الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة1

*****

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي52/Ds/2021

04/Ar/2021

شعرية اللغة وتجلياتها في الرواية الجزائرية المعاصرة

نصوص عز الدين جلاوجي أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الباحثة:

سمية قايم

إشراف الأستاذ الدكتور:

رشيد قريبع

أعضاء اللجنة	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د. ذياب قديد	أستاذ	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة1	رئيسا
أ.د.رشيد قريبع	أستاذ	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة1	مشرفا ومقررا
أ.د. الخامسة علاوي	أستاذ	جامعة الاخوة منتوري –قسنطينة1	عضوًا
أ.د. حنان بومالي	أستاذ	المركز الجامعي الحفيظ بوالصوف–ميلة	عضوًا
أ.سميرة قروي	أ محاضر أ	جامعة عباس لغرور –خنشلة	عضوًا
أ.سهيلة ميمون	أ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف	عضوًا

السنة الدراسية: 2020–2021

نوقشت يوم 2021/05/26

إذا شكرنا... فالله أحق وأولى بالشكر، وأول من يشكر نشكر الله على توفيقه لنا على إنجاز هذا العمل.

الحمد لله الذي سدّد خطانا وأنار دربنا وأعاننا على الوصول إلى هدفنا...فله الحمد الكثير والشكر الجزيل سبحانه وتعالى.

ثم أتقدم بالشكر و العرفان للأستاذ الدكتور المشرف

"رشيد قريبع"

على توجيهاته و إفادته القيمة لإعداد هذه الدراسة و الذي لم يبخل علينا بنصائحه وإسهاماته.

مقدمة

لطالما شكلت الرواية حقلا تجريبيا مرنا، قادرا على ممارسة الثورة والتجدد ، ينهض على ابتكار أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، وعلى المغامرة في التداخل بين ضروب الإبداع الأدبي، مغادرة بذلك أطلال السّرد الكلاسيكي فمرقت عنه، لتعالج ثم تنفتح على تجديد مواز للتغير الاجتماعي والثقافي في المجتمع ، طلبا لشعرية تتجاوز فيها النمطية والسّكون، وفي سبيل تحقيق ذلك اعتمدت طرقا شتى، ومنها الرواية الجزائرية التي أبت إلاّ أن تنتهج كتابة سردية تُمتح من تصوّر جديد لهذا الإبداع، الذي ينزع إلى عدد من المرتكزات الفكرية والخصائص الجمالية المتصلة بأسئلة المتن والشكل ومستويات اللغة، حيث تمكنّت على يد جيل طموح توّاق إلى التجديد والتجريب من تأسيس ملامح تجربة إبداعية سردية متميزة، وقد عمق "عز الدين جلاوجي" هذا المفهوم في مجمل نصوصه الروائية، الذي ينم عن وعيه التام بطرائق التوظيف الفنية ، وبراعته في تشكيله اللغوي هذا الأخير الذي ينتقل من مجرد وسيلة في الأداء ،الى لبنة من لبنات الدلالة في النص، وهذه غاية قصوى في التجريب الروائي ،لأن الرواية لم تعد تشخص فقط فضاءات أخرى في النص الروائي من مثل "الشخصيات والزمان والمكان " بل أضحى همها كذلك تشخيص اللغة، والتمرد على سكونيتها وصيغتها الحكائية ، تسعى لانتاج سرد تتبلور فيه طرائق مستحدثة تضم خواص اللغة وشعريتها ،في انتج س ليتحول النص الى مهرجان لها تحوم حول ذاتها مثقلة بالمجاز ،وبهذا التصور جاءت دراستنا الموسومة بـ: "شعرية اللغة وتجلياتها في الرواية الجزائرية المعاصرة، نصوص عز الدّين جلاوجي أنموذجا"، لتبين للقارئ مدى قدرة الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا على التوغل في خبايا النص الروائي، وإبراز مدى قدرة هذه المَلَكَة وما تحمله من سمات جمالية تُكسب الخطاب الروائي فرادة وتميزا في شكله وأدائه اللغوي من جهة، وإحساسنا بالرعشة الجمالية التي تستدعيها نصوصه من جهة أخرى.

لهذا كان لزاما علينا أن نتحرى مجموع الدراسات الأكاديمية والأطروحات المتخصصة في "شعرية اللغة "وتطبيقاتها فألفينا، أكثر من دراسة تتقاطع بشكل أو بآخر مع موضوع بحثنا، منها ما كان شاملا لنصوصه ومنها ما اختص في دراسته على جزئية واحدة فيها فقط. نذكر منها: أطروحة دكتوراه "الخامسة علاوي" الموسومة بـ: العجائبية في الرواية الجزائرية، جامعة منتوري قسنطينة 1، 2012 تناولت فيها جوانب مهمة في نص "سرادق الحلم والفجيعة" منها: تجليات "الغروتسك" كظاهرة للنص، تتمثل في شكله وغرابة أحداثه، وبروز ظاهرة الامتساخ والتحول، كتيمة دينامية لصور متعددة، إضافة إلى

حديثها عن ظاهرة الأنسنة كقيمة جمالية للفن مُجلية فيها مظاهرها المختلفة من زمان ومكان وظواهر طبيعية إلا أنّ البحث لم يكتف بهذه الدراسة في النص السابق بل نراه عمد إلى توظيف جماليات الخطاب الروائي العجائبي فيه بدءا بالحديث عن "جماليات الفاتحة النصية "وأنماطها واشتغالها دون أن تنسى هذه الدراسة المِعول والمِقود الذي يقوم عليه النص الأدبي والمتمثل في "اللغة وخصائصها الجمالية، خاصة المستوى التناصي منها، والنص ذاته تناولته بالدراسة "ليندة خراب" في أطروحتها الموسومة بـ: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، خط الاستواء-مقامة ليلية-سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، 2016، إلا أنّ دراستها كانت تنضوي تحت لواء الشعرية المضادة، فيما يخص مسألة "الانصراف بدءا بانصراف العنوان والفاتحة والحاشية ".

اطلعنا أيضا على أطروحة دكتوراه الباحث "شريف عبيدي"، موسومة بـ شعرية المفارقات في روايات عز الدين جلاوجي جامعة بسكرة 2017، وقد تطرق فيها إلى تحديد مفهوم "المفارقة" متناولا مفارقات الشخصيات، والمكان والعناوين في روايات "عز الدين جلاوجي"، إضافة إلى ذلك نجد أطروحة دكتوراه "عدلان رويدي " بعنوان: "دلالة المكان في روايات جلاوجي"، متناولا في هذه الدراسة تحديد مصطلح المكان وبنياته الفرعية وعلاقتها بالشخصيات والزمن.

إضافة إلى مخطوطات رسائل ماجستير، منها: "صورة الأرض في روايات عز الدين جلاوجي" جبابلي مريم أنيسة، واستراتيجيات التناص في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لنعيم المثرد، وبلاغة "التقابل في روايات عز الدين جلاوجي "لـ "نور السادات الجودي " جامعة باتنة 2014، مستقصيا في هذا العمل على تحديد مصطلح "التقابل" ثم عرج الى توضيح علاقته بالأحداث والشخصيات

إضافة إلى هذه الدراسات، درست كذلك نصوصه ضمن مقالات في مجلات علمية محكمة منها على سبيل الذكر: مقال "الرواية الجزائرية المعاصرة وتداخل الأنواع:سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا" لرشيد قريبع، "آليات التجريب في رواية العشق المقدنس" لزهيرة بولفوس، و"بلاغة التفاصيل في رواية حائط المبكى" لآمال لوت، إضافة إلى مجموعة من المقالات النقدية جُمعت في كتاب واحد بعنوان سلطان النص 2008، كتاب "تجربة جزائرية بعيون مغربية" لمجموعة من الباحثين سنة 2012، كما لا ننسى الأيام الدراسية التي كانت تحتفل بإبداعاته الروائية والمسرحية، منها: اليوم الدراسي المنعقد في 2013 بـ

"جامعة 20أوت 1955 "سكيكدة، واليوم الدراسي كذلك المنعقد بـ "جامعة البشير الإبراهيمي ببرج بوعريريج "سنة 2014،...

إلا أنّ قراءتنا ورؤيتنا لنصوص "عز الدين جلاوجي" مختلفة، قراءة لغوية دلالية تعتمد الكشف على المظاهر الشكلية التي صنعت أهمية وشعرية اللغة داخل الخطاب الرّوائي عامة، وخطابات نصوصه خاصة، وهذه أعراف يُقرها مبدأ الشعرية القائم على التجاوز وانتهاك الأنموذج السائد، محاولين من خلال ذلك الإجابة على الإشكاليات الآتية:

ما هي اللّغة؟ وما علاقتها بالنص؟ ما الذي يُميّز لغة الرواية كجنس أدبي عن غيره؟ أين تكمن جماليتها بل بالأحرى شعريتها، داخل نصور عز الدين جلاوجي؟ كيف وظفها؟ ماهي صورتها وطرائق إبداعها؟ وهل تأخذ هذه النصوص المنتقاة في هذه الدراسة بطرف من التجاوز والخرق؟ بلغة حوارية منتجة لنصوصه، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص؟ وكيف تتجرد هذه الأخيرة من سرديتها موكلة وظيفتها للنقاط والأسطر البيضاء؟

هذه خلاصة الأسئلة التي تبنى عليها هذه الدراسة، لذلك جاء البحث بفصوله الثلاثة، ليكشف عن هذا التميز الذي اتسمت به نصوصه، مبرزين الوجه المضيء لها، والذي منحها جمالية وأدبية، ليوقفنا البحث حينها عن شعرية السرد البنيوية لأنها تدرس عنصر من العناصر البنائية للنص الأدبي من جهة، ولأنها منهج إجرائي يهتم بدراسة بنيته من جهة أخرى، وقد اختطت هذه الدراسة لنفسها طريقا أملته عليها تحققات" شعرية اللغة "في النصوص المدروسة، وذلك من الزوايا الآتية:

مدخل موسوم بـ: اللغة الروائية المعاصرة، سعينا من خلاله إلى تحري وضع اللغة والإنسان، مبرزين علاقة اللغة بالنص، واقفين على جماليات اللغة وهاجس التجريب، بعدها ولجنا الفصل الأوّل واخترنا له عنوان: تحولات لغة الممارسة الإبداعية الروائية عند "جلاوجي"، فقمنا فيه إلى التحري عن أهم منطلقات التأسيس للرواية العربية الجزائرية، ساعين من وراء ذلك إلى تبيين أهم المبادئ الأساسية التي يقوم عليها التجريب الروائي، منعرجين بعد ذلك إلى إجلاء الحامل الأساسي للنص الروائي المتمثل في "اللغة "وطرائق إبداع صورتها ومستوياتها المختلفة.

ويليه الفصل الثاني، موسوم بـ "طرائق اشتغال اللغة في الرواية الجلاوجية تحول في موضحين من

خلاله طرائق اشتغال اللغة وانتا جها و انصهارها مع مختلف الموضوعات من مثل العجائبي والتاريخي...

أمّا الفصل الثالث فكان معنونا بـ "بلاغة الصّمت وجماليات التشكيل البصري للغة –قراءة في الدّلالات والأنّساق–" تطرقنا فيه إلى تعريف:"الصمت "ومواضيعه، وآليات كتابته، بعدها فتحنا دفة أخرى نجلي من خلالها جماليات "التشكيل البصري للغة "، وكيف منحت هذه الأخيرة نصوص "عز الدين جلاوجي "تميزا وتفردا.

وخلص عملنا بأهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة، لعلّها تُلقي الضوء على ما قد خُفي لتفتح المجال أمام الباحثين الدارسين، على ما بقي لتدفع بعجلة فك المغاليق وكشف الحجب إلى الأمام.

وحسبنا في هذه المعالجة اتكأت هذه الدراسة على مكتبة بحث تراوحت بين مصادر ومراجع عربية وأخرى أجنبية استعنا بها على تحليل نصوص "عز الدين جلاوجي"، نذكر منها: "اللغة العليا–النظرية الشعرية" لجون كوهين"، "التجريب وارتحالات السّرد الروائي المغاربي" بن جمعة بوشوشة، "الخطاب الرّوائي" و"الكلمة في الرواية" لميخائيل باختين، ، "فتنة السّرد والنقد" نبيل سليمان، "جماليات الصمت والمكبوت عنه، " إبراهيم محمود. كتاب "فان دان هوفيل"parole- silence "

ونظرا لصعوبة الخوض في الموضوع التي ما كان ليتيّسر إلا بالاعتماد على مراجع أفادتنا وعلى قراءات كثيرة أنارت درب بحثنا، أما ما فيه من تقصير فهو حسبي...

ولا مناص من الاعتراف بجميل أستاذي المشرف الفاضل "أ.د.رشيد قريبع" سندا لجميل فضله وطيب معاملته، وكل من كانت لهم أفضال عليّ، وإن كان المقام لا يتسع لذكرهم جميعا، والشكر مرفوق للجنة المناقشة لقراءتها هذا البحث فلهم مني أسمى معاني الشكر والتقدير.

والحمد لله رب العالمين.

مدخل

اللغة الروائية المعاصرة

1-النص واللغة:

ليس من شكّ أنّ اللّغة هي وسيلة الإنسان في التعبير عن نفسه، وأفكاره، وعواطفه، وهواجسه، ووساوسه، ومهاد الفكر وأساسه، «فمنذ أن خُلق الإنسان وهو منشغل باللغة معنا ومبنى، مُبدعا ومتلقيا، قائلا ومستمعا، محافظا ومجدّدا، حتى تماهى بها وتماهت به، فكان كائنا لغويا وكانت كائنا حيا، بها يصل ويتواصل، ويُحقق وجوده وتُظهر هويته ومقامه وذوقه»[1]؛ وعليه فلا وجود للإنسان من دون اللغة، فهي الأداة التي يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم على حدّ تعبير "ابن جني"؛ لذا لا يمكن عدّها إلا «رموزا بين أفراد من المجموعة البشرية، ينطلق الفهم من خلالها من الرموز ذاتها، بمعنى أن اللغة تحقّق مجالين في آن واحد، الأول كونها وسيلة التخاطب، ورموز غير مشفرة بين أفراد المجموعة البشرية، وهي بذلك "كائن مجاوز لنفسه ومعبر عن غيره"»[2].

وعليه؛ يحتفي الأدب باللغة؛ لأنّها وجه من وجوه الإبداع والمعرفة، فهي «مادّته فيه تشحذ كل طاقاتها كي تكشف عن جماليتها، فتولّد فرادة، وتميّزا خاصا للأدب ينّم عن قدرة الكاتب على الأداء»[3]، إنها بصمة المبدع على إبهامه، وأساس الأدب الأوّل حيث «غدا المبدع في القصة والشعر على السّواء يؤمن بأنّ الفنّ قوامة اللغة التي تتحوّل إلى حقل للتأمل، فيتصاعد فعل الدّوال في بنا النّص»[4]، فهذا الأخير ما هو إلاّ بناء لغوي خاص، ومضغة لغوية مميّزة، فالنص «جهاز عبر لغوي يعيد نظام اللغة، ويكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا الى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة»[5]، ولهذا نعدُّه «عينة من السلوك الألسني، وما دام هو عينة يعكس اللغة وما يتعلّق بها من إشارات أو علامات»[6]، في حين يعرفه "رولان بارت " Roland Barthes "، بأنّه:

---

(1) _بلال كمال رشيد: اللغة والرواية، دراسة في نماذج مختارة من الرواية الأردنية، منشورات فضاءات للنشر والتوزيع،عمان ،الأردن، ط1، 2011، ص21.

(2) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص39.

(3) _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج "لياسمينة صالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن ،ط1، 2016، ص 15.

(4) _ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص 70.

(5) _ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص46.

(6) _ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000، ص76.

«نسيج كلمات مُنسّقة في تأليف معين، إذ يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيدا»[1].

فلولا النص الذي «هو ثمرة عطاء اللغة لما تعارف الناس وتفاهموا، ولما بُلغت الرسائل السماوية...، فاللغة مجرد ألفاظ طائرة لا تُتخذ دلالتها إلا فيه»[2]، فهو إذن «المستحيل الذي لا يُنْتَجَزُ إلا باللغة والمحال الذي لا يسعهُ إلا حيز اللغة»[3].

ومن هذا المنظور قامت الأبحاث والدراسات النصية الحديثة على وضع مفهوم للنص، باعتباره هويّة معرفية، فهو في نظر منذر عياشي «فعل لساني، وعمل لغوي»[4]. الأمر الذي جعلنا نتساءل عن علاقة النص باللغة؟ وعلاقة اللغة به؟ أو بتعبير -عبد الملك مرتاض -: «هل اللغة هي النص؟ أو النّص هو اللغة؟ أم لا اللغة نص، ولا النّص لغة؟ فهل اللغة إذن هي أم النص؟ أم أن النص هو أبو اللغة؟ أم لا واحد منهما هو أب الآخر؟ ولا أحد منهما ابن له»[5]. هذا النص الذي يُجسّد تجربة حياتية، يعمل المؤلف على فك شفرات رموز أصواته، وبالتالي يظل «المؤلف بوصفه عنصرا نصيّا ومظهرا سياقيا عرضة لأنّ يُتبنّى رأيه أو يُرفض، وهو يفعل ذلك مع مُنتجه لاحقا عندما يطرق بابه مثله مثل بقية القراء»[6]، الذي يستدعيهم النص، لأنّنا إذا حاولنا «أن نتمثّل الوجود الأدبي لما لمِسناه، إلاّ في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ»[7]، هذا الأخير ما هو إلا «ذات تتخلّلها الشفرات»[8] الموجودة فيه، يفكّكها ويُؤوّلها، ومن هنا «تأتي أهمية القارئ وتبرزُ خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود الأدب»[9]، وبهذا نتفق مع قول "بارت" عندما اعتبر أنّ الأدب «ليس إلا لغة، أي نظاما من الإشارات

---

(1) _ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص17.

(2) _ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص ص4، 5.

(3) _ المرجع نفسه :ص6.

(4) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص18.

(5) _ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص5.

(6) _ محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سيمانطيقا السرد، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص13.

(7) _ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط6، 2006، ص75.

(8) _ محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص13.

(9) _ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص75.

ليس كائنه في محتواه، ولكنه في هذا النظام»[1]، والنظام من صنع الفنان الذي تكشف اللغة عن عالمه ومواقفه، والتأثير في قارئه وتغييره.

وعلى أيّة حال هناك من رأى النص من منظار مختلف بعض الشيء، فهو «جَمال بُثَّ على اللغة، سُكبَ على بنات ألفاظها، فاختالت به مُزدانة، مُزدهية، مترهيئة، فإذا هي تزعمها أنها قوامه وعجينته، وجوهره وسره الأول»[2]، يُخاتلها ويُراودها، فهي إذن جوهرة النص وبطلته، «لا هي تكون بدونه، ولا هو يكون بدونها، فهما متلازمان لا يتزايلان، وهما متقارفان لا يتفارقان... إن شاء أحدهما أن يكون خارج كينونة الآخر، أصابه الأفنُ والخرعُ والهرمُ والعياءُ، بل أصابه الذبُول والفناء»[3]، وعليه فَلِلْعِلْم من «يتّلج بين النص واللغة يغتدي كهاروت وماروت حين اتّلجا بين الزوج وزوجه، فأفسدا ما بينهما من مودة وملازمة، فباتا من الآثمين»[4].

لكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا كيف نقرأ هذه المؤسّسة الأدبية (النص)؟ وبأي الأدوات نتناول «هذا النسيج السحري... هذا الرؤاءُ المدبجُ على قرطاس، هذا الكيان الأسود الممتد في أسْطارٍ أسْطارٍ، هذا المتناعس في الطوامير والأسفار ما هو؟ وما شأنه؟»[5]، وماذا نلتمس في النص الأدبي؟ أنلتمس فيه أدبيته؟ وكيف يهتدى إليها السبيل فيه؟

2-مفهوم الأدبية وعلاقتها بالشعرية:

أدبية الأدب من المفاهيم الشائكة التي اهتم بها النقاد والأدباء واللغويون على السواء، مؤكّدين «أنّ أدبية الأدب تقوم أساسا على الوعي اليقظ بالوظيفة النّوعية التي تؤدّيها اللّغة، لإنتاج دلالاته، أو رموزه أو معانيه، وذلك لأنّ اللغة هي ضرورة الحياة البشرية، وصانعة رحلة الإنسان الطويلة على الأرض، ولأنّ الحياة الإنسانية حياة لغوية » [6]، والإنسان كائن لغوي، وجب عليه الوعي بطرائق التعامل مع

---

[1] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص123.

[2] _ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص7.

[3] _ المرجع نفسه :ص7.

[4] _ نفسه:الصفحة نفسها.

[5] _ المرجع نفسه :ص6.

[6] _عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ،2000، ص27.
نقلا عن: محمد النّاصر العجيمي: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب، تونس، ط1، 1992،ص 325.

اللغة، الت له عوالم مختلفة، أهمّها عالم الأدب، الذي غزا العوالم المجاورة له، خاصة عالم اللغة وعالم النقد، لذا فلفظة "الأدبية" "La Littérarité" مصطلح نقدي اهتمّ به الشكلانيين الروس، واستعملوه في أبحاثهم العلمية واللغوية، وعلى رأسهم جاكبسون "R.Jakobson" منذ سنة 1919، وذلك حين أقرّ «أنّ موضوع الدراسة الأدبية، ليس هو الأدب كله، ولكن الأدبية أي ما يجعلُ منه عملا أدبيا»[1] بالفعل، ويلتقط "عدنان بن ذريل" تصورا آخر للأدبية قائلا هي: «مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي؛ أي الخصائص الفنية والجمالية التي تُمكّنه من نسج نصه الأدبي، في تعامله مع اللغة المكتوبة، التي تجعلُ من العمل الأدبي أدبًا، متجلّية في البناء الفنّي للنص الأدبي في وظيفته، وقدرته على خلق عنصر التغريب بنزعه الألفية عن الأشياء، التي أصبحت معتادة عبر التعارض والتضاد بين التغريب والاعتيادية في استعمال الأدوات الفنية داخل العمل الأدبي»[2].

كما يعرفها "تودوروف" "Todorov" بقوله: «إن موضوع الأدبية ليس هو العمل الأدبي في حد ذاته، فما تستخلصه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي»[3]، ومنه يمكن أن نطرح مجموعة من الإشكالات: كيف يمكننا تحديد ما هو أدبي في النص؟ وأين تكمن أدبيته؟ لذا فمصطلح الأدبية يعتريه الضبابية، فالخطاب الأدبي «هو نتاج خصائص النصوص الأدبية بأنواعها: الشعرية والسردية والنثرية، حيث تنتهج هذه الخصائص الجمالية مفهوم "أدبية الأدب"، وبطبيعة الحال فإنّ "الأدبية" تتعرّض دائما للتهجين والاختلاط؛ أي ضبابية الحدود»[4].

وهذا ما أقرّه "توفيق الزيدي" في كتابه "مفهوم الأدبية في التراث النقدي"، قائلا: «الأدبية مفهوم غامض إلى حد الحيرة مجرد إلى حد الاستعصاء»[5]، متوقّف في ذلك على التمييز بين الأدب والأدبية، بأنه «هو الظاهر وهي الباطن، هو التجلي وهي الخفاء، هو اللعبة اللغوية وهي القانون»، ليسعى من هذا المنطلق إلى «استنباط معالم هذا القانون الباطني الخفي، الذي يحكم الكلام الأدبي من خلال

---

(1)–Raman Jakobson: Huit Questions de poétique, Editions du Seuil, 1977, P16.

(2) _ عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب دراسة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2، 1427هـ-2006م، ص27.

(3) _ تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري مبخوت، رجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص20.

(4) _ عز الدين مناصرة: علم الشعريات، دراسة أدبية في مونتاجية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص75.

(5) _ توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985، ص85.

المنجزات النقدية التراثية، التي يتموقع بعضها خارج النص "التناول الخرافي، التناول الاجتماعي..."، وبعضها داخل النص "بنية الكلام الأدبي وخصائص النص"»[1]، لنرى أن كل دارس يفسّرها حسب ما يراه، فالنقاد العرب أومأوا –في ما نرى– إلى «ما يعادل هذه النظرية الأدبية كاستعمالهم لبعض هذا المعنى الياكبسوني "حسن الديباجة"، وقد وُصف شعر النابعة الذبياني بأنّه كان أحسنهم دباجة، وأكثرهم رونقَ ماء»[2]، هذه الديباجة التي ظلّت كذلك غامضة غموض الأدبية "الياكبسونية"، «فكلاهما يُقرّ بوجود أدبية في النص الأدبي، ولكن ماهي؟ أهي مجرد تشبع بالجمال الفني الناشئ عن وجود ألفاظ ذات رونق ماء وطلاوة وديباجة؟ أم ننشد هذه الأدبية لغايات أخريات»[3]، لتكون موضوعا للشعرية، هذا العلم –"الشعرية" "Poétique"[*]– السهل الممتنع، الجديد القديم في حد ذاته، علم عجوز وحديث السن بتعبير "جيرار جينيت"، مصطلح مائع، متعدّد الاستعمال والمفهوم، «يبحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر إجراءاتها الخاصة ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه»[4]، في حين تجاوز موضوع الشعرية إلى الفن الأدبي، وهو ما صرح به "تودوروف" في كتابه "الشعرية" موضحا، «ليس الأثر الأدبي بذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرّد، الذي هو الخطاب الأدبي»[5]، ومن ثمّة فإن دور "الشعرية" يتحدّد في «محاولة إرساء نظرية عامة ومجرّدة ومحاثية للأثر الأدبي، بوصفه فنا لغويا، إنها تسعى إلى تشخيص الأدبية ضمن الخطاب اللغوي»[6]؛ لأنّ الشعرية تأخذ في «حسبانها مفهوم الأدبية، كي تتأسّس علما

---

[1] _ توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 170.

[2] _ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص ص 306، 307

[3] _ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص59

[*] –يُعد لفظ "الشعرية" من أشكل المصطلحات، وأكثرها زئبقية والتباسا، تداولتها الأقلام، فانغلق مفهومها، فراح كل واحد يدلو بدلوه، واضعا لها مفهوما حسب ما تمليه حاجاته الدراسية. وللنظر يراجع: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، ص270 وما بعدها. وليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص51. إضافة عز الدين لمناصرة: علم الشعريات، دراسة في إنتاجية الأدب، إلى جانب كتب ومقالات أخرى موسومة بـ: الشعرية....

[4] _ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص9.

[5] _ تزيفيتان تودوروف: الشعرية، ص19.

[6] _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011، ص 9.

للأدب»[1]، لنخلص أنّها «علم عام موضوعه الأدبية يروم القيام علما للأدب، غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي»[2].

لهذا أضحى النص الأدبي فضاء «ينوءُ بمعاني الكامنة ضمن نسيجه، وأضحت الشعرية تبعا لذلك بحثا في هذا الفضاء، ومجالا لرصد المكونات الأساسية للأدبية والشعرية، يشتركان معا في آن، لهما غاية واحدة»[3]، وهو ما نصّ عليه "حسن ناظم"، من أنّ علاقة الشعرية بالأدبية هي «علاقة المنهج بالموضوع»[4]، مستندا في ذلك إلى آراء الكتابات الغربية، من أن «علاقة الشعرية بالأدبية —مثلا– هي علاقة الكل بالجزء»[5]؛ لأنّ من مهامها الأساسية «استنباط الخصائص المجرّدة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، أي أنّ الخصائص المجرّدة هذه اختصارا للأدبية ذاتها»[6]. ومن هنا يمكننا القول أنّ «للنصوص قوانين توجّهها وتمنحها صفة أدبية، وحتّى يتسنّى للدارس الكشف عنها وجب عليه مُعاينتها بالمفاهيم الشعرية، ومادامت الشعرية هي قوانين وخصائص النص الأدبي، التي تصنع فرادته فخصائص النص هي التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[7]، إلا أن الشيء الملاحظ رغم العلاقة التي بينها، أن هناك من الدارسين من رأى وجود تمايز بينها، وهذا ما نراه مثلا حسب تصور "عبد الملك مرتاض"، الذي أقرّ أن مصطلح "الأدبية" أعمّ وأكثر شمولية من مصطلح "الشعرية"، وسبب ذلك يُوعزه "يوسف وغليسي" هو أن «عبد الملك مرتاض إنما يقوم بتعريب المفهوم الغربي، ويعيد صياغته بثقافة عربية صافية، مستنطقا السؤال الكامن في أعماق القارئ العربي الذي لم تسمعه ذاكرته التراثية يوما أنّ الشعر يمكن أن يكون أشمل من الأدب؛ لأنّ التقاليد الثقافية العربية القائمة على معادلة "الأدب = الشعر+ النثر"، تتأبى 2جعل الأدب جزءا من الشعر»[8]، ومَردُّ ذلك أنّ «ياكبسون في مقولته الشهيرة لا يتحدّث عن مفهوم الشعرية؟ ولكن الأدبية»[9].

---

[1] _ يوسف وغليسي: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص295.

[2] _ يوسف وغليسي: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص306

[3] _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص 9.

[4] _ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص36.

[5] _ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 301.

[6] _ حسن ناظم: قضايا الشعرية، ص36.

[7] _ المرجع نفسه :ص36.

[8] _ يوسف وغليسي: تحوّلات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج37، يناير، مارس 2009، ص35.

[9] _ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 305.

وهذا بدعوى أنّ «مصطلح الأدبية يعني قدرته على الانصراف إلى كل ما هو أدبي، بغض الطرف عن جنسه، على حين أنّ الشاعرية "... الشعرية" تتمخّض لجنس الشعر وحده أو ما يُفترض أن يكون مثله أقريب منه...»[*] [1].

هذا عن إشكالية المصطلح، فالشعرية «تبقى بحاجة ماسة إلى حقل آخر استكمالا لاستراتيجيتها، ذلك الحقل هو التأويلية»[2]. وأنّ العمل الأدبي الذي يحمل في مخبوئه ديمومته واستمراره، و هو القصد "الواحد الذي عوّل عليه الكاتب حين كان يُنشِئ خطابه وحين سلمهُ في أيدي الكلمات... التي بمجرد أن تنفصل عن صاحبها تُفجّر طاقاتها الكامنة لتقول أكثر... وتلك حال لا تتحقّق إلاّ ضمن شعرية الخطاب، وشعرية اللّغة النثرية، وهي تنزاح عن مساراتها الثابتة»[3]. وعليه ف «الأدبية صفة تخصّ المظهر الجمالي للأدب، أو هي الموضوع الحقيقي للأدب، إذ ليس كلّ ما يكتب يُحقّق شروط الأدبية أو ينتمي بالضرورة إلى امبراطورية الكتابة»[4].

وما دامت دراستنا تركز على الكيفية التي تشتغل بها اللغة في النّص الروّائي؛ فإن جملة من الأسئلة تفرض نفسها علينا آملين إلى فك الالتباس من خلال الإجابة عنها، نذكر منها: ما هي اللغة؟ ما هو الأثر الذي تنتجه في بناء الرواية؟ وما هي العلاقة بينها وبين النص؟ وكيف تتحدّد شعرية لغته؟ وما هي الصورة التي تكون عليها ا؟ وكيف ينتج النص من خلالها نصوصا يحاورها وينصهر معها؟يحجب المسكوت عنها واقفة شاخصة في حضرة الصمت

3-لغة الرواية وهاجس التجريب:

إذا كان الشعر ديوان العرب قديما فالرواية ديوان العرب حديثات ومخبرهم اللغوي لهذا نجد "عبد الملك مرتاض" لا يفرق بين لغة الشعر ولغة النثر (الرواية)، فكلاهما لغة إبداع، وهذه الأخيرة هي:

---

[*]—هناك من أردف الشعرية بالشعر، فاختلفت الآراء حول ذلك، للمزيد ينظر: في المراجع التي اعتمدناها سابقا.

[1] _ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 305.

[2] _ حسن ناظم: قضايا الشعرية، ص8.

[3] _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص7.

[4] _ ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية: خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، توزيع إربد، عمان، ط1، 2017، ص52.

«أساس الجمال في العمل الإبداعي» [1]هذا العالم السحري الجميل بلغتها وشخصياتها وأزمانها وأحيازها وأحداثها، وما يعتورُ كل ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال» [2]، فشعرية/جمالية الرواية تتحقق من خلال لغتها؛ لأنّ "النص الروائي يحلم في كثير من الأحيان بمحاكاة اللغة الشعرية، وخلف المعادلات النفسية والبلاغية التي يخلقها الشعر، وهو بذلك يقدّم رؤية جديدة للعالم (الواقع) في عالم الرواية»[3].

لهذا وجب علينا دراسة لغة الرواية واستقراء ملامحها وسماتها من خلال تمثيلنا لهذا المخطط البياني:

لغة الرواية[4]:

لغة استعمال يومي مألوفة أكثر انفعالا في الواقع وتماسا معه، أحادية المرجع والإجابة، انعدام التأويل.	لغة شعر إيمائية أقلّ تمثيلا للواقع، تعدّدية المرجع والإحالة، قابلية التأويل.

يتضح لنا أن اللغة الشعرية أو لغة القص انحازت وعدلت عن الخطاب الروائي المألوف؛ لسطوها على أصول اللغة اليومية وتُبَرْمِجها؛ ذلك «أنّ اللغة اليومية أصبحت مجافية، منخورة لا تستطيع أداء مهامها الإبلاغية أو البلاغية، ممّا حتم بروز اللغة الشعرية، واستطالتها وسطوتها على اللغة اليومية، لأنّ اللغة الشعرية تمتاز في كونها حمالة تأويلات» [5] وانتهاك لبنية اللّغة، التي لم تعد وسيلة اتصال فقط، بل أصبحت هدفا في ذاتها، ولها بعد آخر مكنّها أن تكون متميّزة، ولتحقق التفرّد لها. فهي «تُنصّب على كلّ ما هو خاص ومميّز، ويتوقّف هذا على قدرة المبدع والأديب في المراوغة والتفنّن والتلاعب بكلمات اللغة، يُساءل فيها مواطن الجمال، ويبعث فيها روح التمردّ والابتكار، ليبثّ فيها الحياة بين ثنايا

---

[1] _ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني االثقافي ،الكويت ، ط1 ،1998،ص116

[2] _ المرجع نفسه": ص 7.

[3] _ حسين سليمان: الطريق إلى النّص، مقالات في الرواية العربية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص 65.

[4] _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 76.

[5] _ ماجد عبد الله القيسي: مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2015، ص24.

الكلمات التي تعبّر عن المتخيّل، والمستشعر، والملموس؛ لكنّه بالتأكيد كاتب يعيش حالة خاصة لحظة الكتابة» [1]. لأنّ اللغة بـ«دخولها عالم الكتابة دلّت على نفسها، فصارت بالمكتوب إشارة دالة انتقلت بكائنها من المضغة إلى الكائن، فبرزت شكلا دالا لا ينتهي»[2]، ولكي «تهرب من قدر إلى قدر محتاجة أن تتزين جملة، فعبارة، فنصا؛ لكي تثير شهوة، وأن تتنكّر مجازا فاستعارة فكناية... لكي تبعث لذّة، أي أنها محتاجة إلى أن تصبح لغة تعدُ بها نفسها لاستنساخ الكتابة لها واختراعها»[3]. فتنزاح الكتابة عن الخط التقليدي، «لتفتح أحضانها لتجريب أشكال أخرى، وصيغ مغايرة للأنماط السائدة»[4]، وعليه فالكتابات التي لا تتسلّح بزاد قلق الكتابة والتوتّر لن يكون لها أي مكان؛ لأنّ المبدع يعمل على خلق جوّ غرائبي، لا مألوف في كتابته، مع تفجير الطاقة الكامنة في نسيجه اللغوي، فحياة النّص مرهونة بتمكن الكاتب على بعث المفاجأة في نفس المتلقي؛ «لأن المبدع قد تخلّص من البوح بكل شيء، قياسا باللغة الكلاسكية، التي كانت انعكاسا آليا لواقع مفروض على الكُتَّاب استنساخه»[5]. حيث سعى المبدع من وراء ذلك إلى ترميز اللغة، والتوق إلى عالم لغوي مُفعَّم بحس تخييلي؛ «لأنّ قوّة السرد وسحره يتأتيان من كون الروائي يمتلك مهارات عالية على حصر عوالمه وتكثيفها وعصر العالم برمّته، ثمّ تحويله إلى جسد المحكي في لغة لا تخلو من الشاعرية»[6] ولا تنشقّ عنها.

وعليه؛ «إن اللغة مع هذا الجيل تغدو شلالا من الأحاسيس تحمل أبعادا نفسية، وجمالية، فهي تهرب من حصار المدلول لتعانق التخييل»[7]؛ لأنّها نتاج أديب ما، وإفراز من سيلان السمات اللفظية، فلا وجود لإبداع شعري دون لغة تسجلّ تمايزها وفرادتها، فالنص مفتوح، والقارئ يعيد إنتاجه؛ لأنّ الكاتب يكتبُ «وهو يلعب بلغته، وهو ينفخُ فيها من روحه معان جديدة، ويحملها طاقات دلالية لم

---

[1] _ منى جميات: التشكيل اللّغوي في رواية "وطن من زجاج "لياسمينة صالح انموذجا، ص ص 16، 17.

[2] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص35.

[3] _ المرجع نفسه، ص ص34-35.

[4] _ إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكّل القيم، الناشر للدراسات والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2014، ص307.

[5] _ عبد القادر سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق ، سوريا ،ط1، 2001، ص 48.

[6] _ إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، ص14.

[7] _ عبد القادر سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 49.

يعهدها أحد من ذي قبل»[1]، ليمنح «ألفاظه دلالات جديدة، فإذا هو كأنه ينشئها لأول مرة؛ أي أنه يتّبع في الكتابة ما يطلق عليه في اللغة النقدية المعاصرة "الانزياح"»[2].

وهذه إشارة «تعكس قدرة اللغة على الكشف عن عوالم الشخصيات، ووسمها بمسيم البيئة الجغرافية التي تنتمي إليها » [3]؛ لأنّ المبدع يستخدم اللّفظة النابعة من البيئة المحلية استجابة للتفاوت بين الشخصيات التي تعكسها اللغة من خلال فوارقهم الاجتماعية؛ بل «إنما تقوم بوظيفة أسمى من ذلك كثيرا هي الكشف عن الوجود، ولهذا السّبب كانت اللغة في جوهرها شاعرية»[4].

من أجل ذلك كله؛ «يجب أن نعير أهمية بالغة للغة الإبداع أو اللغة في الإبداع، وذلك على أساس أنها هي مادة الإبداع وجماله، ومرآة خياله، فلا خيال إلا باللغة، ولا جمال إلا باللغة، فهل بعد كل هذا يمكن أن نُدَبِج كتابة أو نكتب أدبا أو نقرأه خارج اللغة»[5].

والملاحظ عن لغة الروايات المعاصرة أنّها انزاحت عن البناء التقليدي للروايات التي ألفناها من قبل؛ بل أصبحت تعتمد على لغة مركبة مكثّفة، سمتها الإيماء والرّمز مقتربة في معظمها من لغة الشعر، لهذا لم تعد هناك حدود فاصلة بين النثر الروائي والشعر كون الرواية هي فقط ما يسرد بواسطة اللغة الفنية»[6]. أي بوصفها فنّا لغويا، وهي بِنْت شرعية للمجتمع على حد قول –ماجد عبد الله القيسي–، وشهادة على الواقع، وانعكاسا له، ترصد كل ما يمكن أن يحدث داخله «فهي تحمل زخما من الأحاسيس عبر دلالات إيحائية تتقاطع كلّها في فضاء موحد، وهو الحالة النفسية للكاتب»[7]. وهنا تبرز قدرة الكاتب في إنشاء عالم لغوي بديل عن العلم الواقعي والحقيقي[8]. وبهذا يتطلّع المبدع إلى التجريب في عالمها، فإذا لم «تكُن لغة الرواية شعرية أنيقة رشيقة، عبقة، مفردة، مختالة، مترهيئة متزينة،

---

[1] _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص109.

[2] _ المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

[3] _ جورج جوزين: اللغة والهوية، تر: عبد النور خرافي، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ع 342 أغسطس، ص 19.

[4] _ جان جاك لوسركل: عنف اللغة، تر: الدكتور محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 56.

[5] _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص111.

[6] _ صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 46.

[7] _عبد القادر سالم: مكونات السّرد في النص القصصي الجزائري، ص 49.

[8] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج "لياسمينة صالح أنموذجا، ص 27.

متفجرة لا يمكن إلاّ أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة، حسيرة، خلقة، بالية، فانية وربما شعثاء غبراء»[1]، لنلفي "عبد الملك مرتاض" يؤكد على دور الأديب في خلق تراكيبه الشعرية بانزياحها عن النمطّ المألوف والعادي، وبذل جهد كبير في التعرّف على كيفية استخدامه للغة بطريقة تُفجر فيها خواص التعبير الأدبي، لذا بحث الروائيون عن تقنيات وأساليب جديدة في الكتابة، «والعنوان الكبير لهذا التحوّل يتجسّد من خلال ما يمكن تسميته بـ "تكسير عمودية السّرد"» [2].

وهذا ما يجعلنا نصدر حكما نقديا على لغة الرواية، فهي إمّا أن تكون لغة شعرية تأخذ كلّ الصفات الإيجابية، وإمّا لا تكون فتكسب كل الصّفات السلبية»[3]. ونعني بشعرية اللغة هنا تلك الشعرية التي تتفجر من تمرّد النثر وتجاوز المألوف، وشناعته، واتكائه على «تلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة العمل الأدبي» [4] أو بسؤال جاكبسون «ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا»[5].

ومنه؛ فشعرية اللغة هي: «تلك اللغة التي تتداخل مع مقومات الشعري لتسلبه أخصّ مقوماته الفنّية، التركيبية، البنائية، محوّلة إيّاها عن طريق المعارضة إلى نص روائي مفارق في أسلوبه ودلالاته»[6]، وما على الروائي إلا أن يعمل على بعثّ حياة جديدة في اللغة من خلال الحركة السردية، المتحكمة في الأحداث، المتحكمة في منظومة الأحداث المختلفة، لكونها "الرواية" أكثر الفنون انفتاحا مقارنة ببقية الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأنّ «اللغة بدورها تأبى إلا أن تحقّق شاعريتها، إنّها ترفض رفضا قاطعا أن تكون لغة نثرية بالأحرى أن تكون لغة عادية، إنّ هذه اللغة لا تعتمد التصوير الفوتوغرافي، ولا تنقل الواقع والعالم إلى المتلقي نقلا تتحكّم فيه الكلمة والجملة والتركيب ومنطق التوالي، وإنّما هي لغة تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير إلى الخلق»[7]. وهذا ما يضفي عليها جمالية وشعرية تؤثّر في القارئ وتسعفه على إدراك الوظيفة الشعرية، التي «قامت بمهمّة أساسية في ربط الجسور بين الأعمال الأدبية

---

[1] _ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 115.

[2] _ سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، -الوجود والحدود-سلسلة السّرد العربي، المغرب، ط1، 2010، ص 153.

[3] _بلال كمال رشيد، اللغة والرواية: دراسة في نماذج مختارة من الرواية الأردنية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 27.

[4] _ تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 23.

[5] _ رومان ياكبسون:قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، المغرب، ص24.

[6] _ محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سيمانطيقا السرد، ص 60.

[7] _ محمد أيوب: صناعة المعنى، قراءات في الرواية العربية المعاصرة، دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2013، ص 26.

ومتلقيها»[1] داخل غابة السرد، «التي قد تُسَلم مفاتيح دروبها بسهولة (النص المنقرئ بلغة بارث)، وتلك هي حالة الغابة البسيطة التي يشقها سبيل واحد يجمع أطرافها ويهدي الزائرين إلى المنفذ الصحيح، وقد تتمنع وتستعصي على الضبط وتنصب لقارئها الأفخاخ والمتاريس والكمائن، وتلك هي حالة الغابة اللّفة، وحالة الأدغال التي يتيه داخلها الزائر، ويَضَل سبيله وقد لا يخرج منها أبدا» [2].

يتّخذ النّص الأدبي لتشييد خصوصية وفرادته –ما دام الأدب نتاج خيالي– من اللغة وسيلة للتعبير عن خلجات النّفس، وما يصطرع في أعماقها من أحاسيس مرهفة، فهي «المادة الأولى التي يستمدّ منها الأديب طرائق نسوجه، حين يبدع لوحة أو لوحات أدبية في عمله الإبداعي»[3]. وعليه فاللغة «عطاء قائم، وسخاء دائم، إنّها سيلان صوتي، ودلالي لا ينضب له معين، واللغة وعاء يظرف كلّ الأفكار، ويحوي كلّ القيم الفكرية، والروحية، والمادية جميعا، ذلك بأنّها هي مادة الإبداع» [4].

4–لغة الرواية العربية الجزائرية:

لكل أديب مبدع طريقته الخاصة في تشكيل رؤيته، وذلك جوابا على سؤال جاكبسون: كيف تعمل اللغة؟ فهذا الأخير اهتم بالوظيفة الشعرية للغة وعمل على نمذجتها من خلال محورين أساسين هما: محور الانتقاء (الاختيار)، ومحور التراكيب، لأن الكلمة لدى الشاعر أو الأديب تختلف عن الكلمة المستخدمة في الحياة اليومية، فلكل ميدان قاموسه اللغوي الخاص على اعتبار أن الهدف الأساسي للشعرية هو تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوي والمميّز له عن بقية الفنون، لهذا يعرّفها جاكبسون بأنها: «الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية عبر مجموعة من الإجراءات التحليلية السّديدة» [5]. فهذا النفس الشعري هو الذي «جُعلت به اللغة مخصوصة، ولعله لولا ذلك لما كان الإنسان مبدعا، ولما كانت اللغة طاقة خلاّقة» [6].

---

[1] _ محمد أداد: الشعر في الكتابة الروائية، دراسة في الرواية المغربية الجديدة، اللغة وعلاقتها بالنقد اللسانياتي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب ط1، 2007، ص 11.

[2] _ أمبيرتو إيكو: نزوهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص ص10-11.

[3] _ مراد عبد الملك: المدارس النقدية المعاصرة، دار الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص 199.

[4] _ المرجع نفسه: ص 204.

[5] _ صلاح فضل: شفرات، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، 2005، ص 93.

[6] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص 69.

وهذا ما جعل تودوروف يطلق عليها "قصيدة القصائد"، وكما عبّر عنها بودلير أنّ داخل كل قصيدة عظيمة، هناك قصيدة أعظم وهي "اللغة"، ما يعني أنّها هي المحرك الفاعل والأهم لكل فعل كتابي، فشعرية تودوروف «تبحث عن أدبية اللغة في إطارها الانزياحي، الذي لا يعرف حدودا تنفتح لفهمِ الخفي والآني، هذا ما يرسّخ الفكرة القائلة: إنّ الشّعرية هي عملية خلق لغة داخل لغة داخل لغة أخرى»[1]. لغة فنيّة تعانق مستوى الشّعر المفعّم بالرّمزية ودلالتها، وهي «كل ما ليس شائعا ولا عاديّا، ولا مصوغا، في قوالب مستهلكة»[2]. وهو ما يتطابق مع الرأي القائل: بأنّ الشعرية كالزئبق لا نستطيع الإمساك به فـ: «يستحيل النّص الروائي أن يكون مطاوعا سهل التلقي، وذلك بفضل هيئة استعمال اللغة»[3]. التي يحاول الروائي أن يوظفها في منجزه الرّوائي باحثا عن لغة شعرية تسير موازاة مع السّرد، تمكّنه من خلق أبعاد جمالية للمتن السردي تتجاوز المعتاد.

كل هذا يأتي بعد خوض غمار التجريب والتجريد، والكشف عن أسرار اللغة في قالب جديد، شعاره التميّز والعدول، محضّرة لخطاب سحري تخليلي، «بما هي منبع لتحرّر المخيّلة من قيود النظرة السلفية والتقليدية للغة، ومن إيماءات الحظر والتحريم، التي تقوم حائلا بين الكلام الأدبي، وبين عناصر الدّعابة، والضّحك»[4]، لغة مفارقة للمألوف شاعرية، «ولما نرى أنه لا يكاد يخلو نص أدبي من مظاهر الشعرية»[5]. مهمّتها البحث عن بنية النّص الداخلية، وتوسيع العبارة فيه، فإنّنا نتأكّد أنّ هذا ما يجعلها تتسّم بالأدبية، من خلال قدرتها وفرادتها على تكسير النمط السردي المألوف، فـ«هذه التوجهات الجديدة في إجراء اللغة بحثا عن جماليات للشكل، ومسارب جديدة للتعبير عن الوجود والشعور "سرديا"، جعلت لزاما على اللغة الروائية العربية المعاصرة، أن تغيّر من آلياتها، وأجهزتها المفاهيمية

---

[1] _ نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللّهب المقدس، دار الأمل للنشر والتوزيع، الإسكندرية، القاهرة، 2008، ص 10.

[2] _:جون كوهين بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، د.ط، 1990، ص 24.

[3] _ بلقاسم مارس: الرواية والسّفر، تقاطعات التخييلي والتسجيلي، تنسيق وتقديم: شعيب حليفي، تأليف مجموعة مؤلفين: منشورات مختبر السرديات، المغرب، ط1، 2015، ص 116.

[4] _ عبد الحميد عقّار: الرواية المغاربية، تحوّلات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص83.

[5] _ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 270.

والمصطلحية، ومكونتها الداخلية والخارجية» [1]، لتصبح بذلك اللغة «ليست وسيلة فحسب، وإنما هي رؤية جمالية تُحتمها طبيعة النص أولا، وثانيا طبيعة تنامي الوعي باللغة»[2].

هذا ما حتّم على الروائيين إبداع وعي جديد بالكتابة، وبوظيفتها اللغوية، ونتاجها التخييلي الخاص للتعبير عن هذا الواقع، وإعادة صياغته من خلال تشاكل الذات مع واقعها، والمزج بين الواقعي وتفاصيله، وبين التخييلي وانزياحاته، ومن خلال الاستعمال المكثّف للغة الحكي؛ ولعلّ هذا العدول هو السّمة الأساسية للتجريب، إضافة إلى استعاراتها حقولا ومرجعيّات أخرى؛ لأنّ «العلاقة الوثيقة بين اللغة بوصفها نظاما إشاريّا ومؤدّيها الإنسان تحتّم أن تكون لهذه الثقة، مجسَّات استشعار يمكن عن طريقها أن تتطوّر تبعا لتطوّر المجتمع، في مجالاته المختلفة» [3]، فلكلّ منهما تأثيره وغرضه في الآخر، لغة تستوعب العالم على اعتبار أن الرواية اختصار له، «فالغاية فنّية اجتماعية في آن»[4]، لأنّنا حين نتحدّث عن اللغة على أساس أنها «كائن اجتماعي حضاري، ينمو ويتطوّر بتطور المستعمل»[5]، فإنّ ذلك يأتي «على أساس من تمايز المستويات الثقافية والاجتماعية للشخصيات»[6]، وهذا التمايز في المستويات «لا يعني هزالية اللغة وتباعد بنائها واختلاف نسجها»[7]، وأنه «يلهث وراء اللغة ويكابد أهوال شموسها وأنّه لا يمتلك قيادتها»[8].

وما على الكاتب في هذه الحالة إلا أن يقيس مجسّات استشعار «دينامية الإبداع في ظلّ سياقه في إطار تجربة أوسع، فالكلمة هي التي تعطي للواقع شكله ونظامه، كونها «مأوى ننسج فيه خيوط هوية الكائن»[9].

---

[1] _ محمد عز الدين التّازي: الادب المغربي، مداخل للتفكير والسّؤال رابطة أدباء المغرب، سلسلة موائد مستديرة، المغرب، ط1: 2000، ص82.

[2] _ ماجد عبد الله القيسي: مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ص27.

[3] _ المرجع نفسه: ص 24.

[4] _ محمدّ سالم محمد الأمين الطّلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سيمانطيقا السرد، ص 61.

[5] _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص123.

[6] _ المرجع نفسه :ص130.

[7] _ نفسه :الصفحة نفسها.

[8] _عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية، ص130.

[9] _ خالد حسين: شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، دراسات أدبية، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص65.

وما دام أنّ الخطاب الرّوائي هو بنية لغوية دالة، فما توظيف اللّغة الشعرية فيه إلاّ لاعتبارها مظهرا من مظاهر الحداثة والتجريب في الرواية العربية عامة، والرواية الجزائرية خاصة، فـ: «الجمالية في النّص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنّص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات، كما في بنية الزّمان والمكان، التي تولّد فضاء النّص، وتخلق للفعل مسافة ينمو فيها وأرضا يتحقّق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور، تتقاطع وتتصادم، وتخلق غنى النّص، وتعدّد إمكانيات الدلالة فيه»[1].

هكذا؛ «أصبحت اللغة الروائية كالمرآة تنعكس فيها ملامح الواقع اللغوي بأطيافه، ومستوياته المتعدّدة، ولا يخلو الرّوائي من الشعر حينا، ومن هيمنة النسق التاريخي حينا آخر، ومن الخوض في تفاصيل الحياة اليومية حينا ثالثا، بحيث أصبح النّسق الرّوائي صورة من الغنى والثراء اللّغويين»[2]، وهذا النوع من التطور صاحب فن الرواية عبر مراحل التجريب التي خضعت لها، والتي جعلتها تتّسم بتداخل الأجناس، وتعدّد الأساليب والأصوات، التي تخضع لدرجات الاتصال، لما في تلك اللغة من «قدرة على إثراء المخيلة» [3]. ما دام أنّ الرواية هي مرآة عاكسة للواقع، أو بالأحرى هي فن الواقع «لتصبح الرواية بذلك صورة تشكل اللغة كيانها الخاص في إعادة كتابة الواقع، لكنّها تحمل اسمه، وتكشف عن ذوقه الفنّي وحسّه الجمالي في كتابة الواقع داخل الأدب»[4]؛ أي أنّ اللّغة الأدبية لغة كتابية محكية لفئات اجتماعية، وعلى الرّوائي أن ينسجها في قالب مفعّم بثراء أسلوبي.

ونحن كذلك حين نتحدّث عن اللغة، «لا نستطيع الحديث عنها إلا على أساس أنها كائن اجتماعي ينمو ويتطور بتطوّر المستعمل، وبتطور الثقافة والمعرفة لدى المتلقي أيضا» [5]. ولا ننسى في هذا المقام أن ننوه بأعمال ميخائيل باختين في دراسته لفنّية الرواية، وانشغال باختين بفضاء اللغة أدى بالرّوائيين إلى البحث عن طرق إبداعية جديدة لإبداع اللغة وكيفية التعامل معها، لمعالجة الواقع واستكناه المقموع والمسكوت عنه، والبحث عن معادل موضوعي لهذا المجتمع، فكانت اللّغة هي لواء هذا الصّدى والتجديد في الشكل الرّوائي من خلال نظرته الخاصة لهذا الواقع السردي.

---

[1] _ يمنى العيد: في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص 127.

[2] _ إبراهيم خليل: في لغة الأدب و أدب اللغة، بحوث ودراسات دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 198.

[3] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية" وطن من زجاج " لياسمينة صالح أنموذجا، ص 27.

[5] _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 123.

وهي السمات التي تجلّت على أكثر من صعيد، منها «ما يتصّل بأسئلة المتن، ومنها ما يتعلّق ببنيات الشكل وأنساق الخطاب، ومنها ما يقترن باللغة، وهذا ما يؤكدّ طابع المساءلة الذي يسم هذا الاتجاه في كتابة الرواية»[1]، من خلال عدولها عن معجمها الوصفي وسردها إلى لغة تعانق وتناشد الحلم، بواسطة كثافة رموزها الدلالية، متّخذة شكلا مغايرا، من خلال ثورتها على هذا الواقع؛ حيث أن «العمل الأدبي هو عمل مادته اللغة»[2]، التي غدت شكلا من أشكال التجديد في المتن السردي؛ لأن «لغة الرواية الجديدة أصبحت تهجر تلك الشفافية والمباشرة المعهودتين في الرواية الكلاسيكية، وتنزع نحو اعتماد تقنيات الكتابة الشعرية، ممّا يؤدّي إلى احتمالات متباينة لتفسيرها لدى القرّاء، نتيجة لتعدّد المعاني التي تفصح عنها تلك اللغة»[3] الملونة بحسّ شعري هائل، تاركة قارئها المتمرس موغلا في فكّ شفراتها، وتأويل نشاطها فـ«مقروئية الرواية الجديدة معقدة، وغير موجهة سوى للمختصين»[4] العاملين على إخضاعها لمستلزمات الواقع الجديد، فكما عبر باختين عن الرواية أنّها جنس لم يكتمل بعد، و«غير قابلة للتقنين بطبيعتها» [5]. نجدها في كل حقبة تكتسب أبعادا مختلفة؛ «إنّها مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري للواقع الاجتماعي والطبيعي، الذي يعبر عنه ويثبته عبر الكلمة» [6].

هكذا؛ أضحت الرواية الجديدة صدى لآلام الإنسان تحمل تأوهاته، وتستشرف مستقبله، عبر لغة منتهكة لهذا الواقع، فما كان على المبدع الرّوائي إلا أن يصيغ قوالب لغوية جديدة تساير هذا المنحى اللغوي المبتكر، فأصبحت اللغة سمة أساسية في الخطاب الروائي، تكمن في قدرتها على تشكيل نص روائي يحتفي بنظام اللغة في تمظراتها وتشكلاتها الأسلوبية العديدة، ما يمنح للرواية إمكانية أكبر على التعبير عن واقعها... وبقدر ما يكون هذا الواقع متذبذبا ومضطربا بقدر ما تكون اللغة التي تحاكيه قادرة على القبض والاستحواذ عليه، لتسائله وتكشف عن الأعماق النفسية للإنسان فيه، وتعيد صبر أغواره

---

(1)_بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي:تقديم محمود طرشونة، المطبعة المغاربية للنشر، تونس، ط1، 1999، ص423.

(2) _ محمد أدادا: الشعري في الكتابة الرّوائية، دراسة في الرواية المغربية الجديدة، ص 51.

(3) _ يمنى العيد: الروائي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2014، ص41.

(4) _ المرجع نفسه: ص 53

(5) _ محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 61.

(6)-Tzveten todorov: « le principe dialogique » « d seuil p 32 suivi de ecb

الشعورية»[1]، من خلال البحث عن أفق حداثي.

هذا هو جوهر بحثنا؛ أي العمل على اتسكناه جماليات وشعرية اللغة الروائية الجزائرية المعاصرة عموما، ونصوص عز الدين جلاوجي الروائية على وجه الخصوص، وتجدر الإشارة هنا، أنّ ملامح التحديث في الرواية الجزائرية كان في مطلع الثمانينات؛ حيث عمل مجموعة من الرّوائيين الجزائريين على تكسير النمط التقليدي للغة القصّ إلى عالم لغوي مفعّم بالشعرية، منفتح على الرمز وتكثيف الدلالة من أمثال: "واسيني الأعرج"، و"رشيد بوجدرة"، و"مرزاق بقطاش"، و"الحبيب السايح"، و"بشير مفتي"، و"أحلام مستغانمي" و"عز الدين جلاوجي". عَبَّر هؤلاء من خلال نصوصهم الرّوائية عن واقعهم، آملين البحث عن راهن جديد، «كلّ هذا يفسّر صعوبة التعامل مع نصوص هذا النّمط التجريبي في الكتابة الروائية، وهو نمط لا يزال يتشكّل، وفي حال صيرورة دائمة يبحث عن نصّه المكتمل وعن قارئه الذي يلقى صعوبة في فهم هذا النوع من النّصوص وتأويلها، وسبب انزياحها عن المنطق التقليدي للّغة القص»[2].

وعليه؛ فشعرية اللغة الروائية تنطلق من سعي الروائيين الحثيث للبحث عن أنساق بلاغية واجتماعية يعالجها المبدع، خارقا ونابذا للغة التقريرية، منزاحا إلى لغة شعرية تمتاز بالتعدّدية اللغوية والدلالية، تعكس فيها ثقافته وانفعالاته وهمومه، ويبحث فيها عن استراتيجيات نصية جديدة، تجعل نصوصهم نصوصا مفارقة، لهذا شكّلت اللغة بالنسبة لباختين: «منطلقا أساسيا في تشييد نظريته وتصوّره، غير أنّ اللغة التي اهتم بها ليست لغة النسق ذات البنية الساكنة؛ بل اللغة الحوارية المحمّلة بالقصدية، والوعي، والأيديولوجيا»[3]؛ ذلك أنّ «لغة الرواية ليست لغة نسقية، وإنّما هي مفعمة بالأيديولوجية والحمولات الفكرية؛ لأن الرواية هي الأقدر على استيعاب أسئلة الإبداع الأدبي، كونها ظاهرة متعدّدة الأسلوب واللّسان والصّوت»[4]، فنحن لا نستطيع تحديد الرواية إلاّ عن طريق البحث عن أشكال متعدّدة؛ لأنّها فنّ متغير الشكل، وهي الأقدر على التعبير عن الأدب الروائي المسكوت عنه.

---

[1] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية" وطن من زجاج "الياسمينة صالح، أنموّذجا ، ص 43.

[2] _ بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 425.

[3] _ عبد المجيد حسيب: حوارية الفنّ الروائي، منشورات مجموعة الشباب الباحثين في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ط1، 2007، ص 30.

[4] _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط2، 1987، ص 32.

وبالتالي فاللغة ليست وسيلة فحسب؛ بل هي أيضا طريقة لبناء النص الروائي؛ لذا «أمست سيّدة الألوان والأجناس، وهذه السيادة لا تنبع من حلولها في نفوس المتلقين فحسب، ولا تنبع من تفوقها عن الشعر في زماننا أيضا؛ بل إن الرواية لون ما عاد يوقف فهمه لون آخر، ففي مواقف كثيرة، سلبت الرواية الشعر أدواته، وتسلحت بسلاحه، وسرقت متلقيه، ورواده على حد سواء»[1]؛ لذا فهي تعدّ مخبرا لغويا أبدعه مخيال كاتب ما، يعمل على سرد الواقع؛ ولكن لا لكي يعيد «سرده علينا حرفيا كما هو، وإنّما لكي يستشرف أفقه ويساءل المسكوت فيه، وهذا برسمه لشبكة من العلاقات المتشابكة، تتعالق فيها عناصر لغة النّص . الذي هو بالأساس ينتمي للأدب . مع لغة الواقع»[2]، معبّرة فيه عن الأوضاع التي يعيشها الفرد.

هذا هو إذن "المنبع " الذي غرف منه جلاوجي في كتابة متونه السردية التي كانت اسقاطات على الواقع الجزائري المحلي؛ بل العربي العالمي مصوّرا في ذلك كل ما يعانيه الفرد من أوضاع اجتماعية مزرية، من مثل: الغربة والاغتراب، هذا الاحساس الذي ألّم به، ومزق جسد كتابته، وشغل تفكيره فصار مطرا؛ بل وابلا على صفحاته، إضافة إلى محاربته للرشوة والتهميش والمحاباة والمحسوبية...، كما لا ننسى تجسيده لمختلف الآفات الاجتماعية، التي ضيّعت البلاد والعباد، ملحّا في ذلك على تعرية الواقع العفن وفضحه، ذاك هو "عزالدين جلاوجي" «الهادئ في معاملته، الخلوق في جلساته، الثائر العنيف في ابداعه، الهائج المنفعل إلى حد الثورة»[3].

لهذا لم تكن تجربته تقنية بقدر ما هي «انتاج لنص لغوي متميّز، متدفق، تتدفّق فيه اللغة تدفقا سلسا تلاحق فيه الأفكار، وتنتصر عليها»[4]، تسانده عمّا يجول ويصول في خاطره، فكانت «أداة طيعة مِطواعة لا تستطيع أن تمنع حتى لو أرادت، وبذلك فرضت سلطتها على العمل الابداعي فانتصر النص وتحرّر من قيد المبدع»[5]، معتمدا في سبيل تحقيق ذلك على آليات مكّنته من تحقيق مأربه، فراح ينتج

---

[1] _ نضال الشّمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2005، ص 108.

[2] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج "لياسمينة صالح أنموّذجا، ص 28.

[3] _ محمد تحريشي: أدوات النص، دراسة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص121.

[4] _ المرجع نفسه :ص6.

[5] _ نفسه :ص ص 6-7.

نصوصا أخرى مختلفة موازية للغة كتابته، يحاورها منفتحا في ذلك على عوالم متعدّدة آسرة منها ما هو: عجائبي، وصوفي، وأسطوري، وتاريخي، وديني، ليطرح من خلالها بديلا عن حالة الاستلاب التي مسّت الفرد العربي الجزائري؛ حيث أبدتها «الشعرية المعاصرة حسّية موقفية في الاتجاه الواقعي الاجتماعي»[1].

وعليه؛ لم تبق الشعرية «حبيسة النصوص الأدبية؛ بل اتسعت لتشمل ابداعات خارج الأدبية كالفن، والسينما»[2]، والموسيقى، والرسم، لتتضافر وتتداخل معها في حراك فنّي؛ لأن هذه الفنون جميعا تحتاج إلى وسيط يفجرها ويبرزها. ومن هنا جاء تأكيد "هيدجر "على ارتباط الجمال بالفن والحقيقة؛ لأنّ الفن هو «ممثّل لحقيقة الوجود بِمُقوّم الجمال؛ فالجمال هو أحد الأساليب التي تُحدث الحقيقة بوصفها لا تحجُّبا»[3]، وذلك ما يحدّد طبيعة القراءة، ودورها في تحسين المضمر، والكامن، والمبهم، والغامض، والمسكوت عنه، فالقارئ «ليس مدعو إلى قراءة الرواية وتحديد معناها أو معانيها فحسب، إنه مطالب أيضا وأساسا بالكشف عن استراجيات الذات، التي تقف وراء هذا البناء التخييلي الذي يعجّ بالحقائق والأوهام»[4].

هذه الحقائق التي صمت عنها "جلاوجي" وأبى أن يفصح عنها، فنجده يفجّر صمته بهندسة معمارية جديدة في كتابته، مستعيرا من القصيدة آليات كتابتها، وهذا هو «سر نفوذ السلطة الجمالية التي تقطن في الغياب وتتشتّت عبر بياض الصفحة، وشعرية الكتابة، ومن هنا فأنظمة الخطاب المتبدّد وسلطته تقع خارج مادّية الدوال، وتسكن لغة الآخر»، مستدعية القارئ الضمني «ليملأ البياض دلالة ويُشبع الغياب معنا، فيكتمل حضور الغياب وبناء الفراغ»[5]، تلكم هي الصورة المثلى التي يستعيرها "جلاوجي" من الغابة ليتأمّل نصوصه، وقضايا بنائه، وتلقيه وتأويله، لتصبح «اللغة كلمات مودّعة بصمت وحذر على بياض ورقة؛ حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلاّ ذاتها، ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها»[6].

---

[1] _ عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري، البصري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014، ص85.

[2] _ المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

[3] _ يوسف وغليسي:تحولات الشعرية في الثقافة العربية، ص45

[4] _ أمبرتو إيكو: نزهات في غابة السرد، ص11.

[5] _ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ص330-331.

[6] _ ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1ن 1990، ص50.

لذا إنّ كل من يدخل في العمل الشاعري الشعري لنصوص "عزالدين جلاوجي «عليه أن يغرق في مياه نهر "ليتي "« l'ethé » وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين»[1].

[1] _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 66.

الفصل الأول:

تحولات لغة الممارسة الإبداعية الروائية عند جلاوجي

***الرواية الجزائرية من التأسيس إلى التجريب:**

تعدّ الرواية من أكثر الأجناس والفنون الأدبية التصاقا بالواقع، فهي «تعكس حياة شخصيات أفراده، وخطاباتهم وحيواتهم الاجتماعية المختلفة، وتعبّر عن عمق تجاربهم الإنسانية، كما تساير درجات تطوّرهم نتيجة تحوّلات الواقع، إذ بقدر ما يكون الواقع جديدا، يكون النّص الأدبي الذي يكشف عن هذا الواقع، ذا شكل شاذ وغير مألوف»[1] إلاّ أنّ تحقق مثل هذا النوع من النصوص الروائية الجديدة يبقى مرتهنا بالبحث عن أدوات متجددة لملاحقة هذا التطور الذي كان مرتبطا بتطور في الوعي بشكل عام، «ولما كانت تجري في الحقول المعرفية، وفي البنيات المجتمعية المرتبطة بها، وفي مجالات مباشرة، أسهمت في تسريع التطور على مستوى تجاوز مراحل للوصول إلى بناء فتى ناضج في المجمل»[2].

هذا البناء الجديد شعاره التوق لاختراق النموذج الروائي السائد من خلال المغامرة والتجريب، كون الأدب معادلا موضوعيا وفنيّا لهذا الواقع، يعيد مقاربته من جديد، وهذا« الشذوذ في راهن الكتابة الروائية اليوم يحتم علينا رابط الجنس (الرواية، الشعر) بالظروف الذي يتحدد في شبكة التحولات التي تطول العالم العربي، والتي تتحكم فيها مقصدية التغيير، علما بأنّ هذا الأخير لا ينحصر في السياسي وحده، وإنما يشكل بنية يتظافر فيها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي... من ثمّ فطبيعة التغيير وأسسه شمولية»[3]. وما على المبدع الروائي سوى الخضوع لتلك التقلبات الظرفية، والعمل على تدوين هذه التحولات من خلال اختراقه للسّاكن في القاعدة عبر كتابة تتجاوز النّمطية والهامش، لأنّ الكتاب التقليدي كان يكتب باحتراس خوفا من مصادرة منتوجه أو منعه، وهو ما عبّر عنه أحمد المديني بـ"الزنزانة المحكمة الأقفال"؛ «لأنّ قاعدة الشذوذ واختراق النموذج الأدبي السائد تكشف في البدء عن هاجس الحرية الذي يسكن ذات المبدع/ الكاتب، ويدفعه دوما إلى ارتياد أفق كتابة بكر، يتجاوز المألوف

---

[1] _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي: المغاربية للنشر وتوزيع، تونس، ط1، 2003، ص 7.

[2] _ شعيب حليفي: التعبير الروائي والتحولات رؤية جديدة:الأدب المغاربي اليوم –قراءات مغربية– منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2006، ص37.

[3] _ نور الدين صدوق; بلاغة النّص، دراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث، محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2013، ص 79.

والمستهلك، ويخرج عن طقوس النّموذج وحدوده»[1].

لهذا السبب شكّلت الحرية أحد مظاهر الإبداع، ومَنِح الممارسة الكتابية شرعيتها، والنّص الأدبي حيويته ونشاطه، انطلاقا من ركوب المبدع صهوة التجاوز والخرق، للنّمط التقليدي للشكل الروائي، من خلال؟ شحنه لكتابة قادرة على التحول من حال إلى حال، للارتقاء بها إلى مستوى الجمالية، عبر مسالك التجريب؛ لأنّ ارتقاء لغة الكتابة إلى مستوى الأدبية، قلّما نجده في التجارب السردية الجزائرية"[2] الأولى، الأمر الذي أدّى بالأدباء إلى ضرورة انتهاج مسلك كتابي يجتازون من خلاله دروبه الوعرة، والوصول إلى بنية لغوية تحقق فرادة النصّ وشرعيته، وترمي إلى نتهاج كتابة سردية تمتح من تصور جديد للإبداع الروائي، مفاده أنّ كتابة الرواية قابلة دوما للتجدّد، وهذا ما يلاحظه المتتبع لمسار التحولات في الرواية العربية والجزائرية، حيث ظهرت تجارب جديدة في الكتابة والإبداع من صناعة جيل يأبى الائتلاف، وينزع إلى الاختلاف في بحثه الذي «يتّخذ هذه الرؤية المتوترة ليعكس القلق السائد لدى الأجيال الجديدة من الكتاب المبدعين، وهو ما نراه يتحقّق في صور شتّى لدى العديد من الروائيين»[3]، ومن أمثال الذين ينخرطون في هذا المسار «ميلودي شغموم، عز الدين التازي، محمد برادة، واسيني الأعرج، الجيلالي خلاص، الحبيب السايح، محمد ساري، فرج الحوار، إبراهيم الدّرغوثي، محمد الفقيه، عبد الله علي الغزال»[4].

فهذا التحول في مسار الخطابات الروائية المغاربية، كان نتيجة عوامل مختلفة عمل المبدعون الروائيون جاهدين على تجاوزها، والانعتاق منها، وهو ماُ يجَليه "محمد برادة" في تبيين أن «مجابهة الوجود الملموس للتعثرات والخيبات وانهيار أحلام التغيير نحو الأفضل، هو ما جعل الرواية المغاربية تنتج خطابا انتقاديا يتسم بالجرأة، والعنف والسخرية، ورفض الفكر الماضوي السّائد» [5]. وفق رؤية الرّوائي ومرجعياته، وثقافته وقراءته لطبيعة التحولات استنادا لها.

---

(1) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 61.

(2) _ المرجع نفسه: ص 60.

(3) _ سعيد يقطين:المطلع، اللعب، الدلالة، من خلال عين الفرس والدراويش يعودون إلى المنفى، مقال ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم، ص ص 77-78

(4) _ المرجع نفسه، ص 78..

(5) _ محمد برادة: الرواية في المغرب العربي:من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، مقال ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم، ص19

وممّا لا ريب فيه أنّ الخطاب الروائي الجزائري قد عرف تحولات كثيرة في مساره الإبداعي، وأخذ أشكالا متنوعة في متونه السردية انطلاقا من المرحلة التأسيسية، أو ما يطلق عليها بمرحلة أو" اتجاه التقليد"، حيث نُظر فيها إلى الأدب على أنّه مجرد وعاء يحمل موقفا ايديولوجيا، تزامنا مع حصول معظم البلدان العربية على استقلالها، بعد معاناة مختلف شرائح شعبها، أمثال: "الطّاهر وطار" و"عبد الحميد بن هدوقة" بالجزائر، و"مبارك ربيع" و"عبد الكريم غلاب" بالمغرب الأقصى، وغيرهم من الرّوائيين الذين حاولوا ربط أعمالهم الرّوائية، مازجين بين الماضي والحاضر، والواقعي والمتخّيل في رحاب ضيّق، يتمّ وفق بناء تقليدي دائما، لا يخرج عن نطاق المألوف، من مثل الحديث عن الرواية الوطنية، والسّير الذاتية، والعادات والتقاليد المتوارثة، حتى "اللغة" جاءت تقليدية بسيطة تعبر عن صراعات الإنسان الجزائري مع واقعة بعد الثورة ونيل الاستقلال، وبعد أن أدركوا «أنّ المرحلة التي تسم واقع مجتمعاتهم تقتضي نمطا آخر من الكتابة، يركّز على إشكاليات الراهن، بدل أن يستعيد أمجاد الماضي وبطولاته»[1]، الأمر الذي يستوجب الالتفات إلى نمط جديد في شكل الكتابة الروائية، يساير مختلف التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمجتمعات، وذلك في بداية السّبعينيات؛ حيث أصبح للنّص الرّوائي العربي الجزائري صدى لهذه التحولات ومواكبتها، ويمثل هذا الاتجاه كلّ "واسيني الأعرج"، و"الطّاهر وطار" و"الحبيب السابح"، «فنشأ بهذا نوعان من الرواية منها رواية الواقعية النقدية، ورواية الواقعية الاشتراكية، فهذان النمطان أسهما في تطوّر وترقية الشكل الروائي، الذي لا تقتصرعلى معرفة العالم، وإدراكه بقدر ما تروم إلى إعادة تشكيله، وتسعى إلى أن تثير فهما وإدراكا ثوريين للعالم» [2]. ووعيا بالمستقبل، وهو ما أوجب تأسيس نمط كتابة يتسم بالانفتاح، وهذا ما سعى إليه أصحاب "اتجاه التجديد والتجريب" الذين راهنوا على قيام «الكتابة الروائية فيه بالأساس على هاجس البحث، توقا إلى تحقيق المغايرة، أسئلة متن وأبنية شكل وأنساق لغة وخطاب» [3]، منطلقين من المألوف إلى اللاّمألوف في مشروعهم الروائي الجديد.

هذا التحول في «الموضوعات والفضاءات والإشكاليات تحقق من خلال تحولات فنيّة، استعملت

---

[1] _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي: ص 26.

[2] _ المرجع نفسه: ص 29.

[3] _ نفسه: ص 30.

أشكالا وتقنيات حفرت عميقا في اللغة والمتخيّل»[1]، ومفتوحة على مغامرة الفن والإبداع، التي لا تخضع للسنن والقوالب الجاهزة والمستهلكة، لهذا سلكوا طرائق متون سردية متميزة، بدءا من تربتها الأصلية (الشكل التقليدي)، والعمل على الخرق الدائم لقواعد اللغة المعيارية، نذكر منهم أمثال: "واسيني الأعرج"، "محمد ساري"، "إبراهيم سعدي"، "عز الدين ميهوبي"، وغيرهم، وتتضمن هذه النماذج وغيرها من النّصوص التّي«شكل البحث عن المغايرة هاجس كتابها، وعلامة كتابتها أفق اشتغال على اللغة، وبحث في سبيل إغنائها وتطويعها حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها... ومن ثمة يتحّول الشّذوذ عن القاعدة باختراق اللغة/ المقدس بلاغة»[2]، كونها لم تعد وسيلة إبلاغ فقط؛ بل أصبحت فضاءً للإبداع، وأفقا لكتابة جديدة، سمتها خيانة النموذج اللّغوي الروائي التقليدي.

لقد شهد الخطاب الرّوائي الجزائري تحولات كثيرة منذ نهاية الثمانينيات، انبثقت من خلال نزوع كتّابه إلى المغامرة والبحث عن أفق حداثي، ينهض عن التجاوز ومغادرة أطلال السّرد الكلاسيكي لأشكال الكتابة، إيمانا منهم أنّ «الرواية لا تسكن إلى الثابت، بل تنزع دوما إلى التحوّل والتغيّر فهي كتابة في سفر دائم وارتحال متواصل... تشق وجودها، من اختراق مفاهيم التنظير النّقدي في تحديد النّوع، وضبط شرائطه، فتكسب بذلك بعض علامات الهوية، دون أن تدركها في شكل مكتمل»[3]، وما يضمن لها الكمال هو تحقيقها لهذا العدول والتمرّد على القوالب المستهلكة، والانفتاح على أجناس أدبية أخرى، ورغبة كُتابها في استثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف ليخوضوا غمار التجريب.

يتضح مما سبق أنّ التجريب [*]جوهر الإبداع، والابتكار، وخرق المألوف، والعمل به، وليس

---

[1] _ محمد برادة: االرواية في المغرب العربي: من أسئلة التكوّن إلى مغامرة التجريب، ص 19.

[2] _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 69.

[3] _ المرجع نقسه: ص ص 74-75.

[*]–التجريب: مصطلح مائع تعتريه الضبابية، زئبقي يحتاج إلى تحديد وتمييز، لأنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة منها: التجريب قرين الإبداع" لصلاح فضل" وبمعنى التجاوز بمفهوم" محمد الباردي"، إلاّ أن الشيء الملاحظ هو توافق النقاد على مبدأ: الابتكار–التجاوز، الخرق، الكسر، وغالبا من جعل هذا المصطلح قرينا بالتجديد، ولعل" إميل زولا" (1840–1902) هو أوّل من ربط كلمة "تجريب" بالرواية في كتابه المعروف بـ:" الرواية التجريبية" (1879)، إلاّ أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع" زولا" الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، فكان يقصد من وراء ذلك التوظيف، أن تكون الرواية ثمرة تجربة على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي، يضفي عليها مصداقية تضاهي مصداقيةالحقائق المتصلة بالتجارب العلمية. محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجريب: دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية، دبي، ط1، ماي 2011، ص 48. وقد ارتبط هذا المصطلح كذلك بفن "المسرح"، ولكن المتتبع لأصل مصطلح"

رفضه، وهذا ما فعله كُتاب الرواية الجديدة "أو التجريبية"، وللتنويه هنا اكتسب مصطلح" التجريب" "دلالات واسعة أخرى «ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرّد على القوالب الكلاسيكية الموروثة»[1]. نتيجة لظهور مفهوم مغاير للأدب «في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والاتجاه إلى بلورة نظرية أدبية، تهتم بغائية الكتابة وعلاقتها باللغة والواقع والمرجعية» [2].

وما يمكننا قوله إنّ "التجريب" في النص الروائي يأتي في الكتابة، وليس في الرواية لأن هذه الأخيرة تتمفصل على عدة عناصر جذرية تساهم في بنائها، وتُسيِّر أحداثها متمثلة في الشخصيات، الزمان، المكان.. هذه العناصر لا نستطيع حذفها، أمّا طريقة الكتابة فتختلف من شخص لآخر، متوقفة على امتلاك كاتبها الوعي النقدي بالممارسة الإبداعية، وهذا جوهر نظرية البويطقيون الجدد للخطاب وعلى رأسهم "تودوروف"[*] "ورولان بارت". وكأنه سيناريو أعيد خصيصا للتمثيل على عدة مستويات منها؛ اللغة التي راهن مبدعوها على الانشغال المكثف لدلالتها، وترميز مفرداتها، فانطلقت الرواية التجريبية التي كان شعارها التّمرد على العرف، وتفجير الواقع، ومناهضة السائد لمختلف أشكالها؛ لأنّ ما يميز الإنسان العادي عن الأديب هو" اللغة الأدبية وجمالياتها". فيحقق من خلالها ثراء فنيا متميزا هي رواية الحرية؛ إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر»[3]، عن طريق استخدام اللغة وتلويناتها الرمزية التي سعى من خلالها لأن «تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي

التجريب"مأخوذ من الكلمة اللاتينية التي تعني "البروفة" أو "المحاولة"، وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين وأطلق على أعمال مجموعةمن المخرجين في العالم مثل:" آرت" و"أنطوان" "وكوبو وكالستر". شعبان عبد الكريم محمد: التجريب في القصة القصيرة من (1996-2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2011، ص 13.

[1] _محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 48.

[2] _المرجع نفسه:الصفحة نفسها

[*] –انطلق" تودوروف" للتمييز بين الحكي" كقصة "وهي الأحداث في تسلسلها وترابطها وعلاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، والحكي كخطاب فيبرز من خلاله وجود الراوي الذي يقدم القصة، ومع الراوي بوجود

القارئ (المتلقي) ومايهمنا هو طريقة عرض الرّاوي لها وتأثيرها على المتلقي. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد)، المركز الثقافي العربي، دارالبيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص ص 79-80.

[3] _محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص242.

يتيح فيه هدمها»[1]، عن طريق كسرها للنموذج الطابوي المعهود بنمط بنائي مغاير للكتابة الروائية التقليدية.

لذا فرواية التجريب «لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية، إنّها تستمد نظامها من داخلها وكذلك منطقها الخاص بها وهو ما يضفي على بنية خطابها سمة الحداثة التي تتأكدّ من خلال الاشتغال على اللغة أفق إبداع لا سبيل إبلاغ فحسب» [2].

ينتج عن هذا الاشتغال انفتاح الرواية، على عدّة نوافذ تطل منها على مختلف الأجناس الأدبية بلغتها الإيحائية وأبعادها المختلفة، الأمر الذي أدى بالكُتاب إلى ضرورة استثمار أشكال جديدة تساير التحولات المتباينة للمجتمع الجزائري، منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، خاصّة ما شهدته الإبداعات الأدبية الجزائرية بعد أحداث أكتوبر 1988[*]، أو ما يعرف "بأدب الأزمة"، فكانت الرواية ديوان الأديب الجزائري يطرح من خلالها أفكاره، برؤية جديدة وفي أشكال تعبيرية مغايرة للنّمط الكلاسيكي المتجلّي في الحديث عن الثورة الجزائرية والمقاومات الوطنية، ولصراعات الأيديولوجية المنظمة تحت لواء الاشتراكية، ونمثّل في هذا المقام لأسماء راهنت على التجريب منها: "واسيني الأعرج"، "رشيد بوجدرة" "جيلاني خلاص"، " الحبيب السّايح"، "إبراهيم سعدي"، "أحلام مستغانمي"، "عز الدين جلاوجي"، والذين رأوا ضرورة البحث عن أنساق جمالية وخطابات سردية تحقق لنصوصهم الروائية مياسم الحداثة والتجديد، وتساير الرّاهن الجزائري بكل تقلباته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية، مطعّمة بمختلف استلهاماتهم بتقنيات عديدة للتذكُر والحُلم والموروث الشعبي المتنوع، وتعدد مستويات الكلام من تبسيط للفصحى، وتفصيح للعامية، وغيرها من التقنيات التي كانت مُغيبة كثيرا في الساحة الأدبية الروائية الجزائرية، فسلكوا طريق التمرد في متنوهم السردية وخوض المغامرة الإبداعية عازفين على أوتارها

---

[1] _ المرجع نفسه :الصفحة نفسها

[2] _ بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 365.

[*]– استثمر "عبد الحميد بن هدوقة" في رواية "غدا يوم جديد" أحداث أكتوبر 1988 في مقاطعه الروائية للازمة "أكتوبر أنطقني" التي عكست البعد التجريبي للمتن الروائي.

المتعدّدة، محققين بذلك لذة "بارت"، على اعتبار «أنّ النّص الروائي الذي بات يشتغل على أنماط التجريب وتحديث الحكي، صاريسعى إلى تكسير النمطية والسكون؛ حيث التمرد على سكونية اللغة الحكائية، في إنتاج سرد تتبلور فيها طرائق مستحدثة تضم خواص اللّغة وشعريتها»[1].

وعليه نرى أنّ التجريب الرّوائي على مستوى" اللغة" يكمن في وظيفتها" الشعرية"، التي تمنح النص جمالية وغنائية مميزة، يرى فيها الكاتب ذاته وعالمه، متعاملا معها بأفق حداثي، يعكس من خلالها استثماره لمناخات عديدة تشكّل «أفق حداثة لغة هذه الرواية التجريبية» [2]، الشعرية التي تضفي «على عالم القص بوساطة التلاعب بالنظام اللّغوي بين المعيارية والإيحائية، صورة تحمل رؤية للإحباط التي نواجهها في عالمنا، ونحمل العديد من الدّلالات المباشرة المفتوحة»[3]، التي تسفر عن المحاولات الجادة للالتحاق بركب هذا الفن.

واللافت للنظر أنّ اشتغال الروائيين المبدعين باللغة الروائية، انبثق من ثنائية"اللغة والكلام" لا سيما إذا نظرنا إليها «من حيث هي انعكاس للفعل البشري» [4]، فضلا عن كونها ظاهر اجتماعية ووسيلة للتواصل، ففجّروا الكلام المؤسَس على أبعاده الجمالية، لإخراج" اللغة" من ظلمات التقليد والرتابة إلى نور الحداثة والإبداع.

هكذا كان النزوع إلى التجريب لهذا الفنّ (الرواية)، في مختلف أشكاله، الشّغل الشاغل للمبدعين الروائيين الذي سعوا في كتابة نصوصهم إلى إيجاد صيغة خاصة تسفر عن هاجس مغامراتهم، وإلى البحث عن«أفق اشتغال على اللغة، في سبيل إغنائها وتطويعها، حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها، ويتداخل فيها الذّاتي بالجماعي، والقومي بالإنساني، والتراثي بالحداثي، والواقعي بالمتخيّل»[5]. عن طريق استحداث أشكال جديدة في مجال الحكي، وخوض المغامرة إلى أقصى حدودها من خلال نحت الكاتب للغته الخاصّة «التي تستمد بلاغتها من رفضها كلّ أشكال البلاغة،

---

(1) _محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 09.

(2) _بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 501.

(3) _جاسم خلف الياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 131.

(4) _سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 18.

(5) _بن جمعة بوشوشة: ارتحالات السّرد الروائي المغاربي، ص 69.

وتحرّرها من قيودها، وهو ما يكسبها طابعها الحداثي»[1]، باعتبارها الخيط والعنصر الأهّم في نسيج الرواية حيث «أصبحت أشكال التعبير وأساليبه وطرائقه كلّها تحت الاختبار مؤدية إلى ما يشبه ثورة الكلمة، تلك التي تجلّيها الاستخدامات الجديدة للغة والنظر إلى العمل الفنّي من حيث هو حوار بين الفنّ وأداة التعبير الخاصة به»[2].

وهذا ما يعكس مدى امتلاك "جلاوجي" من قدرة على تفجير الكامن من طاقاتها، لإنتاج شكل روائي «متميّز تشتغل صيرورته داخل اللغة/ المجتمع»[3]، وهذا لا يكون إلا من صنيع مبدع روائي واع بالممارسة النقدية الأدبية والإبداعية، من خلال تحويل اللغة الروائية إلى جسر وفعل خلّاق، لذلك وجب أن «تحمل لغة الرواية، تعدّدية الحسّ والدلالة اللسانية وإلا صارت لغة بلا أفق، خاصّة أنّها جزء لا يتجزأ من البنية الدّرامية للرواية التي تستمدّ تطورها من تطوّر لغتها التي تشتقها من كل اللغات»[4].

يتبين أخيرا أنّ جميع الأطروحات السابقة الذكر، تجعل لغة الخطاب الروائي تحمل هاجس التفكير والسؤال الإبداعي لدى العديد من الرّوائيين، الذين أرادوا البحث عن أفق حداثي سردي منفتح على الواقع، رُصدت تغيراته في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات؛ حيث «تمّ نوع من الاستعاضة عن البحث اللّغوي- بالتعبير عن إشكاليات الواقع وتحوّلاته المتأزمة»[5]، جعلت من" اللغة "أداة ومتنفسا للإفصاح عن المكبوت والمسكوت عنه داخل المجتمع، والتعبير عن الحالة المتأزمة الراهنة، التي يعيشها الفرد وكيفية تعامله معها، وذلك «بفضل ما تضفيه هذه اللغة على جوّ الرواية من خصائص تزيد من خصوبة وفاعلية أحداثها»[6]، ومنحها بعدها الإنساني السامي، «ليحملّها معاناته ويضُخ فيها طاقات دلالية، انزياحية لمعان جديدة، تُوسِع دلالاتها»[7]، التي تظهر وتتشكل وفق أنواع وأساليب عديدة، محققة في ذلك تنوعا وانفتاحا على أنماط الحكي.

---

(1) _بن جمعة بوشوشة: التجريب وجماليات المفارقة السرّدية في رواية "الدّراويش يعودون إلى المنفى"، مجلة عمان، الأردن، العدد16، شباط، 2005، ص 79.

(2) _عبد الحميد عقّار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص82

(3) _ المرجع نفسه: ص 70.

(4) _ نفسه: الصفحة نفسها.

(5) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 74.

(6) _ ماجد عبد الله القيسي: مستويات اللغة السردية في الرواية العربية: ص 44.

(7) _ المرجع نفسه: ص 28.

أولا: طرائق إبداع صورة اللغة:

تعد الرّواية الجنس الأدبي الذي لم يكتمل بعد، والذي لا يزال في طور التكوين، " the novelis the continues to develop, that is as yet uncompleted" ، وإن كان الأمر كذلك فإن ما يضمن لها الكمال هو تجاوزها للرّاهن والبحث عن المختلف، واختراقها لأكثر من جنس وانفتاحها على خطابات كثيرة متباينة؛ حيث تتجلّى اللغة وتوازيها، فهي بحسب تنظير" باختين" لها «ليست نسق ذات البنية الثابتة، وإنّما اللغة والملفوظ –الكلمة–الخطاب، المحمّلة بالمقصدية والوعي والسّائرة من المطلقية إلى النِّسبية، والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية»[1]، وهو بهذا المعنى يلتقي مع منظريه السّابقين أمثال "هيجل" ولوكاتش" في "ثنائية الصوت"، ودورها في كشف العلاقة بين الشخوص، وهذا ما نجده في الخطابات الهزلية، وفي الخطاب التكسيري للسّارد المشبّع بأفكاره نحو الحياة وفلسفتها، وهذا لا يتم إلا عن طريق الممارسة الفعلية لها بواسطة الكلام من قبل المتكلمين، لأنّ الروائي حسب رأي "باختين" «إذا فقد الأرض اللسانية لأسلوب النثر... وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحولة فإنه لن يفهم ولن يُحقق أبدا الإمكانات والمعضلات الحقيقية»[2]، لهذا كانت" الرواية "الجنس الأفضل تعبيرا عن الصيرورة والسعي إلى الاكتمال، مؤمنين في ذلك إيمانا جازما أن «الكلمة الروائية لا تُخصَّب في الانفراد بل في الاجتماع، تشع في الآخر لا تحيا بصوت واحد بل بالتعدد» [3].

وهو الأمر الذي جعل –"باختين"–يعتبر الرواية جزءا من ثقافة المجتمع مكوّنة من خطابات مختلفة مدمجة داخلها، فهي بلغتة ا«أساليب جَمّة وأنماط كلامية وأصوات متباينة»[4]، وبهذا نستطيع القول إنّها (رواية أصوات)، تمثل وجهات النظر للشخصيات ولعوالمهم الأيديولوجية التي لم يحدّد معناها (الأيديولوجي)[*] هل هو سياسي بمعناه الضّيق؟ أم له صلة برؤية العالم؟ ما دام الإنسان هو دائما

---

[1] _ ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص 12.

[2] _ المرجع نفسه: ص 16.

[3] _ نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ط3، 2006، ص128

[4] _ المرجع نفسها: الصفحة نفسها.

[*]–كلمة أيديولوجيا: تختلف مثلا من كلمة سياسية إلى أيديولوجية المعرفة وغيرها، لكن ما يهمنا هنا هو معنى" أيديولوجيا" في الرواية، فهي مكون من مكونات النّص، وهي عند "باختين" التمظهر اللساني للخطاب–الأيديولوجيا–يعني فكرة أيديولوجية.

صاحب أيديولوجية بقدر أو بآخر، يجب أن تكون جمالية، لأنّ" الكلمة" في الرواية حسب "باختين" تُصوّر فنيّا؛ فإذا لم تكن متعدّدة المعنى فلا شعرية لها؛ "لأنّ موضوع الجنس الروائي الأساس (المتميّز) الذي يخلق أصالة هذا الجنس الأسلوبي هو الإنسان المتكلم وكلمته»[*] [1]، لغة أخرى تنهض على مقومات أسلوبية مستقاة من رحم تربة ثقافية إنسانية، وهذا ما دعا إليه من خلال مسيرته المعرفية، ومحاولاته في تقعيد النّص الرّوائي، والبحث عن فرادته من خلال خلق ينابيع جديدة، داخل المنظومة الفلسفية اللسانية المشبعة بالحوارية (Dialogisme)[**]، والتعدد اللغوي الذي يُعدّ مقوما من مقوماتها وعاملا من عوامل تميز النّص السردي وشعريته.

هذه "الحوارية" القائمة على تنوع الملفوظات والأساليب «محملة بالقصدية والوعي، والأيديولوجيا التي تكشف لنا عن مختلف أشكل الوعي، وأنماط العلائق القائمة بين الشخوص، وعن القصدية المحركة لسلوكاتهم وأفعالهم»[2]، لتلخص مجموعة الأفكار (الأيديولوجيات) التي تقدم على لسان شخصياتها، فتُعدّد أطروحاتهم الفكرية، القائمة على تباين وتعدّد وجهات النظر؛ لذا يرى "باختين" أنّ «الأساس الذي تقوم عليه الرواية هو حواريتها» [3]، هذه "الحوارية"التي تعد الجوهر الحقيقي للغة الروائية، وفي مواجهة ذلك طرح " باختين" مفهوم "الحوارية "كمُؤسِس" لصورة اللغة، " يطرح فيه «اجتماع الشعرية والتعدّدية اللغوية في علاقات حوارية، توسع دائرة المعنى من داخل النص إلى خارجه»[4].

---

[*]– إلا أننا لاحظنا في أعماله إدراجه لهذا المفهوم (الأيديولوجيا)، ضمن المفهوم السياسي: كون أفكاره كانت مضطهدة ومنبوذة في روسيا ومخالفة للتصور الماركسي، للإطلاع. ينظر: أنور المرتجى: ميخائيل باختين، الناقد الحواري، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص 8.

[1] _ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية: ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988ص 109.

[**] –الحوارية: هي نسيج البنية المادية للمنتوج اللغوي، وتغدو الحوارية في الرواية خاصية جوهرية، تدخل ضمن الوعي الاستطيقي والأيديولوجي لهذا النوع الأدبي، محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، من باختين إلى ما بعد باختين، دار أمل للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2012، ص 60.

[2] _ عبد المجيد حسيب: الرواية العربية، وإشكالية اللّغة، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1، 2014، ص ص 51-52.

[3] _ حميد لحمداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا: من سوسيولوجيا النص إلى سوسيولوجيا النص الروائي، مكتبة الإسكندرية، سوريا، دمشق، ط1، 1994، ص32

[4] _ صليحة مرابطي: حوارية اللغة في رواية" تماسخت دم النسيان" للحبيب السايح، منشورات مخبر تحليل الخطاب تيزي وزو، 2012، ص 08.

لأنّ عالمه حافل بالدلالة وتحاور الأصوات، المبنية على "مبدأ التفاعل"، الذي يعتبر ركنا من أركانها، وركيزة من ركائزها لهذا يمكننا اعتبار «مستوى التواصل بين الأفراد أوّل تجليّات الحوارية في اللغة»[1].

لذا "فالحوارية "Dialogisme" هي المفتاح الحقيقي لتحليل بنية الرواية، هذه الأخيرة التي تُعد ظاهرة متعددة الأساليب، ومتباينة الأصوات، وكلمتها فيها كلمة حوارية، والتي لا تصبح كذلك «ولا يمكنها أن تنفتح وتبلغ اكتمالها الفنّي إلاّ بالتنوع الرّوائي» [2]، الذي يَتّم عن طريقه عرض الشخصيات للأحداث ومسرحتها داخل متن الرّواية «المنظور إليها على أساس أنّها كُلّ تمثل ظاهرة متعدّدة الأساليب و الألسن والأصوات، ويعثر المحلّل على بعض الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة، والموجودة أحيانا ضمن سياقات لسانية مختلفة، وخاضعة لقواعد أسلوبية متنوعة»[3].

وسبب هذا أنّ الأساس الذي نشأ عليه النّاس هو الاختلاف في الشكل واللّسان والتفكير، لذا "فالحوارية" في تصوّر" باختين": «ليست فقط اصطلاحا ينحت لتأدية مفهوم من المفاهيم، بل هو منهج ومذهب في التفكير، وأسلوب من أساليب الدّراسة، التي تنتج عنها معرفة مخصوصة»[4]. وهذا ما لاحظه بعد ظهور نمط جديد في الكتابة عند دوستويفيسكي" (Dostoeusky)، والذي تمثل في تعدّد الأفكار والأصوات (Polyphonie La)، كما توصل إلى أنه خالق الأصوات في الرواية، و«اعتباره مثالا أعلى للشكل البوليفوني" [5] وعليه فالحوارية ليست علما للحوار المتبادل، وإنما «هي القراءة التي يفترض القيام بها، إثر معاينة الكلام وفحص الدلالة وكيفية تشكلّها» [6]، عبر لغة تعمل على خلق أفق للتحاور والتجاذب بين أطراف المتكلمين:

«Le dialogisme, polyphonie et diaphonie sont des phénomènes langagiers[7] »

---

[1] _ بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن 3 إلى 6هـ، منشورات كلية الآداب والفنون منوبة، تونس، ط1، 2008، ص 268.

[2] _ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق ،منشورات وزارة الثقافة ،سوريا ط1 ، 1988 ،ص 20.

[3] _ Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, gallimard, 2004, p87.

[4] _ بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، ص 281.

[5] _ محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، ص 96.

[6] _ المرجع :نفسه، ص 282.

[7] –hugues-constantin,« hal »,archives ouverte de cluanay dubmitted, on10feb2009,p:5.

وركحا على ما تقدم فإن" البوليفونية" و"الحوارية" هما عبارة عن ظاهرتين لغويتين، مستقاة من نظرية "باختين"، التي تهدف إلى تغيير صنعة الشكل الروائي وسبر أغوار مختلف الطرائق والسبل، التي تعطي للروائي إمكانية مقاربة واستثمار التنوع الأسلوبي داخل المتون السّردية منها: "التهجين"، ""الأسلبة" "والبارودیا"، "والحوارات الخالصة"، إضافة إلى "الأجناس المتخلّلة، " يراها من الأشكال الفنية التعبيرية التي تعمل على إبداع "صورة اللغة"، والتي يقصد بها "باختين" «تلك الصورة التي تسهم في تحقق النّص الشكلي والخطابي والأيديولوجي»[1]. باعتبارها تشكيلا لغويا جماليا اجتماعيا، ومكوّنا أساسيا من مكونات العمل الرّوائي، التي يسعى من خلالها الكاتب إلى تنويع لغة الرواية وحواريتها.

وعلى أساس هذا فصورة اللغة في الرواية، «صورة منظور اجتماعي، وصورة عيّنة أيديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها وبلغتها، والتي لا يمكن لها بأي حال أن تكون شكلانية»[2]، لأنها لغةُ تساءل الأيديولوجيا، يتوسّل بها المبدع مانحا إيّاها بعدا جماليا متواريا خلف الصوت ومقاصده، على اعتباره أنّ «الخطاب الأدبي هو أيضا مجال أساس لالتقاط التبدلات عبر جدلية الحوارية السّارية، في مجموع مرافق العلائق البشرية»[3]، وهذا ما أوجب على لغة الخطاب الروائي، أن تكون مزدوجة الحس والدلالة اللسانية تضّم خطابات متنوعة "ثنائية الصوت"، وهو ما اصطلح عليه باختين "بصورة اللّغة" والذي يعود له الفضل في صياغة «حواريتها التي تتسع لخطاب آخر، مستبدلة مفهوم الخلق الفني لدى الأسلوبية التقليدية، بمفهوم التشخيص الأدبي، والصياغة الجمالية والفكر في بنائها النهائي»[4]، باعتبارها سمة تصويرية، يحقق المبدع من خلالها عنصري الإثارة والتّخييل، وهذا ما أقرّه في مقاربته للبعد الأيديولوجي والاجتماعي للعمل السردي، الذي ينظر إلى لغة الخطاب على أنّها تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم، وأنّها تنزع إلى دلالة اجتماعية.

---

[1] _ مصطفى الورياغلي: الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص 81.

[2] _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 106.

[3] _محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ، ص 54.

[4] _ إدريس القصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية، لرواية"زقاق المدق" لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 408.

ولهذا فالخطاب الروائي نص أيديولوجي، وهو ما يُجنبه أن يكون هندسة لفظية مجرّدة، وينتهي "باختين" إلى اعتبار الخطاب الأدبي جزءا من ثقافة المجتمع الذي تنصهر فيه عدة لغات، تعيها الذّاكرة الجماعية. من هنا ينطلق إلى تأسيس مفهوم "للحوارية"، انطلاقا من التعارض الذي أقامه بين "لغة الشعر" و"لغة النثر"، فاللغة الأولى مفردة تطغى عليها لغة الذات، أمّا اللغة الثانية فمن أهم خصائصها التكوينية، أنها متعدّدة اللّغات، لهذا رأى أن أنماط التّعدديّة تخضع للحوارية في النثّر؛ أي تُدخل اللغات داخل الخطاب الواحد، فهي في نظره لم تعد صنعة أو عناصر تقنية تكتسب، إنّها قبل كلّ شيء إدراك لأهمية اللغات داخل المجتمع، في التراث المكتوب والشفوي.

ولنا في هذا المقام أن نعاين أهمّ طرائق وآليات هذا التعدّد والتداخل للخطابات والأساليب في نصوص" جلاوجي"، ونحن نشتغل على مكوّنات خطابه انطلاقا من سؤال "الحوارية": لذاكيف يمكن أن نقرأ خطاباته في ضوء الحوارية؟ ما هي مكوناته وآليّاته؟ وأين تتجلّى طرائق إبداع صورة لغته؟ إيمانا منّا أنه نحت لغته الخاصة التي تستمد بلاغتها من رفضها لأشكال الموروث اللّغوي التقليدي، مُناقضة للمونولوجية، وتحطيم القوالب المستهلكة لصالح كتابة مُنفلتة، وهو ما عبّر عنه –"محمد برادة" بخط غرينتش الأدبي– أي تجاوز الجمال اللّفظي المحلي إلى الإنجاز العالمي، «حيث أصبحت أشكال التعبير وأساليبه وطرائقه، كلّها تحت الاختيار، مؤدية إلى ما يشبه ثورة الكلمة، تلك التي تجليها الاستخدامات الجديدة للّغة، والنظر إلى العمل الفني من حيث هو حوار بين الفنّ وأداة التعبير الخاصة به»[1].

وعليه فهذه الممارسة التجريبية جعلت الرّوائيين العرب يتحرّرون من التمسك، بحرفية الشكل المتبلور عبر تاريخ الرواية العالمية، كما جعلتهم يضيفون عناصر لها صلة بالمحيط الاجتماعي[2].

وطبقا لهذا التّصور، نميط اللّثام عن صورة اللغة الروائية في نصوص "جلاوجي"، التي اتخذ منها الركن الأساسي «لتلمس هذه التغيرات، التي تترجمها لغة الخطابات المؤطرة لثقافة المجتمع وصراعاته الاجتماعية والأيديولوجية»[3]. الأمر الذي جعل الاهتمام النقدي «يتجه للفكر الروائي للغة، لا

---

(1) _ عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص 82.

(2) _ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 49.

(3) _ المرجع نفسه: ص 54.

بوصفها أداة تواصل فقط، وإنما في وصفها تُجلي وعي الروائي بتاريخ اللغة، التي يستعملها واقتناصه للدلالات المتناسلة التي تتفرّع عن التهجين، والتوليد والنحت والسخرية **الباروديةَ**»[1]، ليستثمرها كطرائق يستطيع من خلالها التقاط خطاب الآخر، ما نحا إياها مساحة ثم استهلاكا في فضائه الروائي، وأُولى هذه السبل:

1-التّهجين: hybridisation

التهجين صورة من صور اللغة، ومظهر من مظاهر حواريتها، غير مقترن بأية دلالة سلبية، فهو عنصر الإخصاب -كما عبّر عنه "محمد برادة"- قائلا: «والتوليد سيرورة ملازمة لحياة المجتمعات، تلاحق التحولات، وتسعى إلى التعبير عنها من خلال ابتداع الكلمات، وتلحقيها، وتفريع دلالاتها وتلاوينها»[2]. وكما عبّره عنه" باختين" قائلا هو: «مزج لغتين اجتماعيتين، داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي أو بهما معا، داخل ساحة الملفوظ»[3]، التهجيني، فتكون هناك علاقة حضور وغياب، حيث تقوم اللغة الأولى بإضاءة اللغة الثانية، وهو ما أطلق عليه "باختين" بـ (التشخيص الأدبي للغة)، لأنّ «موضوع الهجنة الروائية المقصدية هو التشخيص الأدبي للكلام» [4]؛ أي أن اللّغة المشخِصة تضيء اللغة المشخَصة، من خلال هجنة واعية تتجلى في تعدّدية لغوية، وينقسم التهجين إلى قسمين:

أ-تهجين قصدي: واعٍ، منظم، أدبي، وليس مطلقا، مزيج معتّم وآلي من اللغة، فهو امتزاج وعيان، إرادتان، وصورتان، وإذن نبرتان تشتركان في الهجنة الأدبية [5].

لهذا اشترط باختين في التهجين أن يكون قصديا من لدن الكاتب، فيدخل في تأسيس الحوار الأدبي القصصي ذو الأبعاد الجمالية.

---

(1) _ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 54.

(2) _ نفسه: نفسها.

(3) _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي: ص 24 (ضمن معجم المصطلحات).
bakhtinem

(5) _ ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ص108، ص 113.

ب–تهجين غير قصدي: أو التهجين اللاّواعي، أو اللاّإداري «وهو إحدى الصّيغ الهامة للوجوالتاريخي ولصيرورة اللغات»[1]. واللّهجات المتداولة بين الأفراد، وبالتالي فهو غير مقصود في ذاته، ولا يتوفر على أية شاعرية.

وعليه؛ فإن ما يميّز الرواية، أنّها مجال سردي وجنس حواري، تتعدّد فيه اللغات، وتتباين فيه وجهات النظر، وهذا ما نلمسه في نصوص "جلاوجي" التي تفاوت فيها التعدّد اللّغوي في ملفوظات متونه، والتي تبدو أنها مبطنة بصور تهجينية، وهذا ما نجده حين لجأ إلى تقنية "التهجين الموضوعي المزعوم، " أو ما يُطلق عليه المزعوم (Modivation poseudo/ Objective)، ويعتبر من خصائص الأسلوب الرّوائي «ويصل إلينا كأنّه أحد مغايرات البناء الهجين في شكل خطابات أجنبية" [2]. ليعبر عن ذلك، فأنظره وهو يقول: «واختلف الرواة في سبب فتح الكيس، قيل إن الكيس قد ثقل، وإنّ الشيخ قد ضعف، فسقط الكيس من يده وانبجس، ففرت الشياطين، وقد مردوا على الفرار.

الرواية الثانية: وقيل إنّ شياطين هذه المدينة، قد علموا على ما وقع لإخوانهم فتعاونوا على خيرهم، واتخذّ بعضهم بعضا ظهيرا، وفتحوا في الكيس ثقبا مكن الشياطين من الفرار.

أصحُّ الروايات، وأبلغ الروايات، وأقربها للمنطق والعقل، أنّ الشيح الحكيم، نسي أنّ الشياطين من نار وأنّ الكيس من خيش، وأنّ النار تبتلع الخيش... وما كادت الشياطين تتضاعف حتى اشتد أوارها وتسعّرت نيرانها، فأحرقت أسفل الكيس، وجعلته رمادا تذروه الرياح، كأن لم يغن بالأمس، ومرقت آبقة»[3].

من مظاهر الهجنة في هذا الملفوظ ما نلاحظه من أنّ السّارد في هذا المقام أمام وعيين اثنين؛ وعيه هو نفسه، ووعي إشاعة الناس؛ أي الخطابات المستترة المتمثلة في تعبير الرأي العام، التي تدل على فكرة مفادها، معرفة سبب فتح الكيس، ومحاولة هروب الشياطين من أرجاء المدينة، وتعلقها بها، وبالتالي فالفكرة غائبة، والتي تسمح بوجود وعيين داخل الملفوظ الواحد، أمّا لغة البطل لغة حاضرة مهيمنة في

---

[1] _ ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ص 108.

[2] _ المرجع نفسه: ص 66.

[3] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، سطيف، ط1، 2006، ص ص:61-62.

المقطوع السّردي، مشخِصّة للغة الآخر، الحاضر في وعي السّارد للغة المشخَصّة (الرأي العام)؛ لأنّ من طبيعة التركيب الهجين أن يعكس النسق المنظم الذي يرمي «إلى إنارة لغة بلغة، وتشكيل صورة حية للغة بلغة أخرى»[1]، لذا نرى أنّ ملفوظات السّارد، حاملة لبذور الغرابة، والتساؤل لهذا "التعبير الموضوعي المزعوم" المطبوع على حديث السّارد، والذي يعبر به عن بلوغ المدينة درجة كبيرة من التعفن من جهة، ومدى مساهمة الإشاعة في بناء طاقة دلالية للسارد، وتميز وعيه للكشف عن الوعي الغائب في المجتمع من جهة أخرى.

وفي نص آخر، إذا كان القتل فعلا يستمد نُبله من خوضه شرف الحرب، فإنّه يتحول إلى جريمة عندما يفتك بكيان أمة فيدمرّها، وهذا ما حاول "جلاوجي" أن يكشفه ويفجّر لنا الواقع ويعاينه من خلال نصّه (الفراشات والغيلان)، مواجها «التاريخ وهو يتحوّل، والمصير هو يتشكل»[2]، ذلك في قوله: «وفهمت عندئذ الأمر... هل يمكن للإنسان أن يصل إلى هذه الدّرجة من الوحشية فيقتل أخاه بمجردّ أنه يختلف معه، في لغة أو دين أو جنس؟؟؟؟ وما كان يلّقنه لنا معلّما في المدرسة من الفضائل الإنسانية، التي يجب أن نتميّز بها... ألم يكن يقل لنا أنّ الإنسان أخو الإنسان مهما اختلف معه، ألم يقل لنا أن الإختلاف رحمة؟ فكيف صار في لحظة نقمة وهلاكا ودمارا؟» [3].

إنّ المتتبع للغة السّارد في هذا المقطع يواجه أفكارا مختلفة متمثلة في فكر (الآخر) الغير أو ما يطلق عليها "بالأنا الغيرية"، وما تتلفظه مناهضة للأعمال الإجرامية، التي تقودها" الغيلان" كما عبّر عنها "جلاوجي"، مستشهدا بذلك بنصوص غائبة، أو بالأحرى بلغات مشخَصّة، منصهرة مع لغة حاضرة مشخِصة لا تكاد الفروق تتضّح بينهما، كونهما يشتركان في مبدأ واحد، ويعالجان فكرة واحدة، هي الدعوة إلى الأخوة وتعلم الفضائل الإنسانية والتحلّي بها، والاقتداء بما نصّ عليه الذكر الحكيم في تحريم قتل النّفس، وصوت المعلم النّاطق بسم الحديث النّبوي الشريف «المسلم أخو المسلم لا يظلمه ولا يسلمه»4 ضمن وعي يقوم على التهجين لتمارس اللغة هنا «التجريب على نفسها، كأنّها تداعيات أو

---

[1]،ميخائيل باختين :الكلمة في الرواية ، ص148.

[2] _ محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنّا مينه الروائي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص20.

[3] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، 2006، ص21.

إسراف لغوي، واقع في اللّاوعي بما يشبه الحلم والرؤيا»[1] لرواية أسطورية في عالم القتل، تضمّ هموما إنسانية ماضية وحاضرة ومستشرفة.

وفي موضع آخر نكون إزاء ملفوظ، بين وعيين لغويين مفصوليين بحقبة زمنية، وهي فترة صوت (منير) وفترة صوت (الحلّاج)، الذي نحروه مثل الشاة في العراق، فلم يتخلّف "جلاوجي" في ذلك إذ أرّخ «لهذه المأساة بأدبه بعيدا عن السياسي حينا، ويمتزج الجمالي الفنّي بالسياسي أحيانا أخرى، فراح يصوّر هموم الإنسان داخل المجتمع»[2] وموته المفاجئ، ليصبح همّه الوحيد كيف يعيش حيّا؟ مستنكرا ذلك في قوله: «إلى متى ونحن لا نحسُ في أرضنا...في أعشاشنا بالأمان؟.

لقد صرت أتلقى كلّ يوم رسالة... أنهض صباحا وأنا على يقين أنّ رسالة تنتظرني بفارغ الصّبر تحت الباب، يتّهمني أصحابها بالوقوف مع "الطاغوت" ووجوب العمل معهم لإقامة الدولة الإسلامية، ومرّة يتهّمني كاتبوها بأنّني إرهابي مناهض للسّلطة والوطن والدّيمقراطية، ويجب عليّ أن أتوب ماذا لو طرت مثل الحلاجّ؟ »[3].

نلمس في هذا الملفوظ لغة ثورية للسارد يستعرض من خلالها جوانب مهمّة من الواقع المعاش في العشرية السوداء بكلّ ما تحمله من معنى، تحت سطوة لغة تقريرية، جسّدت معاناة الفرد الجزائري، فوعي السّارد هنا منصهر في مدى وعي الآخرين بخطورة الوضع الذي آلت إليه "الأمة"، بكلّ ما تحمله هذه اللفظة من جدلية، فالأمة هنا هي" الوطن، الجزائ"، والعش هو المنزل، ولحظاته الحميمية عشّ الطّائر بصوت "غاستون باشلار"، وهذا ما تجسّده «شفافية النّقاء الكوني الأصيل، ونسبية التفاعل والارتباط الأمومي، تتأتى من خلال لغة الواقع وعلاقاته، واقع بهذه الدرجة من البشاعة»[4]. فلم تبق إلاّ ذكرى... منير، مصوّرا هذه المعاناة بلغة سلسلة بسيطة التركيب، وهو ما يتناسب وجوّ الحدث.

---

[1] _محمد تحريشي: في الرواية والقصّة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية الجمالية والسردية، عاصمة الثقافة العربية ،الجزائر ، ط1 2007 ،ص 132.

[2] _ حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2015، ص322.

[3] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه، 1+1=0، دار هومة للنشر والتوزيع، بوزريعة، ا لجزائر، ط2، 2014، ص 134.

[4] _ محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنّا مينه الروائيي، ص 124.

وها هي صرخة أخرى لساردها، قائلا: «وصرخت في أعماقي، وأنا أنتبه إلى أنّ أبي كان دون عينين، وكان التجويف داخل الرأس عميقا مظلما؟ ما ذا فعلت؟ هل هي ذي الحقيقة؟ على اعتبار أنّ الحقيقة ليست الصوّر المطابقة للشكل والدّقة لا تؤدي إلى الحقيقة» [1].

لقد وظف" هذه الطريقة (التهجين) بوجهة "جلاوجي" نظر نقدية واعية، هي «وجهة نظر الاجتماعي الذي يهتمّ بالبحث في الظّواهر عن السؤالين لماذا؟ وكيف؟ أي ينظر إلى الأسباب والجذور الاجتماعية أكثر ممّا يهتم بالإجابة السّطحية»[2]، فمن خلال كلام الشخصية "واو"، هي «الآن تعرف أنّني ميم، ولكن والدي كان يسميني واوا يصر عليها» [3]، نلاحظ أن كلامهُ مفتَعل، وأحكامه ذاتية، متمركزة على ذات جوانية داخلية نتيجة لما يحسّه اتجاه أبيه، الذي لم يُعرهُ أي اهتمام منذ صغره، مهتم بنفسه فقط، فأراد السارد في هذا النموذج أن يضيء لنا لغة الأب المجسّدة في كلامه، "كان التجويف داخل الرأس عميقا مظلما"، مانحا عبارته تأويلا تفصح عنها الجمل المكتنزة في الملفوظ.

إنّ حالة الكشف والاكتشاف لعالم نصوص "جلاوجي" المفعّم بالتوتر، جعلته يسعى من ورائه لتعرية الواقع الإنساني عبر مقابلته لصورته الفطرية النّقية لصياغة لوحة التضاد بين النقاء الأصلي، والتزييف الطارئ»[4]، وهذا ما يمثله في قوله: «عرجت بنا الايقاعات على أجنحته المشرعة إلى عالم حزين، نسيت كلّ ما حولي، وغصت بعيني في عينيه الدّامعين، ليس أروع من لحن يدّر العواطف، ويطّهر النفوس، وليس أبهى من دموع ساخنة تتدفق من منبع الطّهر والنّقاء.

كنت أتأمل عيني هبتي، وقد تغشتها الدّهشة، وأعود بذاكرتي إلى أيّامنا الخوالي، حيث كان الطّهر يمنحنا أجنحته السحرية، نرفرف بعيدا إلى قلبينا، نختلي فيهما كطفلين بريئين، نختبر الكون كلّه في لعبة نصنعها، فتصنع أفراحنا، وتهدينا في الأخير باقة من سبات يسرقنا متى وحيثما أراد»[5]، كلّ هذا النسيج كان وفق عبارات وألفاظ تسفر عن الصدى الطارئ على الجوهر الإنساني، من خلال الشواهد الحاضرة

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، منشورات دار المنتهى، الجزائر، ط2، 2016، ص115.

[2] _ إدريس القصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية-زقاق المدق، لنجيب محفوظ، ص 418.

[3] _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص39.

[4] _ محمد كامل الخطيب، عبد الرّزاق عيد: عالم حنا مينه الروائي، ص 92.

[5] _ عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط2، 2014، ص ص، 21-22.

على لسان عمار (السّارد) الذي يعيش على إرث الأمس، المشحون بالمحبة ونسيم الطّهارة ضاما صوته لصوت الآخرين، الذين شاركوه تلك اللّحظات البريئة، لأن السارد هنا «يُنقب على كلّ أبعاد الرّوابط الاجتماعية التي تحكم الشخصية، وتبعث العطب فيها، بداية من النقطة الصّفر، من عتبة الطفولة»[1]، من عتبة اللّحظة الشاعرية، من عالم صوت حلم البراءة إلى عالم آخر ليس مبهجا بتعبير حنا مينه.

وفي ملفوظ آخر، وظفّ "جلاوجي" اللغة توظيفا حيّا «لاستنطاق الحدث وإثراء دلالاته»[2]، وهذا ما يتردد في مقطعة «كان فاتح يحياوي يدرك جيّدا أنّ سكان عين الرماد، هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار، ومن يملكون القانون، وما كادت عزيزة الجنرال، تستولي على أراضي الفلاحين حتى البسطاء، وتأخذها منهم عنوة، وما كادت تشتري شركة البناء الذي تستغل مئات العمّال، وما كادت تضع يدها على أملاك الدولة فتشتريها بأسعار رمزية حتى ثار في المدينة يقود النّاقمين... وحدث ما لم يكن يتوقعه»[3]. إنها ثورة الأنتليجيسي "فاتح اليحياوي" الذي تضامن صداه مع صدى الرأي العام، المدرك للوضع الذي آلت إليه مدينة "عين الرماد" بسبب قوة نفوذ من يملك المال على حساب من يملك القانون، مجسّدا قانون الغاب والبقاء للأقوى، وهي واقعة «تمثل أزمة الأنتليجيسا بعلاقتها مع واقعها»[4]، وما تحمله من طموحات لتغيير السّائد، وقد حاول "فاتح اليحياوي" في ذلك تجسيد فكرة "التطهير" التي أتى بها أرسطو، وعليه فالأحداث وردت هنا بشكل حركة متتالية من المفارقات اللّفظية المتمثلة في الألفاظ الآتية: هم ضحية مؤامرة من يملكون الدينار، تضع يديها على أملاك الدولة، وحدث ما لم يكن في الحسبان...، لتلعب اللغة دورا مهما في تأزم الأحداث وتصاعدها وانتصار البرجوازية، لأنّ البطل شخصية «محكوم عليها بالعجز وشلل الفعل، بسبب جذور انتمائها الطبقي»[5].

وقد تبدو اللغة المشخِصّة في مقاطع آخر غائبة لسانيا، لكنها حاضرة دلاليا، وهذا ما نلمسه في قوله: «أمازلت نائما كالنّساء؟ أنت من سلالة السيّد على حيدر البتّار قاهر الغول، هل تدرك أنّ

---

(1) _ محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنا مينه الرّوائي، ص 93.

(2) _ سليم بتقه:ترييف النص الرّوائي، دار أبو حامد للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2014، ص 29.

(3) _ عز الدين جلاوجي: الرّماد، الذي غسل الماء، دار الرّوائع للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014، ص 38.

(4) _ محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنا مينه الروائي، ص 77.

(5) _ المرجع نفسه: ص 80.

الشمس الوهّاجة تتقّد من رأس الغول الذي رماه جدّك حيدر، في أتون الشمس، بعد أن فصله عن جسده في معركته التاريخية الشهيرة»[1].

لتُجلّي صوت الانتقام، ودعوة "العربي الموستاش" للثأر لدم أبيه والسّير على منوال جدّه الأوّل «علي حيدر البتار» بلغة رمزية إيحائية دالة عليه.

ولم يكتف "جلاوجي" في نصوصه بمزج لغتين اجتماعيتين أو التقاء وعيين لسانيين، بل صوّرهما، لأنّ الصورة الروائية عند" باختين" «تظهر ملتحمة عضويا بلغتها المتعددة الصوت»[2]، وهذا ما تجلّى في أحد مظاهر حواريتها الإضائية، ويقصد بها «الشكل الأكثر تميزا ووضوحا لهذه الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الدّاخلية، هي الأسلبة stylisation» [3].

2-الأسلبة: la stylisation

الأسلبة إحدى الطرق التي يستخدمها السارد للتعبير عن أفكاره، وخلفياته الأيديولوجية، ويعرفها "باختين" في قوله: هي «تشخيص وانعكاس أدبين للأسلوب اللّساني لدى الآخرين، وفيها يقدّم إلزاميّا وعيان لسانيّان مفردان: وعي من يُشخصّ (الوعي اللّساني للمُؤسْلِبِ)، ووعي من هو موضوع للتّشخيص والأسلبة»[4].

وهي كذلك عنده قيام وعي لساني معاصر بأسلبة لغة أجنبية بالنسبة إليه، «فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصّا على اللغة موضوع الأسلبة: إنّها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك البعض الآخر في الظّل، وتوجد نبرات خصوصية ومقامات تناغمية بين اللغة وموضوع الأسلبة وبين الوعي اللساني المعاصر»[5]. لنرى أن الأسلبة تقوم بمحاكاة نبرة الآخرين مبرزة علاقة اللاتكافؤ[*] بين لغتين، والفاصل

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الرّوائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص 43.

[2] _ ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص 85.

[3] _ المرجع نفسه: ص 110.

[4] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] _ المرجع نفسه:ص110

بينهما زمني، معوّضة التّشخيص بها، فينتج عن ذلك اشتغال خفي ضمني للغة التقليدية المؤسلبة، وهذا ما يبدو جليا في ملفوظات نصوص" جلاوجي" على لسان شخصياته، التي أرادت معالجة الواقع الاجتماعي، وإبراز تناقضاته وصوره المشوّهة، سواء على مستوى المكان أم تصرفات وأخلاق الأشخاص، نتيجة الأوضاع المزرية التي عاشتها الجزائر في فترة التسعينيات، كالبيروقراطية والرشوة، ونفوذ أصحاب المال على حساب أصحاب القانون، والفساد الأخلاقي، وتجسيد أزمة المثقف، وطمس الهوية الجزائرية، وغيرها من الأمراض الاجتماعية، عن طريق الاستعانة بشكل من أشكال صور اللّغة، المتمثل في" الأسلبة، " التي تعد أهم وسيلة تجلي المستويات اللغوية والاجتماعية في الرواية، والمتجلي في قوله: «بدأ الوزير كلامه: أمامنا عمل بزّاف، ومشاكل قد لجبال parce que وزارتنا importante....très importante لازم نخطّط ونشيد عمرانات باش نقضي على مشكل السّكن الخطير، ونسهل les habitants البسطاء السكن ولو بالأديان....وارتفع صوت أحد الصّحفيين مصححّا بالدّيون»[1].

إنّنا في هذا الملفوظ إزاء شكل سردي لساني، ثنائي الصوت، للغة مؤسلبة حاضرة دلاليا، غائبة لسانيا فالصوت المتحدث هو لغة المؤسلب، والمادة اللغوية ليست مادته، وإنما تنتمي لوعي الآخر، يعبّر عن نيتين مختلفين «خطاب غيري، داخل خطاب غيري آخر، تم استحضاره نصّيا لتكسير نوايا الكاتب»[2]، الذي وظف كلمات عامية بسيطة مثل قوله: "ب لجبال"، التي زّاف، لازم، باش، قد عكست لغة الوزير، الذي كان مديرا للمستشفى الذي لا صلة له بالبرنامج المخطط للسّكن، ليعبث بالطبقة المتوسطة، لتنّم اللغة عن موقف مفارق، ولحاجة فنية أقدر على التعبير وتفسير الراهن، الذي اختلت فيه كفة الموازين، وهذا ما يبدو في ارتكاب الوزير لأخطاء في الألفاظ: عمرانات... والأديان جمع مفرد، دين، عقيدة، ملة، لتخرج اللغة عن المألوف، و«تنتهك حُرُماتها، فيُحمّلها على أن تخرج من

(*)–تندرج" الأسلبة" ضمن التهجين القصدي، لأنّ كل الآليات عند باختين تعكس علاقة اللاتكافؤ بين اللغتين، علاقة حضور وغياب اللغة الأولى تضيء اللغة الثانية، لكن الفرق بينهما: أنّ "الأسلبة "لا تعمل على وجود لغتين داخل ملفوظ واحد، بل هي لغة محينة كما قال باختين، تعمل على إضاءة اللغة الأخرى، ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 11.

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة، 1+1=0، ص 171. "ر اس المحنة قصيدة شعبية مشهورة كتبها الشاعر الجزائري سيدي لخضر مرزوق في قصةجمجمة وجدها مرماة في الخلاء، قام بغنائها "البار عمر" وا "رابح درياسة" مع إضافة ممتازة وذكية.

(2) _ محمد العادي: خصوصية التجريب السردي في مجموعة، "بوابات محتلة" للقاص أحمد المنفلوطي، مجلة عمان، العدد 124، سنة 2005، ص 71.

جلدها، وأن تتنكر لدلالتها المعجمية الميّتة، لتنشئ خلقا جديدا من المعاني، وتبتكر أشكالا قشيبة من الأسلبة»[1].

وتضطلع "اللغة" بشكل آخر، تمتزج فيه ثنائية الحضور والغياب، من خلال نبرة ساخرة مفارقة وذلك في قوله: «وأجهدت نفسي أقنع سنان الرّمح أن حبيّ الأوحد الذي لا حبّ غيره... والذي لا يتغير... ولا يزول... ولا يفنى... ولا يندثر... وهو يدرك ذلك ويعلمه مدى ما عانيت من الهجر والفراق، ومدى الحزن الذي يقطع نياط القلب، كلّما ذكرتها، وذكرت ما حلّ بها، واستشهدت له في آخر كلامي بقول شاعرنا:

نقــلّ فــؤادك حيــث شــئت مــن الهــوى مــا الحــبّ إلاّ للحبيــب الأوّل» [2].

نلمح في هذا المقطع أننا أمام حضور ثنائي صوتي للغتين غير متكافئتين، والفاصل بينهما زمني، حضور لساني للمُؤَسلب (أبو تمام) ووفاؤه للحبيب الأوّل، وحزنه على فراقه متضّمنا كلامه لغة قديمة، أما اللغة المؤسلِبة غائبة لسانيا، حاضرة دلاليا، لغة معاصرة، مُفارقة توفير أقصى درجات التأثير للمتلقي، وتكمن «جماليتها في أنّها تورط المتلقي في قول شيء وتقصد غيره»[3]، وذلك بمنحها بعدا شعريا.

وفي لفتة أخرى من لفتات "جلاوجي" يبرز لنا تعددا لغويا آخر، متأثر فيه بطريقة قصار السور المكية. قائلا: «وكان فاتح اليحياوي في زمن ثورته يقول: «سبحان مخرج الحيّ من الميّت، ومخرج الميّت من الحّي، ومخرج الرّماد من الماء، ومخرج الماء من الرماد، أيهما خلق من للآخر؟ أما الرّماد هب من الماء أم الماء تفجر من الرماد» [4].

إنّ الملاحظ على هذه الطريقة أنها قائمة على سخرية وتعرية التناقض... بحلة جديدة، فيها نبرة من المفارقة، مجسدة في الوعي اللساني القديم الحاضر لسانيا وقد اتضح ذلك في قوله تعالى:﴿ فَسُبْحَانَ

---

[1] _ عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، –متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر–، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، الإمارات، ط1، 2010، ص58.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 107.

[3] _ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص 145.

[4] _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي عسل الماء، ص 32.

ٱللَّهِ حِينَ تُمۡسُونَ وَحِينَ تُصۡبِحُونَ ﴿١٧﴾ وَلَهُ ٱلۡحَمۡدُ فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَعَشِيّٗا وَحِينَ تُظۡهِرُونَ ﴿١٨﴾ يُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ٱلۡمَيِّتِ وَيُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتَ مِنَ ٱلۡحَيِّ وَيُحۡيِ ٱلۡأَرۡضَ بَعۡدَ مَوۡتِهَاۚ وَكَذَٰلِكَ تُخۡرَجُونَ ﴿١٩﴾ ﴾[1].

وكذلك قائمة في اللغة المعاصرة الحاضرة دلاليا، متمثلة في «آياته ومفرادته اللفظية التي تفرض نفسها فرضا مطلوبا في كثير من المواقف» [2]، فجاءت لغة القص شاعرية تحمل دلالات تفرض على القارئ الوصول لتلك المعاني لفك اللّبس عنها، قائمة على التقابل التمثيلي الذي جعل ساردنا من خلاله يحقق معادلة الرماد = الموت، الماء = الحياة، في صورة تثير الغرابة والدهشة، نتيجة تقابله لصورتين متناقضتين:...الحي≠ الميت، ومخرج الرماد ≠ الماء، مستثمرا تنوعا كلاميا داخل ملفوظه الرّوائي، متلاعبا باللغة وبمظاهرها الفنية والمعرفية، ضاما صوته لغير الأنا، ولرأي باختين القائل: إن كلامنا يشمل كلام الآخرين (الغير)، وهو ما أسماه بـ «التنويع».

3-التنويع: la variation

الانتقال من التهجين إلى الأسلبة يسمى تنويعا، غير أنّه في نظر باختين يدخل «بحرية مادة اللغة "الأجنبية" في السيمات المعاصرة، ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر، ويضع موضع الاختيار اللغة المؤسلبة، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة إليها»[3]. ليتضح هذا من خلال نص "راس المحنه، " الذي عالج فيه "جلاوجي" قضية هامة تتمثل في حياة المناضل السياسي الثوري "صالح الرصاصة"، وكيف يواجه هذا المناضل واقعا اجتماعيا غير عادل، «حتّى الاسم خسرته، وهو رأس مالي....سميتموني صالح الرصاصة... اليوم أسموني صالح المغبون، وآخرون أسموني صالح... » [4]. وإضافة إلى جعل هذه الشخصية طرفا يرسم عبثية الرّاهن، مقارنة بشخصية "محمد املّمد"، الذي يزداد ثراءً وتقربا من بلاط السّلطة، مجسّدا أوّلا؛ مفارقة بين اسمين صالح الرصاصة ≠ محمد، ثانيا؛ مفارقة زمنية بين ماضيه وحاضره، زمن الصّفاء والنقاء، وزمن عدم ردّ الجميل قائلا: «وصلت إلى

---

[1] _ سورة الروم: الآيات 17-19.

[2] _محمد نجيب التلاوي: الظفيرة السردية وضفيرة المعنى، ، ص 104.

[3] _ ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي: ص 111.

[4] _ عز الدّين جلاوجي: راس المحنه، 1+ 1 =0، ص 47.

البيت، وأنا أردّد بصوت مسموع: يامحمد املّمد يا أشكال الدابة، دخلت البيت وجدت وجه أبي عبوسا قمطريرا.... رمي بسائر همومه على وجهي فابتلع كل فرحة لديّ...وقفت مشدوها....ما رأيت أبي في مثل هذه الحالة، منذ عرفته على كثرة السّهام التي تعاورته أحزان تلتها جراح...تلتها أفراح... فندوب غائرة، لكني لأوّل مرة أرى وجها يتسربل هذه الملاءة... اللهم سترك»[1].

لقد انتقل السارد في هذا المقطع من" الأسلبة" إلى ا"لتهجين" للغة معاصرة، تعارض لغة قديمة توظّفها دلاليا لتحقق هوّية النّص، مستعينا في ذلك بآيات من القرآن الكريم ﴿عَبُوسًاقَمۡطَرِيرًا﴾[2]، موظفا إيّاها توظيفا مجازيا، لأن المبدع الحق هو من يمتلك القدرة، على تشكيل اللغة «تشكيلا جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات»[3]. والأمر نفسه حين وظف الأسلوب الشعبي، المعبر عن هوية الشعب وانتماءاتهم، وذلك من خلال توظيف "جلاوجي" للتراث في قوله: «لقد كانت وهي تجثم على هضبة عالية تحيط بها سهول التربة السوداء المتدفقة ماء وغلالا، كالجازية الهلالية، وهي تجلس عروسة في هودجها المزدان، وكانت تطوقها حقول القمح المتماوج بسنابله الطويلة، كشَعر الجازية المتدلي على... ولقد فتح "العربي الموستاش" على المدينة آفاقا جديدة لم يكن ينتظرها، لقد بدأت حمامة تتأقلم، بصعوبة مع المحيط الجديد، وراح وهو يغمس نفسه بقوة ناسجا علاقات جديدة واسعة مردّدا قول المجذوب[*]:

سَافر تعرفْ النّاس وكْبير القُوم طيعوا

كْبير الكرْش والراسْ بنصْ الفلس بيعو[4].

---

[1] _ عز الدّين جلاوجي: راس المحنه، 1+ 1 =0، ص 98.

[2] _ سورة الإنسان: الآية 10. ووظفها جلاوجي كذلك في راس المحنة ص 225. والمقصود بها هنا عبوسا: أي من شدة الضيق والكرب وجهه عبوسا، أما قمطريرا فهي مفردة مشتقة من القطران.

[3] _ أحمد محمد ويس: الانزياح، الاستعارة، والانحرافات، مجلة كتابات معاصرة، العدد27 المجلد 7، 1996، ص 63.

[*] —هو محمد عبد الرحمان بن عياد بن يعقوب بن سلامة، عُرف بالمجذوب، وهو من مواليد (909هـ-1503م)، توفي (1568م)، شاعر صوفي مغربي له الكثير من القصائد والأمثال الشعبية المتداولة في جميع أنحاء بلاد المغرب العربي، ترك من الأزجال ذخيرة (خصوصا ما يعرف بالرباعيات)، لازالت تحتفظ بها الذاكرة الشعبية إلى عصرنا هذا، وتتغنى ببعضها الطوائف العيساوية وغيرها من المتصوفة. متاح على الشبكةar.m.wikipedia.org.

[4] _ عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 159.

ارتحل "جلاوجي" في هذه المقاطع السردية مرة ثانية من" التهجين إلى الأسلبة"، عبر لغة متنوعة تتمازج أصواتها، بين التشخيص والإضاءة منصهرة بين لغة المجذوب ولغة السّارد، في توظيفه للتراث الشعبي، المتجلي في "لفظة الجازية" التي تتخذّ بعدين أساسين همّا: يدرجها راويها كرمز خيالي،...من بنات خياله، وكرمز واقعي، يستعيرها من السيرة الشعبية الهلالية، للدلالة على رموز كثيرة، كالحرية، للأم، الوطن وهو في هذا النموذج يرمز إلى الجزائر وطبيعتها الخلابة، من خلال الوصف الذي منحه إيّاها، وكذلك استعانته بالغناء الشعبي، وهي مادة ثانية تراثية قديمة مستثمر إيّاها بنبرة جديدة، مؤدية لقول المجذوب في ضرورة إطاعة كبير القوم وعدم الخروج عن عرف الحفرة، « فكان المكان مع طريقة الرّاوي الشعبي قد أفسح المجال لهذا التطريز الذي لم يكن ترفا أسلوبيا، أو مجرّد لعبة شكلية، وإنما كانت الاستعانة به ضرورة تفرضها مواقف القص» [1].

وفي مقام آخر، استطاع السّارد أن يحطّم اللغة، عن طريق" الأسلبة" وفضحها للآخرين وهذا ما يتعلق "بالأسلبة الباروديةّ"[2] ولا يفوته في ذلك إلاّ المحاكاة السّاخرة"[3].

4-الباروديا (التقليد السآخر) parodie

يشرح باختين مصطلح" الباروديا "بأنّها «نوع من الأسلبة، تكون فيها قصدية اللغة المشخِصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخَصة، مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية= الأسلبة البارودية على ردم نوايا اللغة المشخِصة مع نوايا اللغة المشخَصة وخلق لغة بارودية جديدة، وخير مثال ما يوضحه السّارد على لسان الشخصية "واو"، «الأيام وحدها كفيلة بأن تنسينا الماضي، وكفيلة أيضا أن تخلّصنا من الارتباط بالآخرين، أليس من الوهم أن نربط مصائرنا بغيرنا مهما كانت قرابتنا منهم، ونحن ندرك يقينا، أنّ الزمان سيطوينا، لنفنى جميعا في أعماقه، كذرّات رمل في قاع المحيطات، أليس الحيوان أكثر وعيا منّا، وأكثر ممارسة لقيم الحرية والانعتاق، ما معنى أن أضلّ في فستان أمي أو برنس أبي، فليذهب الجميع إلى سقر، إن كان ذلك سيكون على حسابي»[4].

---

[1] _ محمد نجيب التلاوي: الظفيرة السردية وضفيرة المعنى، ص 105.

[2] _ ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص 111.

[3] _ المرجع نفسه:ص 150.

[4] _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 114.

ينفتح هذا الملفوظ على خطاب وتداعيات نفسية متعلّقة بالشخصية "واو" المتمرّدة، الثائرة على واقعها، وهذا ما وضحه في قوله: « لن أضل في فستان أمي، أو برنس أبي»، فمن خلال المقطع يدعو "جلاوجي" قارئه لاسترجاع رواية إحسان عبد القدوس «لن أعيش في جلباب أبي»، وبالضبط استدعائه لمشاهدة هذا السّرد الفلمي، من خلال لغة ساردها السّاخرة المفارقة، والتي تحمل أبعادا متناقضة ومفارقة(*)، وهذه الأخيرة تعدّ «لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين، صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضدّ، وهو في أثناء ذلك، يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض بحيث لا يهدأ للقارئ بال، إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقرّ عنده»[1]. وهذا ما ورط "جلاوجي" به قارئه، فهو «لا يدافع هنا عن الحرية بصفتها حقا طبيعيا للإنسان الطبيعي، وإنّما يطلق الفعالية الإنسانية الحرّة، المكبلة بشبكة القمع الطبيعي والاجتماعي»[2]، تعبّر عن ذاتها، لذا فالسّارد هنا يواجه بنيات لغوية متعدّدة، تنمّ عنها خطابات وأشكال وعي متباينة يعمل على تحطيمها عبر تركيب ساخر، أيعقل أن يكون الحيوان أكثر حظا من الإنسان العاقل؟ «فالآخرون ليسوا هم الجحيم كما تزعم الوجودية، بل من خلال تماسنا بهم ننسج خيوط تفرّدنا الإنساني»[3]والطبيعي.

وفي منعطف آخر أضّم صوتي لصوت أفكار "حنا مينه"، «كون الأدب الواقعي العظيم منذ هوميروس، ومرورا بشكسبير وبلزاك، وغوته، وتوماس مان، ومكسيم غوركي وعبر كلّ مساره، كان يضع في أوليات توجّهه الدّفاع عن هذه المشاعر، وعن القيم الفاضلة للإنسانية وذلك عن طريق تعرية الواقع، وفضح الجوانب الظالمة، وإدانة قواه الغاشمة في همجيتها الشرسة، والرعناء لتحطيم البناء الداخلي السّامي

(*)–المفارقة (Irony): والتي ترجمت إلى السخرية أو التهكم، كما ترجمت أيضا إلى "Parodax" بمعنى التناقض أو المفارقة، وهي صيغة بلاغية تعبر عن القصد، باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد، فهي أخف من الهزء والسخرية، لكنها أبلغ أثرا بسبب أسلوبها المباشر، وتتصف غالبا باستخدام عبارات المدح لتفيد الذم والعكس، وفي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر اكتسبت تلك اللفظة عددا من المعاني. د.سي. ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، دت، دط، ج13، ص30.

(1) _ نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 198.

(2) _ محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنّا مينه الرّوائي، ص 92.

(3) _ المرجع نفسه: ص 94.

للإنسان»[1]. وهذا تحمله رسالة هذا الفنان، «ومدّ أحدهم رجل جدّتي العجوز، وكانت قد فطنت فراحت تئن أنات متقطعة فحملها كما يحمل النسر فريسته، دار بها عدة مرّات، ثم أطلق سراحهم ليرتطم رأسها بالجدار، ويتهشم، وتتطاير منه بعض الأجزاء، ويتراذذ منها مخّها ودمها هنا وهناك... ارتفع تصفيقهم مهلّلين لفعلة صديقهم» [2]. فبنية هذا الملفوظ حاملة لأفكار متباينة مبثوثة في وعي السّارد، تنّم عن مفارقة متمثلة في تحول الموت والقتل إلى رقصة، ولعبة تستدعي الفرحة والتصفيق. وليس هدف السخرية هنا هو «إثارة الابتسامة المريحة الممتعة فقط، وإنما هي مفارقة مُرة تنتقض الوضع القائم، وتحث ضمنا على تغييره»[3]، ليتحول هذا الخطاب حينها «إلى لغة فنية مولدة لردود أفعال متعددة»[4] تصنع الدلالة وتثير المعنى، وتعمق إحساس القارئ بها.

إضافة إلى جانب الأسلبة والمحاكاة السّاخرة نجد –باختين– يقر بمبدأ "التفاعل"، حيث يرى أن «داخل كلّ خطاب نفسه نلمس محاورة غير مكتملة، فقد غدا هذا الخطاب تفاعلا حيّا أكيدا لمختلف العوالم، ومختلف وجهات النظر والنّبرات، مما يفسح مجال تأويلات لطريقة التمثيل ذاتها، فتصبح متعدّدة الدلالة شبيهة بالرمز »[5]، وهذا ما نلمسه في النبرة التهكمية الآتية على لسان (صالح الرصاصة): «ومديرنا هذا وطني حقا لما عيّنوه كان كسلك الحديد... كأنه مستورد من أثيوبيا... البذلة الرمادية وحدها تمشي... اليوم صار بضخامة ثور يكاد يسقط للخلف، سرواله القديم لا يسع إصبعه مديرنا إنسان وطني، ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله...يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفح الجرائد التي تشترى على حساب المشفى... يوقع الوثائق، يطلّع على المراسلات... يرشف قهوة السّكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه، بعدما طرد السكرتيرة التي كانت قبلها... يتفق معها على موعد السّهرة ويخرج، في الباب يلتف حوله العمال المخلصون كالكلاب المدربة... يرقصون بلا إيقاع... يملؤون له السيارة بخيرات المشفى...لحوم....حبوب...خضر....مشروبات....عند الحادية عشرة يخرج ولا يعود

---

[1] _ محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنّا مينه الرّوائي، ص 150.

[2] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 12.

[3] _ محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 145.

[4] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] _ M, Bakhtine: esthétique et théorie du roman: p221.

حتى الغد أما المرضى المساكين فلا يعطي لهم إلاّ العدس بالماء»[1].

لم يجد الكاتب لمثل هذا الموضوع الذي يجسّد الصّراع، وفكرة الطبقية في مجتمعنا الجزائري من صورة تحتويه أكثر من صورة السخرية والتهكم، وما تعبّر عنه نقاط الحذف التي حاك بها السّارد نموذجه، «ليشكل المفتاح المهم بيد القارئ، لإقامة بنية دلالية مناسبة ومستدركة لما سبق، وهو ما يحقق مفارقة نصف غائبة حين يبدو النّص الأبيض مفتوحا على كل الاحتمالات»[2]، لكشف زيف المسكوت عنه وتشخيصه للوضع الرّاهن، وسلطة وسطوة حكام المكاتب على أملاك الدّولة، كلّ هذا تمّ على مستوى "اللغة" لصنع هذا الحدث المفارق من خلال إبراز الذم بأسلوب المدح المتمثل في قوله: «مديرنا هذا وطنيّ حقا لما عيّنوه...مديرنا إنسان وطني ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله».

إذُ يمسي "جلاوجي" من وراء ذلك «أكثر قدرة على صياغة اللغة، والتلاعب بها، كما نجد اللغة لديه أكثر تنويعا، وطواعية لتتخذ المفارقات اللفظية شكل الألعاب اللغوية»[3]. التي تخضع لقوانين التشبيه والاستعارة والتحويل الدلالي، من المعنى الأصلي إلى معنى آخر تصوري مفارق، وبهذا تكون المفارقة «تعبيرا لغويا وبلاغيا، ترتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما تعتمد على العلاقة النغمية أو الشكلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها»[4].

وفي مقام آخر يقرّ "عبد الله الغذامي" أنّ «النّص الأدبي وجود عائم، فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته، والنصوص "شوارد" على تعبير أبي الطيّب المتنبي، وكل نص شاردة ينام عنها مبدعها، ويسهر الخلق جرّاها ويختصم»[5]، وهذا عين ما تضمنته أفكار جلاوجي في قوله: «أوّل من أوحى لمختار الدابة بالترشح هو الخبطة، وضمن له رضى الكبار عليه، وما

---

[1] _ عزي الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 37.

[2] _ ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، " أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش" أنموذجا، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 115.

[3] _ المرجع نفسه: ص 118.

[4] _ محمد سالم الأمين محمد الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر،ص 146.

[5] _ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيويةإلى التشريحية، ص ص 27-28.

هي إلا أيام حتىّ كان مختار الدّابة يجتمع مع الجنرال، ثمّ مع عزيزة ليلقى لديهما القبول التام... واشترط الخطبة أن يكون نصير الجان الثاني في القائمة واستطاعوا ملء القائمة بأسماء أخرى... ممرنين ومعلم وإمام وموظفين... وأستاذ جامعي، وجد نفسه في ذيل القائمة، وكلّف بالقيام بالحملة الانتخابية، أمّا مختار الدابة، فكان يقول دائما: أنا أمّي حقيقة، ولا عيب فقد كان رسولنا الكريم أميّا، غير أنني أفهم السياسية، وسأخرج عين الرماد من أزمتها كما أخرج رسولنا الناس من الظلمات إلى النّور»[1].

إنّ اختيار" جلاوجي" للأسلوب الساخر للغة مختار الدابة جاء للاستدلال على زمنه، فهي صحيحة في زمن الرّوائي، المملوء بالتناقضات، والتي يتم من خلالها فضحه وكشفه، لتوضح «عدم التطابق بين الكائن ونفسه وبينه وبين العالم، وليسعى عبر هذا الفضح إدانة وتعرية ما يعانيه الإنسان من تشيء وفقدان للمعنى، في ظلّ علاقات الاستغلال الرأسمالي» [2]. وذلك بدءا بتضاد أسماء شخصياته تذكر منها مختار≠ الدّابة، ومفارقة حوادثه أنا أمي ≠ أنني أفهم، الظلمات≠ النور نفسه في ذيل القائمة، عوض تصدره في أولها، منافيا بذلك قوله تعالى: ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي ٱلَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ ﴾[3]، ليعكس هذا التضاد عمل مميزات الأسلوب الساخر، وهو «أن تلحق جملة الجملة لتمتصها، وتقبل الفكرة على الفكرة لتدمغها وتخالفها»[4].

5- الحوارات الخالصة (الحوار الخالص):

نجد من طرائق إبداع صورة اللغة الحوار، الذي يوصف بأنه «اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي»[5]، ليتم من خلاله اكتشاف نمط حياة الشخصيات ووعيهم الأيديولوجي، فهو بنية من البنيات التي يقوم عليها العمل السّردي إلى جانب الشخصيات، والزمان، والمكان، واللغة والوصف، لكن المقصود بالحوار هنا، ليس هو التعريف المتداول بأنّه كلام بين باث ونفسه، أو مع كلام

(1) _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 153.

(2) _ عبد الحميد عقّار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص67

(3) _ سورة الزمر: الآية 09.

(4) _ إدريس القصوري: أسلوبية الرواية، دراسة في رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، ص 433.

(5) _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 116.

مع الطرف الآخر، بل هو «يتّخذ صبغة مفهومية، أي يكون بمعنى الحوارية وبمعنى الصور العامة للأسلبة»[1] التي يحطمها الكتاب ويردمها؛ «لأنّ حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها، بل هو حوار الأزمنة والحقب والأيّام، وحوار ما يموت ويعيش ويولد: هنا ينصهر التعايش والتطور معا في الوحدة الملموسة الصّلبة، لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة» [2]، و"باختين" بهذا يقرّ "بحوارات الأزمنة وأبعادها المختلفة وفق صيرورة الماضي واسترجاعه، أو الحاضر وتطلعات مستقبله عبر ملفوظات هجينة مؤسلبة بمحاكاة ساخرة انتقادية تهكمية[3].

لأن خطابات الشخصيات، «شأنها شأن التهجين والأسلبة، تعبّر عن تصادم أنماط الوعي ووجهات النظر حول العالم، وهي حوارات تتغذى من الحوارية الكبرى للرواية»[4]، لذا فالحوار الخالص عند "باختين" هو الحوار المباشر الدرامي[*] بين الشخصيات داخل المحكي، ويتمظهر كشكل مرتبط بتقنيات الكتابة وكذلك بغياب الرّاوي، غير أنّه يتداخل مع الأنماط الحوارية الأخرى، لأنّه امتداد للوعي التصادمي بين اللّغات والوعي الأيديولوجي فالحوار يمكن أن يكون نمطا حواريا عندما ينجذب من التعبير عن بؤرة الصّراع بين وجهات النظر، ويتحول هو بذاته إلى عيّنات أيديولوجية، وهو مصطلح يقصد به "باختين" اللغة الخاصّة لمتكلم ما داخل الخطاب، وذلك لأنّ المتكلم في الحقيقة منتج أيديولوجيا.

وندرج مثالا لذلك في قول "جلاوجي":

أ-«هل تعلم أنّ نبينا تزوج إحدى عشرة امرأة فيهنّ يهودية ومسيحية؟

فغرّ العربي الموستاش فاه مشدوها وقال:

الله ونحن على سنة نبينا سائرون.

اعتدل سي رابح في جلسته واستردّ شيئا من وقاره وقال:

ولكن لا تنسى قول المجذوب:

---

[1] _ إدريس القصوري: أسلوبية الرواية، دراسة في رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، ص 412.

[2] _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 112.

[3] _ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال نصر الله، دار الكندي، عمان- الأردن، ط1، 2004، ص26.

[4] _ عبد المجيد حسيب: حوارية الفنّ الرّوائي مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، ط1، 2007، ص 39.

ما زِينْ النسا بضحكات لو كان فيها يدوموا

الحوت يعوم فالماء، وهُما بلا ما يعوموا

سوق النسا سوق مطيار يا داخلوا رُدْ بالك

يوَرِيوْلَكْ من الرّبح قنطار ويَدِّيوْلَكْ راسْ مَالِكْ. واصل سي رابح يتحدث كأنه خبير:

-المرأة لا تحب الجبان، المرأة لا تستسلم إلا الجسور»[1].

يتمظهر "الحوار الخالص" في هذا المقطع السردي، متجليا في الكلام الذي دار بين "العربي الموستاش وسي رابح"، مزاوجا فيه بين اللغة الفصحى، واللغة العامية المحلية القديمة، التي أسلبها على لسان الشيخ" عبد الرحمان المجذوب"، مستخلصا في نهاية حديثه أنّ المرأة أجمل فاكهة، وهِبة من الله، فيجب أن لا نرفضها، متوسلا في ذلك بانهمار لغوي، لا يستمد عذوبته «من فصاحة الكلمات ولا من صليل الإيقاع اللغوي الجهير، وإنما من موسيقى الحياة الأليفة، وهي تغمرك بضباب يخلو من تفصيلات حية تتفتح عنها ذاكرتك، وأنت تمتزج بها، وأتت تقرأها، فتحقق بينك وبينها درجة عالية من التماهي»[2].

وقد شغل" الحوار" في موضع آخر تجلى على سبيل المثال في قول السارد:

«أنا: (لنفسي) وما دخله في هذا (له) أخبرني يا سيدي عن حبيبتك وأنا مستعد لأبحث معك.

هو: هي أعظم ما درج على الأرض.

أعظم ما سر في الماء

أعظم ما طار في الهواء...

هي ابتسامة بريئة على ثغر الصّغير

دفقة الحبّ في القلب الكبير...

دهشة الشوق الغزير....

هي ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على بال أحد...» [3].

---

[1] _عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنظر، ص 243.

[2] _صلا ح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص 65.

[3] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 43-44.

نلاحظ ورود الحوار في هذا السياق بنبرة خطابية ذات أبعاد دلالية جمالية، تجلت في «هذا العمل في انسيابه الكلّي مع السرد، الذي منح النّص طواعية أكثر» [1]، وثراء دلاليا أكسبه مزيدا من الخصوبة والغنى، فخرجت روايته من جمالية سردها إلى جمالية شاعريتها، ، في قوله:"ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على أحدّ، وتحيلنا هذه العبارة إلى: "قول الرسول ﷺ: « أعددت لعبادي الصالحين، ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر».

ليبين ما أعدّه الله عز وجل لعباده المؤمنين من النعم في دار كرامته (الجنة)، وما شاهده الرسول ﷺ من نعيم الجنّة ليلة معراجه، ممّا يولد صورا شعرية منزاحة عن اللغة المتداولة، وعلى «توسيع مجال الحرية لمزج الحقيقة بالخيال»[2]، مضيفا تلوينات لفظية لحبيبته (نون).

وفي هذا المقام نخلص أنّ ليست العبرة في لفظة "الحوارية، " بل في «طريقة توظيفها وشكل حضورها، ومدى مساهمتها في صنع جمالية المقروء»[3]، وهنا بالذات تكمن قدرة "جلاوجي"على «المخالفة والتجاوز وتحقيق الإضافة والتمايز»[4] في نصوصه، مستفيدا مما تنتجه "اللغة، " من إمكانات "شعريةّ لها وفق مستوياتها المختلفة، إيمانا منه أنّ «لغة الرواية هي نسق من اللغات، وهي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا لأصوات فردية تنوعا منظما أدبيا، تقتضي المسلمات الضرورية، بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما»[5].

---

[1] _ الخامسة علاوي: العجائية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 352.

[2] _ محمد الدّاهي: دليل العنفوان، فوران الكتابة، استقصاء اللحظات الهاربة، مجلة كتابات معاصرة، العدد32، 1998ص 114.

[3] _ رضا بن صالح: التجريب في الرواية التونسية، بحوث سردية، ص180.

[4] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] _ ميخائيل باختين:الخطاب الروائي، ص34.

ثانيا– مستويات اللغة:

نشأ لدى الروائيين وعي جديد بالكتابة ووظيفتها اللغوية، عملوا من خلالها على المزج بين الواقعي وتفاصيله وبين التّخييلي وانزياحته، من خلال تنويع "مستويات اللغة، " التي تحولت من لغة الإبلاغ إلى فضاء للإبداع، مفعمة بالشعرية والتوتر.

لهذه الأسباب مجتمعة حفلت الكتابة السردية الجديدة "باللّغة ومستوياتها" المتعدّدة والمتفاوتة بين اللغة الفصحى واللغة العامية، ذلك أنّ «أمر الكتابة قائم على العمل البارع باللغة، والنّسج بألفاظها في دائرة نظامها»[1]. خصوصا وأن مجتمعنا اللغوي بالجزائر يمتاز بالثنائية اللّغوية فصحى وعامية.

وإذا ما عدنا إلى تراثنا العربي نجد أنّ من المتعارف عليه أنّ «العرب تفطنوا إلى مسألة مستويات اللغة في الاستعمال الأدبي، منذ اثني عشر قرنا، على يد أبي عثمان الجاحظ»[2]، والملاحظ أنّ الجاحظ، " وبشر بن المعتمر" من الأوائل الذين تحدثا عن مستويات القراءة والقارئ، بمعنى ما يجب على الكاتب من مراعاة لحال المتلقي في نصوصه، ومراعاة درجة ثقافته، فلغة الأشخاص متعددة منها؛ لغة الأستاذ –لغة الفلاح– لغة الطبيب، لهذا فـ «اختيار لغة الرواية ليس أمرا ميسورا؛ إذ هل علينا أن نراعي ونحن نكتب مستويات المتلقين، الذين نفترض وجودهم افتراضا» [3].

والمتتبع للنص الروائي الجلاوجي، يلاحظ تدفقا لغويا وتباينا في المستويات اللغوية، حاملة في ثناياها مياسم الفصاحة والمحلية، لكنّها التزمت بالفصحى في كلّ نصوصه، إلاّ أنّها رامت إلى نوع من العامية بجزء يسير فقط، وظفها توظيفا حيّا، في نص "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" و"رأس المحنة 1+1 = 0"، و"الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"، مبيّنا من خلال توظيفه اللغة المحلية المفردة البيئة والوضع الاجتماعي، وهو ما عبر عنه عبد الملك مرتاض حين قال: «فركموا العامية على الفصحى، باسم التعبير عن الواقع... فكأنّ هذا الواقع المزعوم، هو واقع تاريخي بكلّ ما يحمل التعبير من معنى، أي كأنّ الروائي، حين يكتب رواية، فكأنّه يكتب تاريخا دقيقا للأحداث والأشخاص، لأنّه ينشئ

---

[1] _ عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 109.

[2] _ المرجع نفسه: ص 105.

[3] _نفسه: ص118

عالما أدبيّا قوامه اللغة ولحمته الخيال»[1]. ومن هنا كان «الشكل اللغوي مثيرا للأخيلة، ولذاكرة المتلقي في استجابتها لصيغة التعبير عن الحياة اليومية»[2].

ونمثل لهذا بمختلف صيغ التراث الشعبي التي استثمرها، والتي تتمثل في: الأغنية الشعبية، الحكاية الشعبية، وغيرها، إضافة إلى بعض المصطلحات التراثية القديمة التي فسّرها في هامش متونه.

ونلتقى مع توظيف جلاوجي للعامية، حيث نلمسها في أكثر من موضع، متداخلة مع النسيج اللّغوي، من خلال هذا المقطع:

«عندي حمامه تْرن في برج عالي.

حرقتْ قلبي وشغلت لي بالي

صوتها لحنْ مشكل لالي يا لالي

مشيتها حجلة تثير دلالي

وقلبها باهي وحْلو كِعنقود الدوالي

عينيها سوده مَذباله غيّرت أحوالي.

وسَنْهَا جَوْهَر مرتب يلمع ولاَلِي

نبكي ونُّوحْ ونشكي للرّب العالي.

يا ربي داوي لجْراحْ واكْشفْ هَوَالِي [3].

يتضح لنا من خلال النموذج المقدّم، أننا أمام لامية الشنفرى، عاكسا بذلك " جلاوجي" ايقاعا موسيقيا وتناغما صوتيا بلغة عامية، تعكس مستوى ثقافة السّارد، مستحضرا من هذا النّوع ما يترجم تأوهاته، وما يسكن آلامه، وتنمّ ما تجسّده «الشخصيات الريفية التي تتكلم الحديث اليومي الملائم

---

[1] _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 105.

[2] _ سليم بتقة: ترييف السّرد الروائي، ص 29.

[3] _ عزي الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص40.

لمقوماتها الثقافية»[1]، عما يمتلكه" جلاوجي" من قدرة على الابتكار الفني، جاعلا من شخصية "حمامة" لغة ماض، وحاضر، واستشراف للمستقبل، لما يحمل هذا الاسم من مدلول، فهي طائر يأبى القيود، والسؤال المطروح هنا: من هي حمامة؟ أهي شبيهة بحمامة سيدنا" نوح عليه السلام" التي اهتدى بغصنها إلى برّ الأمان؟ أو هي من نسجت خيوطها في غار حراء، لتحمي خير البرية "محمد صلى الله عليه وسلم "وصديقه "أبي بكر الصديق" رضي الله عنه، هنا يجد القارئ نفسه مجبرا على الغوص في معرفة بعدها، ومن أسباب ذلك مصادفته لكلمات منها: الحرية، الجزائر، الوطن، أم أنها فعلا امرأة يطلق عليها هذا الاسم، مصورا إيّاها وفق نسيج متناسق في الألفاظ والتراكيب، وهو ما منح النص جمالية خاصّة، الذي ما كان ليحقق فائدة لو عرفناه بعيدا عن توظيف" جلاوجي" له في هذا المقطع السردي بالذات، وهكذا تتحول اللغة العامية إلى شفرة كما عبر عن ذلك "سليم بتقة".

وقد نهض "جلاوجي" في ملفوظ آخر بعينة أخرى، ذات مغزى ورموز « تكشف عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه، ومع الكون كلّه، ولا عجب بعد ذلك، إذا شعر أنّ العالم كلّه يتحدّث من خلال الرّموز»[2]، وفي ذلك يقول:

هذا وطنك ولا جِيت برّاني

يا راس المحنه لله كلّمني

حُر أنت واللا مملوك حطّاني

يا راس المحنه لله جاوبني » [3].

يتجاوز توظيف الأغاني الشعبية في لغة الخطاب الرّوائي بُعده الاحتفالي الذي قِيل فيه، فيعكس دلالات مختلفة موحية؛ «لأنّ لها قابلية الاضافات الجديدة، التي يطبعها بها الإنسان المعاصر ولو في وسائل أدائها، وهو دلالة على تجدّدها، ومقدرتها على تحميل الكثير من هموم العصر وملابساته»[4]،

---

[1] _ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطبع والنشر، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1991 ص08.

[2] _ المرجع نفسه، ص08.

[3] _عز الدين جلاوجي: راس محنة 1+1=0، ص ص231 -232.

[4] _ بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ط1، 2000، ص 131.

وما استلهام "جلاوجي" لهذه الأغنية الشعبية ذات اللهجة المحلية والخطاب اليومي، إلا دليل على حرقة عواطفه الإنسانية «ليتضمن الموقف السياسي والاجتماعي إيحاءً، لا إعلانا في لغة ذاتية، بلونها إيقاع الفاجعة، في بعديها الفردي والاجتماعي»[1]، لتعكس نفسيه ومعاناة الذات الكاتبة، «إزاء ما يعرض لها من مواقف تعكس علاقتها المنسجمة أو المتوترة مع العالم الخارجي، مما يتسبب لها في أشكال من المعاناة، ويعمّق إحساسها بالاغتراب»[2]. فكأنّ التاريخ هنا يعيد نفسه، فإذا كانت الجمجمة المرماة في الخلاء منذ عصر مضى، من صنيع يدي أجنبية (فرنسا- الاستعمار)، فإن الجمجمة الحالية الملقاة بفعل بني جلدتنا (العشرية السوداء، وبهذا يثبت "جلاوجي" أنّ الحاضر صورة الماضي وامتداد له.

هكذا «خرجت الأغنية الشعبية عن تقاليد الزمن من كونها أغنية للمجموعة إلى أغنية يشارك فيها المعنى الشعبي أفراد الجماعة»[3]، بلغة قص «تزيد التعبيرات، والألفاظ العامية، التي تمثل واحدة من مستويات التعدد اللغوي المعبّرة عن البعد التكويني، والحجم الثقافي والحضاري للشخوص» [4]، والتي «نشعر بأنها أكثر انسجاما وتناغما» [5].

وتأسيسا على ما سبق نقول أنّ "جلاوجي" لم يكتف باستثمار اللغة المحلية الموظفة في الأغنية الشعبية والشعر الشعبي، بل ألفينا أمثالا عامية بسيطة، وحوارات مباشرة وغير مباشرة، من خلال الملفوظ الآتي: «يا ناسْ يا ناسِ سيد النّاس يرفع الباس، ويْعلّي الرّاس، اسمه بالعِين يبدا، والنْفوس له تهدا يرفع راس بْلادنا، ويْعز نفوس أولادنا»[6].

إن دواعي "جلاوجي الموضوعية لطرح هذا اللغز على لسان "البهلي"، يعرض من خلاله ظلم وجبروت "القايد عباس"، اسمه بالعين يبدا، بعدها يلازم حديثه بذكر صفات حسنة له، (يرفع راس بلادنا....ولادنا)' وبالتالي يترك القارئ في حيرة من أمره ليفكّ شفرات هذا اللّغز، الذي يحتاج إلى كثير من إعمال للفكر.

---

(1) _بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 604.

(2) _المرجع نفسه: ص 605.

(3) _بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص 131.

(4) _محمد نجيب التلاوي: الظفيرة السردية وضفيرة المعنى، ص 106.

(5) _المرجع نفسه:لصفحة نفسها.

(6) _ عزي الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص38.

وفي مقطع آخر يقول:

«مَنيشي محبوب حب الجدّه ومنيشي مكروه ولد بْليس

منيشي رَكّاب خِيل العِيرة ومنيشي مزلوط مافِديش

إذا قلتِ أنتِ: لا لا حتى أنا ماَ نبغيش[1].

ضُرب هذا المثل الشعبي المحلي لقصة "الجازية وذياب الهلالي"، الذي رفضه أهلها، فضلا عن «إضفاء تنويع أسلوبي وإيقاعي في حواريته»[2]، يضاعف من يقظة المتلقي وتفاعله مع الحدث الروائي.

إضافة إلى ما سبق ذكره، نرى أنّ الكاتب لم يتوقف عند هذا النوع من الخطابات، بل انفتح أكثر على الهامش من ثقافتنا، لذلك نجده يذكر لنا مجموعة مفردات ذات منحى عامي، بعضها مألوف لدى القارئ، والبعض الآخر يلّفه الغموض منها: الغناء السّراوي...، سيجارة البرزيلي، قهوة الجزوة، القرّابة، المثرد، الرّومي، لعجار، العمريات بوقالة، لالة، لحمامجي، لعشور، المشروب.

ومنه نستنتج أنّ "اللغة العامية" لا ينحصر مجالها في البيت والشارع فقط؛ لكنّها أيضا لغة تراثنا الشعبي الذي تمتد جذوره إلى الماضي السحيق، وهو ما منح جمالية خاصة لهذا النص، الذي تتمازج فيه العامية بالفصحى في أرقى صورها، مانحة للمتلقي فرصة التعرف على مصطلحات جديدة قديمة ذات حمولات معرفية وفكرية وتراثية، وما تحمله هذه الكلمات من «طاقة دلالية وإيحاءات، لا تنهض بها ألفاظ أو تراكيب أخرى»[3]، لأنّ المسميات التراثية الموظفة في نصوصه «تختزن دلالات اجتماعية، يفوح منها عبق التاريخ وشذا الماضي، وتضفي على البناء القصصي هذه جاذبية، لا يشعر بها إلا من يحمل في صدره حبا للتراث، وتقديرا للأصالة»[4].

وإذا ما عدنا لنصوص "جلاوجي" سنجد الأصالة حاضرة في الموروث الشعبي المشترك، الذي يجعلها تمتاز عن غيرها من الروايات العربية كونها جزائرية، فإن أردنا البحث عن خصوصية الكتابة سننطلق من هذا المقام، الذي يوظف تراث أمة كاملة، بلغتها الفصيحة والعامية، «وقد داعبتنا اللغة

---

[1] _عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1 =0، ص 56.

[2] _بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص604.

[3] _صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص154.

[4] _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص ص283-284.

العامية أول الأمر، فهمنا أن نجري إليها لا هربا من مشقة الفصحى فحسب، بل لأنّنا كنا نتّلهف أن يكون الأدب صادق التعبير عن المجتمع، ولكننا تحوّلنا كأنّما بدافع عزيزي إلى الفصحى؛ لأنّها هي الأقدر على بلوغ المستويات الرفيعة، على ربط الماضي بالحاضر، على توحيد الأمة العربية»[1]، ذلك لأنّ السرد حوار اللغات واللّهجات؛ «ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلّطف عن لغته، حتى يجعلها تتوزع على مستويات»[2].

فالإنسان متكلّم، والرواية تحتاج إلى أناس متكلمين، -على حدّ تعبير باختين-، ولغة السرد تتمازج بين لغة حوار مباشر، ولغة حوار غير مباشر، سواء أكان فصيحا أو عاميا. والمتتبع لنصوص "جلاوجي" المختلفة، يلاحظ حركي الكلمات وفق قواعد اللغة، التي وردت في معظمها فصيحة إلا في بعضها كانت عامية، لتمثل «الصّراع والاختلاط بين الكلام الشفوي، والكلام المكتوب على جميع المستويات الاجتماعية للغة، لتشهد صراعا للآراء وتضاربا يحقق للراوية غناها اللغوي والدلالي» [3].

حاول "جلاوجي" تشخيص واقع مهموم وزمن متشظّي، وكشف التناقضات الكامنة فيه، من خلال الحوار الذي مرّره على ألسنة شخصياته، مازجا بين الواقع والخيال في أسلوب سردي بديع، ولنقرأ هذا المقطع:

« ورفع سمير رأسه فأشفق عليه، ولم يشأ أن يمعن في ذبح كبريائه أكثر، وقال:

يحسّ تعبا خفيفا، ولا يمكن أن يقابل أحدا.

-والعطرة لِمَ انقطعت عن العمل؟

وفار الدّم في كلّ مجاري جسده النحيل، ورنا ببصره إلى وجه مختار الدّابة ومدّ يده بعدها للضرب.

-وأنت سَاقِط...تسأل عن النساء يا ولد الكلب، يا مختار الدّابة» [4].

طعّم جلاوجي نصّه الحواري ببعض المفردات العامية (ساقط-ولد الكلب-الدّابة)، كاشفا لنا عن

---

[1] _صلاح فضل: أساليب السّرد في الرواية العربية، ص 154.

[2] _عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 111.

[3] _بلال كمال رشيد: اللغة والرواية، ص 257.

[4] _عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 157.

طريق لغة الحوار الخارجي بين سمير، ومختار الدّابة عن الصراع بينهما، مجسدا محنة الوطن وخرابه وفساده بسبب فساد حكّامه، فمختار الدّابة «هو شيخ البلدية ورئيسها، بدأ حياته خضّارا متواضعا، ثم سائقا لشاحنة خضر، ثم بائعا بالجملة للمواد الغذائية بالجملة، ثم عضوا في الحزب وممّولا رئيسيا لفريق نجوم المدينة ومقربا من الإعلام ورجل الدولة، ثم مرشحا للانتخابات البلدية، ولمختار الدّابة قبيلة ذات عدد تحسم الانتخابات لصالحها دائما تحت شعار "حمارنا أفضل من فرس الغير"»[1].

نلمح من قراء المقطع أنّ "مختار الدابه "يريد أن يستولي على كل شيء حتى الزواج أراده بالغصب وعدم الرّضى، وهذا ما ينم عن قدرة "جلاوجي" في «استيعاب الحوار للحدث وتحويله إلى صيغة تعبيرية ذات انتماء ريفي، من حيث المكان والزمان والمجتمع» [2]، لهذا نجد لغتة تترفع عن العامي والحُوشي، من الكلام في معظم نصوصه، إلا في حالات، مثل ما كان يقوم به إليوت، حين «كان ينقل أسلوبه في مسرحياته عامدا من مستوى إلى آخر، فينتقل مثلا من النظم الشعري إلى اللهجة الدارجة، كي يتحقق له نوع معين من التأثير»[3]، وأمام هذا يقر "عبد الملك مرتاض" بعدم اتخاذ العامية لغة للحوار في كتابه –في نظرية الرواية– حين قال: «ونؤثر أن يترك للغة، الحرية المطلقة لتعمل بنفسها، عبر العمل الإبداعي، فلا واقعية، ولا تاريخ ولا مجتمع، ولا هم يحزنون»[4]، وهو بهذا القول يدعو إلى الفصاحة وجمال اللغة والميل «إلى أن لا تكون هذه اللغة عامية، ملحونة أو سوقية هزيلة أو متدنية رتيبة»[5]، بكلّ ما تحمله هذه الألفاظ من دلالات «إلى إمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن»[6]. وبهذا يكون "عبد الملك مرتاض" قد وضع حدّا فاصلا لقضية لغة الحوار في المتون السّردية، والتي طالما أرّقت الأدباء والنّقاد والأدباء وشغلتهم، مناديا بضرورة الأخذ باللغة الفصيحة فيه، لما له من قدرة على التواصل بين الشخصيات، وتجسيد أحداث الرواية متآزرا مع "اللغة الشعرية، " من أجل تحقيق شعرية المسرود الذي يأبى أن يحقق شاعريته إلاّ عن طريق «لغة تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير إلى الخلق، إنّها تبدع واقعها

---

[1] _ المصدر نفسه : الصفحة نفسها

[2] _سليم بتقة: تزييف السّرد الروائي، ص 29.

[3] _أحمد محمد ويس: الانزياح، الاستعارة ولانحرافات، ص 66.

[4] _عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص، 122، 123

[5] _المرجع نفسه:ص 158

[6] _ نفسه: الصّفحة نفسها.

وتخلق عالمها وتحقق شاعريتها»[1]. ولنقف عند هذا المقطع:

"أجري...أتعثر...أنهض...أعدو....أتعثر...تنهش الحجارة زبدة ركبتي....نباح جنود يلسع قلبي الصغير خوفا....أغمض عينيّ أو أكاد تغرق مقلتي في نهر من الدموع أجرى....أتعثر...أسيّجُ لعبتي الصّغيرة، بذراعي النحيلتين...أضّمها إلى صدري»[2].

وردت هذه الملفوظات السردية عبر لغة حوارية استبطانية داخلية لـ «حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات لغة حميمية؛ تندّس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السّارد، وتمثل الحميمة والصّدق و الاعتراف» [3]، لتعانق هموما إنسانية؛ إنّه مقام للبوح عن أوضاع يعيشها البطل "محمد" تثير رعبه وقلقه وخوفه، لكنها لا تخفي بصيص الأمل (أضمّها إلى صدري) الذي ينتظره وتنتظره الأمة العربية «فالطفولة هنا توازي براءة العالم»[4]، إضافة إلى أنّ النص تتضافر فيه جملة من الانزياحات المتعددة، عبر صور رمزية شاعرية أخرى لأحلام "محمد"، والتي تمحورت على أفعال حركة "أجري..أتعثر..." تتخللها نقاط حذف، وهذا من شأنه «أن يقوي فكرة النظر إلى النّص بما هو كائن متحرك غير ثابت ولا متجمد»[5]، تتحوّل اللغة فيه إلى رموز تصور حالة محمد الباطنية، وتعبر عن أحاسيسه فهي ليست مجرّد وسيلة للتخاطب، وإنما هي مليئة بالإيحاءات قادرة على حمل رؤية السّارد للوجود، وبرصده للأفعال المضارعة التي تتسع لاستيعاب الدّهشة، وهول المفاجأة»[6]، لمعاناة طفل، لا بل لمعاناة عالم بأكمله، عبر صورة مشرقة «بالبراءة والحلم، بإيقاع المخمل، ورائحة الإنسان، وشكل الأشياء وألوانها، وطعمها، تستعيدها طفولة فارقت عالمها لكنّها احتفظت ببقايا الصّور»[7] صورة محمد، المتمثلة في اللعبة، وهذا ما يتيح بطبيعته لتعدد وتداخل وتقاطع وتصادي للأصوات، والأزمنة والخطابات.

---

[1] _ جمال بوطيب: السّردي والشعري، مساءلات نصية، محاكاة للدراسات والنشر، دمشق، سوريا ط1، 2013، ص 41

[2] _عز الدين جلاوجي: الفرشات والغيلان، ص 07.

[3] _عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 182.

[4] _محمد كامل الخطيب، عبد الرّزاق عبد: عالم حنا مينه الروائي، ص 151.

[5] _أحمد محمد ويس: الانزياح، الاستعارة، والانحرافات، ص 65.

[6] _نجمة خليل: الرؤية الفنية في الأدب، شعرية الرواية والمألوف، نموذج غسان الكنفاني، مجلة كتابات معاصرة عدد27، المجلد7، 1996، ص 31.

[7] _سامي الطّلائلي: عرس التساؤل، صوت الجماعة الشفاف، مجلة كتابات معاصرة، عدد32، المجلد 8 ، 1998 ،ص 95.1

والجدير بالذكر هنا أن "جلاوجي "سعى إلى تطوير الحوارية اللّغوية للمحكي، فكانت نصوصه تتراوح بين "اللغة الفصحى"، «ذات التراكيب الرصّينة والمفردات الفخمة، وقد جاء توظيف الروايات للغة العامية ضمن سياقات متعددة»[1]. ليبرز جانبا إبداعيا آخر، وهذا ما تتميز به لغة متونه السردية «المتاخمة بالكثير من عناصر الثقافة، ومرجعيتها وتطلّعاتها وخزينها المتنوع، تصاحبها صنعة روائية متقنة، تعكس معرفة مُطلّعة وعارفة وعالمة باللعبة الروائية، في أكثر من أشكالها تمويها، وترميزا وفنا وجمالا»[2].

ولنتأمل هذا المقطع وهو يقول:

«لبس الزيتوني العرب[*]، الذي تكاد طياته تلامس الأرض، ثم قندورته البيضاء التي ورثها عن أبيه وسوّى العراقية [**]. فوق رأسه، وفوقها وضع بعناية كبيرة عمامته البيضاء ووضع خيزرانة[***] في ذراعه اليسرى»[3].

أفادت لغة السرد لدى "جلاوجي "من التراث العربي الشعبي، المتجلى في ألفاظه الشعبية العامية، "سروال العرب، قندورة، العراقية، خيزرانة"، ساعيا إلى تكسير خطية الزمن ونزوعه إلى خرق أنساقه التقليدية، عن طريق الاسترجاع إلى الماضي، وهذا ما يضفي إلى خلق تنوع في مستويات الكلام، و«تأسيس معرفة عميقة بمكونات النّص الفكرية والجمالية والدلالية» [4]. وما يتفق والمضامين الروائية التي يمنحها النص حميمية، وواقعية لما للعامية من دلالة، وليمتلك العامي جزءا من الوظيفة الجمالية للغة، لا سيما حينما يدرج مع الفصيح، فتسمية الأشياء بأسمائها العامية، وإدراجها في النص يجعلها قريبة من المتلقي، الذي يعرف الاسم الذّي يحمله المسّمى، والذي قد يكون محليّا، وبذلك يورد السّارد له تهميشا له بحاشية صغيرة في أسفل الصفحة، وهذا ما لاحظناه في عز الدين جلاوجي، والتي تعمّد ذكر معظمها

---

[1] _محمد عبيد: التنوير الروائي، استراتيجية العلامة فضاء التأويل، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2015، ص 41.

[2] _سليم بتقه:ترييف السرد الروائي، ص110

[*]– يطلق العامة على السروال التركي ذي الطيّات المتدلية، سروال عرب، تمييزا له عن السروال الحديث الذي يسمونه بسروال فرونيس.

[**]– توضع فوق الرأس، بيضاء، مثقوبة، تثبت فوقها العمامة، وظيفتها التهوية ومنع تشكل العرق، ومنه جاءت تسميتها.

[***]– الخيزارنة هي: العصا.

[3] _عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص20.

[4] _ لحسن كرومي: القراءة: الاختلافي والمغرض- القارئ في المقروء، مجلة كتابات معاصرة، العدد32، 1998، ص 106.

في الجزء الثاني من رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»، الموسوم بـ "الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال "والمتمثلة في: القرابة، القلمونة، المطمور، السّراوي، الطّالب زيت عرب....

وخلاصة القول إنه ومن خلال ما قمنا بعرضه، ومن من خلال رؤيتنا ومنظورنا الخاص وتحليلنا للغة السرد في نصوص جلاوجي، يتضح لنا أن اللغة جاءت فصيحة؛ «ولكنها جنحت إلى مفردات أو تراكيب عامية في نسيجها، ممّا غير من رتابتها وأكسبتها بذلك رتبة وميزة تستدعي من قارئها تأمل، وموضع سؤال وتفكر، وقد تصبح هي جذوة الشاعرية»[1]، وثرائها الدلالي.

[1] _بلال كمال رشيد: اللغة والرواية، ص265.

ثالثا: آليات التجريب في لغة السرد وجمالياتها:

إذا كان التجريب «سعي دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدم، وهو تجاوز مستمر للقاعدة والقانون»[1]، فالسؤال المطروح في هذا المقام: كيف خاض" جلاوجي" هذا المسرب؟ وهل نجح استثمار آلياته؟ وما موقع نصوصه في الدائرة الروائية الجزائرية التجريبية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة وجب علينا تتبع التحول الذي شهدته نصوص جلا ف عن خلفيات متونه، التي جاءت منتهكة لناموس الكتابة، الأمر الذي أكسبها سمتها التجريبية، ممثلة بالكشف في مظاهر الإبداع فيها، وهذا ما جعله يتوغّل في دروب المختلف الشكلي عامة، واللغوي خاصّة، والتي تمظهرت في مجموعة من الآليات، يمكن حصرها في يأتي:

1-اللغة العجائبية:

"الرواية هذه العجائبية" [2]، بهذه الفاتحة النصية التي افتتح بها "عبد الملك مرتاض "كتابه "في نظرية الرواية" نلج نصوص عز الدين جلاوجي المختلفة، حيث تُرسى بعالمها السّحري الجميل في خطابات سردية بديعة، على نحو ما «تتميّز به من شعرية سردية، هي نتيجة جدلية بارعة للبعد التّخييلي في علاقته بلغة التّعبير، في تشييد عالم سردي يكون فيه العجائبي (الفنتازي) مادة كبرى جبّارة تعيد بناء وإنشاء العالم الفعلي عبر لغة حيّة دافقة، بلغة إعجازية، فاتنة، طليقة، بالغة الثّراء والجزالة، عالم سردي لغوي عجائبي يكاد يكون غير مطروق من قبل، باستثناء شذرات متفرقة في ثنايات بعض الروايات العربية»[3] والجزائرية، إذا استثنينا بعض الروائيين، كالطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة، إضافة إلى جيلالي خلاص، وغيرهم من الروائيين أصحاب التجديد والتجريب، إلاّ أنّنا نلاحظ تمايزا بينهم وبين نصوص عز الدين جلاوجي في تناولهم للعجيب (Fantastique)والعجائبي (Le Merveilleux)[*] ؛ إذ حاول فيها التجريب «لتكسير

---

[1] _محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص254.

[2] _عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 07.

[3] _محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 25.

[*]– العجائبي مصطلح جديد في النقد العربي، يتّخذ عدة مقاربات، والمصطلح في أصله الأجنبي هو "الفانتاستيك"، وله مرادفات عديدة في البحث العربي: الفانتازي–الغرائبي–الخارق –الاستيهامي–الواقعي السحري. للإضافة ينظر: الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية.

النمط السردي القديم، وتأصيل الرواية العربية وربطها بتراثها العربي القديم، والمشاركة في ارتياد آفاق العالمية، عن طريق تمويه الواقع والسمو بالخيال وتغريبه بشكل عجائبي»[1]؛ حيث بنى عالمه الروائي انطلاقا من اللامعقول، ومزج الواقعي بالخيال، بعنصرها الحيوي والحامل الأساسي للمتن الروائي إذا «البطل فيها والشخصية الرئيسية هنا هي اللغة»[2].

وبهذا يتحول النص السردي إلى «مهرجان للغة تحول ذاتها مثقلة بالمجاز» [3]؛ هذا ما سعى إليه جلاوجي من خلال بعض نصوصه، المتمثلة في "سرادق الحلم والفجيعة"، "العشق المقدنس"، ا"لرماد الذي غسل الماء"، والتي تسنّت له فيها شفرات جديدة قائمة على تجاوز الواقع، وكان سنده في ذلك الاتكاء على العجيب والغريب، بتوظيفه لـ «عنصر الخارق أو العجيب أو الماورائي، والانفتاح على العوالم الاستيهامية للحلم واللاوعي واللاّمعقول القائمة على خرق قوانين السببية الضابطة للنظام العادي للظّواهر الطبيعية، كانت أم اجتماعية أم أدبية»[4]، معلنا انزياحه وتوتره عبر توظيفه للعجائبي والغرائبي، وتقديم رؤيته للتحولات التي طرأت على المجتمع الجزائري «عبر صيغ الأسطورة والالتباس والسخرية والتهكم والبوح، واستدعاء المنسي والهامشي، واستنطاق اللاوعي برسوباته الجارحة» [5]، فتوظيفه" للفنتازي" يعكس عبثية الراهن والواقع، الذي لم يستطع أن يتجاوب معه، فاختار "اللغة الفنتاستيكية" لتعكس رآه، ولتفتح نصوصه على عوالم مدهشة تثير العديد من التساؤلات والاحتمالات الممكنة، «بلغة روائية تستلهم المعرفة بكل أشكالها، وتحطم الزمن المستقيم، وتبعثر الأشياء وتمازج الكائنات الحقيقية والفنتازية»[6].

وهذا تمام ما حققه "جلاوجي"، حين جعل من العجائبي مكوّنا لافتا من بين مكونات أخرى تنهض لتشخيص التحولات وإعادتها لأصولها، وتعميق المكاشفة، «هكذا تحتل اللغة العجائبية موقعا بؤريا، في توجيه هذا العجائبي انطلاقا من نسق الروايات الشفهية والحلم والرؤيا، التي تُضاءل مساحة

---

(1) _حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 68.

(2) _محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 10.

(3) _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(4) _عمرو بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية دار الأمان المغرب ط، 2013، ص 19.

(5) _المرجع نفسه: ص 26.

(6) _محمد أيوب: صناعة المعنى، قراءات في الرواية العربية، دفاتر الاختلاف مكناس، المغرب، ط1 يونيو 2013، ص 53.

الواقعي، وتتوارى لتفسح المجال لغير المألوف، والخارق والفوق الطبيعي» [1]، منتجا لما يعرف بالتردّد[*] l'hésitation، لابتكار عوالم جديدة في النصوص السردية، وذلك بارتياد عوالم السّحر والتعجب، عبر لغة ملغزة أكسبها سحرا، إيمانا منه أنّ «العجائبي اليوم على مستوى السرد والحياة المعيشية أضحى طيفا من ألوان عالمنا المألوف، المشحون بالتوتر والمفارقات»[2]، وهو ذاته ما دفع بأكثر الروائيين إلى تأسيس خطابات جديدة، تكشف عن تناقضات الواقع في ضوء العجائبي، بحثا منهم «على خامات بكر تَعدُ بعوالم حكائية مغرية، لما تحمله من غرابة ودهشة، تمخضت عن واقع حضاري مخصوص، وواقع اجتماعي وسياسي مأزّم»[3]، مؤسّس على اللامعقول، وغايتهم في ذلك إنشاء صيغ جديدة مواكبة لروح النص ليتحول إلى «مهرجان كوني للغة فذة تحلق في فضاءات رحبة تزخر بالدّلالة، والرمز، والمجاز، والتأويل في فتنة استعارية لم يسبق تحققها»[4]. وهذا ما يتمثل في:

أ- **السحر والتنجيم:**

جاء في معجم المعاني أنّ السّحر هو «كلّ أمر وعمل، يزعم أنّه خارق للعادة والطبيعة، ولا يعرف سببه، ويقصد به التمويه والخداع» [5].

أما ما يُعرف بعلم التنجيم (Astrology) هو «مجموعة من المعتقدات حول الأوضاع النسبية للأجرام السماوية»[6].

ووجود هذا النوع من «السلوك في عمل إبداعي، لا يعني تبنيه أو تمييعه كفكر غيبي»[7]. ولكنّه

---

[1] _ عمرو بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص ص 55، 56.

[*]– التردّد: هو اللحظة الذي يعيشها القارئ مع الشخصية، اتجاه عالم يعرض عليها، وهو المدة التي يعيشها العجائبي، الذي بانتهائه ينتهي التردّد.

[2] _محمد سالم محمد الأمين الطّلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 248.

[3] _عمرو بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 14.

[4] _محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية: ص 26.

[5] _ مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، إخراج إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، د.ت، ج1، ص419.

[6] _ علم التنجيم: مقال متاح على الشبكة: http://ar.m.wikipedia.org.

[7] _ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص 125.

يستثمر ك «وسيلة يرجى من ورائها تمرير خطاب ما من جهة، وتكسير هذا الجسر انطلاقا من الكشف عن هشاشته والتعرية عن فضائحه، التي لا تتماشى والفكر العلمي الثاقب من جهة أخرى» [1]، وقد لجأ إليه جلاوجي واستغله في نصّه "سرادق الحلم والفجيعة"، في مقطع "العجائز والقمر" في روايات راحت تتلو حديث تشويه العجائز لصورة القمر في قوله: «واجتمعت العجائز عند بوابة المبولة واستحضرنا كلّ الشياطين والعفاريت، والمردة ويأجوج ومأجوج، من كلّ حدب ينسلون وعلى كلّ ضامر يأتون...وحشر كل ساحر عليم.

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء...حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشّفاف يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضّلة.

تأمّلت صفحة القمر المضيئة وهي تلوك علكتها فرأت صورتها بشعة، مفزعة مخيفة... مرعبة...مهلكة... قهقهت عاليا تنوح، وعلمت العجائز على ذلك أيّاما ولياليا ولم يستطعن إلاّ تسويد جزء منه...إن كيدهن لعظيم...فلّما أدركهنّ الملال: فلن حاشا لله ما هذا إلّا ملك عظيم، وأطلقته ليعود حيث هو، ومنذ ذلك الحين وهو يُرى أسود الجانب من الوجه

ثم انتصبت كالوقاحة وصفعتني بلسانها انتهت حبيبتك نون، تبخرت، حملتها بيدي هاتين... ونفيتها في فجّ عميق يغلي به يأجوج ومأجوج، ولقد علموني من السحر ما أفرق به بين المرء ونفسه»[2].

يشتغل "جلاوجي" على موضوع من موضوعات العجائبية في هذا الملفوظ، والمتمثل في (السّحر والتنجيم)، «ليغامر مرة أخرى في اقتحام الميثولوجيا، والموروث الشعبي، بكلّ طقوسه وأعرافه ومعتقداته التي أَثْرَت المخيلة العربية ونسحب على غرارها الأساطير نسجا مثيرا» [3]. مازجا في استثماره هذا بين السحر والخرافة، ليشكل عوالم غرائبية وفوق طبيعية تتحول إلى دهشة «بفعل لغة السرد الذاهبة إلى عوالم شعرية آسرة، ترتقي بأحداث تبدو واقعية إلى ما فوق الطبيعي، عبر غيبوبة باذخة بعوالم

---

[1] _المرجع نفسه :الصفحة نفسها

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 54.

[3] _ محمد رضوان: التجريب وتحولات السّرد في الرواية العربية، ص 147.

الفانتازيا»[1]، لتتماهى معه، وتكون بذلك أشبه بلغة الطلاسم والتعويذات والتراتيل، ساعيا من ورائها إلى خلق واقع لغوي خاص، ليعطي بعدا شاعريا، وذلك حين راح، وبفنيّة كبيرة، ينسج هذا المقطع، حيث جعل السحر وسيلة سردية أدبية مفتوحة على سحر العبارة ذات الايقاع المؤثر، الذي يشدّ القارئ إلى تلك اللوحة المملوءة بصفات مفارقة، من مثل: (مفزعة، مخيفة، مرعبة، مهلكة)، والتي تجاوزت حدّ المعقول، ولا مألوفية الحدث، وذلك في (قدرة العجائز على نزول القمر وتشويهه)، ليقدم لنا ببراعة مشهدا لعالم السّحر والتنجيم، وليكشف عن جزء من هوية الأمة العربية الجزائرية، التي ما زلت تؤمن ببعض المعتقدات الشعبية المبنية على السحر والشعوذة.

والمتمعّن في عتبة "العجائز والقمر" التي تواترت رواياتها بتعدّدية خطابية مختلفة مستخدما في ذلك تقنية ا"لتواتر التكراري (Fréquence répétitif)[*] فالحدث واحد، متثمل في اجتماع عجائز المدينة لمراودة القمر وتشويهه، ولكنه لم يكن بنفس التلنوينات الخطابية فكلّ بنية تواترية تأتي بالأعجب، ففي البداية قالوا: «إنّ ذلك السواد وآثار السحابة السوداء، التي أرادت أن تغتاله، ففرّ منها، بعد أن كاد يلفظ أنفاسها، ولكنّها وإن هزمت فقد تركت آثارها عليه» [2]. وقالوا: «إنّ القمر قد عشق المدينة وهام بها حبّا، وسعى إلى الخلوة بها»[3].

عمد "جلاوجي" من خلال هذه البنيات التواترية إلى دفع النّاس «إلى أن يلوذوا بأوهام وتقديرات بلغت حدود الغرابة»[4]، في تصور ماذا حدث بين العجائز والقمر؟ وما تحمله من دلالات خادمة للعمل الروائي؟ متحكمة في نسيج التفاصيل «إلاّ أن اللغة الحاضنة والأوصاف المتواترة وشبكة الكلام

---

[1] _ المرجع نفسه :ص 123.

[*]– صنف البويطقيون الجدد أمثال: (جيرار جنيت)، (تودوروف) زمن الحكي إلى ثلاث علاقات: علاقة الترتيب: (Ordre) المتمثلة في (الاسترجاع، الاستباق) وعلاقات الديمومة أو المدة (Durée)، وعلاقاتها النوعية بين الحكي والقصة ما يطرأ على المتغيرات (Sommaire) والوقف (Pause) والحذف (Ellipse) والمشهد (Scene)، إضافة إلى علاقات التواتر (Fréquence)، أي التكرار بين الحكي والقصة، وهو ما يسمّى عند اللسانيين بالجهة والتواتر، المدرج في المثال هو تواتر تكراري؛ أي نجد خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا بطرق مختلفة. (سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 78).

[2] _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 52.

[3] _المصدر نفسه:الصفحة نفسها.

[4] _ سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص199.

الحواري المفتوح على الأفق المجازي الموحد، كلّ ذلك يجعل السياق النّصّي يكتسب بعدا فنطازيا، قريبا من عوالم البلاغة المحفوظية بتنويعاتها الانشطارية(*)، والشذرية والحلقية»[1]، وغيرها. عبر تنويعات وايقاعات متعددة «تروم وسم آلية الاستبدال المجازي، بالقدر عينه، الذي تُعين فيه مبنى الإدراك وأفق التخييل»[2]، ومن هنا يصبح الاختلاف هو العنصر الأساس، للبحث عن جماليات جديدة في الكتابة تسفر عن مكبوت الشعب وتبوح بجرحه، عاكسا من خلالها «ضغط الراهن الذي هو الأبّ الشرعي للمستقبل، والمرتبط بما هو سوداوي وسيّء» [3].

سعى جلاوجي بين الواقع والعجائبي إلى مساءلة المسكوت عنه، مستعيرا صورة (ضياء القمر) رمزا لمحاربة العفن الذي زحف المدينة المومس وغطى جدرانها، لكن هيهات «ها هو يصارع ساحبة سوداء تعصره بكلتا يديها...، وها هو وقد تملّص منها يبدو مرهقا خافتا أسود الخدين حزينا» [4]. تريدا لعجائز اغتياله، لكنّه فرّ منها في المرّة الأولى، وتركت سوادا على محياه، تأبى نوره وتخشاه، «تذكرت أنّ القمر عدوّ الدّود ضوءه يحرق الدورة اللدود» [5].

تحيلنا لفظة "القمر" على قراءات تأويلية عديدة حتى أنّ "القمر" لم يسلم من الدّنس رغم صعوبة الوصول إليه من جهة، وتوظيفه للإجابة عن دراما الراهن من جهة ثانية، ذلك أنّ الكلمة «في الخطاب الفنتاستيكي لها ذاكرة آثمة، تتغذى من فضائح العقل والواقع، وتسعى إلى التقاط أنينه المرتبك، قصد تشخيص نبضه المختل»[6]، وهذا ما «يدل على أهمية هذا النّص الرّيادي في حقل التجريب الرّوائي، وفي تحوّلاته السردية، وبنيته الدلالية، وغناه الفني، وانزياحاته الفكرية والأسطورية على نحو عجائبي تغري

(*)–الانشطارية: لقد بات من الشائع استعمال هذا الوصف البلاغي في تحليل النّصوص الروائية من قبل العديد المشتغلين على البلاغة الروائية، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، أحمدا اليبوري: الرواية العربية، التكون والاشغال، موضحا أن المقاربة الانشطارية تحيل على البلاغة النوعية.

(1) _ شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 16.

(2) _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) _شعيب حليفي:التعبير الروائي والتحولات: رؤية جديدة مقال ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم، ص 41.

(4) _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص57.

(5) _المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(6) _شعيب حليفي: شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص80.

بقراءات جديدة للنص» [1]. أضف إلى ذلك أن هذا السلوك يُعرفنا بتاريخ هذه المدينة، عبر مسلك عجائبي، جاعلا منه منتجا فعالا «يؤثّث به روايته ووسيلة لمقاربة الواقع لا الهروب منه» [2]. بوصفها "فضاء حاضنا للأحداث والوقائع والحكايات، وتتمركز حوله الفاعلية السّردية، ولا يتوقف انشغاله وتدقّقه الدّلالي عند حدود هذا الوصف الأثير، بل يتحول إلى وعي عميق بالكتابة جماليا، وتكوينيا ليكتسب "المكان" شكلا ومعنى، ذاكرة وهوية ووجودا»[3]. قصد تقديم رؤية مغايرة تطرح أسئلة تصوغها لتؤدي «اللّغة العجائبية انطلاقا من خصائصها تلك، وظائف عديدة بالنسبة للرواية، حيث ترفدها وتوسعها وتغنيها وتكشف فيها معان مغايرة وتفتح أمامها قنوات جديدة، تختلف عن الطرائق والأنماط التعبيرية التي ظلّت تراهن عليها الرواية التقليدية»[4].

ويغامر "جلاوجي" مرّة أخرى في تحديث «الحكي متورّطا في سعيه إلى تكسير النّمطية والسّكون عبر نمط تجريبي»[5]، وذلك ليعطي للكلمة ثقلا أدبيا تسهم في ثراء لغته الشعرية، وهذا عين ما أثبته في تجربته السّردية، التي كانت دوما «تشارف تلك المنطقة المجازية التي يقع العمل فيها خارج الواقع الحرفي المباشر، حتى يمكن اعتبارها من قبيل ما يسمّى الأليغوري Allégorie »[6]، هذا الأخير الذي كان له حضورا متميزا في نصوصه، والتي سنعمل على تجلياته من خلال:

–مفارقة الأليغوري[*]: ونعني «التمثيل الرّمزي للأفكار المجرّدة، عن طريق الأشكال المستعارة»[7]،

---

[1] _محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 32.

[2] _عمرو بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 27.

[3] _محمد رضوان: التجريب وتحولات السّرد في الرواية المغاربية، ص 57.

[4] _عمرو بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 57.

[5] _ المرجع نفسه: ص 125

[6] _ صلاح فصل: أساليب السرد في الرواية العربية،ص 113.

[*] _ يعرّب مصطلح « Allégorie في الكتابات العربية بـ "المرموزة"، ندى سعيد علوش: في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 102، «وهي سرد أو تمثيل مجازي يعبّر عنه لغة أو تصويرا وتسترجع كلمة "المرموزة" دلالتها في النّصوص البلاغية القديمة، وتدلى على المعنيين الحرفي والروحي معا، وكذلك تطلق "القصة المرموزة" على القصة التي تحمل في ثناياها معنى أخلاقيا أو دينيا في الغالب مثال: "رسالة الغفران، الكوميديا الإلهية"، و"الأمثولة" لدى صلاح فضل في كتابيه: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 100، وكتاب أساليب السرد في الرواية، ص 113. ويرى عبد الواحد لؤلؤة" أنّها تقابل الترميز...الخ، راجع: الخامسة علاوي: العجائبية في الرّواية الجزائرية، ص 65–66، التي أعطت المصطلح حقه. وكذلك جابر عصفور: الرواية والاستنارة، دار الصدى للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ص 265، التي وصفها جمعا بـ "أليغوريات النهضة"، فأطلق عليها التمثيل الكنائي ذو اللغة الإيسوبية.

[7] _ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 101.

أي أنّها تشبه الاستعارة المكنية التي يراد بها لازم معناها، وليس ظاهره، وقد مثلّ لها بقصص سابقة مثل: "الكوميديا الإلهية" لدانتي أليجيري، و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعرّي، وكذا "كليلة ودمنة" لابن المقفع التي جاءت قصصها على لسان الحيوان.

وقد علّق تودورف على المرموزة التمثيلية التي عدّها من أخطر ما يهدّد العجائبي، إلى جانب "التأويل الشعري"، معرّفا إيّاها بالتأويل المجازي (الأليغوري) Allégorique، والأليغورة «هي المرموزة التمثيلية التي تفرض معنيين على الأقلّ لنفس الكلمات، وهي تمثيل مجازي له مغزى أخلاقي وديني»[1]، كما أنّها «سرد يحمل لغزا يهدف إلى الإصلاح والتربية، ومثال ذلك قصص شارل بيرو charles perrault» [2]. The faerie quéni " ومملكة الجان لسبنسر [*].

وقد يظهر المعنى "الأليغوري" في عدة حكايات، نأخذ منها حكاية الهندي: «الذي كان شيطانا في صورة إنسان، وجلس إلى طاولة الملك فأساء الأكل، فركله الحاكم طاردا إيّاه خارج الديوان، وقد انكمش على نفسه، واختزل جسمه إلى كرة، وجعل يتدحرج تحت ضربات أرجل المهاجرين، من أهل القصر حتى صار خارج المدينة، وكل أهل البلاد يتبعونه يركلون ويصرخون» [3]، وبهذا يعدّ "العجائبي" تحقيقا للتعبير عن المعنى المجازي الذي يثير الدهشة أو التردد، لأنّ «الخيال يشتغل عادة بهذا النّسق واللغة تولّد الخيالي باستعمالاتها المجازية»[4]' التي تمنح من أكثر إطار مرجعي.

من هنا فإن مواكبة "جلاوجي" «للمدونات السّردية، واستقاءه من عالمها، قد دفعه إلى إنشاء نصوصه بالتقاطع والتّوازي معها» [5] في متونه، فجعلته يقوم «بوظيفة موازية هي ردّ الثّقة بحياة اللغة وطابعها الخلاّق» [6]، بمنحها «حيويّتها وجمالها، عندما يعطيها شكلا مبتدعا، يحطّم تصلّبها وآليّتها،

---

[1] _ تزيفيتان. تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: صديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1994، ص 224. (ضمن ملحق المصطلحات).

[2] _ حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 35.

[*]–هي ملحمة اقتبسها لسبنسر من كتاب "مسخ الكائنات" لأوقيديوس ناسو، ص 21.

[3] _ حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 38.

[4] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] _ صلاح فضل: أساليب السّرد في الرواية العربية، ص 113.

[6] _ المرجع نفسه، ص 102.

ويُشفي شيخوختها المرهقة»[1]، وهذا أكبر دليل على هوسه بالتجريب والتطواح في عالم الإضافة النّوعية؛ لأنّ نصوصه اللغة عبر جاءت لتؤكد –ودون سابق إنذار– عبارة "نبيل سليمان" التي أجمل فيها خصوصية «كسر الترتيب السّردي وفك العقدة التقليدية، وتحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرّسة وتوسيع دلالة الواقع، ليعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر، واستخدام صيغة الأنا لشعرية الذات»[2] بتقنيات حداثية، منفتحا في متونه على كتابة «الغرابة المقلقة»[3]. مجسّدا جرّاءها معاناة الفرد العربي، أو بالأحرى الفرد الجزائري، متوسّلا في تشخيص ذلك «بأدوات سردية متنوعة، وأوصاف تبئيريّة تتقصّد الهامشي المخبوء، واستنطاق المسكوت عنه، في فضاءات موبوءة، تتفاعل وسط زمان يعتبر هو الحامل لسيرورة المرارة عند الكائن العربي»[4]، وسط مكان مقرف، قذر، مثّله في صورة "المدينة" مقرنا إياه بصورة امرأة مومس، تبيع نفسها عند بوابة المبوّلة العامة، لكلّ المنحدرين من حدب وصوب، فينتابه إحساس بالكآبة والسّوداوية، وذلك في قوله: «تقهقه المدنية العاهرة في سمعي...تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنيتها المفضّلة تبتعد عنّي، وأنا أتأمّلها حزينا باكيا....تجري خلفها الثعالب في أحشائها تغوص جميعا»[5].

هكذا جسد موقفه من المكان المفعم بالتوتر، الذي تنبري عنه الأفعال المضارعة "تقهقه، تتهادى، تضرب، تدندن، تبتعد، تجري، تغوص"، وهذا ما «يعطي لهذه الأفعال طاقة تحويلية، تصرف بال المتلّقي عن انتظامها النّسقي، وطبيعتها المعجمية، مما يعني أنّ كلّ فعل يغدو طاقة إبلاغيه بمفرده»[6]، تسفر عنه لغة تتهادى تماما كما تتهادى المرأة البغي، ليحصل في الأخير على مدينة البغي الضالة، لبدر شاكر السياب، وليس مدينة أفلاطون الفاضلة، متكئا في سبيل توضيح ذلك على

---

[1] _ نفسه :الصفحة نفسها

[2] _ نبيل سليمان: فتنة النقد والسرد، ص 106.

[3] _ أفاد االفانتاستيك بشكل كبير من معطيات علم النفس التحليلي، التي تصف وتعالج الأمراض العقلية والنفسية المعقدة...، وأمراض الغرابة المقلقة، ويرى" فرويدط أنّ هذه الظاهرة الأخيرة هي خاصية تتحول من المألوف، الذي يمكن أن يصير غريبا ومقلقا، لأنّها تولّد من عقد ضاغطة لها علاقة جدّ وثيقة مع الهلوسات والجنون، وفي هذا المستوى تعني اللامألوف». شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكة، ص 83.

[4] _ شعيب حليفي: الرواية الفانتاستيكية، ص 12.

[5] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 11.

[6] _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السّردي، –سردية الخبر– ص 56.

الاهتمام «باللغة وتطويعها، كي تنبض بالشيء الذي تحكي عنه في إطار علاقة الكلمات بالجملة، بالسّياق، وبالبنية البلاغية، مع بروز أدوات أسلوبية متجددة، أضفت على النسيج الرّوائي، جمالية متقدمة»[1]، كاشفا من خلالها عن الكثير من التناقضات التي يمتلئ بها عالم المدينة، التي جعلها «مكوّنا محوريّا، وموضوعا رئيسيا، ووعاء للرؤى وفضاء للصراع» [2]. ليثبت زيفها، ويعبّر عن ضياع الإنسان وغربته وصراعه، مهتديا في ذاك السبيل بتقنية "الغروستك" النعتية بما هي نوع من «الأسلوب المغاري أو الشاذ crotesque» [3]. المرتبط بـ: «الفنّ الزخرفي، الذي يصورّ أشكالا بشرية وحيوانية غريبة، مختلطة بكائنات خيالية، ورسوم وأوراق نباتية، الأمر الذي يوحي شعورا من البشاعة أو السخرية....ممّا يجعل كلّ ما هو طبيعي بشكل مخيف «بشع أو مضحك» [4]. وهذه الأخيرة تتوافق مع "jacqueline, pioche" للغروستك.

Qui fait rire par apparonce bizzar

Qui est ridicule, absudre[5].

وهو نوع من الأسلبة والمحاكاة الصاخرة، التي اهتدى إليه "باختين"، حين طبقه على دراسة دوستوفيسكي ورابليه، وربطه بالكرنفال، الذي يقوم على «انتهاك المألوف وتدنيس المقدس»[6]، وهذا ما ورد في معظم نصوص "جلاوجي"، التي تزخر بمكونات "الغروتسك"المشوهة، والمثيرة للواقع، مما يجعل القارئ يجد في نصوصه المحكية بحد ذاتها «الإدهاش، والارتباك، والهذيان، والتشظي، والتشدير، والهلوسة، والاستيهامات، والفانتاستيك» [7].

---

[1] _ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 13.

[2] _ شعيب حليفي: متخيل المدينة في روايات الخيال العلمي، مقال ضمن كتاب" الرواية والخيال العلمي"، منشورات مختبر السرديات، الدّار البيضاء، الغرب، ط1، 2013، ص 72.

[3] _ أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري اللبناني، القاهرة، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 157.

[4] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها

[5] _jacqueline, pioche: le rober, dictionnaire étymologique de français, paris, 1994, p

[6] _ ميخائيل باختين: شعرية دوستوفيسكي، ترجمة: نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص180.

[7] _ محمد المعادي: خصوصية التجريب السردّي في مجموعة "بوابات محتملة" للقاضي أحمد مخلوفي، مجلة عمان، العدد 125، تشرين الثاني، سنة 2005، ص 68.

هذا ما نعمل جاهدين لاكتناه تمظهراته وأثره على" اللغة" ودوره في منحها جمالية، هذه الأداةالتي كانت آلية من أهم الآليات التي وظفها" جلاوجي، " والتي عبّرها عن القضايا المصيرية الهامة في نصوصه الروائيةا الروائية، حاملا إياها في مخيّلته، ، عاكسا بها هذا الواقع المتشظي، الأمر الذي ينمّ عن احتراف مبدعها وقدرته على حكي المكبوت بصورمختلفة من وصف، وإيحاء، وتخييل، وتكثيف لغوي معجز في بعض الأحيان، وهو بذلك يحاول تبيين أنّ «الرواية تتعامل مع اللغة من موقع الإضافة الحقيقية، وهو ما يحوّل علامات شذوذها عن معايير الفصاحة إلى بلاغة تجلّت في اهتمام النصوص بالإبطان أكثر من الإبانة، وتفصيح الخطاب»[1]، وذلك في قوله:

«دنوتُ من الشيخ المجذوب، وقد استوى في مكانه المعتاد يستند الرّحم...الحضن... العشّ الدّافئ...يرفعه رأسه إلى السّماء....لا يتحرّك شيء من جسده إلّا تمتمات، كنت أرى شفتيه تتحركان بها....دنوت منه في تحنان...استعطاف... استلطاف»[2].

عبّر "جلاوجي" في هذا الملفوظ بلغة تعجز اللغة التواصلية عن مجاراتها، في قدرتها على تجلّي ملازمة الرفيع للوضيع (الشيخ المجذوب ≠ المدينة). وفي مقطع آخر، يجلي لنا الكاتب صورة لجسم غروتيسكي كاريكاتوري، وذلك في قوله: «خرجت العجوز عُكّة وتدحرجت نحوي في تثاقل كسصهريج زِفت... فَتَحْت النافذة... سدّتها بجثتها... وأنفاسها المبحوحة تكاد تنقطع... مدت يدها تصافحني... دسست في يدها مبلغ مائة دينار... أطلت من مغارة فمها ابتسامة عريضة سال لعابها»[3]، ليعكس من خلالها طبيعة هذا الواقع العجيب، معبّرا عنه بطرق إبداعية مختلفة، تستند إلى المفارقة والتحول والمسوخ.

ب–الامتساخ والتحوّل" La Métamorphose"

يحضرنا ونحن نستهل هذه العتبة بيتا شعريّا لأبي العلاء المعرّي يقول فيه[4]:

صتعوذ بالإله من المسوخ وسله أن تكون من النّسوخ

لقد خاب امرؤ يمسي ويُضحيي نقَّلُ في فسوخ أو رُسُوخ.

---

[1] _ الأخضر بن سايح: الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد4، جانفي 2009، ص 329.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 77.

[3] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1 =0، ص191.

[4] _ أبو العلاء المعري: اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال، بيروت، دط، 1924، ص233

بهذا المفتتح الحامل والمرسخ لدلالات "المسخ والتحوّل" نلج عالم التشويه الذي «يُعدّ الدّينامية للعديد من الروايات العربية، حيث برز الامتساخ في صوره المتعددة، ويشمل الكائنات البشرية، والحيوان والجماد أيضا»[1]، إضافة إلى ذلك يُعد" الامتساخ" «نوعا من الحكاية العجيبة، يجري موضوعها على أساس تحول الأشكال، وهو شكل أدبي متميز، لا بموضوعه فحسب، بل بتركيبه وتأليفه وشعريته وبلاغته»[2]. وهو أنواع؛ فيه ما يتعلق بالإنسان والحيوان والنبات، والمقصود بـ"الامتساخ[3]"، والتحوّل عند "جلاوجي" هو امتساخ الإنسان إلى حيوان، وليس امتساخ حيوان يتحول نتيجة ردود أفعال عدوانية، وهو وسيلة «وظفّها الكاتب من أجل تصوير حالة البطل الرئيسية، والعالم الذي يغرق فيه»[4]، مازجا فيه بين المنطق واللامنطق، ساعيا من وراء ذلك إلى جعل «اللغة الروائية تمتلك جوهرها الاجتماعي، عبر الانفتاح على محاورة الواقع المتعدد»[5]، ولينحو منحا آخر في كتابته الشعرية إذ يقوم بكسر الرتابة، والاختفاء بالتفاصيل، واقتناص بعض المشاهد ليجعلها مادة لبناء نصوصه السّردية.

وما توظيف نصوص "جلاوجي" لشؤون الحكم، واحتفائه لها بهذه الطريقة؛ إلّا دليل على أننا «في مجتمع حيواني ينطق بليغ النّطق بأنّ للرقابة دخلا أساسيا في حمل المؤلّف على اتخاذ ذلك النّمط الحكائي، مطيّة لطرق قضيّة الحكم في مجتمع إنساني»[6]، بدءا بصور عتباتها وعناوين أسفارها، التي

---

[1] _ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 90.

[2] –حسن المودن، الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط، داء الذئب أنموذجا، موقع الاتحاد الاشتراكي، مقال متاح على الشبكة 8/25، 2017.

[3] _ الامتساخ: مشتق من الجذر اللّغوي "مسخ"، أي تحويل صورة إلى ما هو أقبح منها، وبابه: "قطع"، وجاءت فكرة المسخ «لدى الإنسان القديم، من الأسطورة والخرافة، التي ترتبط بعقاب الإله؛ حيث يحول الإله الإنسان الذي ابتعد عن كل ما هو روحي إلى نوع من الحيوانات، أي يعاقب الإنسان المخطئ.، وانغ جينغ: الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب، ص 179. وكذلك ركّز "كافكا "في روايته العبثية "المسخ"، التي تتكون من 42 صفحة، والتي نشرت لأوّل مرة في عام 1915، على تحول الإنسان إلى حشرة مستهلا روايته «استيقظ جريجور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحول إلى حشرة هائلة الحجم»، والتي اعتبرها الكتاب البلغاري "إلياس كانيتي"، أحد الأعمال القليلة الرائعة، وأحد أفضل أعمال الخيال الشعري المكتوب في هذا القرن، وقد تحولت هذه الرواية إلى فيلمين طويلين. يمكنك الاستشهاد برواية لوكيوس أبلويس، الحمار الذهبي، حيث ركز على فكرة تحول البطل إلى حمار، والمعاناة التي عاشها وقت التحول.

[4] _وانغ جينغ: الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب، كلية الآداب والعلوم الأنسانية، الرباط، الغرب، ط1، 2013، ص180.

[5] _ محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، طبعة أنثور، برايت، فاس، المغرب، ط1، 1999، ص 143.

[6] _ فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالتها، مؤسسة القدوس الثقافية، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص 475.

كانت معظمها أسماء لحيوانات مقرفة ومقززة، تقشعِّر لها الأبدان، وهذا ما ورد في نصه "سرادق الحلم والفجيعة" من مثل قصة "الغراب والقمل والشياطين"، "الفئران والأحذية"، "الفأرة والحصاة"، "جحافل الدود"، "القوال والعناكب" وغيرها، وبهذا اضطلعت عناوين الفصول بعدّة وظائف، نجملها في الوظيفة الفرضية (fonction thématique)[1]، ووظيفة تعيينية (Fonction d'indentification)

وجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى أنّ "عز الدين جلاوجي" عنوان أحد مقاطعه بـ "المسخ" «ضحكت ببلاهة وبلادة... لقد فقدت كل شيء كان في ذاكرتي... كل شيء غدا أمامي جميلا بديعا، وأحسست كأنّ طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة، وأنّ ذراعي قد بدأت تنبت زوائد صغيرة تشبه إلى حدّ بعيد زوائد جناحي الوطواط، ودار في خلدي يقينا أنّني روح خفاش، وفجأة أحسست إحساسا غريبا....أحسست بالعطش الكبير، الظمأ العاتي....السغب العظيم.... اللهفة المتسعرّة المشبوبة إلى الدم...الدم الأحمر... الفوّار... الحار... السّاخن... الدافئ... الملتهب... الآني... امتصته بشراهة....نهامة...من الشرايين والأوردة.

نهضت من سقطتي... التجأت إلى ركن المبوّلة، وتبولت كالحمار وخرجت، أتلّمس جدران المبولة كأنّها مكان مقدس تجمّع حولي حشدا من النّاس، وقد تغيرت النظرات بيني وبينهم، لم أعد أنظر إليهم نظرة إشفاق؛ بل تعال، ولم يعودوا ينظرون إليّ نظرة احتقار بل تبعية» [2].

ففي هذا المقطع شخّص" جلاوجي" حالة "المسخ والتحول"، والتي أتت فيه مخيفة ومرعبة، في هذا، الشاهد، فأماط اللثام عن سر "النسور"، التي هي في حقيقة الأمر فئران متنكرة؛ وذلك حين يقول: «وفجأة انفتحت الجدران، فتحات عند كل أريكة وخرج من الفتحات فئران ضخام الجثث تتنكّر بزيّ النّسور، تضع أجنحة طويلة ومناقير حادّة، أدركت على التوّ أن الوكر هو وكر فئران لا نسور. وأنّ ما يظهر للرّائي إن هو إلّا تنكّر تخفي به حقيقتها»[3]، الأمر الذي جعل السارد يتحوّل إلى مصّاص الدماء، مغيّرا هويته فجأة، وبذلك يكون القارئ في إطار" العجيب، " ومن ثمّ يصبح الخارق رمزا لغويا،

---

[1] _ فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالتها، ص 471.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 112.

[3] _المصدر نفسه:ص 103.

ذلك أنّ الخارق ليس موجودا، لأنّ «مصاصي الدماء لا وجود لهم إلا في الكلمات، واللغة وحدها هي التي تقرّب البعيد؛ أي الخارق من الأذهان عبر التشابه والاستعارات»[1]، التي تؤدي دورا جوهريا في «إنتاج محكيات المسخ وملفوظاته، وذلك أنّ فعل السرد هو أساسا فعل يقوم على استبدال الأشياء والكائنات والعالم، والمحكي هنا هو في كليته محكي استعاري رمزي[2].

وللتنويه هنا، فإن جلاوجي في هذا المشهد تعمّد إلى اختراق المألوف من خلال أساليب المسخ، لتغذو بذلك"شعرية لغة الغروتسك" «موضوعا لتشخيص أدبي حواري هجين وساخر، مثلما أصبحت حقلا للّعب، ولخلق أسباب الاستلذاذ بهذا اللّعب في ذاته» [3]، حينها يصير ا"لمسخ "«هو المبدأ الفاعل في تشغيل التّخييل الرّوائي، مسخ فني يجعل الخلفية (الواقعية) للرّوائي تطرق تخوم العجائبي، أو ما يمكن اعتباره (فوق طبيعي)»[4]لمجموعة من الكلمات أثْرت ا"لمسخ العجائبي" "والتمثيل الأليغوري"، التي نستشفها في الملفوظ الآتي: «دار في خلدي يقينا أنّي خفاش، اللهفة المتسِعِرة المشبوبة إلى الدّم، أمتصه بشراهة»، والتي أكسبت النّص ثراء شعريا مدهشا، ملتمسا من قارئه بلوغ الغاية والتأويل.

ويبدو من خلال توظيف" جلاوجي" للمظاهر المشوّهة، أنه لم يكن حكرا على تشوه الشخصيات وتحولها، بل مسّ كذلك" اللغة "التي تراءت غير واضحة لمعالمها، وذلك في قوله: «سوحب سوحب

ربّ الغراب والرّنس والغيهب...

ربّ اللّظام واللّكام والشيهب...

ربّ العجاف والرّجاف

رب الشّطاع واللعاع [5].

فمن خلال هذا المقطع يتضح لنا الوضع المقلوب طال" اللغة" كذلك وهذا مانراه في الكلمات

---

[1] _ محمد مدّور: بنية الخطاب الديني ومرجعية النّص التاريخي، مقال ضمن: بحوث ندوة الرواية والمرجع بمدينة مدنيين التونسية، بيت الغشام للصّحافة والنشر والإعلان، ط1، 24-25 نوفمبر 2017، ص 407.

[2] – حسن المودن، الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط، "داء الذئب أنموذجا"

[3] _ وانغ جينغ: الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب، ص 105.

[4] _ محمد أمنصور: خرائط التجريب الرّوائي، ص 114.

[5] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 143، 144.

التي عمد" جلاوجي" الى قلب أصواتها ليكون "القلب" وجها من وجوه أسلبة اللغة على حد تعبير "ليندة خراب وهو ماورد في الكلمات الآتية ":الظّلام والكلام والعطاش"، وغيرها، و ليتبيّن لنا مدى استطاعة «اللغة أن تتحرك بحرية كاملة، وتكشف عن كمال ثروة قوّتها الإبداعية وتمثيلها العيني»[1]، وخروج ذات الساردة «للتعبير عن نفسها وعن محيطها الخارجي، من أجل تحريك الشخصيات وفقا لرؤيتها الواثقة، لتعثر فيما تكتبه عمّا فقدته في الواقع»[2]، من أمن وسلام.

وتلعب "لغة المسخ "والتشويه عند "جلاوجيّ دورا مهما، باسطة نفوذها حتى على مستوى أسماء الشخصيات التي اختارها، نذكر على سبيل المثال لا الحصر، «ولقد سمّاه لعن السّارمي...إنّه قبحون... قبحون العظيم...» [3]، وكذلك في قوله:" الخير بلعوظ عزوز الدّود، مختار الدّابة الديناغول، النّاس كالخنافيس، حمامة، كلاب المستعمر، محمد التيقر، كلّها صفات لأشخاص يوظف من خلال ملفوظاتها خطاب التغريب، والتعجيب لراهن متشظي، وهي إضافات توصيفية حاملة لدلالة القبح والسّخرية، وهكذا فاختياره لهذا العالم من أسماء الشخصيات لم يكن عشوائيا، وإنّما خاصا به، وابتعاد أسماء شخصياته عن النّموذج، يعكس به تجربته المميّزة وليرصد بهذا القلب والتشويه قلب الواقع ومفارقاته، وهذا التوظيف جاء منافيا لما ورد في الذّكر الحكيم: ﴿ وَلَا تَنَابَزُواْ بِٱلۡأَلۡقَٰبِۖ بِئۡسَ ٱلِٱسۡمُ ٱلۡفُسُوقُ بَعۡدَ ٱلۡإِيمَٰنِۚ ﴾[4]، ممّا حتّم عليه التوسل بذلك لتساهم شخصيته في اكتشاف الوضع اكتشافا أفضل وأقوى، و يتجلّى كذلك "التشويه" في عدة صور مختلفة نجملها فيما يلي:

–صورة الغراب: تعدّ صورة" الغراب" من أخصب الموضوعات التي تقوم عليها الأساطير العربية القديمة، لهذا «استدعى السّرد العربي الحديث من التراث العجائبي والغرائبي والتاريخي، ليكون متكأ يؤسس به لكتابة جديدة في الرواية العربية، لها سيمات تميّزها عن السّرد العربي التقليديّ»[5]، ليتجاوز بها الرّوائي معضلات الراهن، ويقيم وضعه السوسيولوجي بطريقته الخاصّة، وفق كتابة تسعى إلى خلق أثر

---

[1] _ أرنست كاسيرر: اللغة والأسطورة، ص 147.

[2] _ محمد أيّوب: صناعة المعنى –قراءات في الرواية العربية–، ص 51.

[3] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 16.

[4] _ سورة الحجرات، الآية 11.

[5] _ فوزية سعيد: التراث في الرواية التونسية المعاصرة، ص 12.

أدبيّ متميّز، وهذا ما فعله "جلاوجي" في كتابته "الغروتسكية، " التي يفصح عنها في كلّ مشهد من مشاهد متونه، والتي تنقل فيها القارئ من السرد الروائي إلى السيناريو المسرحي، وهو ما شاهدناه في ملامح الغراب وصفاته، الذي أردفه في مقطعين من مقاطعه: "عيد الغراب" و"قصة الغراب والقمل والشياطين"، مقرنا إياه بصّفات إيحائية رّامزة.

هكذا أضحى" الغراب" شخصية رئيسية في نسيج نص "سرادق الحلم والفجيعة الحكائي"، واصفا إياه وصفا دقيقا، يقول فيه: «هو طويل نحيل أطرافه ضعف جذعه المتكوّر ككرة مطاطية كبيرة... الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان، يظهر له في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء ويريد، كما يتحول فمه، وذلك نادر إلى منقار أبيض حاد، خاصة في عيد الغربان الذي سنّه الغراب منذ سنوات ليصير العبد الرّسمي في المدينة المومس.. ويقال إنّ أظفار قدميه مخالب، ولولا الحذاء الذي ينتعله معكوسا لانكشف أمره» [1].

كما يقول: بالمناسبة الغراب نسيت أن أحدّثكم عنه هو: «مخلوق متميّز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع، رُكبّت فيه كلّ أشكال وأنواع الدّمامات...كلّ من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال...ينتعل حذاءه معكوسا، وينكمش فتغوص رقبته في صدره، حتى تتلاشى... ويظهر رأسه صوانا بكماء وُضعت دون مبالاة على كومة من عظام» [2].

ومما لا شكّ فيه أنّ "جلاوجي" حين وصفه بهذه الطريقة المقلوبة، أراد أن يطرح مسألة «الإنسانية والهوية بطريقة استعارية ورمزية، فهناك علاقة قوية بين المسخ والإنسان، حيث ينعكس العالم الواقعي باستخدام الأسطورة والسّخرية» [3]، وهذا من خلال مسخه لصورته، وهو ما طرحه "باختين" في حديثه عن العلاقة الوثيقة بين المسخ والهوية، قائلا: «ذلك لأنّ المسخ يؤلف شكل إدراكا وتمثلا للقدر التشخيصي للإنسان، في أكثر اللحظات تأزما من حياته»[4]، لحظات تحدّد صورة الإنسان ومصيره، في

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 82.

[2] _ المصدر نفسه:ص 32

[3] _ وانغ جينغ: الفنّ الرّوائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب، ص ص 101، 102.

[4] – حسن المودن، الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط "داء الذئب أنموذجا".

مدينة فقدت هويتها وعادت شيئا مرعبا ومخيفا، وبهذا يفجر جلاوجي "اللّغة" إلى «وحدات متعدّدة ومتنافرة، تتعدّد سطوحها ومستوياتها، ويطبعها الازدواج والتناقض»[1]، مبيّنا للقارئ أسباب تشوّه الغراب، الذي ما هو في الحقيقة إلا كائن بشري، ولتشكلّه هكذا قصة طريفة مفادها أنّ «أحد الشياطين المردة الذين فرّوا من كيس المجذوب، وانتشروا في شرايين المدينة وتضاريسها قد تزوّج أتانا سوداء، فكان أن أثمر هذا الزواج مخلوقا من نوع آخر تماما.

وأمّا أوثق الرّوايات: فزعموا أن المدينة قد تعرّضت لسنوات قحط وجفاف أكلت الأخضر واليابس...والفالح والتّاعس....والمستقيظ والنّاعس... والتهمت الزرع والضرّع...والأصل والفرع... وصار النّاس فيها في أسوء حال، فما بلغ ذلك الأرواح الطّاهرة المطّهرة قامت بإرسال صرّة من ذهب وجواهر مع غراب، وطلبت منه أن يطير بها، حتى إذا وصل المدينة قام بنشر ما حمل على رؤوس الجميع، وحمل الغراب السرة الكبيرة الأمّارة بالسوء، حدّثته شرّا فأخذ تلك الصّرة إلى مدن أخرى مجاورة وجاء منها بصرّة كبيرة، مملوءة قملا وفئرانا، وحين حلّق فوق المدينة صبّ كل ما حمل من قذارة على رؤوس الجميع، ثم أنّه فقد توازنه بفعل اللّعنة التي لحقت به، فسقط على ما رمى وتداعى عليه الشياطين الذّين سكنوا المدينة فحوّلوه خلقا آخر» [2].

إنّ القارئ لهذا الملفوظ ينسى كلية أنّه يقرأ نصّا روائيا، بل نصّا أشبه بأسلوب المقامات، من خلال ألفاظه المتواترة، ذات الألفاظ المختارة الموزونة ببنية إيقاعية لافتة لنظر المتلقّي، الذي يظلّ أسيرا لتركيبها المازج بين السّاخر والجادّ، وهي بنية تركيبة طالما وردت في" أعمال رابليه"، "ودانتي" وغيرهما من المبدعين، الذين آثروا الغرابة والأشياء المقلوبة والمشوّهة التي تفيض شعرية، ليطال "الغروتسك" الفن والأدب بتعبير "باختين"، ليتأسس «المسخ في قلب اللغة الشعرية، وهو يعني جوهرها، أي قدرتها على استبدال الأشياء والكائنات»[3].

كماتسعى أسماء المفاعيل (التاعس، الناعس، والفالح) إلى إحداث الدّهشة كاشفة لنا عمق هذه

---

[1] _ وانغ جينغ: الفنّ الرّوائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب، ص 105.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة. ص 83.

[3] – حسن المودن، الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط، "داء الذئب أنموذجا

الصوّر ومعانيها، ومن هذا يتبيّن لنا «مدى فاعلية القراءة الانزياحية للسّرود» [1].

وفي نّص روائي آخر، كان "للغراب" فيه نصيب، وذلك حين يتحدّث "محمدا ملمد "مع" صالح الرصاصة" قائلا: «أيّها الغراب الأحمق مازلت في عنادك إلى اليوم... يجب أن تسقط كما سقط أمثالك من الذين أشبعونا حبا للوطن،... وحبّا للثورة... المال يضحك الموتى... لكن من أين أبدأ له الحديث؟ أحسست كأنه سور حصين يصعب اختراقه... عجيب... تِيس أسود نحيف كهذا يخفيني»[2]، وبهذا تضطلع «ألعاب التسمية في هذا النص يجعلها (الأسماء) جزءا لا يتجزّأ من استراتيجية التخييل النّصي»[3] التي «تراهن على التوليف بين الاسم الشخصي، واللقب، والكنية، التي لا يخرج توظيفها على دلالة الهزل وهو استثمار فني»[4]، يحاول" جلاوجي" من خلاله التعبير عن «انكسار خطابات الثورة والتغيير والتقدم وتراجعها»[5].

وحيال ما سبق، نرى أنّ مستوى "اللغة في نصوص" جلاوجي"، «سردي شعري يراهن على الخاصّات البلاغية المتمثلة في المجاز والاستعارة، وتكسير منطق الحكي الاعتيادي، إلى اللجوء لنحت أفعال وأسماء ومصادر تخيم المعمى المراد نقله وإيصاله» [6] للمتلقي، الذي وجد نفسه أمام مفاجآت ومصادفات، وكأنّ العالم في هذه الحالة «يقع تحت رحمة قوى خفية تملك القدرة على تحويل الأشياء، ومسخ الكائنات ونشر الغرابة والقلق والخوف»[7].

وللتنويه، فإن "جلاوجيّ، عمد أيضا إلى إضافة ألقاب لأسماء الأعلام تحيل على عاهات، وعيوب فيزيولوجية سلوكية في نصوصه، مثل:" محمد لعور"، "عيوبة، " "عمار كرموسة"، الأزعر المختال في مشيته، كل هذ ليمنح لقارئه أقصى تعبير عن قلقه وصراعه الداخلي، الذي تتعطّل فيه الوظيفة التواصلية للغة، فتدخل النص السردي مدارات غامضة يتناثر فيها المعنى وتغيب الدلالة.

---

[1] _ عبد القادر عميش:شعرية الخطاب السردي-بحث في سردية الخبر، ص 59.

[2] _ عز الدين جلاوجي:راس المحنه 1+1=0، ص 96.

[3] _ محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، ص 109.

[4] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] – حسن المودن، الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط "داء الذئب أنموذجا

[6] _ نور الدين صدوق: بلاغة النّص-ذراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث، محاكاة، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص 139.

[7] – حسن المودن: الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط، "داء الذئب أنموذجا"،

–صورة النسور: تعدّ "النّسور" شخصية من الشخصيات الروائية المركّزية، التي نسج بها جلاوجي عالمه الحكائي، فهي من أشهر الأساطير العربية[*] التي كانت تحكى، والقصص التي كانت تُروى، ولو تصفّحنا البنية الدلالية لصورة النسور الحقيقية، التي هي في الأصل «فئران ضخام متنكرة بزيّ النسور تضع أجنحة طويلة ومناقير حادة، أدركت على التوّ أنّ الوكر هو وكر فئران لا نسور، وأن ما يظهر للرّائي، إنّ هو إلا تنكّر تخفي به حقيقتها»[1]، لتلعب «لغة القص هنا دور المتواطئ مع الراوي لمخادعة المتلقي، قبل أن تتكشّف له الحقيقة السّردية الماكرة»[2].

لا ريب أنّ التقابلات التصويرية والافتراضية، التي تمدّنا بها لفظة "نسر" تفسح مجال الإمكانات التأويلية على مصراعيها، وهنا نفتح قوسا لنقول إننا نودّ الاتكاء على دراسة لقصيدة "نسر" لعمر أبي ريشة، " التي أوردها محمد بازي في كتابه "تقابلات النّص وبلاغة الخطاب"، مؤكدّا فيها «أنّ نسر إنساني، مقابل نسر حيواني تقابل حاضر غائب»[3]، والنسر عند "جلاوجي" –كذلك– يقابل فيه بين النّسر الحيواني وبين الممسوخ في شكل حيوان، في «اختيار ابتكاري وصناعي لشعرية النّص ورمزيته، ثمّ يفتحها على أبواب الدلالات الممكنة» [4]، لتكون في نهاية الأمرصورة "النّسر"، قناعا ومفارقة كبرى، تدخل في شعرية النّص، وذلك لأنّه جعله وسيلة جمالية للعبه المسرحي، وأداة استفهام ومسخ مُجسدة عبر قناع الفئران.

من ثمة فكلّ التقابلات ما هي إلاّ «مقاربة للمكونات اللغوية والتركيبية والأسلوبية، والرمزية والبنيات الاستعارية والمجازية، وكلّ ما يتعلّق بالصورة الشعرية، وتعدّد المعاني والقراءات»[5]، لواقع المدينة

---

[*]– من الأساطير التي كانت تُروى عن النسور: أسطورة لقمان بن عاد مع النّسور السبعة، للمزيد انظر: عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص ص 121-124.

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 103.

[2] _ عبد الملك مرتاض: شعرية القص وسيميائية النّص، تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، البصائر للنشر والتوزيع، دط، 2014، ص 48.

[3] _ محمد بازي: تقابلات النّص وبلاغة الخطاب، نحوخطاب تأويل تقابلي، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 110.

[4] _ المرجع نفسه: ص 126.

[5] -نفسه:ص 107.

العفن، حينها يصبح القناع مادّة ملموسة مُجسّدة، ووسيلة لإثارة المتخيل، وإذا كانت «عودة الأقنعة في الفترة المعاصرة، اتّخذت دلالته الحقيقية في المجتمعات المتأزمة، التي تجرّب فيها توجهات المنع»[1]، فإنّ "جلاوجي" استعمله بطريقة ذكية، وذلك من خلال تحقيق التّشويه كإجراء جمالي يحقّق من وراءه أهدافا، لتظل «شعرية الكثير من النصوص يعتبر التقابل أوّل أسرارها، ومبدأ صناعتها، وجماليتها وبلاغتها» [2]. ومقطع "وكر النّسور" لخيرُ شاهد على أنّ «الكتابة الأدبية تمتلك أداة بليغة لصياغة المعنى، وهي التقابل»[3]، مما يذرُ النّص مفتوحا حمّال أوجهٍ.

ولم يقتصر "جلاوجي" في مسخ الفئران وتحوّلهم إلى نسور في نصّه "سرادق الحلم والفجيعة"؛ بل نراه في مشهد من مشاهد نصّه "راس المحنه 1+1 =0"، يشبّه أهل المدينة "بالجرذان"، قائلا « وهل تقدرين على مقاومة هؤلاء الملايين الذين تفرقوا في كلّ شبر من المدينة؟

ها هم كالجرذان ينخرون الأسس، ينخرون الجدران....يقتلعون الجذور...» [4].

فالمتتبع لهذه المشاهد المقلوبة، التي أضفاها "جلاوجي" على شخصيات نصوصه يدرك أنّ نصوصه تقوم «بلعبة لفظية، تلك التي تنسبها عن طريق الاستعارات والكنايات»[5] إلى كائنات مقرفة، وبالتالي يتحوّل التشبيه هنا إلى «حكاية عجيبة ينبني عليه سردٌ يمنح من تلك الواقعة الصّغيرة، التي تتحوّل إلى ظاهرة فوق طبيعته، إذن فاللغة تولّد العجائبي» [6]، الذي يضع المشبه والمشبه به في «مقام تقابلي بين ما هو بشري وما هو حيواني»[7]، ليعكس درجة عميقة من الاغتراب، في عالم قاهر يعرف التبدلات والتحولات.

---

[1] _ حسن يوسفي، القناع بين المقدس والمتخيّل المسرحي، مجلة علامات، مكناس المغرب، العدد4، 1996، ص 56

[2] _ محمد بازي: تقابلات النص وبلاغة الخطاب ، ص 122.

[3] _ المرجع نفسه: ص 115.

[4] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه، 1+1=0 ص 14.

[5] _ حسين علاّم: العجائبي في الأدب، ص107.

[6] _ المرجع نفسه: ص 38.

[7] _ عبد الرحيم علاّم: الفوضى الممكنة، دراسات في السرد العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 306.

–صورة الغيلان: نحا "جلاوجي" منحى آخر في كتابته الشعرية، يقوم على رفضه للحذلقة التقليدية، مقتنصا بعض المشاهد السّردية، جاعلا إياها نسيجا لحكيه، لتغذو حركة تلك الحيوانات صورة كنائية إيسوبية ترصد حركة النّاس ومعاناتهم، جراء المستعمر الغاشم، ويتجلّى هذا في مقطعه الآتي: «وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة أذان طويلة...وعيون كثيرة... مناخير... خراطيم... مخالب... ذيول... وأشعار» [1].

وفي صورة أخرى يقول: «عن أيّ غيلان[*] تتحدث يا محمد؟ لقد رأيتهم رأي العين...كنت مختبئا في حديقة منزلنا ورأيتهم بوضوح....كانوا بشرا مثلنا تماما إنهم الصرّبُ، وفهمت ماذا يفعلون بها...وما سيفعلون بها؟؟ سيأكلونها طبعا...هؤلاء الوحوش يأكلون لحوم البشر إذن؟ هؤلاء هم الغيلان الذّين كانت جدّتي تحدثني عنهم دائما، الغيلان وحدها تستطيع أن تحقق ما تريد... تدخل إلى أيّ مكان تريد، وتتحدّى كلّ مخلوق...وتتشكل في كلّ الصور والأشكال»[2]، ليبقى «دور المخيّلة وتخيّلاتها الفادحة، التي تتحول إلى إله خيالي، بعيد خلق نماذج جديدة ذات تفكير وسلوك شاذين عمّا هو مألوف»[3]، على اعتبار أنّ "لغروتسك "يلحّ على الغريب، إلاّ أن "جلاوجي "جعله حالة تمثيلية ليعطي بعدا جماليا، جرّاء مفرداته المقلوبة المتمثّلة في الكلمات الآتية:

"الغيلان"، وهي جمع مفرد لكلمة غول، مقرنا إياها بصفات مرعبة، "عيون كثيرة، آذان طويلة، يأكلون لحوم البشر"، والملاحظ أنّ كتابة "الغرابة المقلقة" في هذا الملفوظ الذي أورده "جلاوجيّ، تتأسّس على لعبة المرايا، فالغيلان هنا مرآة نتعرّف من خلالها على مجرمي الحرب "الصرب"، وعلى مدى بشاعة سلوكاتهم وفضاعة أعمالهم الإجرامية المرتكبة في حق الإنسانية، كل هذه الصفات تُمتحُ من فضاء لغوي مشوّه، متجاوزا بذلك لغة العبارة القديمة حديث الجدّة عن الغول، فلا يتطابق معها كثيرا، وإنّما يأتي بصورة جديدة تنسجها لغة تهدف إلى توظيف «خطاب التغريب والتعجيب، وخلق بوليفونية سردية

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 21.

[*] –للتنويه هنا: هناك من الأعمال الأدبية والرّوائية من اتخذت من اسم الغيلان عنوانا لإبداعها نذكر: كتاب مملكة الغيلان لعمر المتّوق، وأسطورة نادي الغيلان، لأحمد خالد توفيق.

[2] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 20.

[3] _ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 50.

(تعدّدية أسلوبية)، قائمة على الباروديا والتهجين والمفارقة والسّخرية، واستنطاق المستنسخات النصية»[1]، وذلك في تناسق يخدم النّص ويمنحه جمالية لا متناهية تنأى عن كل تقليد وتناغم.

وصفوة القول: إن توظيف "جلاوجي" لحقوق العجائب المتباينة (السحر والتعويذات، واعتماد معرفة الأبراج السماوية، واصطفائه لكتابة الغرابة المقلقة لا تُعدّ إلا صرخة احتجاج ضد النظام، "ذلك الذي يتحكّم في مصير الفرد في هذه المجتمعات الحديثة، ولأنها محاولة / مغامرة تبحث عن طرائق جديدة من أجل فهم العلاقات الملتبسة، التي تتأسّس بين الإنسان والعالم الخارجي الذي يعرف تحولات غامضة وغريبة»[2]، متبنّيا في ذلك كتابة شذرية؛ تقول: «الواقعة ولكن بطريقة لا واقعية لا معقولة، تأكيدا على غرابته المرعبة المقلقة، المتحولة، عمّا هو مألوف وإنساني»[3].

2-لغة التصوف:

لا ريب أن التّحول في كتابات "جلاوجي" لم يقتصر على التّنوع اللغوي والطابع المحلّي فقط؛ بل شمل تنّوع الموضوعات، كذلك حين تطرّق إلى قضايا اجتماعية لطالما أرّقت الإنسان العربي، والفرد الجزائري متجلية في صورة علاقة الشعب بالسلطة، وتهميش "المثقف وغربته"؛ بل واغترابه هذا ما عالجه "جلاوجي" في نصوصه السردية الأولى، عبر مفارقات لغوية، وملفوظات سردية تفصح عن المكبوت، وتكشف لنا عن هوية الراهن القذر، العفن، المملوء بالطّلاسم، المتحوّل، مستنبطا من خلالها روح المدينة" المشحونة بحروق الصدأ المتسرّب، إلى الإحساس بالفجيعة بفعل تردّي الوقع وماديته المتلبدة»[4]. وهو ما نراه في رسالته النصيّة، حين يقول:

«وأنا الغريب... أجرع الفزع المرير

أنا الغريب أيّها الغرباء... السّعداء... التعساء

المشردّون... الممزقون... البلهاء....

---

[1] _ وانغ جينغ: الفن الروائي بالمغرب، من التأسيس إلى التجريب، ص 63.

[2] – حسن المودن:الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط "داء الذئب أنموذجا"،

[3] – المرجع نفسه

[4] – محمد رضوان، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص113.

يا غرباء الأرض اتّحدوا...

يا غرباء الأرض اتحدوا.... [1].

فالملاحظ أنّ "لغربة" هي الموضوع الذي نسج به ملفوظاته، وطوّق بها دلالته عبر لغة تتجاوز المعطى السلبي والسطحي للّغة، ممّا يجعل التعامل معها في قول مثلهم الأعلى، وهم لا يصلون إلى هذه المثل العليا، إلّا عبر هذه اللغة، وهنا نفتح قوسا لنقول: إن لموضوع الغربة أهمية بالغة في الكتابة الصوفية، وهذا ما نلمسه فيما كتبه أعلامها، أمثال: "محي الدين بن عربي"، في كتابه "الفتوحات المكية"، وأبي حيّان التوحيدي، في كتابه "الإشارات الإلهية" وغيرهما.

فموضوعها شغل في تراثنا العربي، بعض الشعراء والكتاب والمفكرين، لكن غربة "أبو حيان التوحيدي" تعتبر من أبلغ ما سطّره قلمه، لأنّه تجاوز فيها البعد المادي، مفسّرا إياها تفسيرا باطنيا بأسلوب فنيّ، وذلك حين يقول:

«فأين أنت عن غريب، قد طالت غربته في وطنه، وقلّ حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه» [2].

"فالغريب" في نظره من اغترب داخل وطنه الأصلي، غير مستقر يفتقر إلى السّكينة، وهو ذات ما يبدو لنا من خلال توظيف "جلاوجي" لبعض المقاطع السردية، التي بصمها ببصمات صوفية في أكثر من موضع، مكرّرا إيّاها وكأنها لازمة[*] من لازمات نصّه، مبينا أنّ "الغربة" صوت لصدى أغوار ذاته في قوله: "إليّ"، وشعبه؛ بل وعالمه "إلى الغرباء"[3]، ألم يشوبه أمل، وهي حالة «نستشفها من جمالية النص، حيث التغييب والالتباس وعدم الوضوح والإضمار، هو بالذات التكوين الذي يعبُّ من معين التصوف، وتوضيح ذلك أن كل مقوم من مقومات المحكي الشاعري، يمثل جانبا من التكوين الشاعري بصورة مخصوصة ومميزة»[4]، لعوالم متباينة مستترة مدهشة وغامضة، وبذلك تكون الكتابة الصوفية

---

[1] _أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الكويت، ط 1، 1950ص 113.

[2] _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 05.

[*]– وقد تكرر مثل هذا الصنيع للفظة الغربة في أكثر من مرة في نص سرادق الحلم والفجيعة.

[3] _المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4] – عبد الرحيم الإدريسي: استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص47.

«أقدر الإمكانات التصويرية على تجسيد تلك العوالم الشاعرية»[1]، وهي خصائص التجربة الصوفية على مستوى التعبير اللّغوي المجسّد «بلغة ممتعة بروحانياتها، وكيمياء حروفها» [2]، وما تلعبه من دور بارز في تعميق الإحساس الفنتازي والسحري في نصوصه.

هذا هو الأمر الذي جعلنا نسلم جماليا بوجود شاعرية صوفية في نصوصه الآتي دراستها، والسؤال الذي يمكننا طرحه: كيف نهل "جلاوجي" من معين التصوف قضية "الغربة، " و"الغريب، " واغترابه؟ وكيف صاغ لغته في ضوء المحكي الشاعري الصوفي؟ كل هذا وذاك سنجلِيه في هذه الدراسة.

لا ريب في تقديرنا أنّ التكوين النصي أمر لا يضاهي لاستناد تشكله المجازي والاشتباه، وهذا ما حاول إثباته، منطلقا من ذاته " أنا الغريب... أيّها الغرباء... التعساء..."، داعيا إلى ربط أواصر المحبة والتماسك، نابذا لسياسة التفرق، مؤكّدا في الوقت ذاته أنّ الإحساس بالغربة شعور جُبلت عليه النّفس البشرية[*] ، فهي ملح أ جاج، حين راح «يشخص عالما هو ذاته غريب، وغامض، ومحيّر، لا يخضع لمعايير العقل والمنطق»[3]، قائلا في ذلك:

«وحدي أنا والمدينة

.....

لا دفء في القلب الحزين.

لا ولا شوق ولا غيث ولا حلم أمين... » [4].

إنّه اغتراب وجداني جوّاني يكشف عن قساوة الزمن ومفارقة المكان، حتى" اللغة" لم تسلم من ذاك الإحساس المفعم بالتوتر وخيبة الانكسار، تنزاح نحو الغموض، لغة تترجم آهات ساردها، بل الإنسانية جمعاء، لاكتنازها بالإشارات، لذا لا يمكن عدها سوى مفتاح ولوج عالم السرد وسبر أغوار نفس

---

[1] – المرجع نفسه :الصفحة نفسها

[2] _محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، ص 101.

[*]–قيل إنّ أوّل ما أحسّ به أبو الإنسانية لما خرج إلى الوجود هو الغربة الأجاج، ورغم كلّ ما فعل من أجل إشباع فهمه، إلاّ أنّ هذا الإحساس في ذريته ما فتئ يتنامى لحظة بعد أخرى، عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 12.

[3] – عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، ص47.

[4] _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 10.

السّارد، «لغة غير شائعة مثيرة للدّهشة، وعدم الرّضى تصدم الحسّ المألوف، فليس المصطلحات وحدها جديدة، بل إنّ الكلمات تأخذ وظيفة مختلفة ومعان جديدة»[1]، مارس" جلاوجي "من خلالها لعبه ومراوغته لنواميسها ا، متجليّا ذلك في البنيات اللغوية والبلاغية التي وظفها في ملفوظه: «لا دفء في القلب الحزين، ولا شوق...»، فهي صورة بيانية متمثلة في الاستعارة المكنية؛ حيث جعل القلب موطن الدفء، بدل الشوق والحبّ، فحذف الرامز إليه "المشبه به" "الوطن"، وترك لازما من لوازمه "الدّفء" بجامع الاشتراك في الشعور بالحب والحنين، لأنّه «يمكن تحيين السّمات أو المقومات النصّية: لغة، ورموزا، وتراكيب غامضة واستعارات وغيرها»[2]، من جملة مفادها أنّ «اللغة في الجوهر استعارية»[3]، والتوظيف هنا قائم على المشبه والمشبه به، حيث استعار جملا تبيّن «حدود التشابه والتماثل، بين كلّ عنصر من عناصر الواقع ونظيره من عالم الإمكان»[4]. وهذا ما نمثله في ثنائيات الواقع وعالم الإمكان؛ «حيث جعل الإله هو الصوفي (الشيخ مجذوب في رحاب الصّخرة)، والإنسان (غرابا، نسرا، فأرا)، فالمتحقق في النص مُشَبها به، وعالم الإمكان مُشَبهًا، وفي هذا التمثيل يلتقي كاتبنا مع عبد الفتاح كيليطو في بناء قراءاته على المقومات الدلالية للكلمات، واستخدام المعاجم اللّغوية ومن استعارة الجملة، ينتقل إلى استعارة النص»[5].

وما تجدر الإشارة إليه، أنّ الأمر في الاستعارة لا يراد به الإبدال، بقدر ما يراد به عملية التفاعل، فمن خلال هذه «العلاقة وهذا التفاعل يبرز المعنى الاستعاري» [6] للغة.

فسّر جلاوجي كلمة "الغربة" تفسيرات متعدّدة ومتشابكة؛ حيث جعلها لازمة من لوازمه، ففي في كلّ مرة يكسبها رداء، ويلوّنها بخطابات تتماشى والمقام الذي ذكرت فيه، محتفيا باللغة الشعرية المكثفة الموحية، متوسّلا بألفاظ التضجر والشكوى، وهذا ما نراه في تكملة المقطع السابق:

---

(1) محمد رضوان التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية ص75

(2) _محمد بازي: تقابلات النّص وبلاغة الخطاب، ص 144.

(3) _أحمد محمد ويس: الانزياح، الاستعارة والانحرافات، ص 61.

(4) _محمد بازي: تقابلات النّص وبلاغة الخطاب ، ص 156.

(5) _ المرجع نفسه، ص 156.

(6) _أحمد محمد ويس: الانزياح، الاستعارة والانحرافات، ص 61.

«وحدي أنا والمدينة

ثكلت الهوى، ثكلت السكينة

لا ورد ينمو ها هنا....لا قمر...لا حبيبة

لا حبّ يبلسم من حبة القلب الأنين»[1].

مصورا فيه غربته بلغة مفعمة بالدلالة، مشحونة بالتوتر والمفارقة، تشبه لغة الشّعر، وتتماهى معه، تشاركه أوزانه وقوافيه، وهو ما يجعلنا نصفها بأنها لغة متشعرنة، تتميز بكونها «لغة تكثيف وغرابة، لغة تؤلّف مالا يأتلف، تصدم تعبّر إلى حيث الإدهاش والسّحر، وتستخدم كل ما تتيحه اللغّة من فضاءات وإمكانات»[2]، تكشف عن صورة الأنا المتوارية خلف مركبات النّص اللغوي؛ وهكذا يصبح «للكلمة قانونها الخاص، وإيقاعها المتميّز، فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب، على الوظيفة النّثرية»[3]، التي مرّر "جلاوجي" من خلالها أيديولوجيته الخاصة، في رفضه لهذا الوضع المأساوي، الذي تنعدم فيه السكينة، وتُفْتقدُ فيه الحبيبة، بغية الوصول إلى «فك شفرة الخطاب الأيديولوجي الذي تحمله هذه الرسالة (النّص، أو النّصوص)، باعتبار أنّ هذا الخطاب تعبير عن تصورات الأديب، بواسطة تلك الأيديولوجيات المتصادمة»[4]، ليفكّ سرّ الغريب والحبيبة "نون، " الذي نحا في تفسيرها منحا صوفيا توحيديا متوازيا في حديثه، مع معنى الغريب عند أبي حيّان التوحيدي في قوله: «قيل من جفاه الحبيب وأنا أقول: بل الغريب من وصله الحبيب، بل الغريب من تغافل عنه الرقيب، بل الغريب من حاباه الشّريب، بل الغريب من نودي من قريب، بل الغريب من هو في غربته غريب، بل الغريب من ليس له نسيب، بل الغريب من ليس من الحقّ نصيب»[5]،

---

[1] _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص:10.

[2] _عمرو بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 143.

[3] _ الطاهر رواينية: تضافر الشعري والأساطير، قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي، تجليات الحداثة، العدد 3، 1994، ص 79.

[4] _إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النّص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص 120.

[5] _أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 15.

هكذا يفرد كاتبنا لتجربته الروائية فضاءً خاصا، يكشف فيه تأثره بالتراث الصوفي، واغترافه من معينه ولا سيما الرمزّ، الذي كان أكثر شيوعا «لأنّ اللغة عند الصوفي تكتسي أبعادا أنطولوجية وجودية، وهي ليست للتعبير عن فكر أو شعور، وإنّما هي موقف في حدّ ذاته، لأنّها تعبّر عن نوع معيّن من المعرفة، وليس ثمّة مجال آخر يمكن أن تظهر من خلال هذه المعرفة اللونية»[1]، وهذا ما يبدو جليا في معظم نصوصه الروائية حين يقول:

«ما أصعب الغربة.... !!

مأ صعب أن تهجر الطّيور أو كارا أينعت فيها الخوافي القوادم !

لأن تسلّ للقروي روحه، أفضل من أن تنتزعه من عبق أرض شهدت تفتّق رجولته»[2].

"الغريب" في ضوء هذا المقطع لا يغترب بدون مبرّر، ويغادر مقامه طواعية، وإنّما ليمثل لنا أن «أقصى درجات الغربة هي الغربة داخل الوطن»[3]، وبالتالي فغربته تتعمق أكثر، وهذا ما مثله في قوله: "لأن تَسلّ للقروي روحه أفضل".

ولم يصوّر لنا "جلاوجي" غربة الفرد فقط داخل وطنه، بل نراه يتطرّق إلى موضوع آخر يتجلّى في صورة المثقّف، التي تُعدّ من أكثر القضايا التي شغلت بال الفكر الفلسفي العربي أو الغربي، نتيجة للتحولات المختلفة التي طرأت على العالم، والتي فرضت على الفلاسفة والكتاب تناولها في نصوصهم، مبينين طبيعة صورة هذا المثقف وعلاقته بالسلطة، لتصوغ هذه الأخيرة موقفها إزاءه، وهذا ما يوضحه جراميشي (Gramishi) في تعريفه" للمثقف" بقوله المأثور: «إنّ كلّ الأفراد مثقّفون في نظري... ولكن ليس لكلّ الأفراد وظيفة للمثقّفين في المجتمع»[4]. وهذا ما تؤكّده شخصيات "جلاوجي" المختلفة كشخصية" فاتح اليحياوي" و"منير وبدرة"...، والتي تفنّن الرّوائي في تصويرها وإعطائها ملمحا مغايرا ما

---

(1) _حميدي خميسي: اللغة الصوفية، مجلة اللغة والأدب، مجلة علمية أكاديمية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 01، رجب 1417هـ، ديسمبر 1996، ص 33.

(2) _عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 141.

(3) _نور الدين صدوق: عبد الله العروي وحداثة الرواية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 38.

(4) _هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص 22.

دام السّارد هو كذلك شخصية مثقفة، أو ما يطلق عليه بالمثقف الانتلجنسي»[1] (intellegens)، مصورا صورته وصراعه مع واقعه، مانحا إياه عدّة صور تجسد معاناته، قائلا: «كان فاتح اليحياوي أكثر الشباب حماسة، وأكثرهم ثورة على كلّ مظاهر الانحراف الاجتماعي والسياسي، وكان يدرك جيدا أنّ سكّان عين الرماد، هم ضحية مؤامرة بين من يملكون القانون... وما كادت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين وفرّقت المتظاهرين ليحاكم فاتح، ويشهد بعض المتضررين على صحّة ما وجّه إليه من تُهم»[2].

ينحو الراوي في هذا المقطع «إلى التمثيل التشخيصي للتجربة الإنسانية، في عموميتها، بصفتها مركزا للفعل النبيل في مواجهة قوى معيقة معبّرة عن كلّ ما هو قبيح ومرفوض»[3]، مستنبطا حكيه الجوّاني «كان يدرك جيدا أنّ مدينة عين الرماد... ومن يملكون القانون، النابذ لهذه البلاد السالبة، وطغيان الطبقة البرجوازية، فالمسألة كبيرة بين طرفي الصّراع المثقف ≠ البرجوازية، هذا ما أراد أن يثبته "جلاوجي"، كأساس انطلاق لهذه القضية، مؤكّدا على ضرورة تطهير الواقع، ورغبة التّطهر هذه «مضغوطة في إطار تفجرّها الذاتي برغبة الخروج من شرنقة التأسّن، هذه الحالة التي تحكم علاقة الأنتلجسنيا بمنبتها ووسطها، وكيفية تفاعلها»[4]، ورفضها وتمرّدها، فقدّم صورة مثقفه على أنه «نموذج للأنتلجنسيا التي تحمل طموحات جماهيرها، وترفع شعارات تقدمية، لكنّها محكوم عليها بالعجز وشلل الفعل، بسبب جذور انتمائها الطبقي»[5].

يواجه الأديب الماضي وانكسارته والحاضر واحباطاته، برموز لغوية تعبّر عن عمق مأساته، معتمدا السّرد على ضمير الغائب" لراو عليم" يتوارى خلف أصوات شخصياته، ممّررا انشغالاته عبر استرجاعات

---

[1] _الانتلجنسيا: كلمة مشتقّة من الأصل اللاتيني، وهي تشير للمثقّف الذي له موقف مناهض من النّظام، وقد استخدم هذا المصطلح منذ أوائل القرن، وعلى أولئك الذين تثقفوا ثقافة عملية انعكست على تركيبهم الاجتماعي النّخبوي ويتمتعون بنشاط مبدع، ومؤثر في بنية المجتمع الفكرية. كتاب هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، ص 55. وللمزيد ينظر: عبد المجيد جهاد فتح الله: أفق الحداثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، المغرب، ط1، 2013، ص 123-140، إدوارد سعيد: صورة المثقف، الظاهري بسبب العالم والمثقف الانتلجنسي.

[2] _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 38.

[3] _عبد الوهاب بوشليحة: المثقف والسلطة قراءة في قصة "تداعيات مواطن بدأ يسترجع الذاكرة" ضمن مجموعة القصصية ما قبل الإ عصار، مجلة الدراسات الأدبية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، العدد3، 1994، ص. 111

[4] _محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد، عالم حنا مينه الروائي، ص 76.

[5] _المرجع نفسه: ص 80.

مقاربة لخطابه، فصورته جزء لا يتجزأ من" صورة المثقف" الصوفي العربي القديم، التي طالما أقدّت لغة الصوفي.

والجدير بالتنويه هنا أنّ استغلال" جلاوجي" لهذه الصورة في ملفوظاته السردية، لم يكن عشوائيا اعتباطيا؛ وإنّما خاصّا به، وذلك حينما ربط غربة المثقف ومعاناته بالصّوفي ولغته الصامتة، وهذا ما تمثّله شخصية "فاتح اليحياوي" الاعتزالية الهاربة إلى أحضان الطبيعية، «عند الصّباح كان فاتح اليحياوي يخرج إلى خلوته بجبل المدينة، كانت الشمس شاحبة، والشوارع مزيّنة بلون الغبار، وراح يرتقي صخرة كبيرة حيث يستوي غار كبير... طار سرب الحمام، خادشا محبّا الصّمت الرهيب»[1]. حتى" اللغة" خانته فلم يجد إلا" لغة الصمت "التي حاك بها "جلاوجي" نصوصه السردية، والتي سنورد لها حديثا في الفصل الأخير من البحث؛ لأنّ الذات تفتقد القدرة على تغيير الواقع، هذا ما نتأمّله في هذا الملفوظ السردي «إلى متى يستمر الكذب والتدجيل»[2].

تتجلّى في المقطع، قدرة لغة الكاتب «على خلق أنساقها الخاصة بها، فتبدو رافضة لسكونية مفردة، مجازفة للكشف والتأويل، وتخطي حدود البداهة الجاهزة في اللغة، لتمنح النّص دما جديدا يفجّر فيه قوة الحياة عبر سياقها الجمالية والفكرية والدلالية»[3]. وهكذا تنتقل اللغة «من مجرد وسيلة في الأداء، إلى لبنة من لبنات الدلالة في النّص، حيث تغدو قيمتها في الايحاء لا في الإخبار، وهذه غاية قصوى في التجريب الرّوائي لغويا»[4]، ليساهم" جلاوجي" في كسر «سكونية اللغة وأنساقها السّردية روائيا»[5]، وإخضاع لغته إلى نمط أسلوبي مخالف، عن طريق لغة جمالية تتعبّد في مِحرابها، محاولا اكتشاف "ماهية الوجود وكنه الذات والعالم، ووجع الأمكنة والأزمنة، في ثنايا الحلم والبوح، والتداعي الحرّ للذاكرة، بين الماضي والحاضر ورؤى المستقبل الغامض»[6]، وما تُضفيه من شعرية لا متناهية يسفر عنها "القارئ" الجاد الملمّ بأسرار اللغة التي كتب بها، و«الأثر الواسع الاطلاع البصير بأخفى الدّلالات،

---

(1) _عز الدين جلاوجي: الرّماد الذي غسل الماء، ص 80-81.

(2) _المصدر نفسه: ص 179.

(3) _محمد رضوان: التجريب في الرواية العربية السورية، ص 45.

(4) _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(5) _نفسه، ص 53.

(6) _محمد رضوان : التجريب في الرواية العربية السورية ص53

الذي يتجسّس على الكلمات ويدرك الماوراء أو المسكوت عنه على حد تعبير إيكو»[1] ولعلّ هذا ما أشار إليه المتنبي في قوله:

«أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صميم

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصم[2].

وبالتالي تنفتح على عوالم لا نهاية لها.

وفي موضع آخر تتصادم مع شخصية "منير" التغريبية، كتم عن التحدي الكبير لتغيير الواقع الذي يشي بصمت مثقف مسلوب القوة والإرادة يعاني غربة داخلية، فلغة الصمت هنا تضاهي صمت القلوب، التي عمد الروائي إلى تصويره بصور توحي بالكثير من السخرية، يقول: «يا منير، متى تفطن لحالك؟ الناس يعيشون الواقع، وأنت تحلم بحياة وسط الأوراق»[3]، جاذبا انتباهه من خلال أسلوب النداء "يا"، ليلفت نظره لـ «هؤلاء الناس الذين يلهثون خلف ما يملأ بطونهم لا ما يملأ عقولهم...حوّل مكْتَبَتك إلى محلّ لبيع المواد الغذائية، وسترى كيف ستتغير حالتك... أو أخرج من هذه الأرض الملعونة»[4].

نلمس في المقطع التقابلات الحاصلة بين المفردات على مستوى اللغة والدلالة، ونكتفي بالإشارة إلى بعضها لنبين «كيف تتوازى البنيات عبر مجموعة من العلاقات لتخلق جمالية شعرية» [5]، لتقابلات ظاهرة وخفية لهذه العلاقات، وهذا من خلال: (ما يملأ ≠ لا يملأ)، و(بطونهم ≠ عقولهم)، و(مكتبة ≠ محلّ لبيع المواد الغذائية)، فجميعها تسهم في «فهم النتاج الأدبي وتذوقه والتجاوب معه»[6]، من جرّاء هذه التقابلات الصّريحة والضمنية التي تشكل هذه المعاني المقصودة وتلك الأبعاد المرجاة، وهو ما يتماثل وقول السارد في نصه سرادق "الحلم والفجيعة": «والمشكلة أنني لم أفعل شيئا حتى الآن، لا أنا وجدت

---

[1] _لحسن لكرومي: القراءة، الاختلافي والمغرض، ص 107

[2] أبو الطيب أحمد بن الحسين: الديوان شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الأرقم، بيروت، لبنان، ج3، دط، ص345.

[3] _عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 80.

[4] _ المصدرنفسه: ص 79.

[5] _محمد بازي: تقابلات النّص وبلاغة الخطاب ،ص 116.

[6] _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

حبيبتي "نون" ولا أنا أكتشف السر الخفيّ، وفي الوقت ذاته لم أغير سير الأحداث، أنا الآن مجرّد متفرّج سلبي تسخر منه حتى الفئران» [1].

للأسباب الآنفة الذكر عمد "جلاوجي "إلى إعطاء شخصياته المثقّفة صورا مغايرة، فرغم اضطهادها وتشظّي هويّتها، واحساسها بالغربة[*] داخل وطنها الأمّ، إلاّ أنّها بقيت مكابدة وصامدة، لأن صوت العقل في ضميرها، ونور الأفكار نبراسها، و«لتكشف هذه المستويات في توظيف الكلمة الروائية عن فهم الواقع الاجتماعي في تغييره وتبدّله، في صراعه وحراكه، وكذلك استيعابه للإنسان وما يحفّ به من مخاطر والتباسات، فاللغة هنا تحقّق وظيفتها الشعرية»[2]، وبهذا تتّخذ الشخصية المثقفة هويتها باعتبارها شخصية مضطهدة، وبالتالي تعكس طريقة لغة التشخيص لهذا العالم وتفسّره، فلم يعد للعِلم والمثقّف مكانة. والمقطع التالي يؤكد لنا ذلك: «نحن ندخل المكتبة ونغلق بوابتها الكبيرة، أخبرنا العميد أنّ اليوم هو سوق الجواري تجلب إليه الفتيات من كلّ أقطار العالم»[3].

فالسّارد هنا يذكرنا بمكتبة "تيهرت الشهيرة" بثقافتها التيُ تلفت؛ لذا عمل على رصد الأجواء السياسية لتلك الحقبة المشحونة بالفتن والتجاذبات، كيف لا وهي التي أصبحت سوقا للجواري الذين يختلفون في الأجناس والألوان والألسنة، فنرى اللغة في هذا المقام «تعمّق من الوظيفة الأدبية بشكل يجعل من العجائبي وسيلة لإحداث قطيعة مع نظام القيم الرّاسخة والمكرّرة، وهو يلتفت إلى أنماط السّلوك والروايات التي يمكن أن تشكّل جسرا نحو تشييد العالم الذي يطمح إليه، كما يستبطن لحظات وذوات يختبر كل ما يتحرّك فيها نفسيّا واجتماعيا وتاريخيا»[4]، لأن أزمة المثقف التي حاول "جلاوجي" تجسيدها هي أزمة وعي ممثلة "عبر وعي قصصي"[5]، ما دام أنّ السرد نوع من وسائل التعبير، والمروي

---

[1] _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 75.

[*]_ "والغربة كما تعلّمتها من المجذوب أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها، ثم إذا وجدتها فقدت شمسك التي تسبح في فلكها". سرادق الحلم والفجيعة، " ص 99.

[2] _عمرو بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 58.

[3] _عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص73.

[4] _عمرو بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 58.

[5] _عبد الوهاب بوشليحة: المثقف والسلطة، ص 116.

محتواه، فإنّ «اللغة مؤنس تلك الوحدة، وعبرها ومن خلالها تتبلور المناجاة»[1]، وبعبقريتها تمارس دورها التطهيري، لأنّ همّ الذّات هو بحثها عن الحقّ ومحاولة ترسيخه.

ومادام همّ الذات الكاتبة هو البحث والتساؤل عن مصير هذه الطّبقة المعبّر عنها بنبرة حزن وأسى، فإن السؤال سيكون دائما مطروحا؛ «إلى متى يستمر مسلسل الكذب والتدجيل وتزييف التاريخ والضحك على أذقان الجميع؟ وإلى متى يبيع الكتّاب والأدباء أقلامهم مرتزقة للتافهين والطّواغيث؟ إلى متى نخدع عيون الناس ونستخفهم حين نضع من عجوتهم آلهة من خراء؟»[2] !؛ هكذا هي صورة حال المثقف وانكساراته.

ولم يقف" جلاوجي" عند رصد مظاهر لغة التصوّف المتمثلة في الرغبة والاغتراب، والذي جسده في غربة الأنتلجنسي المنضوية ضمن الخطابات التأويلية، «التي يمهدّها كلّ مؤوّل بين أنظمة النّص اللغوي والرمزية والبلاغية، وبين كلّ الموازيات السّياقية التي يتبين للمؤول أهمّيتها في رفد وبناء المعنى وتشكله»[3]. بل نهض مستدعيا حدثا خارقا مرتبطا بالعجيب متجليّا في كرامات الأولياء الصّالحين، وهو ما يطلق عليه "المنقبة"[*]، وهي «شكل سردي يحكي عن حياة أشخاص مخصوصين بالقدسية، وعن كراماتهم وخوارقهم» [4].

وقد قام جلاوجي باستعارة "المنقبة" في نصوصه "سرادق الحلم والفجيعة" و"رحلة البحث عن المهدي المنتظر"، إلاّ أنه اكتفى بالإشارة إليها فقط في نصّه الأخير "الحبّ ليلا في حضرة الأعور

---

[1] _صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية: ص 41.

[2] _عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 171.

[3] _محمد بازي: تقابلات النّص وبلاغة الخطاب، نحو تاويل تقابلي، ص 141.

[*] –تجدر الإشارة هنا أن (المنقبة) أو ما يعرف بـ"أدب المناقب" مصطلح تداولته الأقلام النقدية والابداعية أمثال: عبد الفتاح كيليطو في كتابه: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص 116. يتحدث فيه عن الكرامة الصوفية، وكذلك محمد مفتاح: دينامية النص، ص 141. معتبرا فيه أن الكرامات والخوارق كانت تثير عجب الراوي والسّامع الصوفي على السواء، فتصدر عنهم ألفاظ دالة مثل "تعجبت"، عالجها معالجة سيميائية، بالإضافة إلى كتب معنونة باسم "لمناقب"، منها كتاب: "التاريخ وأدب المناقب"، ملتقى دراسي، الرباط، المغرب، ط1، 1988، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات تضمّ أخبار المناقب، ومناقب الأخبار، والواقع والعالم الممكن في مناقب الصوفية وغيرها.

[4] _محمد البازي: تقابلات النص وبلاغة الخطاب ،ص 141.

الدّجال"[1]. حيث استعار بعض «عناصرها البنائية من المنقبة، باعتبارها أدبا له خصائص تميّزه، أهمّها الشخصيات، وما تأتيه من أفعال تخرج عن المعقول المنطق وتعكس القدرات الخارقة، التي تأتيها الشخصية باعتبارها شخصية ذات كرامات» [2]. ونصادف في متون الدراسة شخصيتين اثنتين، تفاوت حضورهما، وهما: المجذوب والبُهلي لخضر (الدرويش)، فتراه في نص "سرادق الحلم والفجيعة" يتجلّى في الأسفار الآتية:

"في حضرته"، في" رحاب الصخرة، " في "حضرة مولانا"، "النبع والمجذوب"، "عاقبة الشيخ "نجده مقتحما عالم الرواية كشخص معزول غامض لا يكلّم الناس، "؛ وفي ذلك يقول: «لماذا هو يقضي معظم أوقاته صامتا يمسك عصاه بيمناه مرّة، وبيسراه أخرى وبكلتيهما مرّات؟ ولكن لماذا يرنو ببصره إلى السّماء أبدا»[3].

تناجي هذه الشخصية من خلال الرّبوة لستشرف الغيب، عن طريق «اللغة الملّغزة المؤمنة، بالقوة السّحرية للكلمات»[4]، التي تتجسّد في قوله: «لا يتحرّك شيء من جسده، إلاّ تمتمات، كنت أرى شفتيه تتحرّكان بها... سألته عن ذلك... أقصد عن كلّ ذلك... أقصد أني أدركت أنّه فهم كلّ ما دار في خلدي، لقد أوتي الحكمة... الكشف... الفضل... الرمز»[5]. وبالإضافة إلى ذلك نجد شخصية البهلي[*] ، التي قدّمها السّارد بطريقة تختلف عن منوال" الشيخ المجذوب"، كونها تقتحم أوساط الناس وتتنبّأ لهم ببعض الغيبيات، قائلا في ذلك: «النّار تأكل الظالم، الظالم يطغى ويزيد، ضربة الله تضرب مرة لا تعيد، الأرض عطشانة، دمنا يرويها، قلوبنا خربانة غُلنا يسقيها» [6].

إنّ المتأمل لهذه العبارات يجدها ذات سبك يقترب إلى حدّ كبير من أدب المناقب، الذي يرتكز

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص 26.

[2] _محمد بازي: تقابلات النص وبلاغة الخطاب، ص141

[3] _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 48.

[4] _أحمد فرشوخ: تجربة جزائر بعيون مغربية، دار الألوان الأربعة للطّباعة، المغرب، ط1، 2012، ص 48.

[5] _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 49.

[*]– البُهلي: تعني الدرويش الزاهد في الدنيا، وقد يطلقون عليه اسم المرابط أيضا، ولعلّها الفصحى من لفظة الباهلي أو البهلول،: "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، ص 38.

[6] _عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 38.

«على الصّياغة الرّمزية وأساليب البلاغة، لتغيير سلوك المتلقي بالإقناع أو الترهيب» [1].

وهنا نفتح قوسا لنقول: إنّ ا"لمنقبة "لا تكاد تخلو من خصائص أدبية، «فهي تستعير من الأدب شكل السرد الحكائي، وقوانينه الأدبية، مثل النثرية والسّجع واللغة الشعرية»[2]. وهذا ما نلاحظه في توافق الفاصلتين في الحرف الأخير، من قول البهلي: «يزيد، تعيد، يرويها، يسقيها» لما لهذا المحسّن البديعي، من أثر بلاغي تستصيغه الأذن، وتطرب له النّفس، مانحة للنّص الروائي بعدا شعريا مميّزا.

وقد سعى "جلاوجي"لتمثيل (البهلي) كشخصية درويشية منقذة، والتي تكون في «الغالب رجلا يظهر في خضّم الأزمة، ليقدّم الحلّ والإنقاذ من دون أن يُعرّف عن ذاته، وكأنّه مرسل من قبل الذات الإلهية» [3]، لإنقاذ من يريد الله لهم النجاة والسلامة، متلاعبا من خلال استدعائه لهذا الحدث الخارق، والمتجلّي في كرامات الأولياء الصالحين، والمرتبط بالعجيب، بقانون الزّمن الذي جاء محمّلا ببعد نفسي فلسفي لأحداث جرت في الزمن الماضي.

وما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن الحديث عن "عجائبية الكرامات الصوفيّة وخوارقهم بما هي «حكايات خيالية نواتها من زمن سحيق ليس لها من دلالات واقعية، إلا ما تؤدّيه من وظائف مختلفة»[4]. ليس اعتباطيا، وإنما «يرتبط بوظيفة ظاهرة أو خفية»[5]، إيمانا من" جلاوجيذ بأنّ «النّص المنقبي ليس بريئا في قصديته»[6]، وإنّما يحمل دلالات في باطنه، يجتهد المؤوّل في البحث عنها، والتي لا «تقف عند حدود الظاهر، وإنّما تجعله وسيلة ومعبرا، إلى مكنون أصداف اللغة»[7]، وما تحمله هذه الأصداف من حمولات مميّزة سبكا، ودلالة لا تزيد النّص إلا رونقا وعذوبة.

وتضيف "ضياء الكعبي"، واصفة إيّاها بأنّها «أشبه بالنص المفتوح، القابل دائما للقراءة والتلقي

---

[1] _محمد بازي: تقابلات النص وبلاغة الخطاب، ص 141.

[2] _ المرجع نفسه : ص 142.

[3] _ناهضة ستار: بنية السّرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص 187.

[4] _محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 143.

[5] _محمد بازي: تقابلات النص وبلاغة الخطاب، ص 142.

[6] _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[7] _ نفسه: ص154.

والتأويل» [1]. لاحتوائه على أفعال ذات «طابع خارق للعادة، معطّل لقانون الأسباب المادّية ومرتبط بالعطايا الإلهية»[2]، ولعلّ المقطع الآتي يوضّح ذلك: «فكرت في بادئ الأمر أن أزور المجذوب، في حضرته لعلّي أسمع منه كلمة تنتشلني من الضّياع والقلق اللذين أحياهما، ثمّ صرفت التفكير في هذا الأمر، لأنّ المجذوب لن ينطق بكلمة واحدة، إذ نذر صوما لن يكلّم جنّيا ولا إنسيّا، إلاّ سرّا أقصد رمزا»[3].

يبتغي" جلاوجي" من هذا التوظيف:

أولا: تجلّيّ الاعتقاد بقيمة البركة، التي يمنحها أصحاب الكرامة [*]، والغور في أعماق الشعب الجزائري الوجداني، واكتشاف مزج خياله بالواقعي.

ثانيا: محاولة إيجاد لغة جديدة توضح له المعنى المراد، عبر عالم خيالي عجائبي، يفجّر من خلاله همومه وصراعاته وتوتره الدّاخلي، وهو ما يؤكد عليه جلاوجي في موضع آخر «كان البهلي لخضر يسبح في الفضاء، يبسط جناحي برنسه الأبيض، وقد تغشته هالة غريبة، وأشرق وجهه مبتسما»[4]. عاكسا بذلك «لحظة الخلود الأبدية التي تتلاشى معها كينونة الزمن»[5]، وتأسيسا على ما سبق نستنتج أنّ "جلاوجي، إنما لجأ لتوظيف هذا النوع من القصص، ليدعو متلقيه إلى التوقف عند مكنوناته، وتلك محاولة منه إلى جعل فعل الكتابة عنده مغامرة في التشكيل والأداة.

وللتنويه فإنّ "العجائبي" لا يقتصر في «هذه الكرامات على فعل الكرامة فقط، وإنّما ليتعدى ذلك

---

[1] _ضياء الكعبي: السّرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 43.

[2] _ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوّفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص 187.

[3] _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 54-55.

[*]– وللإشارة هنا: أنّ القصة الصوفية مضت إلى جانب الخارق في القرن 3 و4م هـ، والذي عرف عندهم بالكرامات التي يتمتّع بها طائفة من شيوخ التصوّف هي درجة أدنى من النبوة التي تختص بالمعجزات دليل نبوتهم.: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص 45.

[4] _ عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 550.

[5] _حميدي خميسي: اللغة الصوفية، ص 36.

ليشمل البطل الصوفي الولي» [1]، وهؤلاء أصحاب «طريقة معروفة عند جملة النّاس، فكان الناس ينظرون إليهم بعين الإجلال والتقدير والرهبة»[2]، باستطاعتهم منح بركاتهم لمن يريدها، وهذا ما فعلته أم "القايد عباس" التي قضت ساعات طوال منتحبة مستنجدة بالولي[*] الصالح "سيدي علي" قائلة:

«يا سيدي علي يا صاحب البركات

يا مفرج الكربات

يا سيدي علي يا صاحب الجناحين.

يا سليل الحسين

يا سيدي علي يا ابن الزهراء

يا ابن سيد الأنبياء»[3].

إذا؛ فلجوء الكاتب إلى النسق الصوفي، جاء ليؤكّد مدى انفتاح نصوصه على «الشاعري والتخييلي من خلال "الضّريح"، فبالإضافة إلى كونه مجالا للطقوسي، فإنّه مأوى الحرف، واللغة ونبع الكتابة»[4]. وهذا ما قامت به أمّ (القايد عباس)، حين راحت تناجي الأصوات والكلمات، ممّا «أفسح المجال أمام لغة شاعرية ينزاح بها الرّوائي، عن نثرية الرواية»[5]، متوسلا بلغة «ذات بعد إشاري، أبلغ وأقوى انزياحا» [6]، متعاملا معها تعاملا جماليا، ليمنح النّص ايقاعا مميّزا يعلو فيها البوح والمناجاة، وليبرز كذلك أنّ استثماره لهذا النّوع (مناجاة الضريح) وتوظيفه للأولياء، هي دعوة إلى خلود ضريح الولي "السيد علي" عبر الزمن، وكـ «ذريعة لتشخيص الواقع المعيش، فعبره يتّضح نوع من العلاقات التي

---

[1] _ضياء الكعبي: السرد العربي القدم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ص 59.

[2] _ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 187.

[*]– الولي: مأخوذة من الولاية فبعد وفاة الرسول الرسول صلى الله عليه وسلم انتهت دورة بعثة الأنبياء وبدأت بعثة الأولياء؟

[3] _ عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 292.

[4] _ عمر بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 75.

[5] _المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] _محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 75.

أصبح عليها المجتمع»[1]؛ حيث يستنجدون ويتضرّعون للوّلي بدل الله، لتتقاطع في غير موضع خيوط المعتقدات الشعبية، فتكوّن نسيجا متناغما، أين «تبرز المعتقدات الدينية بإضاءة أضرحة الأولياء، وهو ما يعرف "بدق المعدة" لتضفي على أجواء السرد مشاهد فلكلورية يجد المتلقي فيها متعة وفرصة لقراءة صفحة من التراث الشعبي»[2].

إضافة إلى ذلك، وظّف "المنقبة" ليثبت أنّها «ليست مجرّد قصّة أو خرافة، بل هي لوحة مملوءة بالألغاز، ومن ثمّ فهي ليست لعبا لغويا، أو صياغة لعوالم خرافية، الهدف منها الترويح على النفس، بل تخفي في ثناياها فلسفة خاصة بأصحابها، للإنسان والوجود، انطلاقا من العالم الظاهري المدرك عبر اللغة»[3]. وما تحمله من دلالات فنّية ومرجعية إبداعية مهمّة.

وهكذا يتحوّل فضاء "الوليّ" والتضرّع به في نصوص" جلاوجي" المذكورة آنفا إلى «مأوى للهامش من الأجساد والمنبوذين، الذين يرون خلاصهم في الهامش ا»[4]. وفي هذا يقول السارد: «لماذا كلّما تضيق بي السّبل، أقصده كالعاشق الولهان؟؟ وعمّا أسأله؟؟ هل أسأله عن غربتي بين الغراب، والنّعل والأخذان؟ أم أخبره عن قصّتي مع حبيبتي "نون" التي لم ترد على رسائلي؟؟ أم أسأله عن عشق المدينة لي، وهيامها بي؟؟

يا سيدي... يا مولاي...

يا من أوتيت رحمة وعلما...

لم لا تخرج إليها تمنعها عنّي...؟

لقد أصبحت أخشاها... أرهبها... أنا أرى في لحظيها شهيق الشهوة... خُوار الشبقية...» [5].

لنرى أنّ تضرّع "الرّوائي" بهذه الطريقة، يدفعنا إلى طرح جملة من الأسئلة التالية:

---

[1] _عمرو بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 75.

[2] _عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 284.

[3] _محمد بازي: تقابلات النص وبلاغة الخطاب ، ص 143.

[4] _ حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 182.

[5] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 20.

-كيف يتحوّل السّيد إلى مولى؟ وكيف يمكنه الانتقال من حالة "سيّد "إلى" مريد" أصبح الحلّ عنده؟

- ما علاقة الرّحمة بالعلم؟

- ما هي مؤشّرات انتقاله من الإحساس بالخشية إلى الرّهبة؟

- لماذا ورد طلب العون بهذه الصّيغة؟

كلّ هذا، إنّما أراده "جلاوجي" لينآى بلغته من الوضوح والبساطة، ويقترب من اللّغة الشعرية التي جاءت «مشحونة بالصوّر المجازية، مثقّلة بالإيحاء، متلبّسة بالغموض، تهيمن فيها الوظيفة الجمالية الانفعالية، وتتراجع فيها الوظيفة المرجعية التي لا تظهر بوضوح، إلاّ عندما تهيمن حكاية السياسة»[1]، والواقع الجزائري، ولتسفر عن اعتقاد المناجي، أنّه في هذا المضرب، بإمكانه أن يحقق أمانيه، ويعقد نواياه متوسلا بـ "السيد المولى"، متضرّعا للولي بإيقاع جمع فيه بين المقدس/المدنّس، الرحمة /العلم، والخشية/ الرّهبة، شيق الشهوة/ خوار الشّبقية، وما تحمله هذه الوحدات اللّغوية من دلالات ومدى تأثيرها على المعنى في انتقال جلاوجي من الخشبة إلى الرّهبة "لتكتسي طابعا جماليا جديدا، بواسطة حمل المكونات الواقعية إلى أجواء عجائبية تنقل الواقع إلى مستويات جديدة من التأويل، وليعطي النص «بعدا أكثر دلالة وإمعانا في الفكر، وفي إنتاج المعنى الصوفي»[2]، وذلك حين راح يقدّم لنا «من فصوص نص التصوف ليلمحه دوالا مشحونة بدلالات عدّة لا تفجرها إلا القراءات الواعية، والقائمة على الخلفية المعرفية أو الثقافية التي يتزوّد بها القارئ أو المتلقّي، وكلّ ذلك ليخلق نوعا غير مألوف من الكتابة جرّاء توظيفه لتعبيرات وشطحات صوفية»[3]، أضافت لبنة أخرى لعمارته اللغوية وبرنامجه السردي. وبالتالي يمكن لنا أن نقول إنّه عكف «على حبّه وخدمته ما بقي له من العمر في محاربة المقدس، محاربة الكلمة»[4]. لوطنه الجريح، وفضائه المدنّس.

---

[1] _عمرو بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 148.

[2] _ حفناوي بعلي: الطيب صالح والإبداع الكتابي، الرؤية الجمالية وأطياف ألوان الرواية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 246.

[3] _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] _عبد الحميد مغيش: سرادق الحلم والفجيعة، إضافة نوعية للأدب الجزائري، مقال ضمن كتاب سلطان النّص، دار المعرفة، الجزائر، ط1، 2008، ص 378.

وفي سياق آخر نرى "جلاوجي" يسلك دربا آخر في مواجهته للمدينة (الوطن) متضرّعا إلى الطّبيعة، يناجي الأولياء الصّالحين، جاعلا من "البحر" فضاء للتأمل ينفتح على العجيب، مادام «الواقع الموجود يشكل قفصا ضيقا»[1]. وهي كلّها «معان يعبّر عنها، أدب البحر أو يوحي بها، ويدّل عليها»[2]، فأنظره وهو يقول: «قرّرت اليوم أن أذهب إلى شاطئ البحر، إلى البحر الذي ما زال يتلوى كحيّة جبارة، حشرت في قارورة من رجاج وصلت شاطئ البحر، قد زرع قذارة وشوكا طلعه، كأنّه رؤوس الشياطين... لقد جفّ البحر لا بحر... أ قصد أنّ البحر قد خاض حربا، وخسر ماءه... مع من؟ مع المدينة»[3]. وكأّن السارد في هذا الملفوظ يناجي "الخضر عليه السّلام"؛ لأنه كثيرا «ما ترد صورة الخِضر في الماء وفي خضم البحار»[4]، وهكذا تتصافح أعماق الذات مع أعماق الطبيعة؛ ذلك أنّ «من يلج محراب الطبيعة تتفجّر الينابيع في داخله، وتمنحه سرّها»[5]. وهنا "جلاوجي" «يتفرّد بولوجه عالم البحر، فمنحه البحر لغته، سرّ عظمته، مغاليق سحره»[6]، لأنّ الفضاء اللغوي الموظف عنده «هو فضاء مستمدّ من المكان، فالبحر تحول إلى الحبيب المنتظر، وهو في هذا المكان الآمن، متوسّلا بالأداة اللغوية، والإشارة الدالة مع الحياة الباطنية للسارد، التي تسعى إلى الإمساك بما لا يمكن الإمساك به، فكان البحر شاهدا ومشاركا وممارسا ومتنفسا لأوجاع الذات»[7]، ومنه فنصه «إيحائي ودلالي وليس نص أفكار أو موضوعات فقط، فهو لا يعتني بالمعاني بقدر ما يقترب من الحياة باللغة»[8]، يستنطق الساكن ويَهمس المخْبوء.

ويمكن لنا أن نفسر ذلك كون العودة" للبحر"، هي عودة إلى الحرية، ورمز لبداية وعي جديد،

---

(1) _ صدوق نور الدين: عبد الله العروي، وحداثة الرواية، ص 41.

(2) _ محمد كامل الخطيب: عالم حنا مينه الرّوائي، ص 31.

(3) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 57.

(4) _ ناهضة ستار: بنية النّص في القصص الصّوفي، ص 186.

(5) _ محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنا مينه الروائي، ص 85.

(6) _ نفسه: الصفحة نفسها.

(7) _الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص ص 260-261.

(8) _محمد عباس: شعرية الحدث النثري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 33.

فهو «مملكة الحرية الصّماء التي لم تكتشف، فلا بد إذن من كشف مجاهل العالم الأبكم هذا»[1]. وهنا تنفتح خبايا اللغة على طاقة جمالية تجعل من البحر مجالا رحبا للتصوير الخيالي والاستثمار الشعري من خلال توظيفه للتشبيه في قوله: "يتلوى كحية جبارة"، فالحية إيحاء و«رمز للموت، حيث تتبدّى كعدو للإنسان، منذ بدء الخلق في الثقافتين الدينية والأسطورية»[2](*). وانبثاقها في النّص تَمثلٌ للتجدّد الخالد والمتغيّر، وبهذا يكون العجائبي ناتجا عن «التركيب اللفظي واللغوي، الذي يستعمله السّارد للتأكيد على حالة نفسية أو رؤية للسّارد، أو مشهدا مبنيا على صورة ما» [3]. موجّهة للمتلقي، فاتحا أمامه إمكانيات قصوى لاحتمالات شعرية الماء بأبعادها الرمزية.

وفي موضع آخر يتحوّل" التشبيه" إلى حكاية عجيبة، وذلك في قوله: "وطلعه كأنّه رؤوس الشياطين"، وبالتالي فاللغة هنا تولّد العجائبي و«تولدّ الخيالي باستعمالاتها المجازية» [4]. حيث شبّه هنا "طلع البحر" "برؤوس الشياطين" تشبيها بشجرة الزقوم، ليثير مخيلة القارئ، عن طريق الصوّر ف: «التشبيه يحيل بالضرورة على المحتمل في بناء المخيلة، بحيث يتم تركيب عناصر الواقع، لخلق واقع، أكثر تلاؤما مع الوظيفة الأدبية» [5]، وهذا ما أثبته "تزيفتان تودوروف"في قوله: إنّ «الروايات لا تحاكي الواقع، إنّها تبدعه»[6] بكلمات تتجاوز مدلولها، وتفصح عن مكنونها.

وكذلك أعطى الكاتب في نصه "الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدّجال" للبحر صورة استعارية تتجلّى في حديث: «هل تدري يا خلاف، يا بطل، في أعماقي بحار من دموع، لو أزلت عن السّد

---

(1) _محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنا مينه الروائي، ص 85.

(2) _معجب العدواني: الكتابة والمحو، التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية، مؤسسة الانتشار العربي، ط، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 67.

(*)– منذ آدم الذي أُخرج من الجنة، ومنذ ابتلاعها (الحيّة) نبتة الخلود التي حصل عليها "جلجامش" من قاع البحر، فظلّت رمزا لمعاداة الخلود الإنساني. معجب العداوني: الكتابة و المحو، ص 67.

(3) _ حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 37.

(4) _المرجع نفسه: ص 38.

(5) _ نفسه: ص 150.

(6) _سوزان روبين، إنجي كروسمان: القارئ في النّص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 88.

حصاة لحدث طوفان، يا خلاف ولكن ماذا نفعل؟ هذا قَدَرِ الرّجال»[1].

وهذا المقطع يتماثل مع بيتين لإيليا أبي ماضي، الذي تحدث في قصيدته "الحجر الصغير" عن دور الفرد في المجتمع

أراد "جلاوجي" من خلاله أن يبيّن مكانة ودور"خلاّف التيقر" في المجتمع الجزائري بعد الثورة، وبلاءه الحسن فيها، يقول: «واعلموا أنّ الرصاص الصائب ي–صاب بالفزع إن هو واجه صدر خلاّف تيقر[*]»[2]، مجسدا من خلال تصويره لهذه الشخصية «رسم معالم العبثية التي تكبل رهنية الذات» [3][*]. وهكذا تتحرّر الكلمات من مدلولها، وتتحوّل إلى «الشعرية وتكثر من الاستعارة»[4]. على اعتبار أنّ التجربة الصوفية استعارة في ذاتها، فمن معين استعارة الصوفية الكبرى، تفيض استعارات لغوية فنية كثير على حد تعبير "جميل حمداوي"، استطاع "جلاوجي" أن يكثّف بها فكرته، ويكسبها دلالات جديدة.

وبهذا أراد الأديب من خلال طرحه أن يؤسّس مفهوما حداثيا لدى القارئ، عن طريق كسر أفق انتظاره، لتصبح نصوصه «أقرب إلى الكتابة الشذرية من النص الروائي الكلاسيكي، المعروف بالمباشرة والشفافية على مستوى الإحالة والمرجع»[5]. ومثال ذلك ما يقول في شذرته: «رفعت أرنبة أنفها بصدرها على الطّاولة، وهي تمدّ بصرها إلى البحر الممتدّ الزّرقة إلى ما لانهاية وقالت:

- التاريخ يا حبيبي لعبة قذرة، إنّه كالبحر ما يرى منه ليس حقيقته، وحقيقته تعجز أشهر الغوّاصين الذي تتهدّدهم دوما قروش ظلمات الأعماق»[6].

---

[1] _عز الدين جلاوجي: الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص 58.

[*]– خلاف التيقر كنية له، اسمه كمال جيمي، ولد رهواجة، عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص569.

[2] _المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3] _بشير بويجرة محمد: أزمة الهوية أم عبثية الراهن في راس المحنة 1+1 = 0، مقال ضمن: "كتاب سلطان النص"، ص 162.

[*]– وللذكر هنا، لم يقتصر جلاوجي عند تصويره لعبثية الراهن بالشخصية الثورية على "خلاف التيقر" فقط؛ بل وظفه شخصية أخرى في نّص "رأس المحنة" وهي شخصية "صالح الرصاصة"، حيث يقول: «كنت صالح الرصاصة، يوم كان الرجال رجالا،... فلّما تحرّرت البلاد أسموني صالح المغبون، وفي آخره عمري صالح المجنون». عز الدين جلاوجي: را س المحنه1+1=0، ص 47.

[4] _حسين علاّم: العجائبي في الأدب، ص 150.

[5] _يونس وضحي: قضايا النثر في النّص الصّوفي، ص 135.

[6] _عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص 574.

ففي هذا المقطع السّردي يبرز السّارد مدى إدراك "حوبه" للتاريخ في قولها: «التاريخ يا حبيبي لعبة قذرة»، ويحاول من خلال لغتها أن يبيّن أنّ "اللّغة ليست رموزا فارغة، بل هي مشحونة بسياقات ثقافية وحضارية معينة، وإنّ استعمالها الحالي مرهون بالسّياقات السّابقة، إذ لا يمكن أن تتطور لغة، أو تفهم على حقيقتها إلاّ في سياقات حضارية وثقافية محدّدة»[1]، وأنّ «كل مواجهة مع البحر هي امتداد لهذه البلاغة الصامتة، التي تذعن لإغراءات الرمز المائي، وتستنطقها في آن، وحده البحر، إذن هو مستودع تناقضات الذات وهمومها وهواجسها»[2]، وحدها حوبة من تملك امتياز مخاطبة الذات لتتواصل معه.

والملاحظ كذلك، أن توظيف جلاوجي لـ "لبحر" يسعى من خلاله إلى تجسيد فكرة "التطهير" التي أتى بها أرسطو، كون الماء يطهر بالكشف عن الجوهر الأصلي، بعد إزالة غشاوة الدنس، وهذا عند قوله: «لا بدّ أن أغادر المدينة، لأن أتطهرّ، سأقف السّاعات الطّوال تحت الشلّال الضّئيل، وسأدع ماءه يتسرّب إلى عظامي، يجب أن أبتلّ... أن أرتوي»[3]. لهذا الخلق العظيم من شأن في كتاب الله الجليل؛ حيث ذكره الله في ثلاثة وأربعين موضعا، وجعله جندا من جنوده، وقد استثمره الكاتب بطريقة ذكية مرنة؛ ذلك أنّ حركة الماء في رجّاته وتوتراته، تعكس صورة القلق الذي ينتاب الشّخص الصوفي؛ إلاّ أنّ الوصول إلى العمق، إلى الهدوء والسّكون هو الفناء والحلول في الذات الإلهية[4]. ثمّ إنّ المواجهة بين البحر والمدينة هو ما منح الرواية «شموليتها الإنسانية هذه الشمولية الرّمزية، التي تتواشج معه، وتدلّ على واقع بلاد تنهض من سباتها»[5]، كما أنها دعوة إلى تحريك الهمم، وإنقاذ المدينة من مفسديها وتحرّرها منهم.

لكن السؤال المطروح هنا: كيف عبرّ جلاوجي عن هذا؟ هل بلغة تقريرية سرّب أفكاره، أم استثمر صورا أخرى استغلها في ملفوظه؟

---

(1) _حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 83.

(2) _ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، توزيع إربد، عمان، ط1، 2017، ص237.

(3) _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 92.

(4) _صدوق النور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية، ص 42.

(5) _محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنّا مينه الرّوائي، ص 34.

ورد كلّ هذا في سياق لغوي بسيط، حيث استعمل ألفاظا من مثل: أغادر المدينة أتطّهر، الشلال الضئيل... أبتل... أرتوي، فهذه المفردات رغم بساطتها، فهي تحوّلنا من حالة شعرية إلى حالة شعرية أخرى، وقد وظفها ليذكي بها احساسه العميق بمأساوية الواقع وعمق جرحه.

ويمكن أن نتأمل هذه الصور الشعرية المنزاحة عن اللغة العادية في شذراته التالية:

-"تحت الشلال الضئيل"؛ صورة غير واضحة، جمع فيها بين قوة الدّفق، التي يمتاز بها الشلال، وصورة وسمه بالضآلة وعدم السّرعة، كلّ هذا ليسهم في «تحلية النّص بالصوّر الشعرية، وبالتعابير المتأنقة والمزدانة بألوان التحاسن»[1]، وكذلك ليرتقي بهذه السمّة الفنية بالكتابة، إلى ما أسماه "محمد الداهي" بمستوى الفوران في الكتابة.

-"يجب أن أبتل...أرتوي"؛ هذه الشذرة تشبه الشذرة السابقة، فهي صورة لظمآن يريد أن يبتل بغير إرادة والاستفهام هنا، من يرتوي؟ ومن يحتوي الآخر من الشلال؟ فهو لم يكتف بزّخات المطر (يبتل)؛ بل أراد الارتواء حتى الثّمالة، فلننظر إلى وضعية الماء المنسكب من الأعلى إلى الأسفل في هذه المقطع: "سأقف الساعات الطّوال تحت الشلال الضئيل"، ليبيّن «أن ثمة قدرية شعائرية مانحة»[2]، من جهة، وليجعل من الشلال فضاء تأويليا، وطرفا في علاقة مجازية ولازمة خلاص من جهة ثانية، لما يحتويه هذا المقطع اللّغوي من دلالات إيحائية، يرتقي بها إلى أعلى مراتب الشعرية من خلال السّياق، فالشلال مانح مرتبط «بدواخل النفس وبالحال الشعرية اليقظة الآن... »[3]، الأمر الذي جعل" جلاوجي" يحدث قطيعة مع «الطابع التقريري، ويقيم مسافة نقدية مع الواقع، لنقل الكتابة من مستوى الشهادة إلى مستوى التخييل»[4].

---

[1] _محمد الدّاهي: دليل العنفوان، فوران الكتابة/ استقصاء اللحظات الهاربة، مجلة كتابات معاصرة، ع 32، 1998، ص110 ص.

[2] _ياسين النّصير: ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2000، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 430.

[3] _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4] _محمد الدّاهي: دليل العنفوان فوران الكتابة، ص 110.

-الملاحظ على نص "سرادق الحلم والفجيعة" أن لفظة الارتواء، والضمأ جعلها لازمة من لازماته، فكرّها في عدة مواضيع منها: ص 87، 92، 99، 100. والملاحظ كذلك أن جلاوجي في محطات أخرى جسّد الماء كعدو للمدينة في المقطع (35) المعنون بـ"النبع والمجذوب" في قوله: "أعدو وبسرعة نحو الشّلال المتواري عن الأعين، لابدّ من تدميره عن آخره، المدينة عدوة الماء، الماء يعني الموت....يعني الزّوال.... ص 119.

ولم نجد سفرا في نصوصه يخلُ من ذكر الماء، بل راح يعنون بعض مقاطعه بمرادف له وهو ما نراه في نصّه "سرادق الحلم والفجيعة" بـ: "الارتواء يولد الظمأ"، فانظره وهو يُنشِدُ:

ويا صفصافتي يا زيتونتي....يا شفائف النور....يا سما ساقية... جدولا...

فِضيا ويا مهرّة بريّة بيضاء...تعشقين التّمرد... تعشقين الكبرياء...

ويا حمامة بيضاء لا تحسن إلاّ أن تحلّق في الفضاء.

إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذّئاب

ضميني إلى حضنك...هدهديني بجفون عينيك

امنحيني الحياة...

يا... إنّ الالتحام يولد الاحتراق.

إنّ الارتواء يولد الظمأ»[1].

تكشف هذه المقاطع الشعرية عن امتلاك السّارد للغة فنّية تصل به إلى مستوى الشّعر، الذي يرقى بإحساس القارئ، وشعوره لدرجة الانفعال والمتعة، كما تحيل على اقتراب روايات" جلاوجي" من الرواية الشاعرية التي تحدث عنها إيف تأدبيه في كتابه "المحكي الشعري" le Recit Poétique وعلى عنايته «بتراكيب الكلام التي بلا معنى، ووضع الكلمة في تشكيل جديد، غير مألوف وغير متوقع، بتحرير الكلمة العادية، باللغة غير العقلانية، والتي تولد تأثيرا غير مألوف، وتؤكّد القيمة الذاتية للكلمة الشعرية»[2]. التي أعلنت التمرّد والعصيان، فتبنى الأمر الذي جعل لغته تأخذ منحى مجازّيا شعريّا، كسى به ألفاظا تربك القارئ الظمآن، فتروي عطشه بصور تعبيرية أتت بحلّة غير معهودة.

ويمكننا الوقوف عند هذه الصّور في قوله: "ويا صفصافتي.....يا زيتونتي....يا شفائف النور....يا ساقية جدولا..."؛ ولعلّ أبرز ما يلفت الانتباه في هذا الملفوظ، هو انتقاءه للعبارات وتراكيبها واللّعب بها، فتنحرف الدّوال عن مدلولها، وذلك في توظيفه لشجرتي "الصّفصاف والزيتون"، الذي لم يكن اعتباطيا، وإنّما لحاجة فرضها النّص، والمعروف كذلك أنّ شجرة الصّفصاف هي من الأشجار التي تغرس في ضفاف

[1] _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 87.

[2] _ نبيل سليمان: فتنة السّرد والنّقد، ص 106.

الجداول والبرك، وتحبّ المياه بكثرة، لكن السّؤال المطروح هنا؛ لما قرن جلاوجي شجرة الصفصاف بشجرة الزيتون؟ على غرار باقي أنواع الأشجار الأخرى؟

للإجابة عن هذه الأسئلة يمكننا القول: إنّ الصورة البلاغية لدى جلاوجي لم توظف لتكون «مجرّد حرف زائد، بل لتكون جوهر الفنّ الشعري نفسه، فهي التي تفكّ إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، موّجهة لقارئ «ينسى كلية أنّه يقرأ رواية فيهيم في عالم شعري، دليله فيه الكلمة المتقدّة والروح المنفعلة، والنفس التوّاقة إلى الإبحار دونما مجاديف [1]. متنقلا بملفوظه من جمالية سرده، إلى جمالية شاعريته»[2]. واقترابه «من لغة الشّعر. في أجواء تعبيرية، ورمزية، سواء على صعيد الجملة التي تنتج صورا ومجازات. أو على صعيد الدّلالة العامة»[3]، التي ينتجها النّص من جهة، ولأن السّارد في هذا المقام يناجي حبيبته "نون" والتي سماها "بالصّفصافة" لجمالها وطولها ورائحتها الزّكية، مقرنا إيّاها بشجرة "الزيتون" المباركة، والتي يستخدم شعارها كرمز للسّلام والأمان من جهة أخرى، مشبّها إيّاها بممهرة برّية بيضاء؛ جميع هذه الصفات جعلته «يتلاشى ويتوزع بين خرائط أجناس تعبيرية متخلّلة، فتتبادل الزّخارف الفنية بأشكال لا نهائية» [4]، تسفر عن تذويب «المسافة الوهمية بين النّثر الفنّي، والنثر الشعري»[5]، متجاوزا بذلك الحدود الفاصلة بينهما، والتي تجعل القارئ يتعامل مع تلك «الموجودات النّصية (الكلمات/العلائق) تعاملا شعريا، يمنح النّص غنائية مميّزة يعلو فيها البوح الوجداني أو المناجاة»[6].

وفي المقابل لم يكتف الكاتب باستثماره للعجيب فقط "بالمناقب"، وتوضيح "الكرامات الصوفية"؛ بل نجده نوّع من "القصص الرّمزية "التي أبدعها الخيال الصّوفي أيضا، مثل قصّة "حي بن يقظان" لابن طفيل، والتي أدرجها عنوانا لمقطع من مقاطع نص "سرادق الحلم والفجيعة"، أو إشارة وتلميح ذاكرا إياه في ثنايا متن نص "العشق المقدنس"، هذه القصة التي رأى فيها السّهروردي «عجائب كلمات روحانية، إشارات عميقة، من تلويحات تشير إلى الطّور الأعظم، الذي هو الطّاقة الكبرى، في

---

(1) _االخامسة علاوي: شعرية الرواية وهاجس التجريب في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"، مقال ضمن كتاب سلطان النص، ص 15.

(2) _جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص 136.

(3) _المرجع نفسه: ص 129.

(4) _محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، ص 141.

(5) _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(6) _ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدّا، ص 129.

المخزون في الكتب الإلهية، المستودع في الرّموز»[1]، وقد تلقف "جلاوجي" أفكارها، ونسج على غرارها، حين وصف الهضبة المقدّسة، قائلا على لسان عمار: «كأنّما هي ربيع متجدّد، لست أدري لماذا تهفو نفسي إلى أن أتقمص شخصيته، وأسعى لاكتشاف الحقيقة، أريد أن أمحو كل شيء علّمه لي الآخرون، في مدارسهم، وجامعاتهم، وكتبهم، أحسّه جميعا مجرّد زيف، أريد أن أعرف الحقيقة وحدي كما عرفها حي بن يقظان كانت الهضبة، وأنا أراها تشعّ نورا ونورا، تذكّرني بربوة القطب، كلما حللت بها، رحت أتلفّت منتظرا عودته من السّماء، فوق جواده السّماوي الأبيض»[2]. فالسّارد هنا يريد البحث عن شخصيته وإرادته الذاتية من خلال ماذا يا ترى؟ لأن نمو حي الطّبيعي يعد تجسيدا استعاريا لنمو الوعي بالذات والعالم، ولمعرفة الله معرفة ذاتية، مستعملا أدوات تعزيه للتمثيل من مثل: «...كأنّ، كأنّما... وغيرها من التعابير التي يمكن للرّاوي أن يستعملها للولوج إلى المشهد أو العجائبي» [3]. وهذا تمام ما أورده في هذا المقطع «المسبوق بسلسلة من التشبيهات والتعابير البلاغية»[4]، التي تجعل العجائبي بما هو السّمة الفارقة «للملفوظ القصصي خطابا بلاغيا يستعمله السّارد لأغراض جمالية خالصة»[5]، يميط عنها القارئ اللثام عن طريق التأويل لإبراز المعنى، وهذه مسألة أثارها الجرجاني قديما، حين تحدّث عن أضرب الكلام قائلا: «**وضرب أنت تصل إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن ذلك اللفظ على معناه، الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل**»[6].

والملاحظ في الملفوظ السابق، أنّ جلاوجي منح شخصية "حي بن يقظان" ملمحا آخر، أقرب إلى «الأنبياء والمرسلين والمحاطين بكلّ أنواع العناية الإلهية، لا سيما وأنا الراوي تجري على يديه بعض المعجزات التي اختصّ بها هؤلاء فقط دون غيرهم من البشر»، من مثل: هالة النور التي تشعّ الهضبة

---

(1) _يونس وضحي: القضايا النّقدية في النّثر الصوفي، ص ص 62-63.

(2) _عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 161.

(3) _حسين علاّم: العجائبي في الأدب، ص 40.

(4) _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(5) _ نفسه: الصّفحة نفسها.

(6) _عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1987ص 304.

الخاصّة، ربوة القطب، وبهذا المشهد العجائبي الذي أضفاه جلاوجي، والذي يعرف لدى المتصوفة بالشطح، وهو من القضايا التعبيرية المعرفية لديهم، إنه «لغة جديدة مفرداتها ذات دلالات»[1]، استثمرها وصاغه تعبيريا، بأساليب أدبية، فعدّه ظاهر فنية تجعلنا نجزم بأنّه من "كانت له جرأة التّطويح بمتلقّيه في فضاءات صوفية آهلة بمقامات البوح، ولحظات التجليّ الطّافحة بالوهج الصّوفي المتميّز، ومستنده في ذلك نفحات اللغة الصوفية بغناها الإشاري الكامن في كلّ لفظ من ألفاظها، معرّجا إلى أرقى درجات الشّطح»[2].

ولم يكتف "جلاوجي" بتوظيف المشاهد العجائبية، وما تحمله من كثافة دلالية؛ بل راح ينسج بمهارة فنّية حكايات أخرى جسّدها كمظهر من مظاهر تجلي العجيب، تمثلت في حضور "الطائر العجيب" وللتنويه هنا، فمعظم القصص في التراث الصوفي الإسلامي تحدّثت عن رمز الطيّر؛ ولعلّ أشهرها رسالة "منطق الطّير"[3] لفريد الدّين العطار[*]، التي جعلته رمزا للمعرفة وتجلّي الحقيقة، وهو ذات ما ذهب إليه السارد حين قال: «لا بدّ أن تخوض جبالا من لجج الظلام بحثا عن الطّائر العجيب، معه ستحقّقان الحلم»[4]، متسائلة عنه" هبة "في قولها: «هل هو الطّائر العجيب الذي حدّثنا عنه الشيخ، وانزرع في قلبي أمل جديد»[5]، فالمتأمل لهذا الملفوظ، يدرك أنّ السّارد في ذكره للطائر العجيب، واقترانه ببزوغ الأمل لم يكن عشوائيا، وإنّما ليتجاوز الطريقة الكلاسكية، في استثمار جلاوجي للخارق والعجيب، منفتحا على روافد تخييلية لتحقيق حساسية جديدة، وذلك بلجوئه إلى صهر العجائبي بالخيالي، وفي مثل هذه اللّوحة نرى أنه لم يذكر "الطائر العجيب" مرّة واحدة في نصّه "العشق المقدنس"، بل نجد حضوره يتفاوت من نصّ إلى آخر، وهذا ما لاحظناه في "سرادق الحلم والفجيعة"، في مقطعه

---

(1) _يونس وضحى: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 130.

(2) _الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 145.

(3) _ المرجع نفسه: ص 144.

(*)– للذكر، كتاب "منطق الطير" لفريد الدّين العطّار النيسابوري الشاعر، وهو كتاب متفرد في جانب نظم لقصة الشعرية في مستوييه الشكلي والمضموني، ويطلق على هذا الفنّ الشعري (المثنوي)، الذي يقصد به –بحسب محقّق الكتاب بديع جمعة–: النّص الروائي الذي يلتزم القافية بين شطري البيت الواحد، دون التزامها في آخر الأبيات كلّها، وهو ضرب من الشعر الفارسي. معجب العدواني: الكتابة والمحو، ص 191.

(4) _عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص08.

(5) _المصدر نفسه: ص 63.

"الطائر الميمون" الذي يشي بأن جلاوجي قد أنتج منطقا جديدا للطير في صور مختلفة ؛ إذ يقول «ينتظرون المعجزة... وظهور الطّائر الميمون، الذّي سترسل به الأرواح الطاهرة بمباركة من الربّ قبحون»[1]، لتأخذ هذه الكلمات وظيفة مختلفة ومعان جديدة، أكسبتها من مباركة "الطّائر الميمون"، فيفضي على الكلمة روحا واتجاها لم يكن فيها من قبل.

ولم يقف حديثه عند " الطائر العجيب" فقط؛ بل نراه يصفه تارة بالعجيب، وتارة أخرى بالغريب مقرنا إياه بعبارة "السيد قطب"، الذي تظهر الكرامات على يديه فيقول: «وقد تذكرت حكاية القطب والطّائر العجيب»[2]، وفي موضع آخر جسّده "بالحلم"، يقول: «أحلم بالنّوم لكن أين نحن؟....أنسيت القطب والطّائر العجيب»[3]، وبهذا يصبح الحلم «الوسيلة الوحيدة لمقاربة المجهول من الوجود » [4]، ليتحقّق مأرب السّارد، ولتظلّ آلية الإفاقة من الحلم، نقلة جديدة في فضاء النص، من خلال صياغة الحلم في شكل عجائبي، وتحويله إلى «نص عجائبي يتم إنتاجه معتمدا على قاعدة رمزية »[5] موروثة يعكس من خلالها واقعه.

وخلاصة القول إنّ «استيحاء الشاعرية الصوفية في المحكي الروائي، لا يعني استيحاء الشطح الذي يتملك نفسا مرتعدة وهيّابة في مقام الحضرة، كما لا يعني الانغماس في لذة صحبة الأولياء والعارفين، أو في حديث الكرامات والخوارق، وإنما هو استيحاء موقف ورؤية يتوخّيان خلاص إنسان معاصر، يطوّقه الشقاء والاغتراب من كل جانب»[6].

3-اللغة الأسطورية:

تتمتّع الأسطورة ببنية لغوية رمزية، إنّها حمّالة أوجه، وتأويلات، قد تتطلّب قراءات متعدّدة، ورؤى مختلفة للنّص، لهذا «لا تزال أحد أهّم منابع التجريب الرّوائي في مستوييه الحكائي والسّردي لدى

---

(1) _عز الدّين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 94.

(2) _المصدر نفسه: ص 24.

(3) _ نفسه: ص 16.

(4) _يونس وضحى: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 68.

(5) _معجب العدواني: الكتابة والمحو، ص 56.

(6) _عبد الرحيم الإدريسي: استبداد الصورة- شاعرية الرواية العربية-، ص 47.

الروائيين العرب، محقّقين بذلك إنجازا نوعيّا في هذا المضمار» [1]، ولعلّ «النزوع الأسطوري في الرواية العربية، شأن أشكال التجريب الجمالي، ليس فعالية إبداعية معلّقة في فراغ، بل استجابة لضرورة تاريخية ثقافية، فنّية استدعتها وهيّأت لها» أقلام سردية، رأت ضرورة العودة إلى الأسطورة، «وما يرفدها من مواد تراثية وعناصر تاريخية تكاد تتماشى مع العجائبي»[2]، وهذا الانفتاح في نظرنا يعدّ «من أهم مقوّمات أدبيّة العجائبي» [3]؛ لأنّه سيمنح الكاتب «حريّة إدراج نصوصه الخلفية، وتوظيفها بما يتلاءم مع راهن الكتابة»[4]، وهذا ما عبّر عنه نضال صالح في حديثه عن الأسطورة بأنها «ليست اختراقا للمألوف فحسب بل هي بناء أيضا، بمعنى أنّها شكل أدبي له سيماته المميّزة من الأنواع الأدبية الأخرى، فالسّمة التي تمنح النّص الأدبي خِصيصة (الأسطرة فيه)، قد لا تحدّد بما هو حكائي مفارق للواقع، لأن الصّياغة الأسطورية للواقع لا تكتفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضا تعيد إنتاج هذه القوانين، وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي، وما هو فوق الواقعي، وهي تبتدع قوانينها الخاصّة، التي تتجاوز السّاعد في محاولة منها لتملّك الواقع الذي تعانيه، تملّكا جماليّا قادرا على إعادة النّظام إلى واقع محتشد بالفوضى، وقيم السّلب والانتهاك»[5]، والتحدّي لتبرز مدى تشخيص الذات الكاتبة للأزمة، التي تتبدّى على قول النّاقد بوشعيب السّاوري: «أنّ الكتابة الروائية لدى جلاوجي تتمحور حول متخيّل روائي أساس، ينشغل وبدرجات متفاوتة بأسئلة الرّاهن، وأزمة ووضع الإنسان داخل واقع تراجعت فيه القيم النبيلة لصالح قيم منحطّة، مع العناية بالشكل الروائي» [6]، الأمر الذي «حذا ببعض من الروائيين الجزائريين تعبيرا منهم عن القلق السياسي الذي تحياه البلاد والعباد، إلى اللّجوء الرّمزي والأسطوري والعجائبي، وتوظيفه توظيفا فنيّا، تعدّ المراوغة والترميز أحد أهمّ أهدافه»[7]،

---

[1] _ محمد رضوان: التجريب وتحوّلات السّرد في الرواية السورية، ص15.

[2] _ نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعارة، الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2010، ص 63.

[3] _ محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، ص 258.

[4] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] _ نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص ص 18-19.

[6] _ بوشعيب السّاوري: التخييل الأسطوري للراهن في رواية" سراادق الحلم والفجيعة"مقال ضمن كتاب" تجربة جزائرية بعيون مغربية"، دار الألوان الأربعة تونس، ط1" 2012، ص 71.

[7] _ الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 170.

فهي بلغة بارت لها وظيفتان «تشير وتبلّغ»[1]، عن مرارة الواقع، وتبرز تناقضاته لـ «تعيش داخل اللغة، فهي نوع من الكلام» [2].

ولعلّ جلاوجي، من الروائيين الذي اتخذوا الأسطورة فضاء هامّا لنتاجه الروائي ليجسّد من خلالها واقع الجزائر المعاش في عشرية الدّم، إذ «يصنع أسطورته الخاصة، على نحو يجعل الكتابة حالة أسطورية تعاش مرّات ومرات، ولا تكفّ عن التوالد في كلّ نص»[3] من نصوصه، انطلاقا من الثنائية التي تتأسّس منها "الخير والشرّ"، وذلك في قوله: «وقفز الشيخ المجذوب فوقي برجليه وراح يدلكني دلكا شديدا، وللماء مور شديد، فأغدو تحت رجليه كالعهن يخرج منّي عفنٌ.. نتنٌ... وما زال بي حتّى رها ماء الشلال عذب وانساب سلسبيلا فراتا فقفز... من فوقي بعيدا» [4].

فالملاحظ في هذا المقطع أنّ "الماء "يظهر لنا ثانية، وكأنّه لازمة للخلاص، ليتحوّل إلى هاجس تعويضي للحياة، عبر لقطات شعرية متجاورة لها، بنى عليها جلاوجي عالمه الأسطوري الغرائبي، لتغدو كتابته بحثا عن "لذة الكتابة" بين هذا "الرّكام من الرّعب تحت وطأة هاجس التّجاوز الخلاّق لدى هذا الرّوائي، «الذي يأخذنا طواعية وعلى نحو استفزازي إلى هسيس اللّذة الوحشية، عبر مغامرته الكتابية»[5].

وهو بهذا المنحى نجده في تماثل «مع رّواد الواقعية السّحرية[*] (ماركيز، استورياس، خوان رولفو، كار بنتيه، فارغاس يوسا)»[6]، في أسطرته للواقع، وهذا ما مثّله في حكايات" العجائز والقمر" السّابقة الذّكر، وكذلك حين راح يحدثنا عن طقوس "ساحة الفنا" في نصّه "حائط المبكى"، الذي يقول في

---

[1] _ محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 227.

[2] _ المرجع نفسه: نقلا عن رولان بارت، الأسطورة اليوم، تر: عبد الهادي عبد الرحمن اللاذقية، دار الحوار، سوريا، ط1، 1994، ص 57.

[3] _ نفسه: الصفحة نفسها.

[4] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص120.

[5] _ محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص ص 64-65.

[*]–وتجدر الإشارة هنا: أن المقصود "بالواقعية السحرية"، ليس نقيضا للواقعية بمفهومها الشائع، بل هي إثراء لهذا المفهوم، بمعنى أنّها تكون واقعا جديدا، ترقد في داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنبا إلى جنب مع لبّ الأسطورة واقعا حيّا وثريّا، كما عبّر عنها "صلاح فضلط في كتابه منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 299.

[6] _ المرجع نفسه: ص 65.

مشهد له: «تناهى إلى سمعي صخب ساحة الفنا[*]، كانت الأصوات من الساحة تسحبني إليها كنت في حالة سحرية عجيبة، السّاحة تعجّ بالحياة، تعبق بالفنّ، أينما **تولّ** وجهك، فذلك عبق الإنسان وعبقريته، يجمعان في لحظة من زمن، وفي شبر من أرض القرون الحضارات، فنانون وسحرة ومشعوذون... شربت كأسا مانقا، وانسحبت إلى العرّافة»[1]، هذه الطّقوس التي تجعل متلقّيها يتماهى مع لغتها إلى «حدّ التصديق بكلّ ما توحيّ به في كثير من الأحيان، والتي تشّبع بها معظم روائينا الذين هم أبناء القرى الصغيرة والأرياف، مرض هذه المعتقدات وطقوس أخرى كالشعوذة والسحر والكهانة، هذه الأمور التي عايشها الروائي الجزائري وهو صغير، وثار عليها وهو شاب وطوّعها لتأخذ مكانها في نصّه المبدع»[2]، وهو ما صرّح به كاتبنا في إحدى حوراته مع "محسن بن هنية"، وحديثه عن عشقه للذهاب إلى التّسوق، الذي كان يُعقد كلّ مساء الأربعاء، وصباح الأحد، وكان لا يحضرها للتسوق، وإنما للنّظر والاستماع «للقوّال[**]...كما كان يلّذ له أن يسمعهم هم يضربون دفوفهم، وينشدون قصا، من مواضيعها فعل السّحر والخوارق والعجائب، وكثير من الخرافات والأساطير... وقصص مكر النّساء وكرامات الأولياء وعظمة الأنبياء» [3]، ساعيا من وراء ذلك إلى تصوير الواقع بمنظور" أسطوري غرائبي"، يعبّر فيه عن أفكاره فنيّا، وهذا ما نلمسه من خلال توظيفه لقصة "هابيل وقابيل" الواردة في نصّه "راس المحنه"، يقول فيه: «وسكتَ مبديا، اندهاشا لم ألمحه على تقاسيمه من قبل.

هابيل هنا يزرع الحياة...

قابيل هنا يزرع الموت...» [4].

وفي موضع آخر يجسّد ظاهرة العنف البشري:

---

[*]—ساحة الفنا: مكانة في مدينة "مراكش" في المغرب العربي، تمارس فيه كلّ الطقوس ا لشعبية، كالعزف على النّاي للحيّات، وهي ترقص، والشوّافات التي ترى الحظّ في الكف أو في الحجارة....

[1] _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص ص، 52-53.

[2] _ الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص ص 188-189.

[**]—القوال: أو ما يسميه الإخوة بالمشرق الحكواتي، الذي يسرد حكايات متعدّدة.

[3] _ محسن بن هنية: تجربة جزائرية بعيون مغربية ص 21. (مقدمة الكتاب).

[4] _ عز الدين جلاوجي:ر اس المحنة 1+1 =0، ص 236.

«قابيل أَخْفِ الجريمة بالأزاهر والشغوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء»[1].

قد ينمُّ هذا التمثيل لقصّة (هابيل وقابيل) عن تفطّن «العديد من الأدباء في القرن العشرين إلى ما يمكن أن تضفيه الأسطورة من خصائص فنّية وجمالية لأعمالهم الأدبية» [2]، ومن إدانة «لانهيار القيم في المجتمع، وتعرية الأساس الذي أصبحت تبنى عليه، وهو الطّمع والجشع، والرّغبة في الحفاظ على السّلطة، وتحقيق المصالح مهما كان الثّمن»[3]، هذا ما يجعل "الأسطورة "«مجالا واسعا للتّعبير عن ظواهر مختلفة، وقضايا متعدّدة، يتعذّر عليهم التعبير عنها بصورة تقريرية مباشرة، فاستخدموها كقناع يتستّرون وراءه لإبداء وجهات نظرهم، والتعبير عن مواقفهم اتجاه ما يعترضهم من قضايا ومشكلات بصورة غير مباشرة»[4]، ولـ «تصبح رمزا يتستر وراءه الكاتب ليعبّر بها عن قضايا المجتمع الدينية السياسية والفكرية[5]، الأمر الذي جعل جلاوجي يلجأ في نصّه "رأس المحنة" إليها، ويعمل على تفسيرها فنيا جماليا، وذلك ببوحه عمّا يختلج في ذاته من مشاعر وأحاسيس، لينقلها لنا من «مضمونها الغيبي إلى حياة القرن العشرين التي تخضع لأنظمة وقوانين وضعية صارمة»، فهو بهذا يعطي بطل القصة الأسطورية (هابيل)[*] دورا جديدا في الحياة الحاضرة: ويزوّده بما يعينه على العيش في خضّم «الحياة اليومية المعقدة والأخطار المهدّدة له بالموت في كلّ وقت»[6]، وهو ما عبّر عنه في نصه المذكور، «إلى متى ونحن لا نحسّس في أرضنا، في أعشاشنا بالأمان؟ لقد صرت أتلّقى كلّ يوم رسالة أنهض صباحا، وأنا على يقين أنّ رسالة تنتظرني بفارغ الصّبر، تحت الباب يتّهمني أصحابها بالوقوف مع الطاغوت، ومرة يتهمّني

---

[1] _المصدر نفسه : ص 205.

[2] _ سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص ص 229-330.

[3] _ عمرو بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 86.

[4] _ سعيد سلام: التناص التراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا، ص 330.

[5] _ المرجع نفسه ا لصفحة نفسها.

[*]—للتذّكير هنا، عز الدين جلاوجي لم يكن من الروائيين الأوائل الذين تطرقوا إلى قصة "هابيل وقابيل"، واستثمروها في أعمالهم السّردية؛ بل نجد من عنون روايته باسم "هابيل"، رواية لـ "محمد ديب" سنة 1989، «وهي الرواية العاشرة، كتبها في منفى فرنسا بعد سنوات الاستقلال، عندما أحسّ بتألّمه من صراع الإخوة فيما بينهم على السلطة في الدولة الفتية» سعيد سلام: التناص التراثي، ص 334. إضافة إلى الرّوائي العراقي فايز محمود، الذي كتب مجموعة قصصية بعنوان "قابيل"، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1991.

[6] _ نفسه: ص 334.

كاتبوها بأنّني إرهابي مناهض للسّلطة والوطن والدّيمقراطية ويجب عليّ أن أتوب» [1].

وهو بهذا يحاول استغلال «انفتاح الأسطورة الدلالي واللغوي، القائمين على الانزياح (العدول) والتكثيف الدلالي» [2]، هذا ما جعل (رولان بارت) يصفها بأنّها نوع من الالتواء والانحراف، ينجر عنه «ما يسمّيه جنيت "الفضاء الدلالي" [*]L'espace sémantiques ليبني قيما جديدة تبدو اللغة معه، ومن خلاله أيضا «روحا ناطقة وليس مجرّد مفردات موصوف بعضها إلى جانب بعضها الآخر»[3]، وكلّ ذلك من أجل «امتلاك الرّاهن معرفيا ودلاليا»[4]، وتوظيفه «للعمق الشعبي للأسطورة، التي تحوّلت إلى حكاية شعبية»[5]، تتحدّث عن إيقاع الموت والحياة، والتي جعلت السّارد «يلتجئ إلى التمثيل الطّباقي للموازنة بين الوضعين بالنّحو الذّي يجعل تقنية الطّباق تتخطىّ حدود اللفظ المفرد، غير المتعدّي، لتطول مبنى التصوير» [6]، ولتشكل إيقاع الحياة بنبضيها؛ الدّمعة والابتسامة، وهي «نوع من التّعبير الذي يكسب الواقعي أبعادا تخيلية لا تقلّل في جوهرها من قيمته»[7].

لنرى أن قابيل القرن العشرين ليس أقلّ دهاءً ومكرا من قابيل القصة الأسطورية، وهذا ما رآه محمد رياض وتار حين ذهب إلى أنّ الهدف من توظفيها هو «قراءة الحاضر في ضوء الماضي، والواقع في ضوء الأسطورة»[8]، والتي تعود بنا في أصولها الأولى إلى «اعتبارها ظاهرة اجتماعية تعبر عن مجمل تأمّلات الجماعة وحكمتها»[9]. الأمر الذي يجعل المبدع يبحث عن رؤية ليمثل واقعه فتبدو فيه

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1 =0، ص 67.

[2] _ محمد سالم الأمين الطّلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 313.

[*]–يعرف حميد لحمداني الفضاء الدلالي في كتابه "بنية النص السردي": أنّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها، بطريقة بسيطة، وأنّ التعبير الأدبي ليس له معنا واحدا، إنّه لا يتقطّع ويتعدّد حتّى لتحمل الكلمة الواحدة معنيين؛ أي حقيقي ومجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000ص60.

[3] _ نضال صالح: النّزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 319.

[4] _المرجع نفسه: ص 136.

[5] _ عمرو بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 86.

[6] _ شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرّاوية والقصة والسينما، ص 69.

[7] _ صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية، ص 49.

[8] _ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحادّ الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 225.

[9] _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«عمليات صنع المعنى النّصي بوصفها... مقابلا لعمليات صنع المعنى الاجتماعي» [1]، وذلك من خلال إنتاج إعادة ذلك، وتفجيره بدلالات جديدة، عبر عزفه على «وتر التشابه بين المعنى والشكل وليس هناك أسطورة، دون شكل محرّض يحرّكه حافز ما»[2]، وهذا متوقف على محاولة القارئ وقدرته على «تفكيك ما يتناسل فيه من إحالات نصّية تزيد ما هو خارج النصّ عمقا وتراء، وتعدّدا في مستويات التأويل»[3]، فتتجاوز اللّغة، لتنحو منحا استعاريا رمزيا، تؤسطر به المرارة الحقيقية التي شرب من كأسها الآلاف من أفراد المجتمع الجزائري، الذي انقسم في تلك المرحلة إلى فئتين اثنتين هما: فئة الجبهة الإسلامية للإنقاذ، وفئة ما يطلق عليهم باسم الطواغيت، وهو ما يقوله "جلاوجي" في نصه: «أيقدر الأخ أن يفعل بأخيه كلّ هذا مهما كانت الأعذار؟ وإلى متى ينتهي هذا النّزيف؟ متى يستريح هذا الوطن من غليان الأحقاد؟ متى تلبسين فستان فرحك أيتها البيضاء»[4] أسئلة تُحرج مخيال القارئ، تدفعه للإجابة عن سبب تشوّه الواقع المثخّن بالجراح، بلغة ميتافيزيقية غيبّية.

وعودا على بدء، لم يقتصر كاتبنا في استلهامهط للأسطوريط العجائبي من خلال تجسيده "قصة هابيل وقابيل" فقط؛ بل نجده يستند إلى «بنية النص الديني ذي الحمولات العجيبة الخارقة، تحذف التي تأتي متشربة بالبعد الدّيني، على مستوى الأحداث، الشخصيات والسّرد»[5]. ويتجلى هذا الاستناد في إعادة إنتاج قصة "الخلق والتكوين"، كما هو موجود في المقطع الموسوم "بالهبوط" في نصّه "سرادق الحلم والفجيعة"، معتبرا أنّ «المنجز الأسطوري بعامة يتوزع بين نوعين رئيسيين: أساطير تتعلّق بأصل الخلق والتكوين وبدايات الأشياء، وأخرى تتعلّق بظواهر الطّبيعة» [6]، وهذان النوعان ينّم عن وجودهما «حمولات دلالية معبّرة عن الأسئلة الأكثر إلحاحا في الواقع العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى

---

[1] _ نصال صالح: النّزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ،ص 121.

[2] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] _ نفسه،: ص 229.

[4] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 198.

[5] _ الخامسة علاوي: العجائبية في الرّواية الجزائرية، ص 210.

[6] _ نضال صالح: النّزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 149.

الآن»[*] [1]، وذلك حين يقول: «يقال إنّ أبانا خلق واحدا متفردّا، استوى على الخير كله، ونحن كلنا... جميعا... كافة... عامة... قاطبة نعيش داخله، نسبح في ملكوته... فكفر بأنعم الله حين انطفأ نوره الدّاخلي، والتهب نوره الخارجي... تفقدّ ما حوله فقال: ما لي لا أري أنيسا لأكفرن أو أنتحرن أو ليأتّيني بأنيس مبين.. ووجد نفسه عاريا في الخلاء فبكى... لقد فقد الخلد، العرش، الله على العرش استوى، واستبدل الفرش بالعرش... أتستبدلون الذي هو أدنى؟ وفي لمح البصر، نسخ من أبينا نسخة أحلى وأمرّ...، ودارت عينا أبينا اليمنى فصارت اليسرى واليسرى صارت اليمنى، وتحركت فيه بهيمة الأنعام، وتهاوى في دركات الحضيض... قلنا أخرج منها إنّك من الفانين.

ووجد نفسه عاريا في الخلاء فبكى، لقد فقد الخلد... العرش... الله على العرش استوى واستبدل الفرش بالعرش... أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟؟ اهبطوا فإنّ لكم فيها ما سألتم»[2].

يرى المتأمّل لهذا الملفوظ –مرّة أخرى– أنّ "اللغة" تلعب دور النّموذج بما تزخر به من دلالات لفظية أسطورية، تخبرنا عن إعادة إنتاج السّارد لقصة الخلق لأبينا آدم، ومنسوخه الأحلى والأمّر أمنّا "حواء"، فبتجريده لاتجاه الكلمة نكشف أبعادا جديدة للّغة، لأنّه لا سبيل إلى فهم «الأساطير إلاّ باعتبارها لغة أو لغات رمزية»[3]، لتعبّر كلّها عن تزاحم الأفكار في خواطر السّارد، «فكلّ أفعال التحوّل كانت تقوم في الأعالي، وكلّ أفعال الحسم كانت تتمّ أيضا في الأعالي» [4].

وبهذا نرى أنّ "الأسطورة" «لغة من الدرجة الثانية، يتجلّى معناها، لا انطلاقا من عناصر منعزلة، بل انطلاقا من تأليفات، لابدّ من العمل على وصف نشاطها أو سيرها الوظيفي» [5]. وهنا تنفتح

---

[*]– إنّه لمن اللاّفت للنّظر: «ضمور أساطير التكوين في التجربة الرّوائية العربية على نحو يكاد ينفي القول بوجودها، ومسوّغ ذلك، كما يبدو جهارة هذه الأسطورة بما يتضاد والمقدّس الدّيني ولا سيما الإسلامي، الذّي يعلّل فعالية الخلق على نحو مفارق للنصوص الأسطورية» نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 151.

[1] _ المرجع نفسه، ص 150.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص، 21–22.

[3] _ المرجع نفسه، ص 112.

[4] _ ياسين النصير: ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لنبان، ط1، 2008، ص 30.

[5] _ محمد عبد الهادي: الأساطير، النّصوص والعلامات اللغوية، مجلة كتابات معاصرة العدد 27، المجلد 7، 1996، ص 123.

مكنونات اللغة على طاقة شاعرية تجعل كلّ من الحبّ واللعنة –رغم تمايزها– وحدة لا تتجزأ، تسفر عنها لفظة "الهبوط" بدل السّقوط، جاعلا من نصّه حدثا مقبولا، أي انزياحا، وهو ما أطلق عليه "فلاديمير بروب" Prop في وظائف حكاياته الشعبية الخرافية العجيبة بالمحظور أو المنع، والذي حوّله "جلاوجي" إلى وظيفة قصصية، فلولاه لما كانت هناك حياة على الأرض، لما لهذه الأخيرة من إيقاع في نصوصه، وذلك حين يقول: «وحدها الأرض تعيد إليه ألقه، وحبّه للحياة، معها يغتسل من أدرانه... من أحقاده... من هبوطه... معها يستوي على عرش الإنسان هو الأرض الصّغرى، وهي الإنسان الأكبر»[1]، ولعلّ ما يستوقفنا في هذا المقطع تكثيفه للرّمز، الذي يعود بنا إلى أساطير الأولين، لما تحمله هذه الألفاظ: "الأرض، ألقه، الحياة، يغتسل، الأدران، الأحقاد، الهبوط"، من رموز مشعّة بالدلالات تنبئ عن لغة شعرية أسطورية، يرقى بها صاحبها إلى مصاف الشعرية.

وعلى هذا الأساس يمكن القول: «إنّ قصة الخلق تبنى على شائكة نص، تتحدّد ببنية كبرى استنادا إلى وجود مسار توليدي يقود من أشدّ المستويات تجريدية، حيث تنتظم القيم في صيغ مطلقة المضمون والوجود»[2]، والدخول إلى عالم الثنائيات المنتجة للمعنى، كالخير والشر وغيرهما، وخلق نصّ مفتوح على تأويلات لا نهائية.

هكذا إذا؛ قدّم "جلاوجي" في نصّيه، «سيّده آدم وأمه حواء بعد تحوير وإضافة أفكار حمّلها للشخصّيتين مازجا بين قصّة الثوراة، وعبرة القرآن وخرج بقصة جديدة لأبي البشرية مستمدة من حياة الحاضر» [3]، لمدينة الإله" قبحون، " ليعيد نتاج الحكاية جامعا فيها بين ما هو أسطوري وما هو ديني، فلقاء سيدنا" آدم " عليه السلام و"حواء" هو «صورة هجينة بين الماضي الأسطوري والحاضر»[4]، وليكوّنا بداية الخلق البشري، كما أنهما امتداد لحوار الحضارات بين الأديان التوراة، والقرآن.

ولم تقف تجليّات العجائبي عنده، على الموضوعات السابقة الذكر، بل نجده يعود بنا إلى الأساطير

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 69.

[2] _ سعيد بنكراد: قصة الخلق المقدسّ، متاح على الشّبكة:
http://saidbengrad.free.fr/drt1.htm

[3] _ فوزية سعيد: التراث في الرواية التونسية المعاصرة، دار إشراق للنشر، تونس، ط1، 2012، ص 71.

[4] _ المرجع نفسه، ص 72.

اليونانية الإغريقية القديمة من خلال صندوق (باندور العجيب)[*] " Pandora"، وذلك حين قال: «ولست أدري، كيف أقصّ هذه الحكاية العجيبة، وقد صارت لها طرق عديدة مشهورة... منها شائعات النّاس... بل حتّى أنّ أحد الأدباء كتبها رواية... فسيناريو... ثمّ بعثها أحد المخرجين مسلسلا عجيبا قطع أنفاس المشاهدين والشرّور وحبسهم أمام الصندوق العجيب» [1]. فـ"جلاوجي" هنا يماثل انتشار الأقاويل والشرّور حول جريمة القتل الشنعاء التي هزّت المدينة (مدينة عين الرماد) مع أسطورة "باندورا"، من حيث «وظائف الشخصيات ومن حيث المصائر، والأدوات المستعملة على الرّغم من أنّ المؤلّف لا يستعمل سوى أصداءها، وهو يعيد إنتاجها متقاطعا معها» [2]، في نهاية الحكاية العجيبة المؤلمة، ففي هذا الصندوق حيوات غائبة يجيب عنها "جلاوجي" عبر اللغة، التي «لا يعتمد فيها سوى على طاقة التخييل، التي تركب من التفاصيل الصغيرة الحياة كلّها»[3]، ولفاعليها أمثال: عزيزة الجنرال، وشركائها أصحاب النّفوذ...، وبهذا يكون في هذه الحالة أشبه بالراوي «الذي يختلق الحكايات من التفاصيل اليومية، ليعطيها وجود مستقلا، فالأشياء مرتبطة بالكلمات»[4]. وما تحويه من طاقة سحرية، وهو بذلك يمنح اللغة اليومية بتفاصيلها شعرية انزياحية ذات الحمولة الدلالية.

---

[*]– باندورا: لفظ يطلق على المرأة صاحبة المواهب أو الموهوبة، وهي أسطورية يونانية تروي حكاية المرأة التي تحمل صندوقا تنطلق منه كلّ الشرور، إلا الأمل يبقى حبيسا فيه، وملخصها هو «أنّه عندما سرق بروميثيوس نار السماء (الآلهة) كي يقدّمها للبشر، خلقة آلهة الأولى امرأة كي تعاقب هذه الفصيلة القوية من البشر الفنانين، فمنحت هذه المرأة الشابة الجمال والأناقة والحيلة والجرأة والقوة، وبعدما أطلق عليها "باندور"، بعث بها إلى الأرض كي تفنن البشر عن أنفسهم، وكي تقودهم إلى حتفهم، وكان أن اختيارها (بروميثيوس) زوجة له، وبدافع الفضول فتحت "باندورا" صندوقا كان عليها أن تحفظه مغلقا، فانطلقت منه الشرور، وانتشرت على الأرض وحده الأمل بقي في الصندوق». حسين علام: العجائبي في الأدب، ص ص 86-87.

– مسلسل وثائقي تلفزيوني يتألّف من ستة (06) أجزاء، أنتجته هيئة الإذاعة البريطانية بي بي سي (bbc) في عام 1992، وقد كتبه وأنتجه أدم كورتيس الذي يقوّم حكم العلماء للسلطة، والمسلسل يمثل ترجمة "أسطورة عصر العلم".

وهناك من يقول أنّ رواية انجليزية نشرتها سرّا "ماري كوبر" وزوجها في لندن 1742، وعنوانها الأصلي « asecret history of pardora's box » وتصنف في باب الروايات المثيرة للشهوة الجنسية، لأنها ترتكز على الأعضاء الجنسية الأنثوية، مع تلميحات مأخوذة من الأساطير الإغريقية والرومانية، كما زراها في رواية "غرفة تزيين السيدة" لمؤلفها "جوناثان سويفت" التي تنتمي إلى أدب الخيال الجنسي.، مقال متاح على الشبكة.

[1] _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 6.

[2] _ حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 87.

[3] _ المرجع نفسه، ص 99.

[4] _ نفسه: الصفحة نفسها.

وحين ندلف إلى نص "راس المحنة" نلاحظ في قوله: «ورفع عينيه إلى الصندوق الخشبيّ، وفي عينيه دموع حائرة... لم ألحظها في عينيه أبدا...، لكنّه ما فتئ أن قطع حبل الصّمت قائلا: هذا الصندوق هو كلّ ما جاءت به أمّك في عرسها...لا يساوي شيئا عند جيلكم، لكنّه عندنا كان يساوي كل شيء»[1]. نلفي جلاوجي في هذا المقطع «يعمد إلى لغة شعرية حافلة بالانزياحات، ومكتظّة بالمجازات والاستعارات في تكثيف دلالي موقرّ بالمعاني الثّقال»[2]، تضاهي تماما قداسة "الصندوق العجيب".

وخلاصة القول نرى أن الرواية الحديثة «أفق حقيقي لذوبان مجموعة من التطلّعات الاستيهامات، من خوف، وقلق، وتصادم بين الوعي واللاوعي، بين المحتمل واللاّمحتمل والإفرازات المتعدّدة والمتباينة»[3]، تستقي من مشارب عديدة، يجمع فيها الروائي من «أصناف القول المتنافر، ومن أجناس الأدب المتباعد بما يحقق للنّص غناه من حيث الأجناس ففيه؛ الأسطوري، والخرافي، والعجائبي، والواقعي، والمقدس والمدنّس»[4]، المنفتح على اللّغة، التي غدت «هاجس السؤال الإبداعي، وقالبا لالتقاط ما في الذات والواقع من استيهامات ومفارقات تلوّنها الشعرية، وتطبعها الكثافة الدلالية»[5].

4-لغة الأنسنة:

تعد الأنسنة من" أروع القيم الجمالية في الفن، لأنّها رؤية فنّية لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي عليها الفنان صفات إنسانية محدّدة على الأمكنة والحيوانات، والطّيور والأشياء، وظواهر الطبيعة حين يشكلّها تشكيلا إنسانيا، ويجعلها كأي إنسان تتحرّك وتحسّ وتعبّر وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله»[6]، ذلك لأنّ الفنان حين يقوم بأنسنتها «في عمله الفنّي، نتعرّف بشكل جديد، يتسّم بالعمق والرّوعة، إلى تجليّات العالم الخارجي الذي يصبح أكثر حيوية، وحياة إنسانية ونتلّمس، في الوقت نفسه رؤية الفنان الفكرية للحياة والمدى الإنساني الذي تتسم

---

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1 = 0، ص 238.

(2) _ عبد الملك مرتاض: شعرية القّص وسيميائية النص، 53.

(3) _ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 11.

(4) _ عمرو بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 211.

(5) _ المرجع نفسه: ص 213.

(6) _ أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط، 2003، ص7

به، ونعي الدّوافع التي دفعته إلى التعبير عن رؤيته » [1] بهذا الأسلوب، وذلك عن طريق إماطة اللّثام عن اللغة ذاتها «التي تشرّبت الكذب على مئات السنين وآلافها، ترسّخ هذه العلاقات الزّائفة بين الكلمات العينية الرائعة والأفكار الإنسانية فعلا»[2]، لهذا بات من الضروري «خلق مجاورات جديدة بين الأشكال والأفكار، تتجاوب وطبيعتها الفعلية، وعلى أساس هذه المجاورة الجديدة للأشياء يجب أن تتكشّف لوحة جديدة للعالم مشبّعة بضرورة داخلية حقيقية»[3]، وهو ما نلمسه حين وظفها "جلاوجي"، ساعيا من خلالها إلى التملّص من كلّ ما هو نمطي ومألوف عاكسا بذلك وظيفة العجائبي في نقل الواقع بطريقة لا معقولة ومحوّلة، الذي وجد نفسه فيه رهينة، والذي حصره بالمدينة وغرابتها؛ حيث نظر إليها «نظرة اغترابية فيها من التشويه والصوّر الكابوسية، أكثر مما فيها من الصور الجمالية»[4]. وهي على كابوسيتها تحمل بين طياتها جمالية القبح والتشويه الذي تجلى من خلال نسيج لغوي مميّز، يرصد بصدق المشهد الموصوف، وهذا ما سنحاول إجلاءه في النقاط الآتية:

أ-أنسنة المكان:

يذهب "جان إيف تادبيه "إلى أنّ صورة المدينة الرّوائية «سواء أكانت انعكاسا أم انزياحا، هي قبل كلّ شيء عالم من الكلام، وهي في ذلك قريبة من شخصية الرواية، كما أنّه ينبغي معالجتها كقضاء أبدعته الكلمات» [5]، وبهذا تبدو مدينة" جلاوجي" عالما من الكلام، اتّخذت أشكالا عديدة وبرازخ متباينة، فهي ذات أبعاد تاريخية، وإنسانية، وشعرية كذلك، فتراها "امرأة مومس"، تبيع نفسها لكلّ قادم إليها، وهو ما يجعلنا نقول: إنها ليست أبدا تلك المدينة" اليوتوبية الإيستوبيةا"، التي قضى أفلاطون زمنا في البحث عنها، بل هي مدينة اللامعقول" الديستوبية والسريالية"، يقول الروائي واصفا إيّاها: «تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها شكوتاها... تضرب على

---

[1] _ أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 9.

[2] _ ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1990، ص 119.

[3] _ المرجع نفسه: ص ص 119، 120.

[4] _عصام شرتح: الشعرية ومغامرة اللغة، مغامرة الكشف والاستدلال، دراسات تحليلية، دار الينابيع، دمشق، سوريا ط1، 2010، ص 14.

[5] _ جان إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2006، ص101.

الأرض بكعبها تدندن أغنيتها المفضلة» [1]، لنرى أن صورة" المدينة "عنده مغرقة في السّلبية، وهي «فضاء يفتقد للألفة والحميمية»[2]، كما يشر إلى ذلك "غاستون باشلار"، وإنّا لنعتقد أن عنايته برسم المكان بكلّ تفاصيله في نصوصه، كونه يحمل دلالات الاغتراب الوجودي المكاني، الذي « يُجعل فيه المكان متحّجرا أو جامدا حينا، أو مُشوّها بالموت والاضمحلال، والتلاشي حينا آخر» [3]. أليس هو القائل:

«مدينتي بقايا الآسن بجوف الغدير....

مدينتي مبغى كبير

وأنا الغريب...أجزع الفزع المرير [4].

يبدو أننا لا نستطيع المرور على هذا المقطع مرور الكرام؛ ذلك أنه يتقاطع ويتناص مع" بدر شاكر السّياب" في قصيدته "المبغى"، التي يقول في مطلعها: "بغداد مبغى كبير"، طارحا من خلالها همومه وانشغالاته.

وبذلك لم تعد المدينة في مخيال مبدعينا تجمعات سكانية، تمثل فضاء جغرافيا، يقطنه جماعة من النّاس، بل أصبحت مُعْطى إبداعيا، تحضر صورته كمادة أساسية، أخذت «أبعادا فكرية وفلسفية واجتماعية كثيرة في التراث الإنساني على مرّ العصور» [5]، ولعل «أوّل شعور يلفح وجداننا، ونحن نتصفح قصائد المدينة، هو تلك الأدران التي تكتنف المكان، وذاك الوحل الدّنس الذي يتمرّغ فيه»[6] ولهذا تحضر صورة "المدينة" كمكان روائي، ينسج الكاتب من خلالها أحداثه، ويعكس رؤى شخصياته، فيسهب في وصفه، ويجرّده من كلّ مضامين عالمه الجميل، وهكذا لم يكن إلا «مكانا للبغي والسّفالة

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 11. والملاحظ على هذا التمثيل أن جلاوجي جعله لازمة من لازماتها لنصية؛ حيث تواتر هذا المقطع في الصفحات التالية 14، 19، 28، 32، 54، 60، 88، 96....

[2] _ غاستون باشلار: جماليات المكان ، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 09.

[3] _ عصام شرتح: الشعرية ومقامرة اللغة، ص 14.

[4] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 12.

[5] _ قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001،ص20.

[6] _ المرجع نفسه: ص 288.

والفساد والدّنس، الذي ينبغي تحطيمه وهدمه والثّورة عليه»[1]، وهو ما جاء مقطع جلاوجي ليؤصّله بكلّ حرفية حيث يقول:

«أيتها المدينة المومس.

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء....؟؟

إلى متى أيتّها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطّحالب... الفئران... والخنافس... تُعلى... قصورا...؟؟

يا... أيتها المدينة المومس...!!» [2].

لو تأمّلنا الوعاء اللغوي الذي أظهره المقطع، سنجد أنّ الرّوائي اختار لنصه فضاءً أراد به وصف «العالم أو تهديمه، وهذا الهدم متجاوز بفعل أنّه يبدع أيضا عالما خياليا»[3]، لمدينة تجلت في صورة امرأة تبيع نفسها أمام بوابة المبوّلة، حتى أنّها لم تسلم من الطّحالب والفئران، وليثبت كذلك أنّ المدينة «استقطبت جهد الإنسان واستدرجته، وبدأت مفاتنها وشرورها الآسرة، تأخذ شكل الغواية التي يصعب مقاومتها»[4]، وكلّ هذا ليذكّي به البعد العجائبي المجسّد في «تعهّر المدينة أو جَنسنتُها» [5].

وإذا كان «تعهير المدينة العربية ورميها بما ترمي به العاهرة، اتخذ في المدونة الروائية العربية، ما يشبه الفكرة المتواترة (التيمة أو الكليشة) أو العنوان العريض، لواقع المدينة العربية المعاصرة»[6]، فإنها تغدو عنده مكانا من الأمكنة المنبوذة، تشبه إلى حدّ ما أمكنة "البغي" للسّياب، وا"لمرأة السافلة" للبياتي، لتتشكّل صورة المدينة عنده في «نغمة تظهر الجمالية السلبية Négative/Aesthetics، كما يسميها أدورنو، أو ما يسمى أيضا بالقبح الجمالي»[7].

---

[1] _ قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص20.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص11.

[3] _ جان ايف تاديه: الرواية في القرن العشرين، ص 101.

[4] _ مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أفريل، 1995، ص5.

[5] _ صلاح صالح: المدينة الضحلة، تثريب المدينة في الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2014، ص 153.

[6] _ المرجع نفسه، ص 218.

[7] _ محمد ربيع الغامدي: استعادة المفقود، مقاربة في اللغة وعلاقتها بالمكان عند المشري، ملتقى الباحة الأدبي الأول، المملكة السعودية، 2018/02/06، ص02.

وبهذا الطرح نرى أنّ "جلاوجي"، يتّخذ من الفضاء بؤرة عمله السّردي، متّكئا في ذلك على الخطابات الرّامزة، ذات الدلالات الايحائية، الطّافحة باللغة الشعرية، التي «تكسب المكان خصائص فيزيقية، ومجرّة في آن معا»[1]، والتي «تشكّل مجتمعة بناء لغويا يكون بديلا»[2] فنيّا عن المكان الموضوعي المغترب، وهو ما يجعلنا نتساءل: هل أبدع جلاوجي بخصوصية أمكنته الروائية حين تخطى طبيعتها؟

أظهر "جلاوجيط تجربة خاصة في اللغة، والتي نستطيع أن نقرنها بظاهرة التكرار، الذي لعب دورا كبيرا في متونه، وهذا لأنّه «يمثل جزء من الأداء اللغوي للنّص الأدبي»[3]. ويعدّ ملمحا أسلوبيا بارزا «لتلاحم النّص، فهو يُدخل في نسيجه لحُمة وسدى، ويشد أطرافه بعضها إلى بعض، ويعطي شكله نوعا من الحركة، يدور فيها الكلام على نفسه، ويتكرّر دون أن يعيد معناه»[4]، فيغدو «الترديد منوالا جديدا للتحبيك»[5]، لينسج به ألفاظ نصوصه، ليكثّف من لغتها على اعتبارها أنّها الجنس «الأقدر على تمثّل وظائف التكرار ومزاياه، التي تجعل اللغة لغة»[6]، لهذا يعدّ «التكرار اللّغوي بؤرة دلالية مهمة في النص»[7] وقيمة جمالية لا غنى عنها، في تأسيس شعرية النّص وجماليته، وهذا ما نستشفه في مستوياته المختلفة التي شكّلت نصوصه، ولعلّ من أهم العناصر المكرّرة ما سنوضحه في الجدول الآتي:

---

[1] _ صالح صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص 09.

[2] _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970-2000)، ص 211.

[3] _ منى جميات: التّشكيل اللّغوي في رواية وطن من زجاج، لياسمينة صالح أ نموّذجا، ص 113.

[4] _ منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1990، ص 88.

[5] _ رضا بن صالح: التجريب في الرواية التونسية، بحوث سردية، ص 51.

[6] _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، ص211

[7] _ صالح صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص09.

النص	المقطع	التواتر	الصوت	الاسم	العبارة
سرادق الحلم والفجيعة	تقهقه...المدينة تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها...تدندن أغنيتها المفضّلة تكررت في 1-11-12-13-14-16-19-22-28-34-35...		تكرار صوت التاء، الهاء	المدينة	تكرار العبارة كاملة
الفراشات والغيلان	أسكت إنّها الغيلان...الغيلان ستلتهمنا جميعا...فقط يجب أن تسكت لكي لا تتفطن إلينا تكررت في الصفحات التالية ص 10، 12، 13، 16، 20، 21، 30، 72			الغيلان	
الرماد الذي غسل الماء	جئت لأبلغ عن جثة رأيتها على قارعة الطريق ورد تكرارها في الصفحات التالية: 12، 29، 30، 25، 36، 250.			الجثة	
رأس المحنة 1 + 1 = 0	وحدك يا الجازية تواترت في الصفحات التالية 13، 14، 15، 33، 55، 53			الجازية	
حوبه ورحلة البحث عن	النار تأكل الظّالم، الظالم يطغى ويزيد... ضربة الله		تكرار صوت		تكرار العبارة كاملة

المهدي المنظر	تضرب مرّة لا تعيد، الأرض عطشانه، دمنا يرويها، قلوبنا خربانا، غلنا يسقيها		التاء، الدّال، الظاء، الهاء، النون، الميم		
العشق المقدنس	بحثا عن الطّائر العجيب تكرر في الصفحات التالية: 8، 16، 18، 29، 62، 63، 64، 71، 74، 116، 162، 164، 165.				تكرار العبارة
حائط المبكى	وراحت عشرات الوضعيات للوحتها تُصّر على الحضور تكررّ في 8، 9، 10، 14، 19، 20، 21، 23، 25، 155. حلمتُ أن نجلس معا.... – كلمة الحلم التي تواترت في الصفحات التالية: 17، 18، 19، 20، 156.			اللّوحة الحلم	
الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال	قسما				تكرار العبارة كاملة

إنّ قراءة سريعة لهذا الجدول تجعلنا نجزم بأنّ «التكرار[*] يسهم بشكل كبير في الدور التعبيري في الرواية»[1]، فهو أحد الآليات الأسلوبية الفنّية التي يستطيع بها المبدع سبر أغوار النصّ، وتجعل القارئ

[*]–أوّل من تنبّه للتكرار عند القدماء: الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، وأطلق عليه اسم الترديد.

[1] _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية 1970 -2000، ص 213.

يتفاعل معها، فتزيد النّص جمالية وفعالية، يسفر عنه النّسيج اللّغوي المكوّن لجسد النّص؛ وعليه فـ"جلاوجي" لم ينظر إلى "التكرار" على أنّه وسيلة ذات فائدة بلاغية فحسب؛ بل نظر إليه على أنّه ينهض في «أحايين كثيرة، إذا ما استحال نسقا لغويا خاضعا لقاعدة ما تارة، ومنحرفا عن القاعدة تارة أخرى، سمة أسلوبية وعلامة فارقة تسعف بتلّمس الخاصة المميّزة التي يتحلّى بها الأسلوب الأدبي» [1]، لهذا جاء مقصودا ومنتظما موظّفا لغاية إبداعية، وما يزيد في فعالية نصوصه مستويات تكراره المختلفة، من مثل: تكرار الحرف، وتكرار الاسم، وتكرار العبارة، ليمنح كلامه صورة الفرادة والاختلاف.

ويطالعنا في مدوّنته السردية ومقاطع ملفوظاته "بتكرار الاسم"، وهذا ما لمسناه في توظيفه لاسم "المدينة" مثلا، والتي بلغت قدرتها على إثارة الانفعال، وهوما نستطيع تسميته "بالتكرار اللّغوي[*]" والكلمة المحور، والذي من شأنه أن «يكرّس انسيابية المعنى، كما أنّها ألفاظ تنسج الرواية حولها خيوطا دقيقة من المعاني المضافة للسّارد» [2]، لأنّ خطاب "جلاوجي "التكراري، يعكس من خلاله الواقع الذي آلت إليه صورة المدينة، وهذا التكرار نابع من «إحساس السّارد بالغربة، فالإحساس بها والضّياع وفقدان الذّات شكّل موقف اللاإرادي لديه، فقامت الرؤيا أمام ناظريه، وتعدّدت الأسئلة بتعدّد الأمنيات، فأصبحت معادلا لفكرة الحياة»[3].

يأتي "جلاوجي" بتكرار العبارة «مدينتي...تقهقه، تتهادى...» في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"كإضافة لتكرار الكلمة؛ حيث كانت «اللغة تنساب بتدفّق شعري، وتحقّق جمالية في التعبير تنبع من خلال تلاحق الألفاظ فيما بينها، وفق تركيب لغوي يسعى لتلمّس طاقة الكلمات الدلالية»[4]، ليؤكّد به أنّ نمط كتابته «ليست تكرارا واجترارا للسّنن السائدة؛ بل هي استدعاء واستثمار وإضافة»[5]، ولهذا كانت العبارة المكرّرة «تكتسي-أغلب الأحيان-لبوسا جديدا يمنحها معنى

---

[1] _ أحمد علي محمد: التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة "نشيد الحياة" للشابي، دراسة أسلوبية إحصائية، مجلة جامعة دمشق، المجلّد 26، العدد الأول والثاني، 2010، ص35.

[*]-استعرنا هذا المصلح من ناصر يعقوب في كتابه اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 217.

[2] _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، 1970- 2000، ص 218.

[3] _ المرجع نفسه: ص 220.

[4] _ منى جميّات: التشكيل اللّغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح انموذجا، ص 123.

[5] _ رضا بن صالح: التجريب في الرواية التونسية، بحوث سردية، ص 52.

لطيفا»[1]. تترجمه"اللّغة الشعرية" على «شكل حركة مرئية من أفعال تقوم بها الشّخصيات إلى صور واستيهامات لا يمكن تحديد ممكناتها الدّلالية، إلاّ من خلال استحضار العوالم التي تثيرها هذه الصور»[2]. للتخلّص من آلام الواقع، الذي يسعى إليه جلاوجي، بل الإنسان العربي بصفة عامة، فهو في بحث دائم عن «مصير الإنسان المعاصر، خاصّة الإنسان المهمّش المأزوم من خلال الاتكاء على المكان الواقعي الذي يتنفّس، ويعيش ويتكلّم، ويحلم، تماما كما فعل أقطاب الرواية الجديدة في فرنسا، حين حطّموا الزّمان كمقياس لمغزى الحياة، وأحلّوا بدلا منه المكان بسيكولوجيته المؤثرة؛ لأنّ وجود الأشياء، والمكان أوضح وأرسخ لتجسيد دلالات الواقع، وتحريك الرّؤى نحو بؤرة التّوهج والتفاعل»[3]: وهو عين ما أثبته حين لجأ إلى تصوير الحياة بكلّ ما تحتويه، مستخدما في ذلك صورة المرأة البغي، للتعبير عن الوجه القبيح المشوه للمجتمع، المليء بالمتناقضات، متوسّلا في سبيل تحقيق ذلك بسلسلة من الاستعارات والمجازات كركيزة شعرية، وذلك استنادا إلى مقولة فلوبير «ما يعذّب حياتك، يعذّب أيضا أسلوبك في الكتابة»[4]، الأمر الذي جعلنا نجزم أنه تأثّر في كتاباته بمذهب "السورياليين"، ومن تهويمات "كافكا"، وغربة "كامي"، إلى فوضى" أندري بريتون"، وتمردّهم المطلق على الواقع، ليبرز ما آل إليه من تشظّي زمكاني، متداخل حدّ التخوم بين المعقول واللّامعقول، وعلى رؤيته الجديدة للمكان الذي جعلت منه «اللّغة حدثا، تخرجه من دائرة العادي، لكي يصبح رؤيا للعالم والوجود»[5]، الذي يجمع أفعالا متقابلة، ومتنافرة الخير/الشر، المقدّس/المدّنس....

وممّا يزيد من جمالية العبارة تكرار الأصوات، ذلك أنّ «الكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنّه "شرط كمال" أو "محسن" أو "لعب لغوي" » [6].

فهذه الأصوات المتواترة كـ (التاء، والهاء) مثلا، ولّدت للأفعال حركة داخلية لتقوية النبرة الخطابية، تجسّدها تماثل الأصوات، وتجانسها، والتي بدورها تؤدي وظائف متعدّدة في النّص، كإحداث التناغم بين

---

[1] _ لمرجع نفسه :الصفحة

[2] _سعيد بنكراد: السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص 168.

[3] _ شوقي بدر يوسف: النزوع إلى التجريب في قصص "محمد الصّاوي"، مجلّة عمان، حزيران، العدد 107، 2004، ص 10.

[4] _ محمد العبّاس: شعرية الحدث النثري، ص11.

[5] _ ارنست كاسيرر: اللّغة والأسطورة، ص 31.

[6] _ محمد مفتاح: تحليل الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 39.

فواصلها وتراسل أفكارها، ما يدفع بالقارئ إلى التفاعل معها، وهذا ما يزيد من كثافة النّص وتقاربه الدلالي، وتهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية المولدة للإيقاع.

وممّا زاد في جمالية الصّورة التكرارية ذلك التلاحم بين مستوياتها اللسانية (الصّوت، الكلمة، العبارة)، والتي أثّرت في سامعها، ليغدو ذلك التكرار في نصوص "جلاوجي "ظاهرة من ظواهر التماسك النصي يضفي من خلاله تلوينا جماليا على الكلام، عن طريق هندسة الرّبط، التي تحيكها اللغة الشعرية لأصواتها، إيمانا منه بدوره وإسهامه الفعال في بنية النّص وتدعيم الدلالة وإبرازها، فهو «وليدُ ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي»[1]، الأمر الذي جعل التكرار عند جلاوجي ظاهرة وليس لازمة فقط.

كذلك نراه في نصوص أخرى لا يزال يصوّر مدينة الوجع والفجائع، والتي اتّخذت بعدا أسطوريا، بالتحوّل من مكان عادي إلى مكان متغيّر فقد من خلالها حقيقته بل شاعريته، وقد أجاد في استخدام اللغة والحيّز المكاني الذي رسمه، ولا سيما أنّه لجأ إلى "لوصف" والتخييل" الذي لعبا دورا مهما إلى جانب السّرد في خلق الجو العجائبي لبعض نصوصه، على اعتبار أن "الوصف" يعدّ من أهم المقومات الجمالية في العمل السردي، وهو «ابن اللّغة، والأناقة التعبيرية ابنتها، والمكوّنات الأسلوبية مظهر من مظاهرها، وثمرة طيبة من ثمراتها»[2]، تفتح شهية القارئ على «تلك النصوص المنفتحة على وقائع وتشكيلات فنية ثرية» [3].

وما توظيف الوصف في نصوصه، إلا أنه يبتغي من خلاله التعبير عن واقع جديد، تساهم في بنائه تضافر كلمات، تثير للقارئ استجابة جمالية خاصّة، وهذا الجمالية «الماثلة في نظام التركيب اللّغوي للنّص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات»[4]، هي التي تمنحه أبعادا لغوية شعرية، تقوده إلى جملة من الاحتمالات، تتوافق والشيء الموصوف.

ولنقرأ قوله وهو يصفها، «المدينة كالعاهرة، لا تتزوّج إلا لتجعل من زوجها مشجبا، تعلّق عليه خيباتها... وها أنا أغدو فيها كالشجرة التي نقلوها من تربتها بعد فوات الأوان... ليس لها إلاّ أن تنتحر»[5].

---

[1] _ محمد الهادي الطّرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981، ص 82.

[2] _ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 296.

[3] _ محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سيمانطيقا السرد، ص 27.

[4] _ يمنى العيد: في معرفة النّص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999، ص 135.

[5] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه1+1 =0، ص 71.

إنّ عين السّارد هنا تتجه نحو «المزواجة بين التجربة الدّاخلية للسّارد التي تجليها اللغة، وعين النّظر لما حولها من تفاصيل يومية»[1]؛ لأنّ اللغة بقدر ما تستنطق المكان تخلق جوانب فنّية وإبداعية بيانية، وذلك من خلال توظيفه للتشبيه الوارد في عبارة «وها أنا أغدو فيها كالشجرة»، هذا التشبيه يُعد «أسلوبا من أساليب الوصف، واقترانه به نابع من قربه الشديد، كونه يضع الشيء إزاء ما يقابله» [2].

إنّ هذا الوصف الذي لجأ إليه السّارد، هو ذو أبعاد إيحائية، يكتنف العلاقة التمثيلية بين طرفي التشبيه، الأمر الذي يجعلنا متسائلين: عن الرابط بين المدينة العاهرة، وشخصية عمّي صالح، الذي أصبح شجرة، تقطن في موطن غير موطنها، وفي تربة ليست تربتها، ليكون البحث عن «وجه الشّبه هو مبتغى الواصف بهذا النّوع من التشبيه»[3]، والذي نطلق عليه اسم "التشبيه الإيحائي"[*]، الذي لا يقدم المعنى جاهزا لقارئه، بل يمنحه «أفاقا واسعة من الايحاءات ورؤى عديدة من التأويلات»[4]؛ ذلك أنّ «أيّ المكان يفرض لغة، تسمّى شاعرية المكان، والذي يقدّم الكلمة والتعابير التي تنقل المعنى بصور شتى مباشرة، إيحائية ورمزية»[5]، ليجعل صور المدينة فضاء واسعا يعكس الرّاهن، لتغدو الأمكنة المتمثلة في الريف والمدينة مجرّد ملجأ يحتمي بهما، وهذا ما سنوضحه في علاقة الريف بالمدينة.

أضف إلى ذلك أنّ الوصف قد يكون «متوتّرا مؤسّسا على بلاغة التخييل المسندة إلى بلاغة التخييل المؤسّسة على الغرابة المقلقة والمفارقة»[6]، وهذا ما نلمسه في المشهد التالي: «استوت الشمس على عرش السّماء،... سوّت أشعتها... امتلأ المكان نورا وهجا... أشرقت الأرض...

سرق المنظر متّي الغفلة ليغوص بي في دهليز الحيرة، لماذا تشرق الشمس هنا بالذات؟ لماذا تتوهج؟؟ لماذا هي في مدينتي صفراء، شاحب لونها كوجه شمطاء عليلة تفزع الناظرين؟

---

[1] _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، ص 274.

[2] _هيفاء الفريج: تقنيات الوصف في القصة القصيرة، السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 2009، ص 266.

[3] _ المرجع نفسه، ص 271.

[*] –استعرت هذا الاسم من الكتاب السابق، لهيفاء الفريح، تقنيات الوصف في القصة القصيرة، ص 270.

[4] _ المرجع نفسه، ص 271.

[5] _ غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1974، ص56.

[6] _ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص 263.

وتحرّك مجذوب ببطء شديد كأنّما جبل يتزحزح من مكانه... أمسك عصاه من وسطها، وبدأ يمشي ثمّ يهرول حول الصّخرة، تزداد سرعته، كلما أمعن في الدوران لألأ وجهه عرقا....نحو ما... جواهر... دُرّا.... دون أن يظهر عليه الإعياء، ودون أن يتوقف عن التسمية» [1].

بعد قراءتنا لهذا المشهد الذي صوّر لنا فيه جلاوجي الشّيخ المجذوب وحركته؛ يتضح أنّه جعله شخصية مهمّة تساهم في دفع الفعل نحو التوتر، والمشاركة في تطوير الأحداث، لذلك وضعت «شعرية المكان الشخصية كمشكل للمكان انطلاقا من رؤيته الخاصة» [2]؛ حيث قرن المكان المقدس الشيخ المجذوب / بالمدنس صورة المدينة العاهرة، شاحبة اللّون، لنرى من خلال هذا التقابل الضدّي اللغوي عاش جلاوجي صراعا داخليّا، لأنّه لا يقصد من خلال وصفه للمدينة والشيخ المجذوب الإطار المكاني للأحداث؛ بل المقصود الواقع السياسي والاجتماعي الذي يعيشه لتتعالى شعرية اللغة الوصفية، التي تساير إحساس الذات الممزّقة في المقطع الوصفي الآتي: «... الشمس... امتلأ المكان نورا وهجا... يسرق مني المنظر الغفلة ليغوص في دهليز... »، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ليدّبج نصّه، ويعكس دقة وصفه، وبراعة تصويره امتثالا لمقولة العربي في أمثالها «لا حُلي ولا سيري»[3]، لأننا إذا «نزعنا عن العمل الرّوائي لغته، بكلّ ما في هذه اللغة من توليدات ولعب....وظلال وأهداب، وأوصاف فلم يبق فيها من بعد ذلك من المكونات السردية شيء يذكر ولا سعي يشكر»[4]، لما لها من زينة في الكلام عبر خصوصية فعل اللغة، وذلك «لتوسع مجال الحرية لمزج الحقيقة بالخيال، ولإضفاء تلوينات من السّخرية اللاّذعة على كلّ ما هو جدّي ومقدّس وعلى الارتقاء بالكتابة الشاهدة على التمزق والعذاب، والانهيار إلى مستوى تجديد الأشياء والمخلوقات، وابتداع شخصيات ومحكيات...وخلق مسافة تسمح بمعاينة الفروق وباستجلاء بعض المسكوت عنه»[5]، الذي تسعى نصوص جلاوجي إلى تفجيره والإفصاح عنه.

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 49.

[2] _ الشريف حبيلة:الخطاب الرّوائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص205.

[3] _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 302.

[4] _ المرجع نفسه، ص 299.

[5] _ محمد الدّاهي: دليل العنفوان، فوران الكتابة ، ص 114.

ويفتح لنا "جلاوجي" وجها جديدا لفضاء آخر، لمدينته في نصه "الرماد الذي غسل الماء"، قائلا فيه: «وبين ثنايا الصّبا يهبّ حزينا، منكّسا على مدينتنا البائسة» [1]. مدينة "عين الرماد"، والتي جعلها مركزا بؤريّا للأحداث مدينة البؤس والضّياع والفساد بأنواعه، أخلاقي، انعدام القيم، جشع مفسديها أمثال عزيزة الجنرال...

وفي سفر آخر من أسفاره يصفها بالمسخوطة «هي ذي قصّة مدينتنا المسخوطة... لست أدري كيف سيكون موقفك منها...» [2]، ليؤثث بالسخط فضاء مدينته، التي تبدو غرائبية لكنّها في حقيقة الأمر تعبر عن الواقع، وصراع الذّات المتأزمة نفسيا، التي أسقطها على فضاء أمكنته، وذلك لخلق حالة من الوعي بالذّات، لتفرز هذه المدينة أدرانا مختلفة ك "الفساد الإداري، الرشوة، غربة المثقف وتهميشه"، والتي تسهم جميعا في تجسيد مأساوية الحدث، الذي يحتاج إلى «قارئ يعمل فكره في المقروء ليقع على دلالته»[3]، فكان لزاما على" جلاوجي"، أن يرتقي بالمكان الذي يصفه، إلى مستوى العجائبي؛ وذلك لأنّ «الأماكن ليست شعرية كأنّها جميلة في تفاصيلها، وغير شعرية لأنّها قبيحة المظاهر، كلاّ إنّها تكتسب شعريتها بدخولها عالم النّص اللغّوي، فوحدها اللغة تفصل جماليتها، وعبر تلك اللغة تصل إلينا الأشياء والأماكن، فنعيش تجربتها من جديد» [4].

وممّا لاحظناه كذلك أثناء قراءتنا لهذا النّص، أنّ من الأشكال التي جعلت من المدينة بناء محرّكا، هو حركتها البوليسية[*]، نظرا لكونها «تعتمد عنصر الجريمة في المجتمع المدني»[5]، والتي يروي فيه عز الدين جلاوجي «حكاية ينطلق فيها من البحث عن جثّة القتيل "عزوز"، ضمن بنية سردية، تأويلية لبواطن

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: الرّماد الذي غسل الماء، ص 05.

[2] _ المصدر نفسه، ص 251.

[3] _ سامح الرواشدة: منازل الحكاية-دراسات في الرواية العربية، ص 164.

[4] _ فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 66.

[*] -الرواية البوليسية « dedective novel » وردت في معجم مصطلحات الأدب لوهه مجدي بأنها؛ «قصص بها لغز ينطوي على حادث اغتيال أو سرقة، يَحُله مخبر من الشرطة، وقد يرقي إلى مستوى أدبي مكتبة، بيروت، ط2، 1974، ص 184.

[5] _ شعيب حليفي: متخيّل المدينة في روايات الخيال العلمي، مقال ضمن كتاب" الرواية والخيال العلمي"، مختبر السرديات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص 59.

الاجتماعي والسياسي»[1]، فَيُحضِر بعض عناصر الرواية البوليسية، لتساهم في تطوير الحدث الدّرامي ومفارقاته، مثل: الجثة، والمجرم، وأداة الجريمة، والبحث الجنائي، إضافة إلى عنصر التشويق الذي يعدّ «بنية ضمن نظام فنّي متغّير، يسعى التّعبير الإنساني الأدبي والفني إلى خلقه، وجعله عنصرا محرّكا للغة والأحداث والأفكار»[2]، وذلك حين أرسل جلاوجي رسائل مشفّرة إلى قارئه في بداية نصّه، والتي قال فيها: «وإذا كان النّاس قد اختلفوا في وضع عناوين لها أشهرها "سوق النّساء"، "الجثة الهاربة"»[3]، ليرسل له أجزاء القصّة العجيبة، «المرتبطة بالتخييل وقدرات اللغة في إنتاجية الصور»[4]. وذلك من خلال معارضته للنّوع "البولسي" ووضع الوِزر على كاهله، فيصبح البحثُ عن القاتل جزءا من لعبة بين القارئ والنّص، ما جعلنا نجزم أنّنا أمام «تقعير mise en abyme) للنّص»[5]، لأنّه في نهاية المطاف لا وجود للجثة ولا للحادثة، ولا واقعة بمعنى الاعتداء، وإنّما هي أفكار من بنات خياله، جاعلا من "مدينة عين الرماد" مكانا احتوى الجريمة، مستغلا «تقنيات الكتابة البوليسية، ليبيّن الظّلم المسّلط على الإنسان في واقع الفساد الذي يكتوي بناره كلّ من لا يملك النّفوذ أو السّطوة»[6]، وليعبّر كذلك عن الوسواس الجمالي عندما تحتكم من خلاله "اللغة "في إنشاء اللغز البوليسي، باعتباره بنية فنّية مُلغَزة، وهو ماأسفرت عنه "خاتمته" المفتوحة التي لم تكن طقوس كتابتها عادية مثل الروايات الأخريات وهذا مايجعلنا نحشرها في زمرة شعرية النصوص السردية عبر النوعية، وهوالأمر الذّي دفعنا إلى معارضة قول" أحمد بلاطي" عندما أقرّ أنّ «الرواية فقدت كثيرا من سحرها الذي أسّسته انطلاقا من معارضتها للرواية البوليسية»[7].حرص "جلاوجي" على التفاعل بين أحداثه وشخصياته، ما يجعلنا نقول إنه: «عمل فني تجريبي يسهم في الانتقال من كتابة اللقطة والحالة والصورة الخاطفة، إلى اكتشاف الكلية المركبة، والإشكالية المشخصة

---

[1] _ شعيب حليفي: متخيّل المدينة في روايات الخيال العلمي، ص 59.

[2] _ شعيب حليفي: التخييل ولغة التشويق، مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، مقال ضمن كتاب: "المحكي البوليسي في الرواية العربية"، مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص 53.

[3] _ عز الدين جلاوجي: الرّماد الذي غسل الماء، ص 06.

[4] _ شعيب حليفي: التخييل ولغة التشويق، مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، ص 54.

[5] _ أحمد بلاطي: الرواية البوليسية من الجنس إلى التقنية مقال ضمن كتاب: المحكي البوليسي في الرواية العربية، ص 75.

[6] _ المرجع نفسه، ص 82.

[7] _ نفسه، ص 81.

للعلاقات النثرية العميقة بين الذات والمجتمع والوجود»[1]، وليؤكدّ أنّ ما حصل في مدينة عين الرماد، يحدث في أية مدينة من العالم، وهنا نلمس محاولة جلاوجي «كسر قانون السرد الغربي، والتّصرف في قواعده المعيارية، وذلك من خلا تشييد عالم حكائي متميّز في نمط خطابه، وصيغة تلّفظه، وطبيعة ارتباطاته بالمتخيل الاجتماعي»[2]، وليثبت كذلك أنّ الأدب الجزائري «ما زال قادرا على الإضافة، بل ما زال قادرا على الإسهام في الثقافة العالمية إلى جانب الجماعات الثقافية المتنوعة»[3]، وذلك بتوظيف تقنيات السّرد المراوغة للغة الكتابة، وما تحمله من إيحاء وتخييل في بناء تضاريس المكان، الذي عجز الإنسان عن إدراك السّلام والطمأنينة فيه.

ويلعب المحكي" البولسي" (الجريمة) مرة أخرى، دورا بارزا في تشكيل الأحداث وذلك حينما جعله "جلاوجي" مرتعا مفضّلا، يذكّي من خلاله اغتراب الذّات وعتمه الواقع، ويخلق منه «منظرا يثير الغموض والإبهام، سرعان ما ينجلي أمام حذق القارئ وحدوده التأويلية »[4]، قائلا: «قبل شروق الشمس، ذاع خبر الجريمة في كلّ أرجاء المدينة، فتحوّلت الألسنة إلى المعابر تصبّ في الأذان تفاصيل مختلفة»[5]، مصورا لنا صورة مدينته التي تجلّى فيها العنف إلى حد التّماهي، في بنية المتخيل الروائي، ليثبت دوما أنّ ثمة «رهان على تشظّي الصور المركزية إلى تنويعات تلتحم بالمكونات التخييلية والأبعاد الرمزية للأمكنة، والشخصيات والمواقف، بما يخرجها من حسّية "الإمكان" وعقلانيته إلى رمزية "المحتمّل" ومفارقاته»[6]؛ حيث تجسده الشخصيات الروائية.

أما الملمح الآخر الذّي أكسبه "جلاوجي" لفضاء نصّه "حائط المبكى"، فيتمثّل في كونه فضاء مزدوج المعنى والدلالة، لأن المكان (المدينة) عنده «هي صانعة الرواية»[7]، مؤثرا بذلك قول" شريبط أحمد

---

[1] _ أحمد فرشوخ: الرد بالكتابة، قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن كتاب: سلطان النّص، ص 32.

[2] _ المرجع نفسه، ص 32

[3] _ نفسه، ص 41.

[4] _ علي مومن: شعرية العتمات في خطاب الرواية الجزائرية البوليسية، دراسة سوسيونقدية، مقال ضمن كتاب المحكي البوليسي في الرواية العربية، ص 92.

[5] _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 16.

[6] _ شرف الدّين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسّينما، ص 60.

[7] _ محمد حسن عبد الله: الريف الرواية العربية،

شريبط، " الذي ينصّ على أنّ الرواية فنّ المدينة، ليجسّد جراءها مختلف الرؤى والهموم والمكابدات والأحلام، والتي نستطيع أن نطلق عليها "اسم مدينة الأحلام والفنون الجميلة"، وهذا ما نلمسه حين راح يرسم مدينة "مراكش"، بأنامل فنّان بارع قائلا: «كنت في حالة سحرية عجيبة، السّاحة تعجّ بالحياة، تعبق بالفنّ، أينما تولّ وجهك فذلك عبق الإنسان وعبقريته، يجمعان في لحظة من زمن، وفي شبر من أرض القرون. والحضارات فنّانون تزيّنوا... أيّها الخلق حجّوا إلى مراكش من استطاع إليها سبيلا ومن لم يستطع، بائسة هي المدن التي فقدت عذريتها، الويل لمكان يبيع شذاه» [1].

إنّ المتمعّن في هذا الملفوظ الذي أدرجه في نصّه، وهو يستحضر مدينة "مراكش" بكثافة شعرية لا متناهية تخدم في «بعدها الدلالي والتذّكري جمالية المكان وشعريته، في أبهى تجلياته التذكرية»[2]، في سياق حُلمي، تخييلي، مثَّل مدينته في لوحة فنّية؛ لأنّ «اللغة في هذا المجال الفنّي-تعدّ طينة طبّعة في يد الصّانع الماهر (الفنان)، يشكلّها كيفما شاء، ويمنحها من الدلالات التي أراد ويصّبها في الأنساق التي توافق مزاجه»[3]، وبذلك نلاحظ تحول صورة المدينة عند "جلاوجي، " حين أضفى عليها صفة الجمال، صفة الحياة، وعبق الفنّ، مذكّرًا قارئه، بنصّ "الرّماد الذي غسل الماء"، في قوله: «أينما تولوا وجوهكم فثمة عين الرّماد» ليفسح المجال لبلاغة مقابلته، حين قال:" أينما تولّ وجهك فذلك عبق الإنسان وعبقريته"، وهكذا يتحوّل «المكان إلى طاقة إنجازية واضحة على المستوى الدلالي، بانتقاله من مجرّد شكل هندسي جغرافي روتيني، إلى عنصر بنائي حافل بالشخصيات وبالرؤى الفكرية، كما يحدّد رولان بورناف»[4]، وهنا تكمن اللغة الشعرية، في خروجها وجنوحها نحو الخيال؛ لأنّ أهمّ «ما يميّز شعرية المكان، أو توظيف المكان شعريا أن يقع بين زاويتين هما: زاوية التشكيل اللغوي وزارية التأويل»[5]، فتظلّ شعرية أماكنه حبيسة حدود ما أسماه "أمبرتو إيكو" بالعوالم المحتملة للنصوص. ليتحوّل المكان حينها إلى مرآة عاكسة ترى الأنا فيه صورتها.

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 53.

[2] _ عبد الرحيم العلام: الفوضى الممكنة، دراسات في السرد العربي الحديث، ص 47.

[3] _ قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 273.

[4] _ إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص 269.

[5] _ علي متعب جاسم، منى شفيق توفيق: فاعلية المكان في الصورة الشعرية، سيفيات المتنبي أنموذجا، مجلة ديالى، عدد40، سنة 2009، ص 4.

وقد اتّخذت الكلمات في لفتة من لفتات "جلاوجي" شكلا سرديا آخر؛ إذ اتّجهت نحو الداخل متّخذة الحوار الداخلي (المونولوجي) سبيلا ليحضر النّص بصفته وعاء يجسّد عبره صورة الخوف الذي تخيّم على المكان المتوحش، كفضاء يثير الفزع والوجل، ونلمح ذلك في نصه "الفراشات والغيلان"، حيث وظفّه السّارد كإيقاع نفسي دلالي، تجلى في «سمة سلبية تعتري المكان، نتيجة شعور بخطر موهوم غير مرئي، أو حقيقي ملموس، يولّد في أعماقه انفعالا دائما أو عابرا حسب ماهية الخطر الذي يشعر به»[1] الطفل "محمد"، وأفراد أسرته وقريته، وتأثّره بهم، لأنّ «الشخصيات والأحداث والزمان والحيّز هي بنات اللغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص (personnes) تمثّلهم شخصيات personnages»، ضمن أحداث "بيضاء"» [2].

وهذا ما أثبته جلاوجي في مقطعه الآتي: «أعدو... ألهث... تنقطع أنفاسي... يجف ريقي... أمدّ ذراعي اليمنى إلى أقصى نقطة... يتسلّل إلى شغاف القلب... يغتال عنه الخوف...» [3].

وفي موضع آخر يجلي لنا صورة الخوف التي سادت بقوّة، متسائلا «لماذا تخاف أسرتي وتستسلم بهذا الشكل وبهذه الطريقة؟ لماذا لم يخرج أبي لمواجهتهم، وقد كان دائما يظهر أمامي بظهر الرّجل الشجاع الذّي لا يخاف»[4]، لتصير الكلمات رموزا في سياق النّص حينما تكون موحية، وتوعَزُ لمعان مختلفة التي يمكننا التوصل إليها من طبيعة الكلمة ذاتها، ومن تكرارها داخل المتن السردي، وهو ماتجلى في لفظ "الخوف" المتواتر، وقد استعان به في توظيفها في هذا المقطع السردي بضمير المتكلم "أنا"، لإظهار المكبوتات الداخلية للسارد الذي يشعر بالوجل والتّمزق، وهي صورة من صور الروائي، يطالب قارئه من خلالها أن يكون مشاركا له مشاركة كليّة في المعنى، ليهوي به في دوامة المفارقات والاحتمالات، وذلك حين راح يؤثّث للمكان، ويمهّد للخطر المحدق بالطّفل "محمّد"، بل بالعالم، الذي قلّب فيه صوره، كصورة الشّجاعة للأب مثلا، التي اعتاد عليها "محمد"، والتي انقلبت إلى خوف؛ لأنّ «الاحتماء بالأقوى يعيد إلى الخائف توازنه المفقود، ويجعله ينظر إلى المخيف من منظر جديد مستمد من أبعاد

---

[1] _ محمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 32.

[2] _ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 128.

[3] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 7.

[4] _ المرجع نفسه، ص 09.

القوّة التي يُحظى بها حاميه ومُجيره» [1].

جميع هذه الأمور وظّفها "جلاوجي" ليعكس الرّاهن بكل ما توحي به ألفاظ المقاومة وعدم الاستسلام؛ "أعدو... ألهث... تنقطع أنفاسي..."، فهي ألفاظ ساهمت في خلق مفارقة للمكان وألفاظه ممّا زاد في شعريته، وليغدّو النّص حلبة تتصارع فيها الأصوات، معانقة هموما إنسانية محلّية، بل عالمية، وما نص "الفراشات والغيلان" إلاّ تحقّقا لهذا «الانفلات العميق من شرنقات الذّاكرة، والنصوص على حدّ سواء، وتثوير لقوالب اللغة، قيّما تستوعب دفقات المتخيّل بحساسيته وشغوفه، واتّقاد الحدس بداخله» [2]، إنّه تخييل للتاريخ ومساءلة للذاكرة (البوسنة والهرسك)، فجّرته اللغة بتوظيف مستويات تعبيرية مختلفة كالهواجس والأحلام....

ولا يقف السّارد عند هذا الحدّ من الوصف" الفانتاستيكي" للمدينة، وإنّما نراه بين الفينة والأخرى وبين ثنايا سطور ملفوظاته، يسترجع ذكريات صور مدنه، ليعطي لها دلالات جديدة، فتتفاوت درجة "اللّغة" عنده بين الأنواع التعبيرية، من حيث قدرتها الايمائية، فيتدّفق الشعر في أسلوب "جلاوجي"، الذي لا «يستمد عذوبته من فصاحة الكلمات ولا من صليل الايقاع اللغوي الشهير، وإنّما من موسيقى الحياة الحانية الأليفة، وهي تغمرك بضباب حلو، من تفصيلات حيّة تتفتّح عنها ذاكرتك، وتمتزج بها وأنت تقرأ، فتحقّق، بينك وبينه درجة جمالية من "التماهي" يساعد عليه ضمير المتكلم، عندما يعبّر عنك، وهو يصف موقعه وشخوصه بصدق بالغ»[3].

ولنتأمّل الصورة التي رسمها لمدينته (الحلم)، والتي لم يعط لها اسما، وإنّما اكتفى برمزها بصوت (النون) [*] في أكثر من موضع، لأنّ «الأشياء في مستوى التّنكير تكاد تكون في موضع أكثر تأصيلا،

---

[1] _ باهية سعدو: اشتغال العواطف في رواية "الفراشات والغيلان"، مجلة منشورات تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 23 ماي 2012، العدد 11، ص 153، نقلا عن: جليل حسن محمد الهوفي: في الشعر العربي قبل الإسلام، دار دجلة، الأردن، ط2، 2009، ص 302.

[2] _ شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ص 42.

[3] _ صلاح فضل: أساليب السّرد في الرواية العربية، ص 66.

[*]–نون: الحرف أو الصّوت 25 من حروف الهجاء، الثوري، أنفي، مجهور من الحروف المعجزة في القرآن الكريم، اقترن بالاستجابة لسيّدنا "يونس عليه السلام"، لما يحمله من اسم للخفاء والغيب وعند المتصوفة، أمثال ابن عربي هو شأن الحق، حرف نوراني.

وعتاقة كما يشير علماء اللغة»[1]، وفي نصه يقول:

«آه مدينتي....

عفوا أقصد آه حبيبتي...

لماذا تهرب منّا اللّحظات الرائعة الجميلة؟....

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

....

أو لم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصّع بها قلبي المتوهّج؟؟؟

أو لم تكوني يوما نورا يملأ الأكام الضّاحكة.

أو لم تكوني يوما....موجا....شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرّنانة؟؟.

وهل تذكرين يا حبيبتي البيضاء ثلجا... العذبة فراتا نيلا، الملساء حجازا... الشامخة سنديانا؟؟»[2].

فما يلفت نظرنا في هذا الاقتباس الشعري قدرة "جلاوجي" على خلق تشكيلات لغوية يلعب فيها «التصوير الفنّي بالأساليب البيانية دورا مهمّا، ينتج فيها التصوير اللغوي علاقات غير مرئية، ولا يمكن فهمها إلّا في سياق دراستها باعتبارها مادّة شعرية»[3]، وهكذا تجدنا «إزاء مختلف تمفصلات الصّورة الشعرية، ومراتبها من تشبيه وكناية واستعارة ورمز»[4]، وهو ما نراه حين عبّر عن الجفاء بعبارة "انفطار عقد الأحلام الجميلة"، لينتقل مذكّرا بجمال حبيبته "نون"، والذي يفوق جمال بياض الثلج، فجميع هذه الصور عملت متّحدة، لتنحصر «المردودية الشعرية لهذه الأساليب في توليد لغة، تتعدّد فيها الأبعاد

---

[1] _ معجب العدواني: تشكيل المكان وضلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، نوفمبر2007، ص 72.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 26.

[3] _ محمد أدادا: الشعري في الكتابة الرّوائية، دراسة في الرواية المغربية الجديدة، ص 81.

[4] _ المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

الدّلالية، ويتقوى الإيحاء وانفتاح دوال النص نحو مدلولات كثيرة»[1] يجعلها تُضْمر أكثر ممّا تُعلن.

هذه صورة المدينة، قبل أن يمتص رحيقها "الغراب" وأتباعه، إنّها مدينة الحُلم، مكان الذكرى[*] أيضا، الذّي يرتبط حتما بالمكان، فيقوم بوظيفة شعرية إيحائية وجدانية «تشكل تُربة خصبة للحلم»[2]، بعد أن فقدت المدينة اتصالها بالصّفاء. وَوَثَقَتْ علاقتها بالدّنس: فكان الحلم هو الملاذ الذي لجأ إليه "جلاوجي"، واتخذه سبيلا لبناء نصّه المنفتح على أشكال تعبيرية متنوعة؛ كالشعر الذي أدرج من خلاله تلك الصفات «المتناغمة ذات الجرس الموحّد مما يمنح المقطع إيقاعا شعريا» [3]، يعكس تجاور الكلمات وتناغمها، لكثافة شعرية «شفّت اللغة فيها حتى وُصِفَتْ فدَّلَت على ما دلت عليه، فبدا في غاية من الجمال الفنّي، الذي لا نصادفه إلّا في اللّغة الشّعرية العروضية»[4]، هذه اللغة التي حين تَبنيه تكون أبلغ من ريشة الفنان وأفصح من آلة التصوير.

إنّ قارئ المقبوس في نص "سرادق الحلم والفجيعة"، يقف مرتبكا، حيث يجد نفسه أمام مجموعة من التّساؤلات يحاول استنطاقها، وهو ما يدفعنا إلى طرح الأسئلة الآتية:

-لماذا ارتأى جلاوجي إلى تنكير اسم مدينته في نصّه سرادق الحلم والفجيعة؟

-إلى أي مدى كانت فعالية الوسم (ن) في هذا الصّدد؟ وما هي إيحاءاته؟ ولماذا ألحّ على كنائية مدينته؟

يبرز هذا النوع من الكتابة درجة الوعي لدى" جلاوجي" الذي تفطن لمفهوم التجاوز، لخلق فضاءات جديدة تسمح له بالتلاعب بالمعاني وطرحها بأكثر من طريقة؛ ويظهر ذلك جليا في تسميته لمدينته، لأن «الاسم العلم يوحي بحقيقة التخيل الذي يرد فيه؛ إذ يؤكّد ضمنيا صحته، ذلك أن الاسم المتداول، والمعروف والمتعرّف عليه، والمشابه بحيث يلوح أنّه عينه الاسم الوارد في النّص»[5]، و«يشترط

---

[1] _ نفسه : نفسها

[*]- أو نسميه المكان الذاكراتي: هو الميدان الذي يمدّ الشّاعر بمادة غزيرة، ويستدعي الذكريات، بما فيها من صور ماضية لسعادة متعدّدة، ومواقف أصبحت من الماضي الذي لا يعود، حماد تركي زعيتر: التشكيل الفني في الشعر العباسي، ص 271.

[2] _ قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 299.

[3] _ محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 73.

[4] _ عبد المالك مرتاض: شعرية القص وسيميائية النّص، ص 66.

[5] _ تأليف جماعي: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، ا فريقيا للشرق، المغرب، ط1، 2002، ص 77.

في الوسم (ن) الذي يرد في الرواية بطبيعة الحال، أن يكون ملائما للنعوت التي تحف به»[1]، وهذا ما يسعى إلى إثباته، وذلك برصده لجملة النعوت الاستعارية التي منحها لمدينته؛ بل لحبيبته، والتي مثلّها بـ (الموج، النور، الابتسامة، الثلج، العذبة، الملساء، الشامخة)، ومن ثَّم ندرك «الفائدة التي تقدّمها المدينة بالغة الكبر والنواحي، بالغة الصّغر من إقليم من الأقاليم على حدّ سواء. إذ لا يتأتى للقارئ أن يتحقق منهما، لاتساع تلك المدينة وتنائي تلك النواحي»[2]، وذلك في قوله (العذبة فراتا نِيلا...الملساء حجازا... الشامخة سنديانا)؛ إنّه سحر الكلمات الذي يمسّ المكان، المجسّد لغويا للتعبير عن علاقة السار بحبيبته (نون)، والذي نستطيع أن نطلق عليه "المكان المتمنى"[*]، الذي يبحث فيه عن إمكانيات الذات والوجود والتوق، لبناء عالم مثالي مغاير للواقع.

نلاحظ من خلال استقراءنا لنصوص "جلاوجي"، أنّ الفضاء المكاني الذي تدور فيه تلك الأحداث، لا يتعدى غالبا عالمي المدينة والقرية (الريف)، باعتبارهما فضائين يكون التصميم فيهما هوية فنّية، يضمان فضاءات عديدة مفتوحة، ومغلفة، وكون الرواية «فنّ يمتدّ نسيجه في الزّمان والمكان حتّى تشمل حيوات أشخاص متعددين، ويستمدّ قدر الاستيهان به من حيويته المقابلة بين الطّبائع واختلاف الظروف تميل حيت تصّور الحياة في الريف إلى عدم إهمال المدينة »[3].

من هنا برزت ثنائية "الريف والمدينة، " إلاّ أن "جلاوجي" أعطى تسمية القرية مقابل الريف في معظم نصوصه[**]، لأنّ القرية «هي الذاكرة البكرية الأولى، التي تظل مصدرا للدفء النفسي، والسعادة الحقيقية طيلة حياة الإنسان، كما تظلّ مخزونا لا ينصب لوقود خيال المبدع الذي عاش فيها»[4]، لتَبْلُغ

---

[1] _ المرجع نفسه :الصفحة نفسها

[2] _ نفسه: نفسها.

[*]–المكان المتمنى: هو المكان الذي يفتقده الإنسان في واقعه المعيش، وتمنعه بعض الفنيات من الوصول إليه، ويحاول إدراكه بخيال. حمادة تركي زعيتر: التشكيل الفني في الشعر العباسي، دار الرضوان للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 331.

[3] _ محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 143، السنة شعبان–نوفمبر 1998، ص 150.

[**]–تحدث جلاوجي عن ثنائية القرية والمدنية في نصوصه التالية:" راس المحنه 1+1 =0"، " الفراشات والغيلان" حوبةورحلة البحث عن المهدي المنتظرّ، والحب ليلا في حضرة الأعور الدّجالّ.، " الرماد الذي غسل الماء"

[4] _ هيفاء الفريج: تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، المركز الثقافي العربي –االنادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء المغرب، بيروت، ط1، 2009، ص ص، 130–131.

درجة من الحميمية تفاوتت حدّ التقديس عنده، وذلك في قوله: «أيّ سحر يملكه هذا التراب... ولدتُ في حضن هذه الرّؤوم... هذه القرية الصغيرة تنام حالمة كرضيع في حضن جبل جبّار...كلّ شيء جميل ورائع، ليس هناك مكان للنّفاق والخديعة، ولا للزّيف والمكر... نرقد كلّنا في فراش واحد، مخدّة واحد، حائك واحد... وقلب واحد... الحبّ ينثر فوق رؤوسنا أكاليل الورد»[1].

اتكأ نموذج "جلاوجي" الوصفي «على الجمع بين الحقول اللغوية المتباعدة لتشكل صورة موحية بالمعنى الذي يسعى لإيصاله»[2]، ومثال ذلك ما جاء على لسان صالح، الذي أورد المجاز اللغوي تعبيرا عن حالته النفسية، التي كانت تسيطر عليه، وقد عبّر عنّه في تركيب غير مألوف، ممّا يجعل شخصيته تعيش وضعين مختلفين؛ وضع (حارة الحفرة)، ووضع (القرية، الرّيف)، وما يتمتع به المكان من حميمية وألفة وسحر وجمال، يضفي رَوَحًا شِعريا على مناح القص، الذي شكّل انزياحا لغويّا، فالمكان هنا فاعلا وليس مفعولا به؛ أي أنه أداة لتحريك الوضع العام بالجزائر، وظّفه جلاوجي توظيفا حيّا لإثراء دلالاته، مستخدما مفردات عامية محليّة في سياقاته السّردية، ليطعم بها كلامه كالألفاظ التالية (نرقد، المخدّة، حائك)، وليّعمق بها حالته الشعورية، ويوسّع «طاقة الوصف توسيعا يجعل من الفضاء المتخيّل، بالإضافة إلى وظيفة مُشَابهة للواقع، فضاءً متشبعا بالذكريات والمشاعر والدّلالات والرّموز، حتى يؤدّي وظيفته المجازية الإيحائية، وكونه فضاء بديلا وموازيا قائم بالفعل»[3]، يقوم القارئ بوصفه مشاركا له، بإكمال صورة المكان الموصوف عن طريق امتياحه من الخيال، أو اعتماده على الذّاكرة، من خلال الجزئيات التي تقدّمها اللّغة والتي تجعل منه مكانا يتجاوز وظيفته، لترفع به إلى مستوى الشعرية.

إنّ وقفة متأنية على شرفات بحر الكلمات، وذكريات الطّفولة، وجمال الطبيعة والحياة في القرية، تجعلنا نشمُ رائحة الرومانسية، التي تفوح من حروف النّص العطرة، وكلماته العذبة، قائلا: «كان العربي يبني في خيالاته أعشاشنا للأحلام المرفرفة، كلّما عاد من عمل النّهار سعى تحت أي عذر كي يرى حمامته، وكانت رسائل الحب بينهما ينقلها رسول العيون، حين اللقاء المباشر، ورسول الحمحمة حين تخونهما الجدران والأسوار متغزّلا:

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1 = 0، ص 20.

[2] _حنان إبراهيم العمايرة: الوصف في الرواية العربية، روايات حنان الشيخ أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار فارس للنشر والتوزيع)، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 275.

[3] _ الطاهر رواينية: الفضاء والدلالة، مجلة انسانيات، جامعة عنابة، العدد 38، 2007، ص 19.

"عندي حمامة ترن في برج عالي"»[1].

يسفر هذا الملفوظ على قدرة الروائي في جعل ألفاظه طيعة لتوليد معان جديدة؛ وذلك لأنّ لكلّ مكان «مفردات لغوية خاصة تدلّ عليه، ولا تقال إلا بحضرته، والمدقّق في مثل هذه المفردات يجد الهوية المعرفية للمكان، بل وتتجاوز ذلك إلى ما يشبه العناصر المكونة له» [2]، لتعبّر هذه الألفاظ عن المعاني التي جاءت من أجلها.

وفي موضع آخر يصفها يقول: «....آه تذكرت القرية خيّل إليّ، أنّها في فستان فرحها، تفتح لي ذراعيها، وتحرضني على الارتماء في حضنها الدافئ»[3]، فما تمنحه الحضن الدافئة هو ما عبرت عنه اللغة التي قدّمها "جلاوجي" كمَهْر لحسنائه (القرية)، وهذا يتقاطع مع صياغة أوردها"صلاح فضل" حين قال: «ومن يَخطب الحسناء لم يُغْلِها المهر»[4].

لقد أصابت كبد الحقيقة تلك العبارة القائلة: «الناس تولد في الأرياف، وتحتضر في المدن»[5]، وهذا ما عبر عنه "جلاوجي" تماما، إذ لم تحمل كلماته وعبراته معاني القلق والضيق، وعدم الارتياح، إلاّ في المدينة مستصرخا: «أتركاني في أرجوكما... إذ كنتما تحبّاني فاتركاني لحالتي أنا خواف... أخاف المدينة... المدينة عاهرة فاجرة ستفسدني.... تبدلّني... تغيّرني... تبلعني... المدينة يا ناس قذرة وسخة، ستوسخني... خذوا كلّ شيء... المال... الجاه... السّلطان... الفيلات... ودعوني لحالي»[6]، بهذا المقطع ينتقل" جلاوجي" من براءة" الرّيف" وطيبة أهله، إلى قسوة "المدينة، " التي وصفها بأقبح الصّفات، نذكر على سبيل ذلك مثالا آخر: «المدينة...؟ وحش مفترس، أصبحت لا أقدر على رؤيته...حتى بيتي عفتها...كرهتها»[7]، ومرة أخرى ينعتها «بالعاهرة الشمطاء» [8]، لينتهي وصفها بالسجن، حين يقول:

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 25.

[2] _ ياسين النّصير: الحدّ استقصاءات في البنية المكانية للنّص، مجلة الأقلام، ع11، 1989، ص 187.

[3] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 54.

[4] _ صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1995، ص 171. هذه الحكمة هي شطر من بيت الشاعر أبي فراس الحمداني في قوله: تهون علينا في المعالي نفوسنا.

[5] _ قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 347.

[6] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 27.

[7] _ المصد ر نفسه :ص 53.

[8] نفسه، ص 71.

«الأزقة ضيقة، الجدران سوداء... الأرض مفعمة بالحرب...كلاب راقدة، قريب منها قطط... رائحة الخمر... تملأ الهراء...كل شيء متعفن...سجن في سجن»[1]، وأنّى للكلمات أنُ تبلسمَ الجراح، أو تضمد الخوف، وتخنق خنادق الحقد، التي زرعها في المدينة، "امحمد ملمد" ومساعديه.

وبذلك تغدو الأمكنة المحسوسة المتمثّلة في الرّيف، مجرّد ملجأ يحتمي به" جلاوجيط للتعبير عن موقفه إزاء الراهن وعبثيته، وليثبت مقولة "سعد الله ونوس" حينما طرح فكرة «أنّنا رّيفنا المدن»[2] من جهة، لأنّ التقاء" الريف والمدينة "لم يزد حياة " صالح" إلاّ عذابا، لذلك تبدو المدينة «تدوينا فظّا، يشبه الوشم على خاصِرة المكان» [3].

وربّما أنّ "جلاوجي" هو ابن الريف كان انتقامه لاذعا للمدينة وفي هذا يقول "صلاح صالح: «فيه يمارس الكتاب الوافدون على المدينة اتهاما بالمسؤولية عن كلّ ما عانوه، وما يعانيه أبناؤها، والوافدون إليها ولأنّهم يعجزون عن التأثير في تغيير مجرى الأمور لصالحهم على الصّعيد الواقعي، يحاولون ذلك فنيّا، من خلال تبشيع المدينة التي يصوّرونها بشعة، فيحاكمونها روائيا»[4] من جهة أخرى، لكشف زيف الواقع، فكلّ ما فيها مجنّد للاغتيال حتى الأحلام.

لا يتوقف جلاوجي عند رصده للمدينة، وتجليات مظاهر القبح والفساد في معظم نصوصه؛ بل نجده يؤنسن مرّة أخرى لفضاء مفتوح، يعدّ من الأمكنة الأساسية التي تساعد على تطور الحدث الرّوائي، ممثّلا إياها بـ (المقهى)، التي حمّلها هوّية الفعل السياسي في قوله: «دخلت مقهانا الشعبية... دخان يصاعد من زاوية يغازل أنوف المكومين معتقدا أنّها مداخن.

السقف ملعب تمارس فيه العناكب هواياتها المفصّلة... أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة.

لم يثر ذلك في نفسي شيئا جديدا، قد غدت هذه المناظر المقرفة روتينية تزرع الكوابيس حتى في أحلام يقظتي... وسطهم كان يقف القوّال يوقع على بنديره إيقاعات تشبه إلى حدّ بعيد لا شيء، مدّ

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 45.

[2] _ صالح صلاح: المدينة الضحلة، تثريب المدينة في الرواية العربية، ص 38.

[3] _ المرجع نفسه: ص 09.

[4] _ نفسه: ص 48.

بنديره إليهم مرّره على كل واحد منهم... ملأوه له نقودا... حين حركوا جيوبهم... تبخرّت رائحة العفن... إن المدينة تصب قاذوراتها فيهم... أقصد أنّهم لم يشاؤوا تضيع الوقت والمال لإقامة قنوات لصرف القاذورات، فحملّوها في جيوبهم، وحتى في أنوفهم وأفواههم وعبر كلّ فتحاتهم»[1].

لا نختلف مع "جلاوجي" على ما للمكان من أهمّية في بناء النص الروائي، فهو باختلاف طرق تناوله، وتنوّع أغراضه يكاد يكون التيمة الأكثر هيمنة على تأنيث موضوعاته، ونلفي هنا المقهى، الذي منح «روحا دينامية ونبضا دافقا، وحركية مؤثرة وذاكرة فاعلة وسيرة وطبيعة بشريتين، ليكون بعد ذلك حاضرا لحركة الأفعال، التي تستمد دلالتها منه، فتكتسب طاقتها من خصوصية الحياة البشرية»[2]، باعتباره «بؤرة مكانية مولّدة وخالقة للأفعال والأحداث ونقطة لانطلاق الشخصيات الروائية وافتراقها»[3]، هذه الأخيرة التي منحها ساردها أسماء حيوانات مقرفة قائلا: «وصلت إلى مقهانا... مقهاهم بصعوبة شديدة، وأنا أحاول أن أمحو كل ما علق بذاكرتي من صور... كوابيس غيّر صورة حبيبتي نون، عند المدخل اعترضت المدينة طريقي في ثوبها الشفاف.

لقد قرّر الجميع تشكيل أحزاب سياسية لينتقلوا بذلك إلى الحياة الديمقراطية، تأسيسا بالأمم المتحضرة.

وكان الغراب على أكبر حزب في المقهى سمّاه حزب الديمقراطيات الشعبيات....وبعده حزب الحلزونات الشعبي...وحزب دودة الأرض للعدالة والمساواة، وحزب لست أدري، لم تعد ذاكرتي قادرة على استيعاب بكلّ هذه المعارف[4] »، إنّها شخصيات مفارقة للواقع، لا يمكننا قراءاتها إلاّ ضمن محيطها المجازي الذي يساهم في ملء الفراغ الدّلالي الذي يعتري النّص.

إنّ المتتبع لمسار الكتابة الرّوائية عند جلاوجي، يلاحظ مدى قدرته على التجريب وارتحالات السّرد، الذي تحدثه "اللغة الشعرية" بمفارقاتها، في نصوصه السّردية المشحونة بشفرات لا نهائية، وهذا ما

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 11، 12.

[2] _ صباح الأنباري: المكان ودلالته الجمالية في شعر شير كوبيكس، دار نينوي للدّراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 129.

[3] _ ثامر فاصل: المقموع والمسكون عنه في السّرد العربي، دار المدى دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 179.

[4] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 28.

نستشفه في هذا المثال، والذي استفاض في توظيفه، وذلك لخلق عالم روائي خاص به، بل لغة خاصة به كذلك، سواء على مستوى الأمكنة، أو الأحداث أو حتى الشخصيات التي يلجأ فيها إلى القناع مثلا، ليضفي على هذه المقاطع الوصفية التقريرية عمق الكثافة الشعرية للقص، وفي الوقت ذاته جعل «هذه الشعرية تسهم في إنتاج المعرفة، وفي إنتاج الحقيقية أيضا، ولكن على مستوى الإيماء والفنّ واللامباشرة...» [1]. وذلك باختياره لحيوانات مقرفة، من حيث اللون، أو الشكل، " كالغراب والحلزونات، ودودة الأرض"، لكن السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا اختار جلاوجي هذه الحيوانات دون غيرها من الحيوانات أخرى؟ ولماذا وردت صيغ أسماء هذه الحيوانات مؤنثة الديمقراطيات الشعبيات، الحلزونات، دودة الأرض؟

إنّ فضاءً من هذا النوع يحلّق بسرده إلى «أمكنة تولّد سردها وتفعّل حدثها، وتوسعّ من دائرة القول فيها»[2]، فالأسماء المؤنّثة تحلينا على ترأس "المدينة المومس" الحُكم، والتي كان يتزعمها السيّد الغراب، المرخّص لأفعال التدمير، وممارسة السياسة غير العادلة، التي يمكن أن تحقّقها (دودة الأرض) والتي نرى أنه قدُ وفّق في اختيار رئيس هذا الحزب، نظرا لحركته التي تتميّز بالبطء الشديد، وهو ما يعكس موقفه بأنّ تحقيق العدالة والمساواة في المدينة البغي يحتاج إلى زمن طويل، وعمل مضني، لهذا كان اختياره لهذا النوع من المكان «مموّلا لسياقات السرد، وفاعليته في تحريك المناخ العام للنّص» [3]، والزّج «بالقارئ في عملية القراءة والتأويل لنتاج الدّلالة والحقيقة معا» [4]. التي يحملها فضاء المقهى، الكائن في أحشاء المكان الذّي لا يظهر، إلاّ متى توفّرت له ظروف الولادة.

وتأسيسا على ما سبق نرى أنّ "جلاوجي" جعل من المكان «بعدا اجتماعيا ونفسيا وعمقا ميثولوجيا معاشا يمكن أن يكون من أهم عناصر بنية النص الحديث، وكأنّما في هذا الترابط المكاني السردي تتجدّد التحولات السردية»[5]، التي تجعل من نصوصه تحمل بعض مهمّاته، والتي أبدع في

---

[1] _ تامر فاضل: المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربي، ص 73.

[2] _ ياسين النصير: ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، ص 63.

[3] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها

[4] _ تامر فاضل: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص 73.

[5] _ ياسين النّصير: ما تخفيه القراءة- دراسات في الرواية والقصة القصيرة، ص 276.

تصويرها، بلغة مشحونة تحمل نغمة مشبعة بجروح الراهن ومآسيه، لأنّ اختيار «المكان هو الفعل الأول للحداثة، الذي يمهد له السيطرة الفنّية المقتصدة على حركة الشخوص وأفعالها»[1]، والذي ألبسه "جلاوجي" لبوسًا عجائبيا؛ وعليه ها هي البقعة المكانية[*] المصطفاة تستدعي أشياءها؛ لأن فضاء «النّص يحدّد بأشيائه»[2]، ولم يكن ديكور أمكنة "جلاوجي" المشَفر متمثلا إلا في "اللّعبة" في نص: "الفراشات والغيلان"، و"الكرسي"، في"راس المحنة 1+1 =0"، "سرادق الحلم والفجيعة"، والرّماد الذي غسل الماء"، فإذا بهما يظهران (**الشخوص والأمكنة**) في لوحاتُ مؤنسنة، تلعب فيهما اللغة دورا بارزا، لا سيما وهي تصف المؤنِسن.

ب–أنسنة الأشياء:

تَكْسب "الأنسنة" أهمّية بالغة لما تمنحه من تضمين للقصّ ومن منظومات فكرية دلالية تنحو منحى رمزيا أو إيحائيا تجعل النص مفتوحا على قراءات متعدّدة تأويلية، والمتأمل في المقطع الآتي يلحظ ذلك: «اسمي... آه اسمي... تبحثون عن اسمي؟؟ بعدما تعرفون اسمي، ستسكتون، وينتهي كل شيء... ماذا لو قلت لكم أنا اسمي كرسي... نعم كرسي؟... ها هو... رأيتموه؟؟ نعم أنا كرسي... أربع قوائم... مقعد، متكأ... وفقط لوحتان عريضتان... وأربع لوحات طوال»[3]، استثمر"جلاوجي" "الكرسي" ليثبت أنّ «للأشياء قوّة لا تجاريها، قوّة الكلمات، وللأشياء سلطة تستمدّ وجودها من الهيمنة على النظر والحس والإدراك» [4]، بما يتواءم وشخصيات الفضاء العام، وكيف كانت هذه "الأشياء" تغرف من "اللغة"؟ رغم بساطتها، وسهولة تركيبها، من خلال تشبيه "صالح الرصاصة" نفسه "بالكرسي"، والذي نستطيع أن نُطلق عليه اسم "التشبيه النّفسي"[5] اللغوي المشحون بآهات نفسيته المتعبة من زيف المدينة وبريقها الخادع، كما توحي بالمعاني المتضاربة التي تعكس مشاعر الشخصية والتي

---

[1] _المرجع نفسه: ص 336.

[*]–استعرت هذا اللّفظ من كتاب ما تخفيه القراءة لياسين النّصير، وهو يطلق عليه باللّفظ: البقعة خلاّقة، ص 270.

[2] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1 = 0، ص 62.

[4] _ ياسين النصير: المواقف في المكان، مجلّة الأقلام، العدد10، سنة 1984، ص 37.

[5] _ تعرّفه هيفاء الفريج في كتابها الموسوم بتقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، ص 272، بأنه "التشبيه المبني على التقاط وحدة الأثر النفسي بين الأشياء"،

ولدت التأويل والإحالة، مما شكل انزياحا في البناء اللّغوي للملفوظ لأنّ؛ «ما يخلق عالم الأشياء هو عالم الكلمات»[1]، فيها توصف وعلى إيقاع حروفها تحيا.

وفي مدار آخر لم يكتف "جلاوجي" في نصّه "راس المحنه بأنسنة «الكرسي، على لسان (صالح الرصاصة)، بل نجده في نصّه "سرادق الحلم والفجيعة" يُقرنه بنعت آخر زاد من شعريته، إيمانا منه أنّ«اللغة صورة "أمينة" للأشياء»[2]، على حدّ تعبير "رولان بارت، " وذلك ما أورده في مقطعه: "شهوة التحليق والغوص" قائلا: «وهتف الجميع صوّاف، وقد أزهم مهارة الغراب في الطيران ومهارته في اختراق الحواجز المثغورة... لا أحد يصلح لمضاجعة المدينة والاقتراب بها، إلا الغراب ولا أحد يصلح أن ينسل منها إلاّ الغراب» [3].

ما يُلحظ في البناء اللغوي للمقطع أنّ "اللّغة": «تعتمد في بناء الجملة على التّصور الاستعاري والكنائي والترميزي»[4]، الذي وظفه ليعكس به أهمية "الكرسي" في "لمدينة المومس"، والذي أشار إلى وصوله تلميحا وترميزا لا تصريحا، في قوله "لا أحد يصلح لمضاجعة المدينة"، أي الوصل إلى السّلطة، والذي جعله الكاتب شخصية رئيسية يقف شاهدا على ما حدث في المدينة، مؤكدا هويتها، مستثمرا إياه كقناع يحجب ما يقول، ويَخفي ما يعلن، جسدّه كحلم تشرئّب له الأعناق لتحقيقه قائلا: «ما زال الأوغاد يحلمون بكرسي الزعامة الدّافئ، لقد حرّم عليكم ما دمت حيّا»[5]، لينعم السّيد الغراب بنعمه حينا، وليبيّن لنا أنّ الكرسي يقصّ ويروي، فهو بمثابة العارف العليم بكل شيء حينا آخر، وبهذا نستطيع أن نقول: إنّ « اللغة لا تقول الأشياء، ولكن تقول رؤاها للأشياء»[6]، بمعنى تعكسها ولا تنعكس فيها.

وفي إشارة أخرى من إشاراته نقف في نصّه "الفراشات والغيلان"، على تيمته الرئيسية والمتمثلة في"

---

(1) _ محسن التّومي: اللغة مفارقاتها، تناوبية الكلمات والأشياء، مجلّة كتابات معاصرة، العدد32، 1998، ص 28.

(2) _ تأليف جماعي: الفضاء الروائي، ص 115.

(3) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 29، 30.

(4) _ حنان إبراهيم العمايرة: الوصف في الرواية العربية، روايات" حنان الشيخ أنموذجا" ص 273.

(5) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 92.

(6) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص39.

اللّعبة"، «أجري..أتعثّر...أسيج لعبتي الصغيرة بذراعي النحيلتين...أضّمها إلى صدري» [1]، هذه" اللعبة " التي فقدها قائلا على لسان" محمد": «كنت أجهش بالبكاء، ولا شيء بقي في نفسي إلّا لعبتي... ماذا فعلوا بها؟ هل اغتنموها...؟ استولوا عليها كما يستولي اللص على ممتلكات غيره، هل داسوها بأقدامهم فمزقوها فشتتوا أجزاءها؟ وخلتها تصرخ فيّ تناديني تستغيب بي» [2].

نلمس في هذا المقطع دقّة اختيار جلاوجي لأشيائه التي تتصل بمشاعر شخصياته، ممّا يجعل الخيال المادي للأشياء يفسح «رؤية أوسع، وإحداث مقارنات وثنائيات عديدة توسع من مدارك الفعل الأدبي وتنشطه»[3]، عبر لغة مفعلّة تفرز كيمياء حروفها كلّ حين، الأمر الذي جعلنا نتساءل: كيف تُسهم هذه الأشياء في تحقيق شعرية نصوصه؟ وكيف منحها الروح أدبّيا؟ كيف تعمل اللغة لإعطاء الأشياء وجودا لغويا تحقق به ذاتا وكينونة على حد تعبير "منذر عياشي"؟

إذا سلّمنا جدلا «أنّ الأشياء تتشكل فيها على نحو مخصوص، تغادر به فضاءها لتعيش في فضاء اللغة، وتهجر به معادنها التي منها نشأة وأصولا، لتصير في اللغة معادن أخرى، ترد بها أشكالا ودلالات لا حصرة لها»[4].

ولعلّ اللاّفت للانتباه، يمكننا أن نستجلي ذلك من خلال تخلّق الرّوائي بقيمة الأشياء التي تموضعت في فاتحة السّرد حين راح يستهلّ بها مراسيم التخييل الذي «تزكيه الدلالة التركيبيّة للعبارات المفعمة مجازا»[5]، وذلك حينما قابل صورة" اللعبة" بالطفل، متوسّلا بذلك بالدلالة الرمزية للعبارة اللغوية، وانتقاء مفردات لتتحوّل إلى بناء لغوي وصوري داخل عمله، فيكون" الطفل" حينها هو «جذوة الأمل التي تبرق في عتمة النّسيان واللاّمبالاة...إنّه نبع الرحمة المتأصّلة ورسول النّجدة، الّذي ينبعث وحيدا في الرّحام، مادا يد العون إلى الكائن الضعيف»[6]، وهي مماثلة تتوسّل «بوسائل فنية تتخطّى

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 07.

[2] _ المصدر نفسه، ص 09.

[3] _ ياسين النّصير: المواقف في المكان، ص 38.

[4] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص43.

[5] _ شرف الدين ماجدولين: الصورة السّردية في الرواية والقصة والسينما، ص 86.

[6] _ المرجع نفسه، ص 91.

المألوف في بلاغة القول»[1]. ليقترب بها "جلاوجي" من اللغة الشعرية، ذات الإيحاءات الرامزة، التي جادت بها اللغة، في بوح وجداني غاص الرّاوي فيه إلى أعماق النفس الإنسانية، مستثمرا في ذلك جملا فعلية طغت على المشهد السّردي (أعدو، ألهث...الخوف...)، كلّها أفعال تنمّ عن التكثيف الحداثي، بلغة يعلوها الألم، لأجل «صوغ نسق تخييلي يتعالى على الواقع، ويكثّفه ويختزله، ويعقد علاقاته في الآن نفسه الذي يحيل عليه، ويعكس همومه وتناقضاته»[2]، لتغدو صورة الواقع المزري، صورة مماثلة لانكسار" لعبة الطفل" التي استرجعها في نهاية الأمر على لسان السّارد: «مسحت على رأسي (الأميرة)، وأخذت من مرافقها لعبة سلّمتها إليّ ضممتها إلى صدري....أَمَرَتْ المرافقين لها بتوزيع باقي اللّعب على الأطفال الآخرين»[3]، لتكون النهاية حلما جميلا يسفر عن ذكاء السّارد في استعمال لغة متوارية، بطريقة تحمل معنى باطنا «لإثراء الدلالة وإكسابها مزيدا من الخصب والغنى، إذ إنّه يعطى المفردات والتراكيب مداليل جديدة، ويبعث فيها الحياة» [4]؛ لأنّ الأشياء (اللّعبة) في عالم نص "سرادق الحلم والفجيعة" تلعب دورا خطيرا؛ إذ تتحوّل من مجردّ عناصر من العالم الخارجي إلى رموز»[5]، فتصبح لها «كثافة تتجاوز المعنى المعجمي للكلمة»[6]، فَتُبْقِي القارئ في دّوامة من الاحتمالات، من بينها أنّ"الطّفل" بعد فقدانه (للعبة عنوة)؛ أي فقدانه لبراءته وأحلامه، سيتحوّل إلى رجل عنيف في المستقبل، وهي التي لم تكن من النّوايا التي يطمح إليها "جلاوجي"، لأنّه ببساطة ليس دربه درب عنف، وإنّما درب ثقافة وتسامح.

ج–أنسنة الطبيعة:

جُبِلت النّفس البشرية على حب كلّ ما هو جميل في الحياة، وقد تنبّه جلاوجي لهذه الظاهرة فراح من خلال أنسنته للطبيعة يخصّب لغته إيمانا منه أنّ الطبيعة هي قمّة الخصب والنّماء، موظفا إيّاها «توظيفا خاصّا، وهو خلق مفارقة بين عالم الواقع الذي تعيش في الشخصية، وعالم الحلم والخيال»[7]

---

[1]–شرف الدين ماجدولين: الصورة السّردية في الرواية والقصة والسينما، ، ص 98.

[2] _المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 84.

[4] _ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداّ، ص 139.

[5] _ سيزا قاسم: بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، وزارة الثقافة، مصر، 2004، ص 141.

[6] _ المرجع نفسه، ص 141.

[7]– نفسه، ص 141.

الجانح، الذي أضفاه عليها مستنطقا من خلالها معنوياته، وذلك حين يصف فصلا من فصول السنة في مشهد طفولي «مأخوذا في ضوء ريفي، مخفّف شفاف، له غنائيته الخاصة، وهو مشهد حنين إلى ريف الطفولة –أو طفولة الريف مُصَفَّاة– وتتقطّر بنوع من العاطفة المنعمة التي تخلو من الصلابة والقسوة، وكلها مقومات لا يمكن أن تنفصل عن عالم الطفولة»[1]، قائلا: «خرجنا زرافات من الأحياء الموبوءة نحو أسفل الجبل، نحمل قففنا وأحلامنا، ننثر أفراحنا ونحن نغنّي:

آرْبيع ربعاني.

كلّ عام تلقاني

آنا وْخِيَّاني في لجْبل لفوقاني

إيه يا ربيع الطفولة والحبّ...»[2].

نرى في هذا الملفوظ أن" جلاوجي" عاد بنا إلى استنطاق المحكي الطفولي، و من خلاله استحضر محكي الريف (القرية)، نحو ماضيه وحاضره، والذي «يعتبر من المرامي الإبداعية التي تجد توظيفا خاصا ومتميزا لها»[3]. إنّ «العناصر التي يستخدمها في هذا المقطع أقرب ما تكون إلى العبارات الجاهزة، جاءت لمصاحبة بعض المواقف التي تقترب إلى الشعرية الغنائية»[4]، وخروج الظواهر الطبيعية عن «وظيفتها البيولوجية لتقوم بدور إنساني جديد، يتماهى مع ذاتها الجديدة، فيبدو عملها في العمل الأدبي متّسما بالجمال والروعة»[5]؛ حيث «إن الأشواق إلى الطفولة الريفية يبدو غلاَّبا»[6]، ولا سيما وهي تقوم «بدور إنساني خلاّق هو الإحساس بواقع البشر الأليم والتعاطف معهم»[7]، متوسّلا بذلك في اختياره المناسب للألفاظ التي تكشف عن حجم المعاناة في قوله: «خرجنا زرافات من الأحياء

---

[1] _ إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص136.

[2] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 124.

[3] _ عبد الرحيم علام: الفوضى الممكنة، دراسات في السرد العربي الحديث، ص193.

[4] _ سيزا قاسم: بناء الرواية في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 154.

[5] _ أحمد مرشد: أنسنة المكان، ص 8.

[6] _ إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص136.

[7] _ أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 64.

الموبوءة»، ومقابلته بألفاظ أخرى "نحمل قففنا وأحلامنا، ننثر أفراحنا"، ليبيّن قدرة هذه الجمل في توجّه القارئ لإنتاج دلالة خاصة للنص؛ وذلك بإبداع «علاقات إسنادية جديدة، والتي أدّت إلى تواصل دلالي ناتج عن تواصل الكلمات»[1]، التي تزاوجت بين الفصيح، والعامي، والدّارج في «خطاب يعطي دلالات إيحائية للنّص، إنه التوالد والإخصاب اللغوي» [2]، لتعلن فيه اللغة حينها عن طواعيتها، مُكثّفة شعور جلاوجي بالاغتراب حتى مع ذاته.

ومن أجل تفعيل لغة المحكي الشعري في نصوص" جلاوجي"، يضعنا مرّة أخرى أمام «عالم عجائبي معمّم يلوّن به وجه العالم المألوف، بسلوكاته العادية الذي تحوّل من الاستثناء إلى القاعدة» [3]، ليُبْدِي لنا صورة المدينة القميئة، التي عبّرت عنها "اللغة التشبيهية والاستعارية، " فمن الحقل الإنساني – بما فيه من حركة وصفات– إلى الحقل المعجمي الخاص بظواهر الطبيعة، وكل هذا ليُذكّي قدرة اللّغة «المجازية الشعرية في تمثيل الجزء البسيط من البناء الوصفي والحضور الأكبر للغة التصوير» [4]، ولنتأمّل بعض المقاطع المصطفاة حين يقول: «انطفأت الشمس الشاحبة المريضة» [5]، أو حين يصف الغيم؛ «الغيم المركوم يسعل سعالا جافا مرعبا، حتى تهتز له رئتا المدينة المخزوقتان» [6]، وتراه واصفا إيّاه كذلك في نصه (الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال)، قائلا: «رغم الغيوم الكثيفة التي راحت تزداد قتامة، فتلبس السّماء حزنا ينذر بالبكاء»[7]، ليثبت أن الطبيعة لم تكن بأسعد حظٍّ، فقدمها شاحبة عليلة في «بضع كلمات آلية متماثلة» [8]، طمس بها معالمها ومفاتنها.

وإن كان" جلاوجي" في حالات كثيرة قد أسهب في وصف "الطبيعة" بطريقة مشوّهة، والتي جعلها تفصح عن مآربه، إلا أنّه في حالات أخرى يدرك أنّ «الذات المبدعة الإنسانية، تتميّز بسمات

---

[1] _ سيزا قاسم: بناء الرواية في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 154.

[2] _ محمد تحريشي: أدوات النص، ص 122.

[3] _ حنان إبراهيم العمايرة: الوصف في الرواية العربية، روايات حنان الشيخ نموذجا، ص 305.

[4] – المرجع نفسه:ص65

[5] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 35

[6] _ المصدر نفسه، ص 60

[7] _عزالدين جلاوجي الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص77

[8] _ سيزا قاسم: بناء الرواية في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 151.

متنوّعة يمكن إدراجها تحت رتبتين: سمات حسنة (إيجابية)، وسمات سيئة (سلبية)» [1]. وذلك حين راحُ يؤنسن "الزمان" في أبهى صورة له قائلا: «حين فتح الفجر عينيه، وتنفّس ملء رئتيه» [2]، أو حين قال: «كان النّهار قد أعلن انتصاره على كلّ شيء حتى على السّحب التي أثقلت صفحة السّماء»[3]، إنّ هذا الكلام «يزوّد الشعرية بموضعها الحقيقي» [4]، القائم على بلاغة الصّورة وانزياحها، وإمكاناتها في منح المبدع ألوانا كثيرة من التصرف فيها ومطاردتها ومراودتها عن نفسها، ليضمن للنّص انفتاحا على الزمن، وفي نموذخ آخر راح يضفي على الزّمان (النهار، الليل)، سمات إنسانية سلبية، موظفا ألفاظا مكسوة بثوب التضاد والتقابل عكس الملفوظ السابق، وذلك في قوله: «وها هو النهار يأتي على آخره لاهثا، باصقا مُتنخما وها هو الليل قد تكأكأ يفتح شدقيه بشهية كبيرة» [5]، وهو ما جعلنا نتساءل: هل تمّ اختيار الكاتب للألفاظ طواعية؟ أو أن سياق الحال فرض عليه معجما لغويّا فرضا؟

يبدو أن سياق الحال وجّه "جلاوجي" للاهتمام باللفظة التي هي «في خدمة قدرة الفنّان على التحكم والتطويع، وذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه أكثر مناسبة وتعبيرية من غيره من الألفاظ، لا سيما إذا ارتبط اللّفظ المنتقى بحالة شعورية معينة» [6]، ليرسم من خلالها صورة المدينة، ويكشف لنا عن قراءته الفاحصة لفجيعة الواقع، عبر أنسنته للأشياء والكائنات والظواهر الطبيعية، ليقتنص بها واقعية اللغة ولحظتها الجمالية.

ويطال "الامتساخ" بإسقاط صفات إنسانية على الزمان، أو النبات، ليعزّر من بلاغة "الغروستك"، وتجسيده لكلّ أنواع التشويه الجسماني، مثل قوله: «قابلتني نخلة صلعاء على ربع حزينة ذابلة، تسعل بحدّة، وتفزر بلغما أسود، وقد تهرّش جلدها حتى تسايل منه دم أصفر ما يفتأ أن يمتزج بالقار"، الذي شوه جذعها وكُبْكِب على سفحها خمط وجَرَب غريب» [7].

---

[1] _ أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 13.

[2] _ عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص 62.

[3] _ المصدر نفسه: ص 63.

[4] _ أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 13.

[5] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 101.

[6] _ عبد الملك مرتاض: أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص32

[7] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 33.

وفي مقطع آخر يقول: «سعلت النخلة وقالت: هي تربَّت على كتفي بشماريخها اليابسة العجفاء:

لا تضيّع وقتك هباء فتسحت... لا تنشغل عن حبيبة القلب فتثبر... يجب أن تجدها...أنت بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة. وشهقت فَخِلت روحها أزهقت» [1].

يبدو أنّ "جلاوجي" في هذا النموذج قد فتح فضاء خاصّا، ودعا إلى قراءة تنبع من داخله، قراءة هذا الواقع، وليكشف عن قمة المعاناة، فحتى الكائنات لم تسلم، فهي عليلة، وهذا ليخرج بالعبارة ؛ عن حيادها وينقلها من درجتها الصّفر إلى خطاب يتميز بنفسه على حد تعبير" عبد الملك مرتاض"

ويطارد "جلاوجي" المعنى مرّة أخرى، حين منح النخلة[*]، مآرب أخرى، معتبرا إيّاها أيقونة سيميائية ورمزا، قائلا: «النخلة ازدادت أذرعها تدليّا فغدت أخطبوطا، تمّ خنقه شنقا منذ أيّام» [2]، لنلمس في هذا المقطع مناجاة" الكائنات الطبيعية "المؤنسنة، والتي تحوّلت إلى رموز تصوّر حالة جلاوجي الباطنية، وتعبّر عن أحاسيسه ا تجاه هذا المدينة، بألفاظ تعبّر عن اليأس والإحباط.

وفي تقديرنا إنّ «إضفاء ملامح إنسانية سامية على مظاهر الطبيعة وظواهرها لجعل الحياة تتوازن وتتكامل، وتتسّم بطابع الروعة، وهو عبارة عن تخريج مباشر لذات الروائي ولأفكاره الخلاقة ولنظرته إلى الإنسان» [3]، وهو ما عبرت عنه كذلك الأسطر التالية: «حين ولّى النهار وراح حين تَثعين الدّامس والطّامس وصاح» [4].

«ورأيت الغراب ينأى بجانبه يقتعد الترابُ المتثائب» [5].

وكذلك في قوله: «الرّياح تجعل من فجاح الأرض نايات تعزفُ عليها لحنا مخيفا» [6]، ليكشف

---

[1] _المصدر نفسه: ص ص 34-35.

[*] –لقد ألّفت العديد من الكتب حول هذا الكائن الطبيعي (النخلة)، فهي ترمز للخصب والعطاء في قصص الأساطير، ونسجت عليها الأمثال منها: مول النخلة ما يجوعش، / نخلة بلادي تفيدني وتفيد ولادي، / التمر خبز الفقارى/، صباحك دقلة وحليب ا

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة: ص 65.

[3] _ أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 76.

[4] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 126.

[5] _ المصدر نفسه: ص 42.

[6] _ نفسه: ص 110.

من خلال هذه الإشعارات عن حالة التوتر التي يعيشها الفرد العربي، والتي انعكست على لغته، «لتحفر معالمها وفرادتها الفنّية، وتشيّد نصّها الروائي على نحو مراوغ.. مبني على أعمدة الشك والارتياب، ومشغول باللاطمأنينة إزاء الأشياء والكائنات، لنص ملئ بالدّهشة والأسئلة المعلّقة، في فضاء الكتابة الروائية»[1] عند" جلاوجي"، الزّاخرة بشتى الدلالات، بحيث يصبح نقل التوتر هو مقصده.

وتأسيسا على ما سبق، نرى أنّ اختياره لمكان (المدينة)، وأنسنته بأنواعه ومظاهره المختلفة، ليس مجرّد لعبة سردية مجانية؛ بل بوصفه «فضاء حاضنا للأحداث والحكايات وتتمركز حول الفاعلية السردية، ولا يتوقّف عن انشغاله وتدفّقه الدّلالي عند حدود هذا الوصف؛ بل يتحوّل إلى وعي عميق بالكتابة جماليا وتكوينيا، ليكتسب المكان شكلا ومعنى ذاكرة وهوية ووجودا»[2]، وفعالية ولعلّ ذلك ما يجعل الكتابة عنده تشي «بأسرارها وغاياتها، وتكشف بواطن الأشياء وماهية الأفعال، ومقاصدها في حاضنة المكان»[3]، بما تحمله من فتنة لغة رامزة رسمت تفاصيله الدقيقة عبر كلمات متوترة مكثّفة تخترق سكينة القارئ، جاعلا من" المدينة" نسقا سيميائيا، «يتكلّم عمرانيا عن أشياء تحجبها»[4]، وهذا تمام ما يخبرنا به "كلود ليفي شتراوس"، من أنّ «الإنسان يأوي إلى العمران ذاته ليسكن فيه، ويضمن له حاجته المادية والجمالية، ويأوي إلى اللغة ليسكن فيها أيضا، ويضمن حاجته التواصلية والرمزية» [5]. إيمانا منه أنّ ليس ثمة نص روائي شعري ثريّ لا ينطوي على مكانية ما؛ لأنّه «بمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة»[6].

---

[1] _ محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 205.

[2] _ المرجع نفسه: ص 209.

[3] _ نفسه، ص 215.

[4] _ إدريس مقبول: المدينة العربية الحديثة، قراءة سوسيولسانية في أعراض التمدن، عمران، العدد 16، ربيع 2016، ص 48.

[5] _ المرجع نفسه: ص 49.

[6] _ الأخضر بن السايح، سطوة المكان وشعرية القص، ص 98.

الفصل الثاني:

طرائق اشتغال اللغة في الرواية الجلاوجية

تحول في تحول

أوّلا: اللغّة التناصية

يعدّ النص الأدبي مصب عدة نصوص، يُسقى من مشارب عدة، لهذا لايمكنه أن يخلق ويتكون وحيدا بمعزل عن النصوص الأخرى على حد تعبير- محمد صابر عبيد-ليتحاور معها مشكلا بذلك لوحة من الإقتباسات، هذا التحويل الذي يتم بينهما يطلق عليه مايعرف بـ "التناص".

شكّل "التناص" "Intertexte" مرتكزا أساسيا في الدراسات النقدية الحديثة؛ إذ يعدّ «وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه» [1]، لأنّه

«حقل معرفي يضاف إلى حقول معرفة النّص... فهو حقل للشعرية والسّيميائية...» [2]. حيث «أصبحت شعرية النّص، بشكل أساسي، تتحقّق بفضل إمكانيته على استيعاب النصوص الخارجة عنه والتفاعل معها»[3]، للتحاور مع النّص المجاور لها، فتكون العلاقة هنا علاقة تفاعل نصّي وتداخل لخطابات، يقوم الباث بإنتاجها على مستويات مختلفة، وعلى عاتقها يتأسّس الأدب كإنتاجية نصّانية.

وقبل أن نتطرق لمكانته ضمن الدراسات النقدية الحديثة، نودّ أن نشير، إلى أن مصطلح "التناص" تعود جذوره الأولى لـ "ميخائيل باختين "، الذي كان يسمّيه بالتفاعل السّوسيولفظي، والذي استوحته "جوليا كريستيفا" من أعماله، التي تحدّث فيها عن مفهوم "الحوارية" باعتبارها عنصرا مميّزا للشكل الروائي، والذي ساهم فيه «مساهمة فذّة في إثارة الانتباه للطابع الحواري للغة، بحيث يمكن اعتبار مفهوم الحوارية معادلا للتناص»[4]، وهذا ما أكدّه أحدّ شرّاحه، من أمثال "تودوروف "في قوله: إنّ «الخاصّية المهمّة للملفوظ هي حواريته أي بعده التّناصي»[5]، فيدخل حينها كلّ خطاب في حوار مع خطابات أخرى سابقة له، ويعمل على امتصاصها واجترارها، لهذا شكّلت أفكار" باختين" وطروحاته منطلقا

---

[1] _ عبد المجيد حسيب: الرواية العربية الجديدة، وإشكالية اللّغة، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط1، 2014، ص 108.

[2] _ فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2010، ص 196.

[3] _ فتحي بوخالفة: التراث السّردي القديم في الرواية الجزائرية الحديثة، مجلّة الآداب، والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، عدد5، 2005، ص 218.

[4] _ عبد المجيد حسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص 100..

[5] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

أساسيا لمفهوم (التناص)، الذّي اكتسب حياة جديدة مع كريستيفا أو بالأحرى مع حركة النقد الجديد بشكل عام، وقد اعتبرته "جوليا كريستيفا":«رفضا لأحادية الخطاب وتخلّصا من الطابع المونولوجي فيه، خاصّة وأنّ الحوارية تمتد إلى عمق لغة الأدب، وهو الامتداد الذي يجعل سرد الرواية يؤسّس خلخلة داخل اللغة ذاتها»[1]، كونها استمدّته من مسلماته التي تنّص على «انفتاح الرواية وتحوّلها المستمر واستضافتها لأجناس ولغات أدبيّة متفاعلة إمّا كنسق روائي، أو كتناص قصدي يُفَعَّل فيه وعي الكاتب»[2](*)، لإنجاح العملية التواصلية، لهذا شكّل "التناص"(*) عند "جلاوجي "رافدا معرفيا يكشف عن البنية الفنية لنصوصه، والتي تتحدّد في إطار إستراتيجية كتابته تهدف إلى خلق وإنتاج نصوص روائية جزائرية، تتداخل خطاباتها فيما بينها، ممّا يجعلها بنية حية دائمة الحركة والتفاعل، مؤكّدا بذلك المقولة التي تنصّ على أنّه «ليس هناك ثمة نص عذري، بل أنّ أي نصّ مخترق من طرف نصوص أخرى، هكذا

---

(1) _ عبد المجيد حسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص 101.

(2) _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(*)– لم تستمد جوليا كريستيفا مصطلح (التناص) من أطروحات "باختين "فقط، وإنّما نراها في كتابها (علم النّص) تقرّ أن ل "ديسوسير" عالم اللغة اللساني دورا في ذلك، وهذا في قولها: «إنّ مشكل تقاطع وتفسّخ عدّة خطابات دخيلة في اللغة الشّعرية قد تمّ تسجيله من طرف سوسير في"التصحيفات " anagramme، وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيفparagramme الذي استعمله دوسوسير بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشّعرية عيّنها باسم التصحيف "paragrammatisme"، أي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدّم نفسها من جهة أخرى، باعتبارها موجهة من طرف معنى معين » راجع: جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78.

– تقصد جوليا كريستيفا بتصحيفات دي سوسير: مجموعة من الدّراسات التي تركها، ونشرت بعد وفاته، وفيها يتعرّض لأوّل مرّة لدراسة النّص الأدبي، بحيث اعتبرها بعض النقاد والمنظرين نقلة نحو لسانيات تتجاوز الجملة، لتدرس النّص الأدبي–جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78.

(*)– حظي مصطلح "التناصIntertexte بمفاهيم مختلفة في الدّارس النقدي، و تداولته الأقلام النقدية، سواء أكانت غربية أم عربية، ويمكننا في هذا، حصر بعض المفاهيم فيما يلي:

–منها قول "تودروف" في أصول الخطاب النقدي، ص 98، «هو توظيف النصوص اللاحقة لبنيات نصوص أصلية سابقة»، وقد خصّه "دج ج" بالحديث في كتابه "palimpsestes" بأنّه «علاقة تواجد بين نصيّن أو مجموعة من النصوص، ويكون هذا بين نص وآخر إما بالاستشهاد"la citation" أو المعارضة "le pastiche" أو التلميح"l’allusion" أو السرقة "le plagiat" وغيرها، ص 08. كما نورد تعريفات لكتّاب عرب، من بينها "عبد اللّه الغذامي "، في كتابه الخطيئة والتكفير، ط6، 2006، ص 289 الذي يعرفه قائلا: «كلّ معارضة هي نصّ متداخل مع نص سابق له»، أما "محمد مفتاح"، في كتابه تحليل الخطاب الشعري، ط4، 2005، ص 121، فيقول «فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه تقنيات مختلفة»، إضافة إلى تعريف " بشير قمري "في كتابه شعرية النص الرائي، ص 76، ا معرفا إياه بـ "الانجاز الفعلي للعمل الأدبي "وغيرها.

يغدو الغمس في صحون الآخرين واستدعاء نصوص أخرى أمر طبيعي، يدخل في صميم الكتابة»[1] الروائية، بحيث لا تكون «الكتابة مطلقا كتابة على بياض، وإنّما كتابة فوق كتابة، ورسما فوق رسم، ويغدو كلّ نص طِرْسًا شفافا، وكائنا جيولوجيا يحمل ماضي الكتابة كلّها» [2].

ويكتسب «مواءمات جديدة، داخل الحقل الجديد الذي اقترضها»[3]، مكثّفا من خلال ذلك فاعلية اللغة وتماهيها في بنية النّص؛ لأنّ «النص الروائي غدا فضاءً متعدّد المسارات السردية والملفوظات والدّلالات، لا يكتفي بنبرته ولغته الخاصّة، بل إنّه ينفتح على لغات أخرى مختلفة ومتعدّدة الشيء الذي يجعله مجالا للاختراقات، وملتقى للعلامات والخطابات واللغات المتعددة»[4]، ويحاول القارئ بكل ما أوتي من قوّة التموضع داخل ملفوظاتها، للبحث عن الدلالات وتخصب الدوال إيمانا منه أن النّص لا تُعرف مرجعيته إلاّ ضمن كيانه الخاص به» [5].

إنّ قارئ نصوص " جلاوجي "، يجد نفسه قبالة نصوص متعدّدة المشارب، مستقاة من تربة لغوية خصبة، تسقى من رفات نصوص سابقة لها. لتنّم كلهّا عن قدرته في تحويل النّصوص وتذويبها وجعلها تركيبة فسيفسائية، ومن الأمثلة التي نضربها في هذا المقام تناصه الديني والأدبي وغيرهما.

1-لغة التناص الدّيني:

شكّل "القرآن الكريم "مكوّنا معرفيا مهمّا للإنسان بوصفه الخطاب الديني محورا للخصوبة والوجود، ونعني بـ" التناص الديني "«تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التّضمين من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية... مع النّص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النّصوص مع السّياق الروائي، وتؤدّي غرضا فكريا أو فنيّا أو كليهما معا» [6].

---

(1) _ عبد المجيد حسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص 106.

(2) _ عبد السلام بن عبد العالي: ثقافة الأدب، ثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1994، ص 66.

(3) _ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص 09.

(4) _ عبد المجيد حسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص 108-109.

(5) _ فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 224.

(6) _ أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمّون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 38.

وقد احتوت متون "جلاوجي" نصوصا دينية كثيرة ومتنوعة، حيث حضرت لغة القرآن الكريم، بشكل لافت، خاصة في نصّه "سرادق الحلم والفجيعة"، الحافل بقصص ومواقف وعِبر مملوءة بنفحات دينية، يروم من خلاله «منح قوّة أسلوبية للنّص مع خلق مقاصد جديدة»[1]، ليفجّر تلك الطاقة الكامنة فيه.

ولنا أن نرصد في نصوصه المقتطفات المقتبسة من النّص القرآني، الذي يشكل ركنا أساسيا من أركان ثقافته، كيف لا، وهو من جُبلت نفسه على حبّ تعلّم القرآن، فنقش أحرفه وهو صبي، وهذا ما أورده في محطات من سيرته في حوار مع محسن بن هنية قائلا: «كان هذا النّص يسكنني، ويثير في نفسي هواجس غريبة، لدرجة أنّ آيات كنت أتصورها جَبلاً، وأخرى سهلا ممتدّا، وأخرى إنسانا مريضا أو سويّا، لماذا لست أدري رغم أنّ المعنى الحقيقي للآيات بعيدا كلّ البعد عمّا كنت أتصوّر بعقلي الصّغير»[2]، الزّاخر بالبلاغة، وقد عايش «لغة القرآن وإعجازاته وصوره فتكبر في داخله رغبة الفهم، والكشف عن مقاصد ومعان النّص المقدّس، فتخلّف عنده حبّا جازفا للغة العربية، التي ستكون له زاد في مستقبل أيّامه»[3]. ولنا في هذا المقام أن نعالج في بعض الأسفار ملفوظات "جلاوجي "النّصية، والتي تعددت فيها أوجه التوظيف الإبداعي لنصوص القرآن الكريم، إيمانا منه بعبارة " تودوروف " و"ديكرو" بأنّ «كلّ نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى»[4]، متوسّلا في ذلك بـ "اللغة" التي وظّفت أهم أشكال "التناص" كالاقتباس والتضمين والتحويل، وغيرهما.

أ-استدعاء النص القرآني:

إنّ "القرآن الكريم "في أصله تكوين لغوي معجز، يجسّد لفضاء روحي وفكري عجزت عن محاكاته عقول البشر، لما يتميّز به من قوّة للبيان ومن انسجام لفظي وتماسك نصّي، ممّا «جعل هذا

---

(1) _ أحمد فرشوخ: جدلية المقاومة، طرائق في اشتغال الأدب الشّعبي في سرادق الحلم والفجيعة، ضمن كتاب: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ثلة من النقاد المغربية، دار الألوان الأربعة للطباعة، المغرب، ط1، 2012، ص 46.

(2) _ محسن بن هنية: عز الدين جلاوجي، محطّات من سيرته، مقال ضمن: كتاب تجربة جزائرية بعيون مغربية، ، ص20.

(3) _ المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

(4) _Oswald Ducrot dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, coll., points, Ed seuils, paris, 1987, p 446.

الخطاب أرقى مستويات التعبير اللغوي الفنّي العربي على الإطلاق».[1] الأمر الذي أدّى بـ "جلاوجي" أن يمنح من آيه الكريم، فيحضر بقوّة في نصوصه السردية باعتباره «قوة تعجيزية فصيحة، وبكونه المؤسّس الأوّل واللبنة الأولى والأساس المركزي للثقافة العربية الإسلامية»[2]، بل «خطابا معقلنا ذا انتظام لغوي وبنية فنيّة خرقت جماليتها المألوف» [3]. أفاد منه في نصه "سرادق الحلم والفجيعة" الحافل بالقصص، والتي أبدع فيها فانفرد بهما من خلال "اللغة " التي تأتي مغايرة عن أي نص آخر، وهذا ما يبدو جليّا في الصفحات الأولى من نصّه حيث يقول: «هل اكتسح الطوّفان المدينة ومن فيها»[4]، ليتواشج هذا الملفوظ دلاليا والمتمثل في لفظة "الطوفان" مع الملفوظ السابق في قوله تعالى:﴿ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ ٱلطُّوفَانَ وَٱلْجَرَادَ وَٱلْقُمَّلَ وَٱلضَّفَادِعَ وَٱلدَّمَ ءَايَٰتٍ مُّفَصَّلَٰتٍ فَٱسْتَكْبَرُوا۟ وَكَانُوا۟ قَوْمًا مُّجْرِمِينَ ﴾[5]. وقد تواترت اللفظة نفسها في سورة أخرى مصداقا لقوله تعالى:﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِۦ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ ٱلطُّوفَانُ وَهُمْ ظَٰلِمُونَ ﴾[6]. وما اشتغاله «على نص غائب –القرآن الكريم–، في لفظة "الطوفان "إلا ليبيّن حجم الفساد الذي آلت إليه "المدينة المومس "، وأمنيته في اكتساح "الطوفان "لها لتغتسل من الأدران، مستلهما في ذلك شحنة إيحائية وبنائية نسجت وفق تحويرات تُركيه " اللغة "، بين «إيصال خبر، وإحداث أثر»[7]، في بنيته الإيقاعية المتفرّدة، وما تنظمه تلك المفردة «في وضعية تركيبية خاصة، تفرض وقعها الدّلالي والتّعبير على السّياق، مما يجعلها تأخذ بيد المتلّقي للانتباه إليها، حتى يستجيب لتأثيراتها العميقة»[8]، وهذا ما يطمح "جلاوجي "الوصول إليه

---

[1] _ لطفي فكري محمد الجودي، جمالية الخطاب في النص القرآني، قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص 101.

[2] _ إبراهيم الحجري: شعرية القص في النص المغربي، ديوان السندباد، نموذجا، مجلة عمان، العدد 117، آذار، 2005، ص117.

[3] _ محمد أحمد الخضراوي: مفهوم النّص اللغة والكون والدلالة، مجلة كتابات معاصرة االعدد27، 1996، ص 16.

[4] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 66.

[5] _ سورة الأعراف، الآية: 133.

[6] _ سورة العنكبوت، الآية: 14.

[7] _ نعيمة زوّاخ: البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني، دراسة أسلوبية صوتية لسورة الواقعة، مؤسسة كنوز الحكمة، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 07.

[8] _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

حين استنطق دلالته منذ زمن بعيد، ليجعل حدثا مطلقا لا يقترن بزمن.

وقد برزت الثقافة الدينية واضحة مرة أخرى، فنُجليه في قوله: «الأحذية ليست أحذيتنا لا نعبد ما تعبد ولا تعبد ما نعبد ولا هي عابدة ما نعبد ولا نحن عابدون ما نعبد، لها دينها ولنا ديننا »[1].

فالتأثر بقوله تعالى: ﴿قُلْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْكَٰفِرُونَ ۝١ لَآ أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ ۝٢ وَلَآ أَنتُمْ عَٰبِدُونَ مَآ أَعْبُدُ ۝٣ وَلَآ أَنَا۠ عَابِدٌ مَّا عَبَدتُّمْ ۝٤ وَلَآ أَنتُمْ عَٰبِدُونَ مَآ أَعْبُدُ ۝٥ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ ۝٦﴾[2]، يتجلّى في بداية قوله ﴿لَآ أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ﴾والملاحظ في هذه الآية أنه تعامل معها بطريقة تحويل الدلالة ليضفي عليها ظلالا وارفة من المعاني، للمفردات الواحدة، والتي يمكنها أن تُشيّع مناخا خاصا، وذلك حين حوّل صيغة الفعل النحوي الأصلي (لا أعبد)، والتي شكّلها من جديد إلى صيغة الجمع حين قال: (لا نعبد) وقرنها بالمؤنث (عابدة دينها) أي (حديثه عن المدينة)، وكلّ هذا لإنتاج دلالة مؤازرة قوية تؤكّد المعنى؛ حيث يتناص كلام السّارد مع الآيات الكريمة من سورة "الكافرون"، فيحاورها إذ يتمّ استبدال حروف أخرى من خارج النّص المرجعي ببعض الحروف من النّص السّابق (لا نعبد بدلا أعبد)، (عابدة بدلا من عابد)، (ودينها بدلا من دينكم)، (ودينها بدلا من دين)، ليشترك النّصان في موضوع واحد هو الحديث عن براءة السّارد من أعمال المدنية وأهوائها، واتباعها لشهواتها وأغراضها، وتعميم الفساد فيها كبراءة "الرسول " صلى الله عليه وسلم ، من الشرك ودين المشركين والكافرين، وهذا ما أثبته صيغة النّفي المقرون بفعل المضارع الدال على الحدوث والتّجدد (لا أعبد، لا نعبد...)، والتي ما فتئت أن توفّر (صيغة النفي) من «حسن وجمال للجرس، وتآلف النظم إيقاعا ومعنى شاكلة تلفت النّظر، وتثير الانتباه» [3]، والمتعة والرهبة للمتلقي، «بما يتوافر عليه النّص من طاقات إبداعية، وبناء محكم ووجود لغوي ذي وظيفة متعدّدة الأوجه»[4] تحققه اللّغة الإبداعية.

---

[1] _ نعيمة زوّاخ: البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني، ص 07.

[2] _ سورة الكافرون، الآية 1-6.

[3] _لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النص القرآني، ص 174.

[4] _ لحسن كرومي: القراءة، الاختلافي والمغرض (القارئ والمقروء)، ص 108.

ومرّة أخرى يكشف لنا "جلاوجي "عن تناص اقتباسي آخر من القرآن الكريم:﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ ﴾[1]. وذلك عندما يقول: «قالوا إنّ رجلا من عباد الله الصالحين يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، قرّر أن يقض على جنس الشّياطين الملاعين والأبالسة الماكرين من على وجه الأرض وفي دهاليزها، وغيرانها...وشعابها... وشعبها وشعوبها، وتشعباتها ومهاويها... ووديانها...، ألم تر أنّهم في كلّ واحد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون»[2].

إنّ المتمعنّ لهذا الشاهد يلاحظ بشكل جليّ قدرته على التلاعب بالكلمات، وتوليد الدلالات، وترادف معانيها نظرا لطبيعة اللغة التركيبية الثريّة والبنية الإيقاعية الخاصة بنظم القرآن من الجهة التي تعدّ «آلية من آليات التكوين الجمالي داخل النّص، فهي التي تكسبه المتعة الجمالية، حيث تعمل الوحدات التي تشكله... سواء أكانت حروفا أو كلمات، على إيجاد أجواء مشحونة بالعواطف والانفعالات تتقبلّها نفسية المتلقي وتؤمن بها»[3]، من جهة أخرى وهو ما نراه من خلال تشبيه "الشياطين" بالشعراء، من خلال لفظة (يهيمون... يفعلون) ، وحذف لفظة الشعراء ولم يكمل بقية الآية. ليخصّ بالذكر هنا السيّد "الغراب "، والسيّد "نعل " وأتباعهما، ان هما إلاّ مرّدة الشّياطين وعتاة الأباليس، ممن تسببوا في فساد المدينة في ملفوظه، وليوضح لنا كذلك قضية الكذب في الشعر، وهذه القضية تجرّنا إلى مسألة علاقة "الشعر بالدين والأخلاق "، وهو ما أوضحه "عبد الله خضر محمد "في روائعه القرآنية قائلا: إنّ «الشعر الذي لا يقترن بالدين والأخلاق ضعيف أو هزيل أو غير جميل، فقد يكون جميلا، ولكن جماله مرتبط بصيغته وشكله دون معناه، والشّعر الذي يجمع بين الصّياغة الرائعة والمعاني الرّاقية السّامية، أفضل من الشعر الذي ينفرد بإحدى هاتين الصيغتين» [4].

يحتضن "جلاوجي" النص القرآني من خلال ما تمخّضت عنه إجراءات الاستقصاء والرصد لظاهرة

---

[1] _ سورة الشعراء: الآية 225-226.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 61.

[3] _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النص القرآني، ص 173.

[4] _ عبد الله خضر محمد: روائع قرآنية، دراسة في جماليات المكان السردي، دار القلم للطباعة والنشر، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، ص ص 22، 23.

"التناص "مع "القرآن الكريم:، كما ورد في الآي الكريم، وذلك في نصّي "الرماد الذي غسل الماء"، و"العشق المقدنس"، يستدعيه ويحوّله إلى دلالة شعرية، وذلك حين يقول: «الرجال قوّامون على النساء»[1]، يحيلنا إلى قوله جلّ شأنه: ﴿ٱلرِّجَالُ قَوَّٰمُونَ عَلَى ٱلنِّسَآءِ بِمَا فَضَّلَ ٱللَّهُ بَعۡضَهُمۡ عَلَىٰ بَعۡضٖ وَبِمَآ أَنفَقُواْ مِنۡ أَمۡوَٰلِهِمۡ﴾ [2]، هذه الآية التي أثارت «إشكالات معرفية ودينية حول تأويل بعض المفسّرين»[3]؛ أي أن الرجل قوام على المرأة[*]، فيكون في ذلك نطاق أوسع للتأويل؛ لأنّه يحاول من خلال جملة «الرجال قوّامون على النساء»، أن «يعيد إنتاج دلالات الترتيب القرآني من خلال خصوصية تجربته»[4] الرّوائية، وذلك حين راح يعقد لنفسه شرعية التّخالف مع النص القرآني، الذّي لم يكّمل معناه، واكتفى بالدّلالة التي ارتضاها لتطابق مستواها وسياقها، كالدّلالة القرآنية، الأمر الذي جعل" فواز" يُعجب حين يسمع هذه الآية لينتصب في ذهنه سؤال كبير: «إذا فلماذا تشتم أمي أبي سالم؟ ولما تصيح في وجهه فلا يملك إلاّ أن يسكت»[5].

كما تشير هذه العبارة أيضا إلى أبواب مجازية ممتدّة في أعماق الخطاب القرآني وتأويلاته، فتغيب «اللّغة وتحلّ محلّها السّمة المرئية أي لغة جديدة» [6]، لنكون هنا «إزاء حالة لغوية تضفي فيها الاستعارة حيوية على العبارة»[7]، ممّا يدعو إلى إعمال ذهن البطل (فواز)، الذّي كثيرا ما أراد أن يصيح في وجه معلّميه «لهذه الآية استثناء هو أبي»[8]، ما يجعلنا نلاحظ ذاك التناقض الدّلالي بين الفعل وفاعله (إدراكه أن أمّه أقوى وأقوم على أبيه).

واشتغال "جلاوجي "على" النّص القرآني" والاقتباس منه ووضعه بين شولتين، ما هو إلاّ «بمثابة

---

(1) _ عز الدين جلاوجي: الرّماد الذّي غسل الماء، ص 119.

(2) _ سورة النساء الآية 34.

(3) _ أحمد جبر شعث: جماليات التناص ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 107.

(*)—ورد عن الحسن البصري في هذه الآية؛ جاءت امرأة إلى النبي صلى الله عليه وسلم تستدعيه على زوجها أنّه لطمها، فقال" صلى الله عليه وسلم " القصاص، فأنزل الله عز وجل هذه الآية من سورة النساء. متاح على الشبكة Islamweb.net

(4) _ أحمد جبر شعث: جماليات التناص، ص 107.

(5) _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 119.

(6) _عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001، ص 141.

(7) _ محمد أدادا: الشعري في الكتابة الروائية، دراسة في الرواية المغربية الجديدة، ص 82.

(8) _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذّي غسل الماء، ص 119.

واصلات (des embrayeurs) تنقل النّص من قصد أوّلي هو الكتابة عن الذات (رهان محكي الحياة)، إلى قصد نهائي هو كتابة هذه الذّات (رهان المحكي الروائي)» [1].بـ "لغة "تكتسب وجودها حين تخرج من النّمطية، لتعانق أفق الإبداع، وهي ميزة من المميزات التي يتمتّع بها "القرآن الكريم " ولتسفر عن تجربة الكتابة الإبداعية عنده، وسعيه في مغامرة البحث واسكتشاف الذّات.

يستثمره في وصف لحظته الإبداعية، مستعينا بحروف مبهمة على شاكلة بعض سور" الحواميم "القرآنية المكية: «حاء...ميم...النّهد رّمانة حامضة... الحلمة زيتونة مرّة...وهي ليست بغيا.... ليس مومسا ليست عاهرا»[2]، فهذا المقطع ينّم عن تأثّره بطريقة بداية السّور، بدءا بالاستعانة بآياته ومفرداته اللّفظية وأصواته، التي فرضت نفسها فرضا مطلوبا في هذا الموقف، الذّي انحاز فيه عن المعهود، حيث استهل مقطعه بصوتي "حاء...ميم.. عوض "حم"، الموجود في السّور السبعة للحواميم[*].

وقد وظفها وحرّكها دلاليا ليرمز لطهارة حبيبته (نون)، بأنّها ليست مومسا ولا بغيا، فهي ذات دلالات مبهمة، تعكس تلك «الحروف المبهمة التي تفتح بها بعض السّور التي مازالت لغزا حتى اليوم»[3]، أضفت على الملفوظ حالة تقنية مختلفة لما تقدّمه من معان جديدة بإخراجها عن المتوقع.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام: ماذا فعل الرّوائي هنا بالمقدّس القرآني؟ لم هذه الطريقة في توظيفه للتناص؟ لماذا وقع توظيف التناص القرآني في بعض مقاطعه بسياقات مُدنسّة؟ وهذا لا يجوز وذلك في قوله مثلا: "حاء.....ميم، النّهد رمانة حامضة"، وأردفه بالنّفي "ليست بغيا...ليست عاهرا..."، وغيرها من الملفوظات، ولماذا قابل بين الرمانة والحموضة؟ فراح يركع للتناص بلا حيطة ولا حذر.

كلّ هذا لأنه انطلق من أنّ «عملية التناص لا بد أن تؤدي إلى إنتاج نص جديد، وأنّ التناص لا بد أن تكون له غاية، نجد أنّ الّراوي قام بتحوير النّص الدّيني عبر الاستبدال ليجعله مناسبا للفكرة التي

---

[1] _ رشيد بنحدو: "مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة بين من أنا؟ ومن غيرُ أنا؟ مقال ضمن مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، العدد 79-80، 2010، ص 93.

[2] _ عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 85.

[*] – سور الحواميم السّبعة المكية هي على التوالي: سورة غافر، فصّلت، الشورى، الزخرف، الدخان، الجاثية، الأحقاف.

[3] _ محمد طرشونة: ألسنة السرد،.الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 2007.، ص50.

يريد التعبير عنها، وهي تصوير ما يحدث في الواقع» [1]. الذي فقد طُعمه وبريقه، الأمر الذي جعله يتدبّر في "القرآن الكريم "تدبّر الباحث عن البلاغة والبيان، ليكسب «النّص مشروعيته عبر التفوق والتخطي للموجود، بمعنى أنّه لم يكن ذا سطوة طقوسية، بل خطابا معقلنا ذا انتظام لغوي وبنية فنيّة خرقت جماليتها المألوف»[2] من جهة، ومن جهة أخرى "فالقرآن" لا يجوز تمريره في مثل هذه السياقات.

يتجلى في ملمح آخر الاقتباس في قول "عزّ مقامه "، دون إحالات ولا علامات تنصيص تدل على أنّه " قرآن كريم، وكلّ ذلك ليكسب نصوصه تجذّرا وعمقا لدلالتها فتراه يقول: «ستشرق الشمس فيهما... عليهما زيتونتين لا شرقيتين ولا غربيتين يكاد زيتها يضيء ولوط لم تمسسه نار... نور على نور....أشرقي أيتها المشكاة... المشكاة في زجاجة، الزجاجة كأنّها كوكب دريّ يوقد من شجرة مباركة...

ألا أيّها الليل الطويل ألا انجل...» [3].

فالمتمعن لهذا الشاهد يدرك أن "جلاوجي" احتذى في أسلوبه بأسلوب القرآن، في «التنغيم والنّبر، وما ينتج عنهما من تقطيع وترجيع، ومن هذه الآثار التي عمدت إلى تعتيق الكتابة الروائية بواسطة محاكاة الأسلوب القرآني محاكاة واعية، واقتباس عدد وافر من الآيات دون تنصيص عليها في أغلب الأحيان»[4]، ليمنح الخطاب روحا وحيوية، وذلك عندما عمد إلى قلب بداية الآية، في مفتتح الشاهد حين قال: "ستشرق الشمس فيهما...أشرقي أيتها المشكاة".

هذا تناص مع " قوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖۗ﴾ [5]. ليبيّن أنّ «مكمن الإبداع في الصورة هو في خروج اللّغة عن وظيفة الوصف والتقرير إلى وظيفة الإيحاد والتفجير، كما أن سحرها ينشأ ممّا تقدّمه من معان جديدة بإخراجها

---

[1] _ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 145.

[2] _ محمد أحمد الخضراوي: مفهوم النّص، اللغة والكون الدلالة، ص 20.

[3] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1 =0، ص 15.

[4] _ محمد طرشونة: ألسنة السّرد، ص 49.

[5] _ سورة النور، الآية 35.

غير المتوقع»[1] ولأنّ «النسق الأسلوبي هو الصّورة اللّغوية الظّاهرة التي تثوي وراءها ظلال المعاني إلى أن يقف عليها ذهن مؤول يخصّبها»[2]، ويقف على مواطن خصوبتها وبلاغتها المنوطة بالأثر النّفسي الذّي تحدثه، وتثيره والذي يكون أشدّ وقعا، وهذا ما نلاحظه في هذه الصورة التي تُجلى نور "الله" سبحانه وتعالى الذي لا يضاهيه نور، وكيف جسّد لنا "الله تعالى المشهد تجسيدا حيّا أمام أعيننا لنتأثر به؛ لأنّ «مكمن جمالية المشهد في هذا الخطاب تقوم على الاتحاد بين عنصري الصورة الخارجي المحسوس، والدّاخلي والشعوري» [3]. والذّي مثّل الكاتب على شاكلته " الجازية "، التي ترمزإلى "الجزائر" والحرية، مصوّرا خدّيها كأرض ستشرق الشمس فيها يوما، وستينع عليهما زيتونتين لا شرقيتين ولاغربيتن.

ثم إنّ اللافت للانتباه هنا توظيفه في آخر الشاهد قول "امرئ القيس" ألاّ أيها اللّيل الطويل ألا أنجل، هل أراد في ذلك أن ينحو منحى شعراء المعلّقات في وصفهم لليل وأرقهم؟ أو«ليرتقي بالصورة المرسومة فيمنحها الحياة الشاخصة والحركية المتجددة» [4]. فيحاول «أن يعيد إنتاج دلالات التركيب القرآني من خلال خصوصية تجربته، بحيث تبدو صورة مألوفة تتعلق بالنور والظّلمة، وتوحي بالمستوى الحسي لها، ومدى ألفتها ولكنّها في الوقت نفسه توحي إلى تجريد الحسّي إلى دلالة الظلام المعنوي أو النفسي، وقد تبدو في إطار الظلم والجهل أيضا»[5]، وهذا اللّيل الجديد يتشكّل آنيا بين يدي النَّص وعليه «فإنّ الدّلالة فيه ذات تكوين ابتكاري تتخلّى فيه عن تاريخها السّياقي المعنوي السّالف، وتتصّنع من خلال النّص في تكوين دلالي جديد»[6]. ومثل هذا النموذج ألا تراه يتناص كذلك مع الشاعر العراقي "سعدي يوسف "في "ديوانه شرفة المنزل الفقير"، الذي يقول فيه:

«في نافذة الصّالة مشكاة.

والمشكاة بها مصباح

المصباح انطفأ الليلة تدريجيا.

---

[1] _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النّص القرآني، ص 191.

[2] _ محمد بازي: تقابلات النّص وبلاغة الخطاب ، ص 17.

[3] _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النّص القرآني ، ص 194.

[4] _ المرجع نفسه:ص 191.

[5] _ أحمد جبر شعت: جماليات التّناص، ص 107.

[6] _ عبد الله الغذامي: الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص 66.

حتّى دفنتني الظّلمات.

واللّيلة أمست سنوات»[1].

وفي شاهد آخر يواصل "جلاوجي "توظيف التركيب القرآني بدون استعمال علامات التنصيص قائلا: «نخوض من بين فرث للمأساة ودم للظّلام» [2]، ليحيلنا هذا الشاهد على الآية 66 من سورة النحل حيث يقول الله تعالى: ﴿ وَإِنَّ لَكُمْ فِي ٱلْأَنْعَٰمِ لَعِبْرَةً نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِي بُطُونِهِۦ مِنۢ بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَّبَنًا خَالِصًا سَآئِغًا لِّلشَّٰرِبِينَ ﴿٦٦﴾ ﴾[3]. لتتكوّن الصّورة هنا مشكّلة «أطرها من عناصر ذوقية جمالية متّصلة بنفسية المتلقي»[4]، وذلك حين يقرب المعاني في صورتها الأصلية، ويلاحظ كيف جعل "الله في الأنعام عبرة ورزقا، تجعلنا على درجة من الإحساس بما يحسّه ذلك الظمآن للبن خالص؛ خَلُص من مخالطة الدّم والفرث، وكيف تجلّت تلك الصورة في نفسية جلاوجي، الذي جمع بين حمر الدّم وقذرات الفرث، بين فرث المأساة ودم الظّلام.

فالصورة في الآية الكريمة تحيل على صفاء اللّبن ونقائه، وفي الثانية لدى "جلاوجي" نرجع بذاكرتنا إلى زمن الفتن والموت، حيث راح حينها يجمع بين المقدس وطهارته، والمدنّس وقذارته في صورة استوحاها من القرآن الكريم نصّا، وتماهى معها تناصا، مولدّا منها معان إضافية، أضفت جمالا على مقاصد نصّه.

وكلّ هذا الأمور تجعلنا نجزم أنّه احتض النّص القرآني، وقام بتحويله إلى دلالة شعرية من خلال تفجيرات تلك الطاقة الكامنة وراء "اللغة ".

ونراه قد استدعى في ملمح آخر، صيغة أخرى من الخطاب القرآني في قوله: «ترى الخلق بكلّ أطياف البشر يأتون من كلّ فجّ عميق، أيّها الخلق حجوّا إلى مراكش من استطاع إليها سبيلا، ومن لم يستطع إليها سبيلا، ومن لم يستطع بائسة هي المدن التي فقدت عذريتها، الويل لمكان يبيع شذاه»[5]،

---

(1) _ يوسف سعدي: ديوان شرفة المنزل الفقير، دار المدى للثقافة، ط1، دمشق، سوريا، 2002، الديوان، مج1، ص 346.

(2) _ عز الدين جلاوجي: العشق المقد نس، ص 07.

(3) _ سورة النحل: الآية 66.

(4) _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النص القرآني، قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين، ص 192.

(5) _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 53.

وهذا تناص مع جزء من النّص القرآني في قوله تعالى:﴿ وَأَذِّن فِي ٱلنَّاسِ بِٱلْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴾[1].

ومن هنا يمكن لنا القول: لا يختلف اثنان في أنّ «جمالية النّص-أي نص- تنشأ انطلاقا من لغته التي تحمل دلالات خطابه إلاّ أنّه في النّص القرآني تأتي مغايرة عن أي نص آخر» [2]، وما نراه جليّا أنّ "جلاوجي "قام بتوظيف هذا الشاهد المقتبس من الذكر الحكيم، محوّلا إياه لسانيا ودلاليا للنّص الموظّف في السّياق بعينه، متوسّلا في ذلك بفنون البيان الخاصة، والمتمثّل في "التشبيه " لما لألفاظه من طاقة إيحائية، وما لتراكيبه من قدرة تصويرية معبّرة، وذلك حين راح يضع مكانة الحجّ تتساوى بمدينة مراكش، فنقل دلالة عبارة "يأتون من كلّ فج عميق" إلى حكم مشابه أطلقه على هذه المدينة، وليسهم «في تثوير السياق الذّهني للمتلقي، ليبحث عن المعنى المخزون»[3] وراء كلمة "مراكش"، التي حوّلها «إلى نصّ مفتوح قابل للاندماج مع نصوص أخرى»[4]، مانحا لغته قوّة التعبير للمضامين، ما يجعلها «قادرة على الاختراق والتجاوز والكشف والإضاءة لكثير من الجوانب المضمرة المعتمة» [5]، من مثل عبارة "أن الذي لا يستطيع الوصول إليها، فهي مدينة بائسة فقدت عذريتها"، ولا يتأتى له ذلك إلا بترويض أحصنة اللغة وركوبها، على حدّ تعبير الأخضر بن السّايح.

وإذا انتقلنا إلى نصّ "العشق المقدنس" نكتشف من جديد الإبقاء على آيات الذكر الحكيم كما هي، دون زيادة ولا نقصان، وهذا ما ورد في قوله عزوجل﴿ إِنَّمَا جَزَٰٓؤُاْ ٱلَّذِينَ يُحَارِبُونَ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ وَيَسْعَوْنَ فِي ٱلْأَرْضِ فَسَادًا أَن يُقَتَّلُوٓاْ أَوْ يُصَلَّبُوٓاْ أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم مِّنْ خِلَٰفٍ أَوْ يُنفَوْاْ مِنَ ٱلْأَرْضِ ۚ ذَٰلِكَ لَهُمْ خِزْيٌ فِي ٱلدُّنْيَا ۖ وَلَهُمْ فِي ٱلْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴾[6]. وذلك لأنّ النص

---

[1] _ سورة الحج: الآية 27.

[2] _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النّص القرآني، ص 171.

[3] _ الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السّرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011، ص39

[4] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] _ نفسه: ص 09.

[6] _ سورة المائدة، الآية 33.

الديني يرد أحيانا «بوصفه شاهدا على موضوع السرد الروائي، وتكون العلاقة في هذه الحال بين النص الحاضر والنّص الغائب علاقة مشابهة، ولا يحدث أي تغيير للنّص الغائب، سواء على مستوى التركيب أم الدّلالة أم السياق»[1]، وهو عين ما استدعته جملة ظروف الروائي والتي أراد أن يوضّحها، وهي غزو الخوارج ومحاصرتهم لقائد جُند الرستميين فجأة، وهو ما يتوافق ونزول الآية الكريمة التي نزلت في المحاربين.

ب- التناص مع لغة الحديث النّبوي الشريف:

كان من «نتائج التأثير الجذري الذي أحدثه القرآن الكريم في حياة المسلمين أن اشتقت منه خطابات متعدّدة قامت بدورها في مفهمة العالم الإسلامي، وبنائه من جديد على مقولات الإسلام الأساسية (الحديث النّبوي الشريف والتفسير وأصول الفقه»[2]، وهذه الخطابات ممارسة اجتماعية لا تنفصل فيها اللغة عن الموقف أو المنطوق عن الفعل، إنّها عملية من عمليات الاتصال وانتاج المعنى، التي تكسبه الأبعاد المختلفة» [3].

ولنا أن نأخذ لذلك على سبيل المثال بالحديث النبوي ا لشريف بوصفه «خطابا مشتقا من القرآن الكريم هدفه توظيف الإسلام في بناء الواقع، وهذا الفعل ينطوي على رؤية ذات وجوه متعدّدة، لا شك أنّ الوجه الجمالي كان أحدها»[4]، وهو عين ما وظفّه الكاتب في نصوصه، إلاّ أنّ توظيفه كان قليلا مقارنة بالقرآن الكريم، وهذا ما نجده في قوله: «كلّ من يراه يعترف أنّ لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال» [5]، وهو ما يتوافق والحديث النبوي الشريف، في وصفه للجنّة ونعيمها صفة أهلها، إلاّ أنّ الملاحظ في التقابل السّياقي بين الحديثين، نجد في الأوّل وصفٌ لصورة "الغراب" ومدى قبحه، والثّاني وصف لصورة "الجنة "وخيراتها؛ وذلك من خلال قلب مدلولات وملفوظات النّص القرآني، وتحويله دلاليا ولسانيّا؛ حيث استحضر مقتبسات من "الحديث النّبوي الشريف "ولمحات مضيئة

---

[1] _ محمد رياض وتّار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 148.

[2] _ إبراهيم رضا وآخرون: فقه التحيّز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، أعمال مؤتمر التحيّز الثاني، القاهرة، 2007م، ص 86.

[3] _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النّص القرآني، قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين، ص 71.

[4] _ إبراهيم رضا وآخرون: فقه التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، ص 86.

[5] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 32. وقد كرّرها في ص 44، لكن في هذه المرة راح يصف فيها الحبة نون قائلا: هي أعظم ما درج على الأرض، أعظم ما سرى على الماء... دهشة الشوق العزيز... هي ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على بال أحد.

من "القرآن "لا تتجاوز الكلمة أو الكلمتين، لا لشيء سوى لخلق «التّصادم الدّلالي بين الإشارة الأصلية، والإشارة الدّلالية الجديدة المستحضرة في سياقها الجديد، ولخلق المفاعلة النّصية بين الدّلالتين، وهذا يدلّنا أنّه كلّما ازدادت المفارقة الإشارية انفعالا وحدّة، كلّما استطاعت أن تحقّق فاعليتها الشعرية وإثارتها النّصّية»[1]، بتوسط "اللغة "وتفننها في تصوير الحدث والإخبار عنه، ومنه فـ "الحديث النبوي "«يشكل أساسا قويا في ثقافتنا، لذا لن نستغرب إذا وجدناه يغرو للحقول الأدبية عموما، والإبداعية منها على الخصوص»[2].

وكذك نلفي في نصوصه أمثلة أخرى، كقوله على لسان الإمام: «ثمّ دعا سكان القرية إلى مرافقته حيث المجزرة لدفن الموتى والدّعاء لهم، فهذا من أهم واجبات الأخ على أخيه»[3]. يستدعي في هذا الشاهد قول" الرسول ﷺ": «حق المسلم على المسلم خمس: ردّ السلام، وعيادة المريض، واتباع الجنائز، وإجابة الدّعوة، وتشميت العاطس»[4]، فيكون مضمون الحديث المستدعى ينسجم مع البنية الفكرية للإمام الدّاعي إلى ضرورة المحافظة على دفن الميت إكراما له، ويكشف عن البعد الوجداني والعقائدي له: «فالتناص تقنية فنّية بنائية توسّل بها الكاتب لرسم الأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات» [5].

ويجعل جلاوجي من قداسة الإرث "النبوي" مُوجِها لانفعالاته الوجدانية، ليستدعيّ قوله ﷺ: «صبرا آل ياسر فإن موعدكم الجنة»[6]، حيث يقول «صبرا آل كوسوفا فإنّ موعدكم النّصر»[7]، ليشكّل بذلك «أيقونات لغوية في الخطاب الاجتماعي وبخاصة الآيات التي تشمل على السكينة والطمأنينة وتعزيز التحمل والصبر»[8]، وذلك بالحديث عن أهل "كوسوفا" بالكشف عن التعالق بين الخطاب المعلن والخطاب المضمر في النّص، ليمنح هذا «التواصل الزمني ديمومة الحدث للقصة، مما

---

(1) _ عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري، البصري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014، ص 71.

(2) _ إبراهيم الحجري: شعرية التناص في القص المغربي، ديوان سندباد أنموذجا، ص 8.

(3) _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص ص25، 26.

(4) _ عبد الله بن المغيرة البخاري: صحيح البخاري، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج3، ص 135

(5) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة لقصيرة، ص 242.

(6) _ أخرجه الحاكم في مستدركه، كتاب معرفة الصحابة رضي الله عنهم، رقم 2283.

(7) _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 49.

(8) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 242.

يضفي إلى تفاعل المتلقي مع الحدث والشخوص، ويجعل المعمار الفني للقصة فضاء واقعيا في مكانه وزمانه وشخوصه»[1].

ج–لغةالقصص القرآني:

يعد «الخطاب القصصي من أهمّ الفعاليات التواصلية في التأثير على نّفوس والسّيطرة على الأفئدةّ فهو يشكّل عاملا مهمّا في إنجاح أيّة دعوة من الدّعوات التي يراد بثّها وإبلاغها للمخاطبين»[2]، لهذا «شغل حيزا كبيرا من النص القرآني، وامتزجت موضوعاته بموضوعات القرآن الكريم امتزاجا قويا لا يمكن فصله»[3]، وممّا سبق نلحظ أنّ "جلاوجي "وظّف "القصص القرآني" و"الحديث النبوي" في نصّه "سرادق الحلم والفجيعة" بشكل لافت للنظر، وذلك لأن «يهيئ الأسباب النفسية، والأجواء الفكرية، والأسس العقلية، كي ينفعل المتلقي بالأحداث ويتفاعل معها، ويراها أمامه مصودة –رغم تفرقها– فيعيشها مشاهدة حيّة ناطقة على مستوى الكتابة، وكأنّ له بها صلات معيّنة، فينصهر في بوتقتها حتى يصبح في حالة تماهٍ من نوع خاص» [4]. فذكر قصة سيدنا موسى عليه السّلام، وقصة سيدنا يوسف ونوح عليهما السّلام، وقصّة السامري والعجل، ولكلّ منهم له هدفه الخاص به، فالقرآن «كتاب دعوة والقصص فيه وسيلة من وسائل الدعوة تأتي لتحقيق أهداف وتسعى لنشدان غايات»[5]، وكما ورد في الذكر الحكيم قوله تعالى: ﴿إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْقَصَصُ ٱلْحَقُّ ۚ وَمَا مِنْ إِلَٰهٍ إِلَّا ٱللَّهُ ۚ وَإِنَّ ٱللَّهَ لَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴾[6]. وهذا ما جاء على لسان المجذوب: «هو شكلها...هي شكله....الكلّ على شكل وشاكلة.... لقد تشاكل البقر علينا وإنّا إن شاء الله لمعتدون.

---

[1] _ المرجع نفسه، ص 237.

[2] _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب القرآني،ص 133.

[3] _ المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[4] _ نفسه: ص 134.

[5] _ نفسه: الصفحة نفسها.

[6] _ سورة آل عمران: الآية 62.

رفع فيّ عينين مصباحين دربين فأضاء حوالي....تحرّكت شفتاه صبّا يرفرف عندليبا على القلب الظمإ قال:

تريد أن تبلغ مجمع البحرين...وقلبك معلّق بالحوت ولُبُّكَ عاشق للعجل عد اذبح العجل، وأحي الحوت...ودون ذلك فلن تستطيع معي صبرا»[1].

إنّ الملاحظ على هذا المشهد القصصي، تركيبه من ثلاث وحدات سردية، تحمل الأولى حكاية سيدنا "موسى" عليه السلام والبقرة، يلي بعدها الوحدة الثانية حكاية سيدنا "موسى "والعبد الصالح، ثمّ يكتمل المشهد بالوحدة الثالثة قصته" والعجل والحوت.

فالمعروف أنّ قصته عليه السلام مع العبد الصالح «ذكرت مرة واحدة في سورة الكهف، ولم تتكرّر بعدها في أي موضوع آخر» [2]، وقد ذكرها "جلاوجي "وقام بتحوير ألفاظها، حيث استهلها بـ "هو شكلها هي شكله، تشاكل البقر علينا وإنا إن شاء الله لمهتدون"، وهذا ما نراه في إضافته لكلمة شكلها وشكله، والتي لم ترد في القرآن الكريم، أمّا الصيغة المحوّرة فهي لفظة تشاكل بدل تشابه، وهذا ما ورد في القرآن الكريم ﴿قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ ٱلۡبَقَرَ تَشَٰبَهَ عَلَيۡنَا وَإِنَّآ إِن شَآءَ ٱللَّهُ لَمُهۡتَدُونَ﴾[3]. وكما هو واضح أنّ «مكمن الإبداع في الصورة هو خروج اللغة عن وظيفة الوصف والتقرير إلى وظيفة الإيجاد والتفجير، كما أنّ سحرها ينشأ ممّا تقدّمه من معان جديدة بإخراجها غير المتوقع فتصدم المتلقي وتهزّ شعوره» [4].

وتتجلّى المفارقة هنا « في إخبار موسى عليه السلام بني إسرائيل أن يذبحوا بقرة لم يحدّد لهم صفتها تسهيلا وتسييرا عليهم، إلا أنّهم أصرّوا على أن يجعلوا الأمر عسيرا بكثرة أسئلتهم، فجاءت بقرة نكرة وغير موصوفة، فاللّه يأمرهم أن يذبحوا أية بقرة، ولكن قوم موسى عليه السلام كعادتهم متشككون

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 20-21.

[2] _ رنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، ص 92.

[3] _ سورة البقرة: الآية 70.

[4] _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النص القرآني، ص 191.

غير واثقين... إلاّ أن في ردّ قومه نوع من الاستهزاء والسخرية وعدم التصديق... فتبدأ حوارات موسى مع قومه»[1].

وحتى نتبيّن «صورة هذه الأبنية في تشكّلها الفنّي الجمالي لا بدّ من تخطي ما نحن فيه من الوضعية النظرية إلى حيّز الوضعية التطبيقية العملية، وفي هذه الحالة سوف يكون اشتغالنا على بعض (نصوص، آيات، قصص) قرآنية، حملت خطابات استطاعت أن توظف فنية القوالب السرّدية الطويلة، أو القصيرة، أو المتوسطة في تكوين بناء سردي محكم، ينطوي على قوانين السرد وأنظمته، وتتوفّر على آلياته ووسائله، وعلى مفرداته المعروفة –التقليدية والحديثة– من استخدام الحبكة، والعقدة، والبداية والخاتمة، والشخصية، والأمكنة، والأزمنة، والحوار، سواء الظاهر منه وهو ما يسمى بـ (الديالاوج Dialogue)، أم الباطن الخفي، والذي يطلق عليه (المونولوج Monologue) [2]، إنه مشهد ساحة السرد القصصي عبر الحوار، ممّا ينعكس على نفس المتلقّي، ويحوّله إلى شاهد عيان يبصر الوقائع بنفسه، فينفعل منها ويتأثر بها، لأنّ قوم سيدنا "موسى " عليه السلام لم يكتفوا بتلك «الصّفة وإنما زادوا في التضييق على أنفسهم، فطلبوا منه أن يسأل "الله" تعالى عن لونها، فكان الجواب محدّدا أنها صفراء ﴿قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ ٱلۡبَقَرَ تَشَٰبَهَ عَلَيۡنَا وَإِنَّآ إِن شَآءَ ٱللَّهُ لَمُهۡتَدُونَ﴾، ورغم كلّ هذا التوضيح إلاّ أنّهم يطلبون زيادة في صفتها، فيأتي الجواب على تساؤلهم أنّها بقرة غير مختصة بعمل، وفي توكيدهم ﴿وَإِنَّآ إِن شَآءَ ٱللَّهُ لَمُهۡتَدُونَ﴾، يتناقض مع نيّتهم في الامتثال لأوامر الله، لكنّها تخفي في طياتها تعنّتا واستكبارا» [3].

إنّ المتتبّع للمسار السّردي لقصة سيّدنا "موسى" عليه السلام التي وظّفها جلاوجي تظهر مع العبد الصّالح في قوله تعالى: ﴿ وَإِذۡ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَىٰهُ لَآ أَبۡرَحُ حَتَّىٰٓ أَبۡلُغَ مَجۡمَعَ ٱلۡبَحۡرَيۡنِ أَوۡ أَمۡضِيَ حُقُبٗا ﴿٦٠﴾ فَلَمَّا بَلَغَا مَجۡمَعَ بَيۡنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِي ٱلۡبَحۡرِ سَرَبٗا ﴿٦١﴾ فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَىٰهُ ءَاتِنَا غَدَآءَنَا لَقَدۡ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَٰذَا نَصَبٗا ﴿٦٢﴾ قَالَ أَرَءَيۡتَ إِذۡ أَوَيۡنَآ إِلَى ٱلصَّخۡرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ ٱلۡحُوتَ وَمَآ أَنسَىٰنِيهُ إِلَّا ٱلشَّيۡطَٰنُ أَنۡ أَذۡكُرَهُۥۚ وَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ

---

[1] _ رنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، ص 128.

[2] _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النص القرآني، ص 100.

[3] _ زنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، ص 139.

فِي ٱلۡبَحۡرِ عَجَبًا ﴿٦٣﴾ قَالَ ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبۡغِۚ فَٱرۡتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصًا ﴿٦٤﴾ فَوَجَدَا عَبۡدٗا مِّنۡ عِبَادِنَآ ءَاتَيۡنَٰهُ رَحۡمَةٗ مِّنۡ عِندِنَا وَعَلَّمۡنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلۡمٗا ﴿٦٥﴾ قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰ هَلۡ أَتَّبِعُكَ عَلَىٰٓ أَن تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمۡتَ رُشۡدٗا ﴿٦٦﴾ قَالَ إِنَّكَ لَن تَسۡتَطِيعَ مَعِيَ صَبۡرٗا ﴿٦٧﴾ وَكَيۡفَ تَصۡبِرُ عَلَىٰ مَا لَمۡ تُحِطۡ بِهِۦ خُبۡرٗا ﴿٦٨﴾ قَالَ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ صَابِرٗا وَلَآ أَعۡصِي لَكَ أَمۡرٗا ﴿٦٩﴾ قَالَ فَإِنِ ٱتَّبَعۡتَنِي فَلَا تَسۡـَٔلۡنِي عَن شَيۡءٍ حَتَّىٰٓ أُحۡدِثَ لَكَ مِنۡهُ ذِكۡرٗا ﴿٧٠﴾﴾[1]، والتي قام بتحوير صيغها؛ "تريد أن تبلغ" بدل "حتى أبلغ" و"نسي حوتهما" و"قلبك معلق بالحوت"، و"لُبُك عاشق للعجل"، قصّة أخرى يدعو القارئ من خلالها إلى التجاوب الوجداني، بحثا عن الخلاص، من هذه "المدينة "العاهرة التي أصبحوا يعبدونها، والتي خاف على الغريب من مكرها ودهائها؛ إذ جعلوها كإله يعبدونه، تماما مثل الخلاص والتخلص من العجل، وهذا ما لا يستطيع تحمله ولا مواجهته، وفي الوقت نفسه لا يريد أن يبلغ مجمع البحرين، وهو مكان لقائه بالعبد؛ الصّالح لأنّ قلبه معلّق بـ" المدينة "في قوله: «ليس لي بها طاقة...أخشى أن تبتلعني....إنها تبتلع الجميع...وأنا أرفض...أكره، وهي تحب...تهوى...أنا وحدى تعشقني...هي شيطان... ملعون... مطرود... منبوذ» [2].

إنّه مشهد «ساقه السرد القصصي عبر الحوار الخارجي، ممّا أثار مشاعر المتلقي وأعطاه إحساسا بالمشاركة الحادة للفعل»[3]، فضلا عن «أن بعض الأسرار لا يمكن التحدّث عنها بلسان البطل، بل بطل يبوح بها مع نفسه، بغية توفير عنصر الإقناع من جانب، وتحقيق المتعة الفنّية التي يتطلّبها شكل القصّة من جانب آخر»[4]؛ لأن أحداثها مكثّفة تعتمد على اللّمحات الخاطفة دلاليا.

ومن النماذج القرآنية التي أبدع فيها الروائي قصّة سيدنا "يوسف "عليه السّلام، التي لفتت أنظار الباحثين، فهي من أحسن القصص الذي ذكرها" الله "سجانه وتعالى في قوله: ﴿ نَحۡنُ نَقُصُّ عَلَيۡكَ أَحۡسَنَ ٱلۡقَصَصِ ﴾[5]. هي السورة الوحيدة التي بدأت بحلم وانتهت بتحقيقه وتفسيره، في قوله تعالى:

---

[1] _ سورة الكهف، الآية 60-70.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 20.

[3] _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النص القرآني، ص 203.

[4] _ المرجع نفسه: صفحة نفسها.

[5] _ سورة يوسف، الآية: 3.

﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ ﴾[1]. ولعلّ خير مثال يتحاور معه" جلاوجي "في هذا المقام في مقطع "العجائز والقمر"، قائلا: «وقالوا إنّ القمر قد عشق المدينة وهام بها حبّا وسعى إلى الخلوة بها، فلمّا تمّ له ذلك روادها عن نفسها، أقصد راودته عن نفسه؛ لأنّها شبقية، فاستعصم وفرّ، فأمسكت به، فقدّت قميصه من قبل، وشهد شاهد من أهلها قال: إن قدّت قميصه من قُبل فكذب وكانت من الصادقين، وإن قُدت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين.

هي كذبت وهو صدق... هي صدقت وهو كذب

ومازالت المدينة سعيدة إلى اليوم، وما زال القمر حزينا إلى اليوم»[2].

وممّا لا ريب فيه أنّ هذه القصّة تستنهض المتلقي «لما تحمله من مقومات سردية معجزة، ولما تحمله من خطابات مشعّة، تدعوه لإدراك ما بها من جماليات، وما تحتويه من فوائد لغوية، وبيانية تعجزه عن اللحاق بأطيافها المتنّوعة» [3]، وتجعله يتصوّر «ما حدث وكأنّه ماثل أمام ناظريه، وبأسلوب فريد في ألفاظها وتعبيرها وأدائها القصصي الممتع اللطيف، لتسري في النفس سريان الدم في العروق وجريان الروح في الجسد» [4].

وهذا ما جسده فعل المراودة، وهي كلمة تصوّر من أول لحظة الإعجاب الشديد إلاّ أن "جلاوجي "قلّب صورة المشهد القرآني في قوله تعالى: ﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴾[5].فجعل الذكر (القمر) يراود الأنثى (المدينة)، والتي رضت فطلبت منه المنكر كما تدل عليه «صيغة الماضي في

---

[1] _ سورة يوسف، الآية:4.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 52.

[3] _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النص القرآني، ص 163.

[4] _ جان حميد فرحان: جمالية القصة القرآنية، قصّة سيدنا "يوسف "أنموذجا، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 101، ص338.

[5] _ سورة يوسف، الآية 23.

الفعل (راودت) المشعِرة بتحقق ذلك، ويبدو أنها بذلت قصارى جهدها للتحايل لتحقيق مرادها»[1].

استهل "جلاوجي "مقطعه هذا بعلاقة حبّ بين "القمر والمدينة"، والتي هام بها حبّا، فأراد الخلوة بها، على عكس ما جاء في "القرآن الكريم"، من أنّ "زليخة "هي من قامت بالمراودة، وليس سيدنا "يوسف "عليه السلام؛ لأنه من الاستحالة فعله ذلك، يقول تعالى: ﴿ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ ۖ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَآ أَن رَّءَا بُرْهَٰنَ رَبِّهِۦ ۚ كَذَٰلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ ٱلسُّوٓءَ وَٱلْفَحْشَآءَ ۚ إِنَّهُۥ مِنْ عِبَادِنَا ٱلْمُخْلَصِينَ ﴾[2]. الأمر الذي «جعل المشهد نابض بالحركة، يلفّه التوتر والقلق الذي يحسّ به المتلقي عند قراءته للنص القرآني، فبعد صدّ يوسف لها ومحاولته، يندفع مسرعا نحو الباب لفتحه، وهي بدورها تلهث وراءه لمنعه، وهذا التضاد في الحركة يخلق نوعا من المفارقة التي تبلغ ذروتها عند فتح الباب ورؤية العزيز واقفا»[3]، وهو ما عبّر عنه بقوله: "فاستعصم وفرّ فأمسكت به، فقدّت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها"، فاستعار هذه الآية ليحرّك التوظيف الدلالي لها، وليبيّن هنا انتصار شبقية"المدينة "على القمر، عكس قصة سيّدنا" يوسف "عليه السلام الذي ثبتت براءته، وهنا تتلوّن أشكال الإشارات النّصيبة، وتتعدّد من خلال اللّعب بالألفاظ وتحويرها في نهاية المقطع، «لتخلق التصادم الدلالي بين الإشارة الأصلية والإشارة الدلالية الجديدة، المستحضرة في سياقها الجديد، ولخلق المفاعلة النصية بين الدلالتين»، وهذا يدلّ على أنه كلّما «ازدادت المفارقة الإشارية انفعالا وحدّة، كلّما استطاعت أن تحقق فاعليتها الشعرية، وإثارتها النّصية في التحفيز والاستشراف الدلالي المنشود»[4].

ومن شاكلة هذا "التناص" كذلك ما يطالعنا من قصة السامري[*]، وهي ليست قصة نبي من الأنبياء؛ بل هو رجل من اليهود، أغوى بني إسرائيل، وفيها يقول؛ بالضبط في مقطع "قبحون": «وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا... ننحته بأظفارنا، ننفخ فيه من أرواحنا؟؟؟ ولقد سمّاه لعن السّارمي،

---

[1] _ عويض بن حمود العطوي: جماليات النظم القرآني في قصة المراودة في سوية يوسف، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، ط1، 2010، ص 22.

[2] _ سورة يوسف، الآية 24.

[3] _ رنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، ص 205.

[4] _ عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشر البستاني أنموذجا، ص 71.

ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع، واخترت له اسما رائعا... إنّه قبحون... قبحون العظيم... وشعر الخواء عواء عمّها طنينا فارضا... فرحا صابئا، وأطلّ عليهم رهط يحملون هيكلا من خشب مسندة... نصبوه أمام المبولة، فهرع إليه الجميع يغرفون من المبولة ويلصقون بالهيكل، وما هي إلا ساعات حتى كان النّصب شامخا، إلها جسدا له أنين... نعيق... جئير...

قال أحدهم:

-لن نبرح عليه عاكفين...

وقال ثان:

-هذا إلهكم وإله آبائكم الأولين...

وقال الغراب:

-وعجلت إليك إلهي لترضى» [1].

هذه القصة من المفروض يردفها "جلاوجي" مع العجل في المشهد السّابق لسيدنا "موسى" عليه السلام، فقد ذكر العجل فقط مقرونا مع الحوت؛ لأن حكاية الحوت والعبد الصالح وسيدنا "موسى "عليه السلام لوحدها، والعجل والسّامري لوحدها، حيث قال تعالى: ﴿ قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلْكِنَا وَلَكِنَّا حُمِّلْنَا أَوْزَارًا مِّن زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَٰلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ ﴿٨٧﴾ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَٰذَا إِلَٰهُكُمْ وَإِلَٰهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ ﴿٨٨﴾ ﴾ [2].

فليتأمل القارئ هذه الصورة، ويرى كيف صنع الكاتب "الإله قبحون" كنية عن العجل، وعن السّامري بدل السامري، ليبين لنا أن اللغة العربية تحظى «بطاقات تصويرية عظيمة، فكان لكلّ مفردة وقعها الخاص في النّفس، فهي ليست كلمات مجرّدة من معانيها» [3]؛ بل لها كيانها الخاص، ولهذا «ساعدت الصّورة القرآنية على تحفيز خيال المتلقي في رسم الصورة؛ وكأنّها ماثلة أمامه، وذلك بما تحمله اللّغة من إيحاءات تصويرية، وما تتضمنه من مخزونات دلالية إضافة لعناصر الحركة واللّون

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص16-17.

[2] _ سورة طه، الآية 87-88.

[3] _ رنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، ص 163.

والصوت»[1] لهذا النصب الشامخ، وأنينه، ونعيقه، وجئيره.

من خلال ما سبق ذكره يتراود إلى أذهاننا سؤال خلقته دقة الوصف التي أوحت بها مضمرات القول؛ فلماذا آثر "جلاوجي" نصب الإله أمام المبولة بالذات؟ ولماذا كانت مواد النصب الخاصة بالبناء من طمي المبولة، يلصقونه بالهيكل؟

كل هذا ليخبرنا بأنّ هذه«المدينة فقدت كينونتها العمرانية المحدّدة، لتسبح فوق مفهوم الوطن لتجذّره في أعماق التاريخ» [2]، عن طريق «الصور التي تشكل أفقا تأويليا للمتلقي، ويحوّلها من نمط السرد إلى نص مفتوح للتأويل»[3]، تحفل به "اللغة".

وليبين كذلك أنّ «المكان تجاوز طبيعته الملموسة، ليخلق عن طريق اللغة والكلمات مكانا متخيلا له خصائصه التي ينفرد بها عن غيره»[4]؛ لأن «الكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع؛ بل تشير إليه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم»[5].

يجسّد لنا "جلاوجي" في ملمح آخر صورة الجهد الثقيل والصبر الجميل، صورة بلغت من البيان ذروتها، وهذا ما ورد في مقطعه "الطوفان والفلك"، قائلا فيه: «دخلت المدينة أحمل على كاهلي ألواحا وأجرّ جذوعا خلفي، ممّا أثار الغبار حولي، فلفّني من كلّ جانب، حيث تراءى ذلك للناس فهوعوا من كلّ حدب وصوب ينسلون... تجمهروا حولي... عنت وجوههم إليّ... في عيونهم دهشة كبيرة وابتسامات بَلْهاءُ هون... صحت بملء فمي دون أن أتوقف...

إنّه آت.

يا... ها... ؤلائك

الطّوفان آت... يا... أيّها... أيتها

---

[1] _المرجع نفسه: ص 164.

[2] _ الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص ، ص 19.

[3] _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 158.

[4] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] _ سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص7.

قد حذرت

قد أنذرت

إني ذاهب لأصنع الفلك.

واصنع الفلك بأعيننا ووحينا.

ويل يومئذ للمغتربين... ومن فمها شوظا من لهب ونتانة... ويل يومئذ للمنبطحين سحقا للخونة الزنادقة المارقين ... الطّعام المرتدين» [1].

لقد أبدع "جلاوجي" في هذا المقطع في نحت ملفوظه، وذلك من خلال توسّله بالرمز، وهو ما برز في قوله: «أحمل على كاهلي ألواحا وأجرّ جذوعا، فهرعوا من كلّ حدب وصوب إنه آت، الطوفان... واصنع الفلك بأعيننا ووحينا»، وكذلك اقتباسه من الآي الكريم ألفاظا مثل: الشواظ، والتي تذكرنا بقصة سيدنا "نوح "عليه السّلام مع قومه وصنعه لسفينة النجاة، وقصة "الطّوفان"، فلا نذكر الطوفان والسّفينة إلاّ ونقرنهما به، وهو ما ورد ذكره في القرآن الكريم من سورة الأعراف: ﴿لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِۦ فَقَالَ يَٰقَوْمِ اعْبُدُوا۟ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُۥٓ ۖ إِنِّىٓ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ ﴾[2]، وكذلك: ﴿ فَكَذَّبُوهُ فَأَنجَيْنَٰهُ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥ فِى ٱلْفُلْكِ وَأَغْرَقْنَا ٱلَّذِينَ كَذَّبُوا۟ بِـَٔايَٰتِنَآ ۖ إِنَّهُمْ كَانُوا۟ قَوْمًا عَمِينَ ﴾[3].

لقد أثارت تلك الكلمات شعرية بالذهن، ومنحت المتلقي لذة الذي يسعى «جاهدا من خلال الكلمات الموحية أن يرسم صورا في خياله مستعينا في ذلك بقوة الخيال عنده»[4]، حتى يتسنّى للمدينة تطهيرها من الدّنس جرّاء الطوفان الذي سيعمّها، والذي سيجرف معه كلّ من تسبّب في تدنيسها وفسادها، ونجاة الفئة الظاهرة التي كانت تترقب شمس الأمل مثل: العبد الصّالح، وسنان الرمح، والهدهد، والأسمر ذو العينين العسلتين، وعسل النحل...

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 121-122.

[2] _ سورة الأعراف، الآية 59.

[3] _ سورة الأعراف، الآية 64.

[4] _ رنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، ص 163.

وممّا سبق، يمكننا القول: إن "جلاوجي" متأثر بالنص القرآني، ومتأثر بمعانيه، بحيث لا يكاد يخلُ نص من نصوصه إلا وكان للذكر الحكيم نصيب فيه، هذا الاشتغال يكشف لنا عن مقدرته في التعامل معه، ومع قصصه وعبره وتناصه معها، وهذا لم يكن عشوائيا، بل كان عن وعي منه، وهو ما تجلّى في حسن اصطفائه لآيته، والتي منحها خصوبة وتجدّدا.

2-لغة التناص التراثي:

ليس حضور "التراث "في الرّواية الجزائرية، وكذلك العربية أمرا جديدا، وذلك من خلال «التعامل مع التراث على اختلاف مراجعه وتشكّلاته؛ حيث يهدف الرّوائي من وراء إبداعاته إلى أمور عديدة، كملامسة الواقع ومشكلاته ومعالجتها، وهذا ما يجعلها تنفتح على أفق باحث عن التمايز عبر المغايرة، وعن الخصوصية عبر تجاوز السّائد من طرائق التعبير المستحدثة في الغرب»[1]، من قبل كتّاب الرّواية الجديدة التي أخذ توظيفهم له «يكتسي طابعا مخصوصا، لأنّه يصدر أولا عن وعي دقيق بهذا التراث في مستوى أبعاده الجمالية والحضارية والإنسانية، ويعبّر ثانيا عن موقف في مستوى العلاقة به»[2]، ضمن تحديث في الكتابة الروائية، «يتوق إلى تحقيق حداثة متنه الحكائي، وأنساق ومستويات لغته، وأسلوبه، عبر استرجاع النّص التراثي وتمثله، بغية البحث فيه عمّا يمكن أن يستوعب بعض إشكاليات الرّاهن، ويعبّر عنها بأشكال جمالية جديدة تجذّر الهوية الثقافية والحضارية أمام تفاقم التحدّيات المعاصرة»[3]، وهذا ما يفسّر الاعتقاد أنّ «ما يفرق بين الكتاب وما يميز بين الروايات ليس حضور التراث بقدر ما هو طرائق حضوره، وليست العلاقة بالتراث هي المهمّة، بل المهم هو طبيعة العلاقة التي يؤسّسها الكاتب بين روايته والتراث»[4]، وتمثّله من منطلق التجاوز توقا إلى إنشاء نص متميّز يمتلك خصوصية فنّية، لأنّ "التراث "ما هو إلاّ «خزّان نصوص، لكل ذي وجهة أو منزع أن يستخرج منه الشاهد الذي يبحث عنه لممارسة السّجال أو الصّراع، ويدعم بذلك مكانته بادّعائه تمثيل التراث وأنّه امتدادا له، وبذلك يعمل

---

[1] _ رنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، ص 163.

[2] _ رضا بن صالح: التجريب في الرواية التونسية، ص 152.

[3] _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الرّوائي المغاربي، ص 33.

[4] _ رضا بن صالح: التجريب في الرواية التونسية، ص 152.

على تثبيت مشروعية وجوده وشرعية خطابه» [1](*).

وهو ما سنحاول إثباته في دراستنا، سعيا لتبيين مستويات التراث وطريقة استثمار "جلاوجي له، وكيف «تمثّل بعض أشكاله السّردية وخصائصه الجماليّة تمثلا ينمّ عن استيعاب واع يتجاوز المحاكاة إلى الإضافة، التي تتجلّى في مظهرين أساسيين: يتصّل الأوّل ببنية الشكل الرّوائي التي اخترقت البنية التقليدية السّائدة للرواية، بتقديم النص في شكل متن وحاشية يسهمان مجتمعين ومتفاعلين في تشكيل كلية النّص، ويتعلق المظهر الثاني بلغة الكتابة الروائية التي سلكت مذهب البحث والتجريب دون أن يقطع صلة الرواية بالواقع، وهو ما يؤكّد نعت المؤلف لنصّه "رواية الواقعية اللغوية" [2].

لقد شكلّ التناص عند "جلاوجي" أهمّية بالغة في الكشف عن البنية الفنّية في نصوصه، من خلال متابعة الظّاهرة التناصية، وكشف العلاقات التي تربط النّص الروائي الحاضر، وتذويبه مع النّصوص الغائبة، الأمر الذي يجعله يمارس قوّة ضاغطة خفيّة تدفع المتلقي إلى استحضارها من خلال بعض الإشارات والتضمينات، ليجعلنا نجزم ما أقرّه "صلاح عبد الصبور" عن" ت. إليوت "حينما قال: «لم تستوقفني أفكاره أوّل الأمر بقدر ما تستوقفني جسارته اللغوية»[3]، وهذا تمام ما نجده عنده الذي استقى رموزه وصوره من شجاعته اللغوية، خاصة التراثية، التي تحمل إرثه الحضاري، مستعينا بلغة جديدة تلامس وتقارب الواقع بكل أشكاله وآماله، وآلامه، لغة تتّسم بطابع سحري تكون أقوى من لغة القاموس، كيف لا، وهو من ترعرع بين أحضان أسرة تجمعها الوشائج الأسرية بالمفهوم الأصيل العتيق لها.

ومن الظواهر اللاّفتة في استخدامات "اللّغة الشعرية "عنده، احتواؤها الأدائي لمعطيات أجناسية مختلفة عمد من خلالها إلى التلاعب بقواعد التجنيس، وهو بذلك «تحرّر من عبودية اللغة التصنيفية، ودخل في حوار الأجناس، على اعتبار أنّ كلّ نصّ يكتب في سياق أدبي يعكس حوارا معيّنا مع

---

[1] _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السّرد الروائي المغاربي، ص 34.

[*]– ولنا أن نمثل لهذا النّمط التأصيلي في الرواية الجزائرية بنصوص كثيرة على مدى ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي: منها الحوات والقصر 1980، والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي 1990ا لطاهر وطار"، ونوار اللوز أو تغريبة صالح بن عمار الزّوفري 1983، ورمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف 1990، "واسيني الأعرج "وغيرهما.

[2] _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السّرد الروائي المغاربي، ص 95.

[3] _ صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 127.

الأجناس والنصوص القائمة»[1]؛ لأنّ الرّواية بحسب "عبد الملك مرتاض" «تتّخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل، ممّا يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأنّنا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصّميمة»[2]، ولهذا نجد "جلاوجي "من أهمّ كتاب السرد الجزائري المعاصر الذين غرفوا من معين التراث العربي، «واتخذوا حضور الموروث الوامض بفاعلية التّداخل لكل ما هو متألف من تلك المرجعيّات والكتب المأثورة، والملاحم والأساطير، ينتقي منها ما يخصّب به لغته المفعمة، ليحاول بذلك إعادة إنتاجها، ويغرق في عوالم جديدة لا مكانة فيها للعقل، ولا سلطان فيها للمنطق، وإنّما السلطان كله للخيال المجنّح، يحلّق إلى أقصى الحدود؛ ولكن في فضاء بدونما حدود»[3]، وبلغة مجنحة مُحلّقة إلى أقصى الحدود.

أ-التناص مع لغة الموروث الشعبي:

1-تناص لغة الأمثال:

"المثل" شكل من أشكال الأدب الشعبي يلخّص تجربة عاشتها الجماعة، وهو عبارة موجزة قصيرة مشبّعة بالحكمة، تساعد على إعطاء نشاط أكثر وقوّة أكبر للنّص، كما يسهم في خلق أصوات جديدة داخله، لهذا لا يكاد يخل نصٌّ روائي من الاستشهاد بالأمثال التي تعبّر عن مواجهة شخصياتها لمواقف معينة مختلفة؛ وعليه «يعدّ المثل من الأنواع الأدبية المعبّرة عن تجارب الإنسان، ويجتمع فيه مالا يجتمع في غيره من صنوف الأدب، ففيه حسن التشبيه وإصابة المعنى، وإيجاز اللّفظ»[4].

يلجأ الرّوائيون إليه في نصوصهم؛ لأنّهم بحاجة أكبر لهذه الزّينة التراثية يوّشحونها به، ولهذا راح الروائي يستلهم هذا النّوع التراثي الشعبي ووظفّه توظيفا جماليّا، يعكس قدرة استثماره بطرائق شتى؛ لأن «الأديب الكبير يستطيع أن يرتاد عالما جديدا لم يسبقه إليه أحد ولا يتأتّى له ذلك إلا بابتكار شيء

---

(1) _ سعيد يقطين: انفتاح النّص الروائي، النّص والسياق، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 34.

(2) _ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 11.

(3) _ عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989، ص 05.

(4) _ حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2010، ص 122.

غريب....أو جميل أو رائع أو خارق، ولكن في كل الأحوال ينطلق من واقع الحياة»[1]، إلى الحدّ الذي يمكن الاتفاق فيه مع الرأي القائل: «إنّ عودة الكتاب إلى تراثهم اقتضه الضّرورة الفنيّة للشكل الروائي، بعد أن ظلّ يتخبّط مرحلة زمنية طويلة، بين الأشكال الأدبية المختلفة»[2] من جهة، ورغبتهم في استبدال النمطية التقليدية بنمطية الحسّاسية الجديدة من جهة أخرى، انطلاقا من كون الرواية «دائمة البحث عن أشكال جديدة، فهي لا تتوقف عند شكل واحد أو قالب محدّد يقيّد حريّتها الفنّية، ومراوغتها الدّائمة بحثا عن أشكال دائمة التحوّل تفتح آفاق التأويل، وتكتنز بالدلالات والقيم الجمالية»[3].

ومن خلال هذا الطرح سنسعى إلى معالجة بعض بنيات اشتغالات "جلاوجي" للتراث الشعبي بأنواعه المتباينة، الذي «يمتصّ فيه ويستثمر كثيرا من الصيغ والأنّماط والتّقنيات الفنية الشّعبية، بحيث يحوّلها إلى علامات تضيء عمق الشعب، وتكشف عن أحلامه الدفينة، وفضائله المنسية وجروحه الغائرة، وعمّا لا يعرفه عن نفسه»[4]. ولنا أن نقف على بعض "الأمثال الشّعبية "التي وردت في نصوصه المفعمة بالتوتر والمفارقة والسّخرية، والتي حافظ على ورودها، كما هي دون زيادة ولا نقصان، فبقيت كشاهد فقط من الشواهد، ، ولنا أن نرد مثالا على ذلك كقوله في نص "الرماد الذي غسل الماء"، قائلا: «كن ذئبا وإلاّ أكلتك الذئاب»[5].

لنرى أنّه لم يقدّم الصورة الرمزية والمرجعية لـ "الذئب "، الذي تحدّث عنه القدماء أمثال "الشنفرى "في لاميته؛ حيث كان لفظ "الأطلس العسّال" كنية له، متّخذه رفيقا له في حياته بدل البشر، عَكْسَ "جلاوجي "الذي حافظ على الصورة، ولم يقم بصهرها مثلما فعل الشاعر "محمود درويش" في قصيدته "أن يوسف يا أبي" قائلا:

«أنا يوسف يا أبي، يا أبي، إخوتي لا

يحبّونني، لا يردونني بينهم يا

---

[1] _ عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب ، ص 16.

[2] _ نبيلة إبراهيم: لغة القص في التراث العربي القديم، مجلة فصول، مجلد 2، العدد 2، القاهرة، سنة 1982، ص 14.

[3] _ محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي والتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2012، ص 79.

[4] _ أحمد فرشوخ: جمالية المقاومة، طرائق اشتغال الأدب الشعبي في سرادق الحلم والفجيعة، مقال ضمن كتاب: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 41.

[5] _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 90.

أبي....

أوقعوني في الجبّ، واتهموا الذئب

والذئب أرحم من أخوتي....أَبَتِ»[1].

حيث قام بقلب صورة (الذئب) تماما، ليكون أرحم من إخوة يوسف، إلا أنّ ورود المثل في النّص يجعل "جلاوجي" صورة الذئب عنده تختلف عنها لدى درويش، إذ ساقه مثالا" لسليمة المرنيني"، العاملة بالبلدية، التي تبحث عن سكن، يأويها إلاّ أنّ ذئاب المدينة لم تمنحها ذلك، وهي التي أفنت حياتها في خدمة الشعب.

وقد ورد هذا المثل كذلك في نص "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، حيث يقول: «في المدينة يجب أن تكون ذئبا أو ستأكلك الذئاب»[2]، ليعكس رغبته في التعبير عن «التغيير المظهري والأخلاقي في القرية والمدينة، رصد لذلك لزمات تعبيرية، ترصد المفارقة بشكل ساخر من هذه التّحولات السيئة»[3]، التي تحدث في هذا الفضاء، والتي غدت سمة مجتمعية عنده.

وفي نص آخر يتراءى لنا "مثلٌ" آخر من جنس الفصيح على لسان "صالح "قائلا فيه: «النّار تلد الرّماد»[4]، ليعاتب فيه عبد الرّحيم، والذي تمّ بشكل «تلقائي عفوي يستدعيه مقام اللّحظة الإبداعية كمتوسل تراثي، وكمادّة خام دسمة ومسكوكة»[5]، محوّلا صيغته من اللغة العامية إلى اللغة الفصحى، «في صياغة لغوية مكثفة، وصورة معبّرة تجعلها مستساغة وعذبة في السمع، ويسهل حفظها وتناقلها بين أفراد المجتمع»[6]. ليقودنا مَثلهُ إلى قلب الأزمنة؛ «النّار ترتبط بالديمومة ولكنها في الماضي بينما الرّماد هو الحاضر» [7]. لتتبين لنا قدرته التخييلية «عندما يجاور بين مفردتين، إحداهما مثبتة تاريخيا كجزء من

---

(1) _ محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، دار رياض السيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 195.

(2) _ عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 302.

(3) _ محمد نجيب التّلاوي: الظفيرة السّردية وضفيرة المعنى، ص 105.

(4) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه1+1 =0، ص 83.

(5) _ إبراهيم الحجري: شعرية التناص في القصّ المغربي الراهن، ديوان السندباد نموذجا، ص 09.

(6) _ إبراهيم نمر موسى: تضاريس اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص90.

(7) _ ياسين النّصير: ما تخفيه القراءة، ص 350.

هوية الحكاية القديمة، والثّانية كحكاية وجدت لتخلخل القناعة الأسلوبية القديمة»[1]، ولأنّ المعنى المراد في هذا المثل هو المعنى العميق، لكلام الرّوائي على لسان "صالح "الذي انتقل من طمأنينة القرية إلى جراحات المدينة.

ومن العتاقة اللغوية في نص "راس المحنه 1+1 =0" ما تضمنّه قول الشاعر عبد الرحمن المجذوب الذي قال فيه:

«لا يعجبك نوار الدّفل في الواد داير ظلايل.

ولا يغرّك زين الطفلة حتى اتشوف لفعايل»[2].

شكّلت المرأة في رباعيات "عبد الرحمان المجذوب"مادة دسمة، وهو ما يتماثل ونظرة "جلاوجي" لها، وفي هذا المثل الذي ورد على لسان "عبد الرحيم "في تغنيه بجمال "عبلة الحلوة "حين قال: «تستحق فعلا أن تكون هذه الحلوة إلهة الجمال والحسن والفتنة، هي الآن لم تتخط الثامنة عشر من عمرها، وحين تتفتح أكمامها في ربيع عمرها، هل تستوي على عرش أكبر من عرش إلهة الجمال؟»[3]، ليوافقه "صالح "في رأيه، مؤكّدا له أنّ الجمال جمال الأخلاق، حيث وصفها بطريقة فنّية تجسّدت فيها جمالية الموصوف «بفضل براعة اللّغة التي يعرف بها الكاتب والتي استطاع بموجبه أن يجمع بين الحسّ والخيال، وكثيرا ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السّياق»[4].

فيكون لفظ المثل «مقتضبا، والحذف محتملا، والصّورة محفوظة والمرمى لطيفا، والإشارة مغنية، والعبارة سائرة»[5]، تفجره طاقة إيحائية بعيدة التعبير.

بالإضافة إلى الأمثال السّابقة ما أورده السارد على لسان "سلافة الرومية "في نصّ "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، قائلة: «الدّنيا بالوجوه والآخر بالأفعال»[6]. لتبيّن أنّ طريقة تعامل النّاس

---

(1) _المرجع نفسه: ص 351.

(2) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 111

(3) _ المصدر نفسه: الصفحة نفسها

(4) _ الأخضر بن السّايح: سطوة المكان وشعرية القص، ص 60.

(5) _ أبو حيّان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ص 335.

(6) _ عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 165.

حسب المكانة الاجتماعية، فها هي: «الزهرة زوجة خليفة بنت ساعد»، تدفن في موكب محتشم يحضره البعض من أهلها، مصورة لنا «العالم الدنيوي والأخروي بهذا الشكل المتقابل، وهو دليل على إدراك وتمثل حقيقي للمعاني والأفكار» [1].

ولعل القارئ المتمعّن يدرك أن وراء هذا "المثل" سرّ ما يتأتى معرفته، وجماليته وإيراده على نسق تقابلي، يجعل «الغياب في اللّغة هو الأصل وليس الحضور» [2]. وهذا يعنى أنّها «تملك القدرة على تشكيل الغائب، وإعادة تشكيله لإعطائه صورة سمعية ومفهوما ذهنيا»[3]، يضمن استمرار حدوثها وحضورها الدائم.

وعليه كان عملنا مقتصرا على البعض منها فقط، إلاّ أن الشيء الملاحظ في توظيف "جلاوجي" للأمثال الشعبية لم يكن بنفس القدرة والوتيرة والطريقة التي قام بها أثناء تعامله مع النّص القرآني، حيث قام بقلب مداليله وملفوظاته، ولم يقم بأسلبته وتحويله دلاليا ولسّانيا، رغم أنّه غير مسموح له، وهذا لا لشيء، إلاّ أن اللغة أرادت أن «تتطّهر من بقاياها، وتلد لنفسها حدثا يفارق الأصل إلى غير عودة، وتصبح مجهولا سَمَّته الثقافة العربية «سحر البيان» [4].

2- التنّاص مع لغة الأغنية والشعر الشعبيين:

إنّ قدرة "جلاوجي" الإبداعية أكسبته القوة لصنع مناخات جديدة، منحت لنصه هوّية متفردة، لتصبح «جسدّا تغيّره القراءة وتفتحه على نصوص لا تنقضي في الصيّرورة أجلا»[5]، ليتعامل معها القارئ «من خلال كينونته اللّغوية، لأنّه يرى فيه ميدانا لنُظم ثقافية وسياسية واقتصادية واجتماعية... ودينية متداخلة» [6].

وبما أنّ التناص «فسيفساء من النّصوص الممتدّة في مخزون ذاكرة مبدعه، وبما أنّه اشتغال استعاري

---

[1] _ محمد بازي: تقابلات النّص وبلاغة الخطاب نحو خطاب تأويلي، ص 46.

[2] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص 34.

[3] _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] _ نفسه، ص 35.

[5] _ منذر عياشي : الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ،ص 10.

[6] _المرجع نفسه: ص 15.

يتّسم بالعمق الثقافي والفكري والمعرفي في صوغ القيم والأغراض في مداها الاجتماعي والتاريخي، وبما أنّه أيضا انفتاح على عوالم خارجية وتفاعل مع سياقاتها» [1] المختلفة، استثمره جلاوجي، موظّفا الأغنية الشعبية التي «تسهم في الوقت ذاته في تأسيس أرضية تراثية للنّص من خلال الارتباط الآلي بين الرواية والمجتمع»[2]، وتُتَخذ «كشكل تعبيري قوتها من انتقالها الدّائم وتنقلّها على كلّ الألسنة والشّفاه، مخترقة كلّ الفئات خاصّة الشعبية منها، إنّها تعيش مع الناس في البوادي والمدن والبيوت»[3].

ولذلك فالرواية «تتنفّس في هواء الأدب الشعبي باستمرار، وتستحضره ليس فقط كحكايات وأغان، بل على الخصوص كنوع من البحث الأركيولوجي عن الهوية المفتقدة، وكنوع من تأسيس الجنس الأدبي»[4]، وهذا ما يطالعنا به الكاتب في نصيّه "راس المحنه 1+1 =0"، و"حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، حين راح يدرج مقتطفات من كلمات بعض "الأغاني الشعبية "منها أغنية "راس المحنه"؛ حيث يتوارد التراث منذ العتبة النصية الموسومة بـ"راس المحنه"، المعبّرة عن تمرّده على البنية الخطية للرواية الكلاسيكية، وهي قصيدة لها مرجعيتها التاريخية المعروفة والمحفورة في الذاكرة الشعبية، تمّ ذِكرُها في الصّفحات الأولى من البحث، فالرواية في مجموعها تتناص مع هذه القصيدة/الأغنية الشعبية، التي« تعتمد على لحن شعبي قديم، وتمتاز باستخدام اللّهجة العامية والوصول بمضمونها الشعبي لأعماق النّاس، وانتشارها بينهم، سيّان في ذلك عرف مؤلفّها وزمانها أو لم يعرفا»[5].

وهو ما اشتغل عليه ؛ حيث ذكر الأغنية دون ذكر اسمها ولا زمانها، «ليتعلّق البعد الجمالي بها، في وجود نسق تعبيري دال، يتقاطع مع الخطاب الأصلي للرواية»[6]، ومِثْل هذا «التّقاطع يجسّد شيئا من التنّمية على مستواها»[7]، والتي لا يكتمل إلا بالمزج بين اللغة الفنية واللغة الشعبية السطحية، فتبدو الذكرى مؤرّقة حزينة، كما في الأغنية في السيّاق العام، «لتحوّل ما يتضمن إلى كائنات كلامية وقراءة

---

[1] _ إبراهيم الحجري: شعرية التناص في القص المغربي الراهن، ديوان السندباد نموذجا، ص 5.

[2] _ فتحي بوخالفة: شعرية القراء والتّأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، عما ن، ط1، 2010، ص 292.

[3] _ إبراهيم الحجري: شعرية التناص في القص المغربي الراهن، ديوان السندباد، نموذجا، ص10.

[4] _ المرجع نفسه: صفحة نفسها، ص 10.

[5] _ إبراهيم نمر موسى: تضاريس اللغة والدّلالة في الشعر المعاصر، ص 80.

[6] _ فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 293.

[7] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

القارئ (الشاهد) للنظم الأخرى، على أنّها وقائع نصية مرجعها لغة مبنية، ليعطي ما يضمنّه النّص مرجعيته الخاصة التي يدّل بها على نفسه لا على غيره»[1]، لما تتميّز به جمله القصيرة من «جاذبية لحنية وإيقاعية التي تثير العاطفة المقترنة، بثراء جمالي»[2]. والتي تجعلنا نستشعر معه ذلك الالتحام الذي هو يتماهى ويتوحّد مع النّص، الذي جعله الروائي يعيش «صراعا داميا في لغته ذاتها بين دلالة القصد وصيرورة المعنى، وبين كونه قولا وكونه تأثيرا»[3].

وإن هذا «الصّراع الدّامي بل الوحشي الذي يمزق المعنى أشلاء ويرمي بها فوق نفايات المعجمية، ويأخذ الدّال مسحورا به ومفتونا، فيتوه معه في بوادي الارتحال والتغيّر، ليخرج اللّغة من مفهومها أداة إلى مفهوم آخر تصير اللغة فيه بانية لما تنجزه ومولدّة لما ستنجز»[4]، لتؤدّي دورها في نسيج النص وبناء مقصدياته الدّلالية.

ونجد في النّص وقفة إيقاعية تضاهي الوقفة السردية عند "جلاوجي"، تتمثّل في أغنية رابح درياسه "دوري دوري يا الساعة" على لسان منير مغنيا:

«يا السّاعة يهديك ربي دوري واجري بالرّقاص.

عيني تنظر في أرقامك والخاطر محتار.

ولاّت الدقيقات ساعة والسّاعة بنهار [5].

إلا أنّ الملاحظ في هذه الأغنية أن النّاص قام بحذف السطر الثالث لها:

"وعدْ حبيبي طال وقلبي راه قطع لياس".

ويتبيّن ممّا تقدّم أنّ النص وجود مبهم معلّق، ولا يتحقّق هذا الوجود إلاّ بالقارئ ونشاطه «الفحولي يستولي على المكتوب يفضحه ويهتك حجاب حيائه، يجوبه ويثقب أسرار انغلاقه»[6]؛ لأنّ دقات السّاعة تزيد من حيرته وقلقه، وأنينه؛ ذلك أنّ «الكثير من السّجون العربية تئن بآلاف المثقفين

---

[1] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص 16.

[2] _ إبراهيم نمر موسى: تضاريس اللغة والدّلالة في الشعر المعاصر، ص 81.

[3] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص 18.

[4] _ المرجع نفسه :ص 19.

[5] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0 ص176

[6] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص 13.

لعشرات السنوات، دول عربية عريقة بحجم بابل أفرغت من كلّ مثقفيها، لأنّهم أبوا أن يسبحوا للآمر النّاهي بكرة وأصيلا»[1]، وقد وظف هذه الأغنية بطريقة إبداعية تجعل القارئ يستسيغها لتوقظ عشّ الدّبور في ذهنه بإيقاعاتها المنسجمة، ليجد في لغتها العامية سحر وعبق تراكمها التراثي، فسِحر الرواية يكمن في لغتها.

كما وظف أيضا أغنية "المسافر" الشعبية لدحمان الحراشي قائلا فيها:

«يا الرّايح وين مسافر تروح

تعيي وتولي

وشحال ندمو لعباد الغافلين

قبلك لك أو قبلي

وشحال شفت البلدان العامرين

والبّر الخالي

اشحال ضيّعت أوقات واشحال اتزيد

ما زال اتخلي

يا الرّايح لبلاد النّاس تروح تعيي ما تجري»[2].

أغنية أطربها باللهجة العامية، يُعبّر من خلالها عن حالة سيكولوجية كامنة في لاوعي الشيّخ "الهاشمي"، الذي ترك بلده وهاجر إلى إسبانيا «بلد الحرية والعدالة والمساواة...هذا الوطن لم يعد يسعنا... هذا الوطن صار لنا سجنا كبيرا لا يعيش فيه إلاّ الغلاظ الشّداد»[3]؛ ولعلّ المتلقي وهو ينصت إليها يشعر بالأمان في بلده والإحساس بكرامته، فجاءت هذه الكلمات المسجوعة لتؤنّث الحدث.

والمتأمّل لها كذلك يجدها وكأنها مناجاة شعرية، تترجم معاناة الشيخ "الهاشمي "في غربته، وحنينه إلى وطنه، وما تحمله هذه الكلمات من دلالات معنوية ومن إيقاعات لفظية تناغمية.

---

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 178.

(2) _ المصدر نفسه: ص245.

(3) _نفسه: ص 244.

إلى جانب هذا هناك وقفة غنائية شعبية أخرى على لسان العربي، "لابن قيطون":

«عزّوني يا لملاح، في رايس لبنات
سكنتْ تحت اللّحود ناري مقديا.
حسراه على اقبيل، كنّا في تاويل، كنوار العطيل
شا والنقضيا
ما شفنا من دلال، كضي الخيال، راحت جْدِي الغزال،
يا لجهدا عليا
خدها ورد الصباح، واقرنفل وضّاح، الدّم عليه ساح
وقت الضحويا
والفم امثيل عاج، والمضحك لعّاج، ريقك سي النّعاج
عسل الشّهايا.
شوف الرقابة اخيار، من طلعت جمار، جعبة بلار
والعواقد ذهبيا
في ذا الليلة أوفات، عادت فالمات كحل الرّمقات
ودعت دار الدنيا
لضيت أختي للصدري، ماتت في حجري دمعة في بصري
على اخد ودي جرّايا
ياحفار القبور، سايس ريم البور، ما طيّحش الصّخور
على حيزيا » [1].

هذا النسيج من الكلمات ينتمي إلى دائرة الشعر الشعبي، تضمّ قصة حب بدوية جزائرية، يرثي فيها "سعيد" ابنة عمّه حيزية، هذه القصة القصيدة التي تواتر شكل حكايتها، وطريقة نظمها بأساليب

[1] _ عز الدين جلاوجي: حوبهورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص ص 206، 207.

مختلفة، منها سردية ابن قيطون [*] سنة 1878م، وسردية عز الدين مناصرة، والتي عنونها بـ "حيزية عاشقة من رذاذ الواحات" 1986.

وقد أطربها الكثير من الفنانين أمثال: "البار عمر، ورابح درياسة، وخليفي أحمد، وعبد الحميد عبابسة"، وكذلك أبدع "عز الدين ميهوبي ""أوبيرت حيزية"، مخلدّين بذلك أشهر قصّة حب عرفها تاريخ الجزائر، وقد استلهمها العديد من الروائيين في رواياتهم من أمثال: "عبد الملك مرتاض"، الذي عنون روايته "بحيزية"، و"واسيني الأعرج "الذي يشتغل الآن بكتابة رواية حول "أسطورة حيزية "في التراث الشعبي، والذي شكّك في أمر سعيد، وأرجح أن وصال الحب بينهما لم يكن، وإنما كان بينها وبين ابن قيطون، وبحكم العادات والتقاليد للمجتمع البدوي الصّحراوي لم يستطع البوح بحبه فكان اختيار سعيد من بنات خياله.

كذلك تلعب "الأغنية "دورا في «إيهام القارئ بأنّ الرواية تقدّم واقعا حقيقيا، وليس مجرّد تخييل، فطالما أنّ الأغنية جزء هام من الحياة فلماذا لا تكون كذلك الرواية»[1]. والتي لم يذكر "جلاوجي" منها إلا وما يتماشى وجو الحدث، الذي يتحرك فيه "ابن قيطون" «بين فضائين دلاليين واضحين: فضاء اللّوعة وطلب العزاء وفضاء الفرح المختلس، وهو فضاء مرتبط بتذكر مزايا حيزية وجماليات زمنها»[2]. حينها راح «يمتلئ نفسيا بالموروث الشعبي العربي، ويحوّل الامتلاء دائما إلى تجربة شعرية، ينتج عنها نص أو مجموعة نصوص تتشرّب الثقافي المشترك، لتنفرد فيما بعد بخصوصية القول»[3] عازفا قصيدة "ابن قيطون "على وتر "العربي الموستاش"، لأنّ "حيزية "لم تعد نصّا مقصورا عليه فقط، بل الشاعر الجديد نفسه امتلكها بلغة خانت حبيبها الأول، صانعها الأول، واستسلمت لعاشق جديد يشكلّها كما تشتهي أحلامه، ويغازلها كما يحلو له الغرام» [4].

---

[*]– ابن قيطون: ولد الشاعر سنة 1843 وتوفي سنة 1907، أوّل من نشر القصة هو عبد الحميد حجيات في مجلة آمال، عدد4، نوفمبر وديسمبر 1969 الجزائر، أما السعيد بحري فقد نشر النّص سنة 2009 بعد أن أجرى مقارنة بين نص حجيات، ونص محمد عيلان، سنة 2009، ونشر النّص مشروحا كملحق لديوان «حيزية عاشقة من رذاذ الواحات»لعزالدين لمناصرة.

[1] _ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص120.

[2] _ فتيحة كحلوش: قصيدة تناصية في قصيدة "لالا حيزية" لعز الدين المناصرة، مجلة عمان، العدد 162، 2007، ص 6.

[3] _ المرجع نفسه:الصفحة نفسها.

[4] _ المرجع نفسه :ص 7.

يقف القارئ وهو يتتبّع مقاطعها على أكثر من صورة بداية يستهلها برثائه لـ "حيزية "، فهو لا يرغب بشيء إلّا العزاء الذي يسمح له بالمكوث على جسر التواصل معها في قوله: "عزوني يا ملاح...في رايس لبنات..."، فجعل" حمامة "معادلا موضوعيا لها، فأسقط صورة وقصة "حيزية وسعيد" على "حمامة والعربي الموستاش"؛ لأنّه «مهما ظهر المعنى الواضح ما هو إلاّ إحدى الخدع التي يتوسّل بها النّص لإخفاء مجازيته، وإلاّ انعدمت أدبيته ولأصبح مجرّد لغة تواصلية»[1]، بلغة مبنية وفق منطق الخلخلة والتّمرّد لمقطع سردي مليء «بعلاقات إسنادية تفجّر التوصيفات المألوفة وتخرقها»[2]، مثل "ضيء الخيال، جدي لغزال، خدها ورد الصباح وقرنفل وضاح، والفم مثل العاج، ريقك سي النّعاج، عسل الشهايا"، لـ «يجعل اللغة الشعرية وصفية تعتمد على عنصر التشبيه في تشكيل كلّ صورة » [3]وتشكّل تلك المواصفات التي جادت بها قريحة ابن قيطون العاشق في الصّحاري القاحلة لحيزية، «اشعاعا دلاليا يصعب حصره في قالب لغوي أو دلالي»[4]، لنهاية مميّزة «وموت شاعري، يفيض بالجمال في فضاء طبيعي مفتوح يرسّخ حكايات العشق المميت في المخيال»[5]، راسما صورة محبوبته بأسلوب جمالي أخّاد يعقد «قرانا حسيا بأذن المستمع أو عين القارئ لتستفزّه»[6] لتغدو القصيدة حينئذ «مجرّد لمس بالكلمات التي تتحوّل إلى أصابع، وتختار مناطق الجسد القابلة للدّغدغة والاستثارة بكل ما يتميز به اللّمس من مباشرة وحرارة وفعل» [7].

واستئناسا لما تقدّم، تعدّ هذه القصّة أشهر من نار على علم تداولت قصّتها أقلام نقاد وكُتّاب تجاوزت حكايتها نطاق المحلية إلى العالمية، من أمثال" آمنه الرمّيلي الوسلاتي" التي خطّت رواية

---

[1] _ عبد الرحمن السمارة: جماليات الانزاح اللغوي، قراءة في علبة الباندورا لأنيس الرافعي، مجلة عمان، العدد 162، سنة 2007، ص 81.

[2] _ المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[3] _ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 44.

[4] _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 173.

[5] _منى عباس، ثنائية الماء والدماء في رواية "توجان" لآمنة الرميلي الوسلاتي أنموذجا، مقال ضمن كتاب: "الصمت في الخطاب"، أعمال الندوة الفكرية للبحوث والدّراسات والنشر والتوزيع، تونس، ط1، أفريل، 2018،ص147.

[6] _ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 45.

[7] _ المرجع نفسه: ص 380.

"توجان"[*] باسم مخالف لقصة "حيزية الجزائرية"، عالجتها "منى عباس" في مقال لها موسوم بـ: "دلالة الأشياء ثنائية الماء والدّماء"، هذه الثنائية العجيبة التي نسجت بها الرواية خيوط رمزيتها ودلالتها العنكوبتية المشوقة والمعقدّة في آن «لتغمس تلك الكلمات الماء والدّماء ليظل المتلقي طيلة سباحته في القراءة متلهّفا إلى نقطة النهاية: أتراه نقطة ما، أم نقطة دم تلك التي ستَأفل بها توجان» [1]، تجسّد فيها صراع العشق والماء.

ويباغتنا "جلاوجي "بالدّخول إلى عالم أغنية "الرّاي" للمعروف بالشاب "خالد"القائل فيها:

«أنا بحرْ اعليّ

وأنت لا

ما ندريك بعيده عليّ ما نبكي عليك

قيس الشبكة في البحر.

وابكي على الزّهر

وادّي ادي....واه

دي...دّي»[2].

وفي مقطع آخر من النّص يقول كذلك:

أنا المهبول

وأنا شرّاب لالكول

سربي سربي واللّيلة نعمّر راسي.

أنا المريول.

واللّي بلاتني وشكون.

---

[*]_ "توجان" رواية صدرت بدار آفاق التونسية سنة 2016، تروي قصّة فتاة تدعى "حيزية" ابنة عرش أولاد الأحمر وحبيبها "صالح ا"لذي أراد أن يحقق حمرة الدم بحمرة الحب في قصة متاحة على الشبكة العنكبوتية.

[1] _ منى عبّاس: ثنائية الماء والدّماء في رواية "توجان" لآمنة الرميلي الوسلاتي، نموذجا، ص 147.

[2] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص ص 209، 210.

عمّر عمّر

والليلة نخرّج قلبي» [1].

ليبين لنا أنّ «ظاهرة الراي تجاوزت كونها غنائية تعبيرا عن التمردّ والتغريب، إلى كونها لغوية (اتصالية)، أدّت عملا تخريبيا منتظما للجهاز اللغوي العربي الشفوي والمكتوب»[2]، وهو عين ما أثبته "منير" في تصرّفه مع الشيخ أثناء تواجدهما في السيّارة، «ولم يرد عليه الشاب، بل أسرع ليبدّل الشريط بآخر للشاب خالد، واندفعت أنغام الرأي الصّاخبة تملأ فضاء السيّارة الضيق.

اتق اللّه يا أخي... ألا تحبّ أن تسمع ذكر الله تعالى؟ ألا بذكر الله تطمئن القلوب» [3].

ويواصل "جلاوجي "استحضاره لأغنية الرّاي وهذه المرة لـ "حسني "في قوله:

«ماتبكيش

قولي ذا مكتوبي

الظّن أصعيب وأنت شكيتي

اسمعت الهدرة وتقلقتي.

نخدع عمري

ذا الشي محال

جيتي تبكي وطلبتيني

كلام النّاس غيّر لحوال» [4].

لتعمل أغنية "الرأي" في هذا المقام على «إيجاد لسان بديل تماما للمسمّيات والتعبير عن الأحاسيس، وبناء نظام للتّخاطب يشعر الشخص الغريب عن المحيط بأنّه مقصى تماما من سياقاته»[5].

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 96

[2] _ الحبيب السّايح: الكتابة الروائية في الجزائر عربيا، الرّهان والمحدودية، مجلة عمان، أيار، العدد 119، ص 45.

[3] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه1+1=0، ص 209.

[4] _ المصدر نفسه :ص 197.

[5] _ الحبيب السايح: الكتابة الروائية في الجزائر عربيا، الرهان والمحدودية، ص 45.

هذا هو حال "امحمد لملمد" الذي تمرّد وطغى وتجبّر على أفراد حارته، حارة الحفرة، حيث جعله الكاتب من الشخصيات الرئيسية التي سيّج بها نصّه، متّخذا اللغة (لغة الرأي) سبيلا له، وباستيلاد سياق لغوي نابع من موقف اجتماعي وسياسي، أراد أن يوصله للمتلقي.

وتفعل "اللغة "هذا «لتعطي المتكلم عنه أثرها فيه، وتؤسّس له رؤيته، فإذا بهذا المتكلم لكثرة مطارحتها ومعاشرتها طوال حياته المعلومة، يصبح أداتها في قول نفسها، ونقل خبرها»[1]، لهذا العالم المقلوب العفن.

ولئن كانت الرواية في حقيقة الأمر «بحثا في أعماق الذات وتلمسا لمواطن النفس البشرية من خلال سرد الواقع وتشخيص اللغة، فإنّه كان لزاما عليها أن تبحث عن كلّ ما يرتبط بالتجربة الإنسانية لتضّمه داخل كيانها اللّغوي، وذلك لأجل تكثيف الحضور الإنساني وتعزيز وجوده القوي» [2]، المتجلي «في قدرة الكاتب على تحقيق النماذج بين لغة الواقع اليومي بشكل بسيط، وبين لغة الأدب الذي تمنحه مساحة من الحرية في إثبات قدراته الفنية اللغوية»[3]، فحدث أن ارتطمت الرواية بالموسيقى، هذا الفنّ الذي يعتبر «نظاما محكما له عناصره وأبجديّته المنتظمة داخل سلّم تتحدّد وحداته الدّاخلية بعدد ثابت من الذبذبات، والترجيحات، والمسافات، في حرية تامة تخضع لدربه وتجربته وحسه الفنيّ» [4]، ولعلّ اختياره لهذين المقطعين بالذات، لما لهما من أثر «في إثراء المعنى، ذلك أنّ هذا النّوع من الغناء يشيد بدرجة عليا في تحريك المشاعر واستثارتها، وهو جزء مهم من الثقافة الموسيقية للمجتمع الجزائري»[5]. وقد عمد السارد إلى الاحتفال بها تعبيرا عن الإحساس بالألم والحزن، موازاة بالمجتمع وما يحدث فيه من انهيار للقيم وفساد في الأخلاق، فكان الغناء –حسب تصوره- هو «الوسيلة الوحيدة والكفيلة بتجميل صورة البلاد التي شوّهها الإرهاب، وتجاوزا لهموم الوطن الكثيرة والقاسية» [6].

---

[1] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص60.

[2] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح أنموذجا، ص 79.

[3] _ المرجع نفسه: ص ص 65-66.

[4] _ محمد سالم محمدالأمين الطلبة: مستويات اللغة في السّرد العربي المعاصر، ص 268.

[5] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح أنموذجا، ص 82

[6] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

ولما استطاعت الموسيقى أن تعبّر وتترجم الأفكار والأحاسيس، نجد أنّ "جلاوجي "في نصيه السّابقين، أبدع قصائد شعبية غير التي ذكرت بأصحابها وارتأينا أنّها تعود إلى مَلَكَتِه الخاصة، والدّافع لهذا ليس أننا وجدناها مجهولة النّسب؛ بل لأنها تعبر بصدق، وتختزل ثقافته؛ ذلك أنّ «الرواية في رحلة بحثها عن طريق تكثيف قدراتها وطاقاتها اللّغوية التّعبيرية؛ فهي تسعى من خلال هذا الأمر، إلى إيجاد بديل يشاركها القدرة على ترجمة وقول الإنسان والذات» [1].

وهذا عين ما جاء على لسان "صالح":

«خلّيونا ننطق في لعمر مَرّه

خليونا ننطق في لُعمر مَرّه

بالله عليكم حْياتنا صارت مُرّه

وأعْمارنا راحت خساره

وتكسّرت كي لْجرّه

خليونا نتكلمْ في لعمر مَرَّه» [2].

فهذه المقطوعة السّردية اعتمد فيها "جلاوجي "على انتقاء جملة من الألفاظ والكلمات ليتحسس بها الواقع، وهذا لا يأتي إلا بوعي ذاتي منه، أنّ" اللغة "داخل الرواية هي صورة تشخصية وتفاعلية بين «صوت الواقع المفروض على الرواية لطبيعتها المرتبطة به، وبين لغة الأدب بكامل ما يحمله هذا الأخير من خصائص فنية وجمالية تعبيرية، والذّي تحقق الرّواية وجودها فيه»[3]، من خلال تلك المساحة النّصية التي تنتشر فيها حركة الأصوات، كصوت الخاء مثلا "خلّيونا" المكرّرة أربعة مرات، وصوت الميم سبعة مرات، وقد ساهمت هذه الحركة في ترجمة الحالة الشعورية الموحية بالقلق ممّا «ساعد على تحقيق الوظيفة الجمالية للغة، وجعل القارئ يمعن النّظر في اللّغة التي تباغته بتركيزها على طاقة الحروف الصوتية والموسيقية» [4].

جراء تلاعب الكاتب بقوانينها

---

[1] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح أنموذجا، ص 80.

[2] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص ص 61، 62.

[3] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية" وطن من زجاج "لياسمينة صالح، أنموذجا ص 65.

[4] _ المرجع نفسه: ص 112.

وفي سفر آخر من أسفاره، نراه لا يزال يُصوّر حالة الضياع التي يعاني منها أبناء أمّته قائلا على لسا ن" العربي الموستاش":

يا شعبي الغالي ثَور.

حْرام تبقى مقهورْ.

عْداك مصّوا دمّك...

وأنت راقد مخمور...

حَلّ عينيك لا تّبعْ عباس

تْضيع حياتك اتْولي بور.

فرنسا غَدّارة ما فيها أمان

اللّي يامَن أفعى مسحور

والعَزّة طريقها واحد

النّار والباروْ والدّم يْفور[1].

هذه الأسطر التي أثنى عليها "حسان بلخيرد "مبنا ومعنا، واقترح على "العربي الموستاش" أن يقوم بتلحينها؛ لأنها تعبّر عن آهات أفراد مجتمعه الجزائري ومعاناتاهم واضطهادهم من طرف المستعمر (فرنسا)، والتي بوّأها بنداء حماسي جميل: "يا شعبي الغالي ثور"، ليكون وقع الكلمة أبلغ من خلال ألوان التنّاوب اللفظي بين المترادفات (ثور، مقهور، مخمور، مسحور)، كلمات أضفت على النّص شعرية وكشفت أسرار السّارد النفسية، والتي أتت في حلّة مفعمة بالانزياحات كقوله: "عداك مصوّا دمّك، حلّ عينك لا تبّع عباس، تضيع حياتك تولي بور"، «لتدعم الإحساس العام بالانسجام»[2]، وهذا «الانسجام هو الذي يحقّق للغة الروائية طاقتها الإيقاعية، وبالتالي وظيفتها الشعرية التي تصبح مصدرا مهّما في جلب القارئ وإثارة حواسه»[3]، لتتفجّر معه كل إمكانات اللغة التعبيرية.

---

[1] _عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص ص 444، 445.

[2] _ جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 86.

[3] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج "لياسمينة صالح أنموذجا، ص 109.

3/التناص مع لغة النكتة ولغة اللّغز الشّعبيين:

أ-لغة النكتة:

يحفل التراث بمختلف أشكال فنون الأدب الشعبي، وتعدّ "النُكتة" أو الفكاهة أحد أنواعه الشفهية المضحكة، وقد جاء تعريفها في المعجم: «نكت: الليث، النكت أن تنكُت بقضيب في الأرض، فيؤثر بطرفه فيه... والنكتة بشبه وقرة في العين، وأيضا شبه وسخ في المرأة، وهي بمعنى الطّعن»[1].

وقد اختلف الباحثون في تعريفها فحاول كلّ واحد أن يضع لها مفهوما معيّنا وهذا ما نراه في تعريف "طلال حرب" في قوله: «الطرفة الشعبية النكتة شكل آخر من أشكال الأدب الشعبيّ يبعث على المرح والضحك مجانيا، فهي فن شعبي يحتوي في طيّاته على أفكار الشعب، ومعتقداته، وآرائه، ونظراته، الاجتماعية، والخلقية، والفلسفية، فالطُّرفة تختزل في قالبها الصغير والبريء أحيانا تجارب عصور كاملة عاشها الشعب»[2]، وبهذا «فهي نشاط ذهنيٌ من نوع خاص»[3]. وتشكلّ «بنية حكائية صغرى لا يعرضها مؤلفها، إذ هي نتاج إبداعي جمالي يلتقط بنية تخييلية مشتركة تنهض بوظائف عدّة تشمل ما هو أيديولوجي (تشخيص مفارقة اجتماعية)، وما هو نفسي، باعتبارها من آليات التفريغ العاطفي، وكذا ما هو جمالي؛ إذ لا تخفي قيمتها الفنية المتمثلة في السّخرية والامتناع»[4].

وفي نص "راس المحنه" نقرأ: «يحكى أنّ ذبابة سافرت مختفية من بلدنا في جيب مهاجر إلى بلاد الإفرنج، ولما وصلت تحرّرت... وراحت تطوف بالشّوارع إلى أن أعجبها بيت ليس فيه إلاّ عجوز فاختارت مسكنا لها... ولم تشأ أن تستريح في تلك اللحظة بل راحت تتفقد كل شيء باندهاش...، تحطّ على المربيات والمرطبات والحلويات في حبور ومرح... وأحسّت هذه العجوز بمخلوق مزعج قد دخل الدّار، وما كادت ترى الذّبابة وقد نسيت اسمها لأنّهم تخلصّوا من الذباب منذ قرن حتى حملت

---

[1] _ ابن منظور: لسان العرب ج2، مادة (ن ك ت)، ص 100.

[2] _ طلال حرب: أوليّة النص، نظرات في النّقد والقصة والأسطورة في الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 157.

[3] _ نبيلة إبراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 275

[4] _ المرجع نفسه:ص257.

مبيد الحشرات وراحت ترشها وترشها وترشها حتى أكملت القارورة.... لم تسقط الذبابة؛ بل كانت ترفع إبطها قائلة: إيه ما أحلاه من عطر زكي كانت تعتقد أنّه عطر.

وما كان من العجوز إلاّ اتصلت بالشرطة والمطافئ وحين وصلوا لم يجدوا إلا الذبابة التي تحوم في الفضاء...أمّا العجوز فرحمة الله عليها»[1].

بما أنّ "النكتة "إبداع فنّي يعكس أوجاع المجتمعات؛ فإنه لا يمكننا عدّها سوى ترمومترا لقياس أحوال المجتمعات العربية لتصنع الابتسامة، وتنقذ الأوضاع، تعرف بجملها القصيرة الشعبية وبالصياغة العامية المضحكة التي تقال في كثير من الأحيان لإضحاك الحضور، وهذا الأخير هو الذي لم نجده في هذه "النكتة "التي أوردها" جلاوجي" في نصّه، بل أخذ يتلاعب بألفاظها، لنقول إنّ «من شأنه أن يصنع معنى مزدوجا، فهناك المعنى الظاهري الذّي لا يثير الضحك؛ إذ استعمل استعمالا مألوفا، والمعنى الخفي الذي لا يثير الضّحك إلا لكونه مرتبطا بالمعنى الأول» [2].

ومثال ذلك أنّ هذه الذبابة التي سافرت مختفية، واختارت بلد الإفرنج، وعند وصولها اختارت بيتا يأوي إلاّ عجوزا، فراحت تتقصى أحوال منزلها وازعاجها ازعاجا شديدا تسببت في موتها، دون مغادرتها للمكان.

الشيء الذي جعلنا نتّجه إلى السؤال الآتي: ما الباعث الذي أدّى بـ "جلاوجي "لخلق هذه النكتة؟ أو بالأحرى لماذا اختار "الذبابة "مؤنّثة على سائر الحيوانات الأخرى؟

كلّ هذا ليستخلص منها نظرته للحياة والوجود، ويضعها في خانة العبثية وليخلق منها ورؤيا للعالم ألبسها ثوبا أيديولوجيا، ولم يكن الأوّل الذي وظف "الذّباب" في نصّه، بل نجد "بشير مفتي" وضعه عنوانا لروايته "أرخبيل الذّباب"، وهي نوع من الحشرات التي تتغذّى من الأوساخ، وتدلّ على التعفن، صاغها في قالب فكاهي مصدره اللّعب بالألفاظ، لذلك نرى أن "الطُرفة"«تركيبة لغوية معقدة، وتهدف النّكات جميعها وصفة عامة إلى هدف واحد؛ هو الوصول إلى الحلّ اللغوي الذي يدركه السّامع، وليست وسيلة النكتة في ذلك هي وسيلة اللّغة المألوفة التي تهدف إلى الوصول إلى الفهم عن

---

[1] _ عزالدين جلاوجي راس المحنه 1+1=0، ص 86

[2] _ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشّعبي، ص 246.

طريق التسلسل المنطقي؛ وإنّما تنقطع في النكتة سلسلة التعبير المنطقي، ومع ذلك فهي تهدف من خلال المعنى المزدوج إلى إدراك العبث أو المحال أو إدراك متناقضات الحياة»[1]، واستحالة النجاة، كيف لا وهو ما نراه في قلب موازين حياة "عبد الرحيم "ابن "صالح الرصاصة "، الذي كان مجاهدا في سبيل تحرير الجزائر، يهان ويعمل دلاّكا في الحمام، ويصبح شخصا وضيعا يقوم بِدَلْكِ كلّ من هب ودبّ، قائلا: «لكن محمد استوقفني وأعادني طالبا منّي أن أكمل عملي... ولما كدت أنيّ أكملت كل شيء أظهر لي مذاكيره وهو يقول: وهذه؟ لن تنال دينار واحدا إلاّ إذا غسلتها.

فاسودت الدنيا في وجهي فرميت الدلّاكة في وجهه مشفوعة بأطنان من الشتائم والسِّباب وخرجت مغاضبا، وصوت أبي يتردّد في سمعي امحمد لما كان في سنّك كان مفلسا لا عمل له وكان كلمّا عاد إلى البيت في المساء من سهرات القمار كانت أمه تردّد له: يا امحمد يا املمّد يا اشكال الدّابة... ما تسرح ما تروح ما تجيب الفائدة» [2].

لنرى هنا أنّ "الطرفة"عنده تأخذ طابع التمهيد، «لخلق حالة من التوتر عنده، تدفعه بالإحساس العميق بالشيء المثير للحزن»[3] من جهة. وليخفف من حدّة التوتر النفسي لدى القائل والسّامع معا من جهة أخرى، ومع كلّ هذا «فهي تحفي في ثناياها المشكلات الإنسانية بأسرها، ولهذا فكلّما كان التلميح في النكتة قويا، وكلّما كانت أكثر اقترابا من متطلبات الحياة ونواحي إثارتها، كانت النكتة أعمق وكان أثرها أبقى»[4]، ليتضارب فيها المعنى وتتعدّد الدّلالات، فيدخل القارئ في متاهة يحدثها التركيب اللغوي.

ب–لغة اللّغز:

الأدب الشعبي «ملئ بالأفكار العميقة التي يحاول دائما أن يلبسها شكلا فنيّا رائعا، وكلّ نوع من أنواع هذا الأدب تتناول الحياة من زاوية من زواياه المتعدّدة» يرد مفردا، كما يرد في ثنايا الحكايات الخرافية والشعبية والأسطورة، وفي الملاحم والسيّر الشعبية» [5].

---

[1] _ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشّعبي، ص246.

[2] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص ص 88، 89.

[3] _ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشّعبي، ص 256.

[4] _ المرجع نفسه: ص 262.

[5] _ نفسه: ص 236.

ونحن لا نبالغ إذ قلنا أنّ "جلاوجي" تأثّر به إلى حدّ ما واستثمره في نصّه [1].

وليس غريب أن يكون "اللغز" شكلا من أشكاله، فهو نوع «أدبي شعبي مميّز

"حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، حين قال: «التفت الشيخ عمّار إلى الحضور، ونقل فيهم عينيه زمنا فوجموا، وقد بدت الرهبة على ملاحهم، قال بصوت فيه تحدّ:

-أحاجيكم بالقرآن الكريم: ميمتين ودَلْتِين وتَاء، وما تحصلْ فيها غِير أنتَ» [2].

فالملاحظ أن هذا "اللغز" بقي معلّقا سرديا، سواء من طرف الحضور أم من طرفنا نحن كقرّاء، وذلك في قوله: «وخيّم الصمت على الحضور، واشتغلت أدمغتهم لفكّ هذّا اللّغز العلمي: ميمان ودلان وتاء»[3]. ولهذا يمكننا أن نقول باختصار: إنّ «لغة اللغز هي لغة جماعية المتضلّعين الحكماء، وهي تعبّر بالتالي عن عالمهم الذي يعيشون فيه... من اللّغة العادية، ولكنها تسمو بها بعد ذلك إلى مستوى فنّي أي إلى التعبير التصويري» [4]، كما قال "القايد عباس":«أنت سيّد العلماء وسليل الحكماء»[5]، ونحن عندما نتحقق من الصياغة اللغوية لـ "اللغز" نجده «يتركب من أربعة أجزاء كل جزء يبدو في حد ذاته تركيبا لغويا عاديا»[6].

بعدها رفع شيخ الزاوية يديه ممهّلا الحاضرين قائلا: «أضيف لكم أحجيتين الأولى "يا طالب يا فهيم، أخبرني عن سورة ما فيها ميم" والثانية "أربع في السّماء، وأربع في الحمى، وأربع لصاحب البيت"»[7]، وأصل هذا "اللّغز" يكون على النحو الآتي: «أربع للسما، وأربع للماء، وأربع لمولات الخيمة». والملاحظ أن «اسم الشيء في اللغز يحتوي على كثير من المعاني، شأنه شأن الحياة حينما ينظر إليها من الأعماق» [8].

---

[1] _نبيلة إبراهيم أشكال التعبير في الأدب الشعبي:ص 237.

[2] _عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 33.

[3] _ المصدرنفسه:الصفحة نفسها.

[4] _ نفسه: نفسها

[5] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 33.

[6] _ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشّعبي، ص 235.

[7] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 43.

[8] _ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشّعبي، ص 234.

وعندما نجمع بين الجزأين نجد أنّ المقصود بالسورة التي لا تحتوي على حرف الميم هي "سورة الكوثر" أمّا الثانية أربع في المساء القرنين والأذنين، أربع في الحمى يعني بها القدمين، وأربع لمولاة البيت أو الخيمة يعني ضرع البقرة، وما تدّره من حليب، لنخلص إلى أنّ حلّ "اللغز"مفاده "البقرة" عكس ما رد عليه الحضور بـ "الحيرة "، حين«قلب القايد عبّاس على يديه، ومدّ شفتيه وحدّق بشدّة إنها الحيرة»[1]، وعليه ومن خلال «هذه اللغة تنبع اللّمحات الفنّية والمعنوية، وعن طريقها يكتسب اللغز صفتي الغرابة والمتعة في آن»[2]؛ لأنه في جوهره استعارة.

استئناسا لما سبق نقول أنّ "جلاوجي" لم يوظف في نصوصه إلاّ حكاية شعبية واحدة، والتي لا نعدّها حكاية شعبية تراثية؛ بل حكاية "المسخ والتحوّل"، وبقايا ميثولوجية تندرج ضمن الأساطير فهو بطلها، وهذا ما يجليه هذا المقطع، « أخبرتني نانا مرّة أن "اللّقلق" إنسان مثلنا تماما، ولكنه توضأ باللّبن فمسخه الله طائراوضحكت وهي تحذرني من أغسل باللبن» [3]، وهو ما يذكرّنا بأغنية الطفولة حين نتساءل عن حالة الجوّ فهو بَشِير المَطر والسَّعدِ.

« بُوبلاّرجْ قبوقبو

غدوه شمس والاّ نُو.

وتسبط اللّقالق دفعة واحدة أجنحتها دون حركة فتصيح جميعا:

غدا شمس....

غدا شمس....

وحدّها اللّقالق كانت تنبؤنا عن الأحوال الجوية إن بسطت أجنحتها وإن قبضتها ووحدها اللّقالق كانت تنال ثقتنا»[4].

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 34.

[2] _ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشّعبي، ص 234.

[3] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه1+1=0، ص 206.

[4] _ المصدرنفسه: ص 207.

يميل الروائي في هذا الملفوظ إلى المزج بين اللغة العامية و اللغة الفصحى لتنفتح مكنوناتها على طاقة جمالية، تصل فيه إلى درجة التكثيف والإيحاء، والتي جاءت متماهية مع الأحداث؛ لأنّ الغرض الذي أراده "جلاوجي "هو تجسيد محنة الوطن/الجزائر، والعفن والدّنس الذي سادها بعد الاستقلال وخاصة عشرية الدّم«وكنت أحدّث نفسي أنّ اللقلق كان إنسانا طيّبا وفيًا مخلصا، ولذا مسخه الله طائرا جميلا بقي محافظا على ممارسة الوفاء، ولا يختار سكنا له إلاّ الأماكن العالية الطّاهرة كقمم الجبال ومنارات المساجد والكنائس... لو مسخنا الله الآن لمسخنا فئرانا وخفافيش... آثرت أن أعود من العاصمة في سيارة أجرة لأن العودة في الحافلة أو القطار محفوفة بالمخاطر، كم وقع المسافرون ضحية حواجز مزيفة أودت بحياة العشرات» [1]، لهذا فمن المفيد أن ننبّه إلى «أن الألفاظ والتراكيب العامّية تعدّ انزياحا لغويا عن نمط مألوف وفق الرؤية الأسلوبية، وهي أيضا أيقونات لغوية فاعلة وفق الرؤية السّيميائية؛ لأنّها تعد منبّها بصريا وذهنيا لدلالة ما».

ولا يتوقف الأمر عند هذا فقط؛ بل نرى أن جلاوجي استخدم لفظة "نانا" فصيحة لافتة عوض كلمة "جدّتي"، ليؤثّر في المتلقي عن طريق الجدّة (نانا) نبع الحنان ومصدر الإلهام الأوّل، والتي تعبّر عن مرحلة من مراحل تفكير الطفل الساذج؛ حيث ترحل به جدّته من عالم الواقع إلى عالم الخيال مع الحكاية الشعبي، التي يعشقها الصغار والكبار، ومن هذا المنطلق عرّف الكاتب الإنجليزي "لويس كارول" «الحكاية الشعبية بأنها هدية حبّ من الجدة إلى الحفيد أو الحفيدة»[2]، وقد منحها جلاوجي مكانة رفيعة، نتيجة السلوك والتصرفات المصبوغة بصبغة دينية، والقيم التفضيلية المتجلّية فيها، والتي كانت بمثابة الحضن الدافئ لعبد الرحيم، وهو ما جسّدته هذه الأسطر. «ما أحلاها كلمة لم أسمعها صادقة إلا من فمّ نانّا علجية... نانّا التي تربطني بها وشائج الإخلاص والوفاء دون وشائج الدّم... فأنا مقطوع من شجرة... لست أعرف لي أمّا ولا أبا...كلّ ما أنبأتني به نانّا أنّ والدتي قضت شهيدة، وأنها احتضنتني في الجبل، ثم طوّحت بنا الأقدار ها هنا، لقد نذرت نفسها بعد استشهاد زوجها أن تربّي ابن الشهيد وكنت صاحب الحظّ»[3]، وفي موضع آخر يقول: «نانّا ضيف يطرق بيتنا، ولم أعرف ما تفعل نانّا كلّما

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه1+1=0، ص 206.

[2] _ مجموعة من المؤلفين: الموروث الشعبي، وقضايا الوطن، دار الثقافة بالوادي، ط1، الجزائر، 2006، ص 205.

[3] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 68.

سمعت ما ذكرت... تترك كل شيء في يدها وتهرع باشّة مرحبّة، ليس أحبّ لديها من الضيف أطلّت نانا ملفوفة بشالها الأبيض كالنوّرس»[1].

ومن نافلة القول الإشارة إلى أنّ توظيف بعض معالم التراث في نصوصه ليس «مجرّد استدعاء له؛ بل "إحياء" أي "إيجاد" التراث على نحو جديد فنّيا، لأنّ بنية العمل الفنّي هنا تشكيل تراثي، وهنا يضفر الكاتب عمله بشرايين الفولكلور الشعبي، أو الحكاية الشعبية، أو يعتمد على الأسلوب التقليدي في التراث»[2]، كما أنّ «حضور الأغنية الشعبية يمثّل مفصلا رئيسيا للرواية، واللافت أن الأغنية في الرواية جاء متماهية مع الأحداث، إذ لا يجد المتلقي فجوة بين كلمات الأغنية والبناء الفنّي للرواية» [3]، لتعلن عن «هوية الشخوص وانتماءاتهم المعرفية، وذلك من خلال التطريز بالموّال والأغنية...، وهذا التطريز قد طغى على الأسلبة النصيّة وكان المكان مع طريقة الرّاوي الشّعبي قد أفسحا في المجال لهذا التّطريز الشعبي الذي لم يكن ترفا أسلوبيا أو مجرّد لعبة شكلية، وإنّما كانت الاستعانة ضرورة تفرضها مواقف القص»[4]، جسدتها اللغة الجمالية التي اختارها "جلاوجي "«بعناية لأنّها تمثّل جزءا من المعمار اللغّوي والدّلالي ولأنّ الرواية تسهم في إحياء جانب مندثر من اللّغة، أو على الأقل تسهم في حفظه وحمايته من الإندثار»[5]، وذلك باستثمار عبارات «تكشف عن المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية، وبهذا تكون ضرورة فنّية تكسب الحدث واقعية وصدقا، فلغة الخطاب الفصحى لا تحكمها معايير الفصاحة، بل يحكمها المستوى الفني للرواية»، ليعطيها دلالات إيحائية في النص

3-لغة التناص الأدبي:

أصبح النص الرّوائي «منفتحا على أنماط تخاطبية وعلى أجناس أدبية وغير أدبية كثيرة»[6]، وهذا ما رصدناه في نصوص عز الدين جلاوجي، التي تحوّلت إلى «رقعة شطرنج، تتداخل فيها الأجناس،

---

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص69.

(2) _ إدوارد الخرّاط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص 23.

(3) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 149.

(4) _ محمد نجيب التلاوي: الظفيرة السردية وضفيرة المعنى، ص 105.

(5) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 149.

(6) _ كمال الرّياحي: الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، قراءة في التشكيل الرّوائي لحارسة الظّلال، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009، ص 186.

وتتفاعل من دون أن تقصيه عن الجنس الروائي»[1]، حشد فيها جملة الموروثات السردية العربية والتاريخية من «ثقافات إنسانية مختلفة لتضطلع تلك التلوينات الأجناسية بوظائف جمالية تارة ووظائف رمزية تارة أخرى»[2]، يرتقي بها إلى مرتبة الخصوصية التي تستمدّ من تعقّد بنائها وتلوّن أنسجتها، ليحوّلها إلى فسيفساء من النّصوص، فالنّص: «نسيج من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعدّدة»[3]، «سابقة أو معاصرة تخترقه بكامله»[4]، فكان "جلاوجي "«بعمله أديبا فاعلا في محيطه، مؤثّرا بلاحقيه متأثّرا بمن سبقه، فأفاد من التراث الأدبي، ووسّع بقراءاته مداركه، وأغنى تجربته الفنية»[5] والتي لم «يكن بعمله هذا الناقل الآلي أو المقلّد الفاشل؛ بل العين الذكية التي تلتقط الفكرة المناسبة، فتفيد منها وتلبسها ما يليق بالمناسبة المتوّخاة »[6]، وهذا سنرصده في المحطّات الآتية:

أ–التناص مع لغة الشعر:

يوظّف السّارد الصوت للتأثير على العلاقة الوجدانية؛ ذلك أنّ «من الأصوات ما يجعل القلوب تتوهّج عشقا وتذوب شوقا»، في قوله: «رمت حسناء حافظتها على الأريكة... أرخت الخمار، ثمّ رمت به فتدلّى شعرها كأمواج ليل هائج، ووقفت خلف أمي، طوّقت رقبتها بذراعيها وأسندت رأسها على رأسها»[7]، وبتدقيقنا في المقبوس الشعري، نلحظ أن "جلاوجي" حاول أن يكشف عبر هذه المفارقة النصية، عمّا يحمله في باطنه من رغبات، وما «يمثله الواقع من ارتكاسات وآلام ومعاناة لهذا تتناوب الدلالات لترصد المفارقة الإشارية التناصية باستدعائها من سياقها القديم» [8]. وإشارتها الماضوية لقول امرئ القيس في معلقته:

وليلٍ كموج البحر مُرْخ سُدُوله عليّ بأنواع الهموم لِيَبتلي [9].

---

[1] _ كمال الرّياحي: الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، ص 187.

[2] _ نفسه، صفحة نفسها.

[3] _ رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، 1986، ص 85.

[4] _ المرجع نفسه: ص 63.

[5] _ نجمة خليل: الرؤية الفنية في الأدب شعرية الرواية والمألوف نموذج غسان كنفاني، ص 33

[6] _ المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[7] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 203، 204.

[8] _ عصام شرتح: حداثوية الحداثة في شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص79.

[9] _ سليمان العطار: المعلقات السّبع، شرح معاصر وتبسيط للشروح القديمة، الدّار الثقافة للنشر –القاهرة، ط1، 2002، ص20.

و«سياقها الحالي الإشاري المحمل بدلالات جديدة تناوش رؤيتها الباطنية المصطرغة» [1]، حين وصف جلاوجي شَعَرَ حسناء حين يتدلّى بالليل، فحذف لفظة السّواد وترك لا زم من لوازمه، وهو اللّيل الذي قرنه بلفظة الهائج، بأنّه لا ينتهي أبدا، مثل «موجات البحر في تتاليها كلّما انكسرت، موجة حلّت مكانها موجة أخرى، هذا اللّيل الذي أرخى عليه ستائر الظلام حاملة لأنواع الهموم والأحزان ليمتحن صبره وجَلده» [2]. وليخلق حوارا بين السياق القديم والسياق الجديد، فتتعانق الدّلالات المتصادمة بحسّ شعوري لـ «تنفتح على إمكانات واسعة تتجاوز الإشارة، فتحفزّ ذهن المتلقي، وتستثيره ليدخل إلى أعماق النص متحاورا معه»[3]، فتزيده خصوبة وإيحاءات دلالية جديدة.

وفي مقبوس شعري آخر يحرص السّارد على تصوير تفاصيل السيّاق النفسي لجازية في قوله: «ألا أيّها الليل الطويل ألا انجل... ألا ارحلِ» [4].

مستحضرا قول امرئ القيس:

ألاّ أيّها الليلُ الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصْباحُ منكَ بأمثلِ [5].

فإذا كان المتن السردي في بنيته المعلنة يوظّف قول "امرئ القيس "في تصويره لـ "الليل "، لِما رأى من طوله، "أيها الليل ألا من صبح لك؟ «ولكن واحسرتاه فالصبح ليس بأفضل منك... ويعني بذلك أنّ صبح ليله امتداد لهذا الليل السّرمدي»[6]، فيحوّله من بنيته السطحية إلى بنيته العميقة المضمرة، وذلك أن قلق "جلاوجي " على "الجازية " وحريتها أو بالأحرى (الجزائر) سكن هاجسه، أرّق ليله، فاستحضر من قصيدة "امرئ القيس "الصورة النفسية المتوتّرة، قائلا: «وحدك يا الجازية وحدك تصهلين في سمع الليل البهيم....تدكّين عروشه...تمزقين سدوله....تغتالين همومه....وما تستطيعين أن تفعل»[7].

---

[1] _ عصام شرتح: حداثوية الحداثة في شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 72.

[2] _ سليمان العطار: المعلقات السّبع، شرح معاصر وتبسيط للشروح القديمة، ص 20

[3] _ عصام شرتح: حداثوية الحداثة في شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 72.

[4] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص ص 203، 204.

[5] _ سليمان العطار: المعلقات السّبع، شرح معاصر وتبسيط للشروح القديمة، ص 20.

[6] _ المصدر نفسه، ص 20.

[7] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 14.

فهذا لخلق «درجة من التفاعل الشعوري بين إحساس الذات بالانكسارات، وتوقها في بثّ ما هو فطري وجميل في عالمنا الوجودي»[1]. وليثبت أنّ «التعالق الدّلالي والنّفسي بين بنية الخطاب السردي والبنية التناصية تشير إلى ديمومة التواصل بين النّصوص الإبداعية بصرف النّظر عن البعد الزّمني»[2]، إيمانا منه بانفتاح النّص وتكسير الحدود، لذا نألفه يستحضر بعض النصوص الشعرية داخل متونه الحكائية؛ وذلك لأنّ «العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدّة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنّه لا يفضي إلى فراغ، إنّه نتاج أدبي لغويّ لكلّ ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه»[3]، تستقطب المتلقي.

وهكذا لم يعد خطابه يتوقّف على شكل مغلق مُنته، كما لم تكن عوالمه فردية؛ بل كان يغرف فيها من مناهل شتّى، أكسبته قوّة لصنع مناخات إبداعية جديدة، وهذا ما جاء على لسان "فاتح اليحياوي" حين قال: «وطاف بذهني قول المتنبي:

كفى بي نَحولا أنني رجل لو لم أكلمكَ لم ترني [4].

وهذا البيت يتحاور مع بيت" المتنبي " الذي يقول في ديوانه:

كفـــى بجســـمي نحـــولا أنـــنّي رجـــل لـــولا مخـــاطبتي إيّـــاك لم تـــرني[5].

فنرى الكاتب لجأ إلى تقنية "التحوير" في التناص، «بما ينسجم مع مقتضيات الحدث، والمعالم السّلوكية، والملامح النفسية للشخصيات»[6] الرئيسية، من أمثال "صالح الرصاصة" الذي يكاد يحرقه القلق، لقد أصبح كفرع شجرة رقيق طويل محترق، نتيجة غياب "عبلة الحلوة "، التي لم يعد لها أثرا، فيقول كفى بجسمي نحولا أنّي رجلا لو لم أتكلّم لم يقع عليّ البصر، أي إنّما يستدل عليّ بصوتي.

---

(1) _ عصام شرتح: حداثوية الحداثة في شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 16.

(2) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 255.

(3) _ عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط2، 1992، ص 111.

(4) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 122.

(5) _أبو الطّيب المتنبي: شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1986، ص319.

(6) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 255.

ولعلّ التحوير قام به عمدا، ليكون «علامة لغوية سيميائية تكفل إبراز الصفات السيكولوجية للشخصية» [1]، خاصّة وأنه قام بتمهيد «لسياق التناص التحويري بمشاهد تصويرية ترتسم فيها معالم الشخصية التي اقتضت تحويرا» [2].

ويناظر مرة أخرى "جلاوجي" أحد أعلام الشعر العربي القديم "أبي نواس"قائلا على لسان "سمير المرنيني": «توسط وسط الحلقة وجرع ما تبقى في زجاجته وصاح منتشيا: اسقني حتى أرى الدّيك حمارا [3].

وهو ما يتحاور مع نصّ أبي نوّاس:

اسْقني حتى تراني أحسب الدّيك حمارا [4].

هذا البيت كرّره جلاوجي كذلك في رواية "راس المحنه 1+1=0" حيث قال على لسان "امحمد املمد" «أعظم حاج في الدّنيا أيّها المنافق، وأنا لم أحج بعد؟ وأنا أسكر معكم حتى أرى الديك حمارا»[5]. هذه هي الدّنيا، المال يشتري كل شيء ويحوّل الأسياد عبيدا.

عدّل الكاتب من صيغة بيت "أبي نواس "، الذي ينتمي إلى القصائد الخمرية الذائعة الصّيت، والتي أدخلها على لسان "امحمد املمد" لتذوب في شكل تمظهرها لينصاع في أجوائه الدّاخلية، وذلك حين استبدل لفظ (أرى) بدل (أحْسِبُ)، وهذا «التفاعل النّصي المغري يجعلك تقرأ التراث بشكل مخالف، وتستثمر الذاكرة والمحفوظ بطرق متجدّدة، كما أنّ التصرف في المُحَال عليه يجعل الخطاب المستدعى يلعب الدور الإيجابي في البناء الشكلي والمضموني للروايةالمتناصة»[6]، مجسّدا "الخمر" كنزعة هروبية من الواقع ومن الذات أيضا.

وفي موضع آخر يذكر السّارد اسم الشاعر، وهذا ما ورد في قوله:

---

(1) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 256.

(2) _ المرجع نفسه: صفحة نفسها

(3) _ عز الدين جلاوجي: الرّماد الذي غسل الماء، ص 51.

(4) _ سالم شمس الدين: أبو نواس في نوادره وبعض قصائده، ص 202.

(5) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 197.

(6) _ إبراهيم الحجري: شعرية التناص في القص المغربي الراهن، ديوان السندباد نموذجا، ص09.

«الذكر يقنعنا...والطيف يكفينا»[1]، هذا البيت يُذكرنا بغزل "ابن زيدون" بحبيبته "ولاَّدة بنت المستكفي" حين قال فيه:

أبكي وفاء، وإن لم تبذلي صلة فالطيف يُقنعنا والذِكر يكفينا [2].

والمتأمل لهذا المقبوس الشعري، يجد أنّ "أبا زيدون "يشتكي بعد الوصال حاله مثل حال "جلاوجي" الذي يبحث عن أنثاه وهذا في قوله "بحثتُ عنك كثيرا...عسى أن ألقاك " هذه الأنثى التي اقتنعت بالذّكر واكتفت بالطّيف، فأخذت بأسباب اللغة كوسيلة للإفصاح.

ويستحضر مرّة أخرى صورة لـ "المدينة "هجائيا، وذلك في قوله على لسان "منير":

«وبتُّ ليلتي تلك أنحتّي للمومس العمياء أنشودة المطر، بحثا عن قافلة الضياع التي اختطفها الطّغاة في يومهم الأخير.

من أيّ غاب جاء هذا اللّيل؟ من أي الكهوف؟

من أي وجر الذئاب؟

قابيل أَخْفِ دم الجريمة بالأزاهر والشُفُوفْ.

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النِّساء.

ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضّياء.

عمياء كالخفافيش في وضع النّهار هي المدينة» [3].

وبتدقيقنا في المقبوس الشعري، نلحظ أنّ اشتغال "جلاوجي "على قصيدة (بدر شاكر السيّاب) الموسومة بـ "المومس العمياء"، وهي إحدى أطول قصائده، كتبها عام 1945، وظّفها ليخلق معها حوارا بين السياق القديم والسّياق الجديد، والتي حذف فيها الشطر الذي يلي "من أي وجر للذئاب؟" "وهو من أي عشي في المقابر دُفٌ أسفع كالغراب"، ومطلعها "الليل يطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينة، ليعبر عن الحالة السيّئة للذات السّاردة، وهي تعيش في هذه المدينة، التي تفترسها الوحوش البشرية، في

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه1+1=0=، ص 51.

[2] _ ابن زيدون: ديوان ابن زيدون، دراسة وتهذيب: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.ص16

[3] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0 ص 205.

مجتمع محاصر يعيش الضياع والاغتراب، وهذا ما ترك أثرا في المقطع الشعري للقصيدة، من جهة الإيقاع، ومن جهة الدلالة عن طريق التّمزيق الرّمزي لجسد الكلمات، والتي «يتمّ أداؤها بشكل منتظم طبقا لبنية إيقاعية وتركيبيّة محكمة قرّبت النّثر للشعر، ويبدو كل ذلك في درجة قصوى من التوتر تفضي إليه العبارات من فضاء حسّي يتجاوز المألوف من الدلالات، التي يحيل إليها ليكتسب أخرى رمزية تجعل منه جسدا يتّخذ شكل المدينة أو الوطن»[1].

لقد استهلّ مقطعه بمقدمة تبعث الحزن والكآبة، والتي قرنها بصورة "اللّيل "وعتمته، مانحا إيّاه عدّة مواصفات، فهو ليس ليل السكينة والسّبات، وإنما مصدره من "الغاب أو الكهوف أو من وجر الذئاب، " فجعل من الليل قناعا ليكون هو الصوت الأوّل ليدعه يتكلّم، قائلا: "قابيل أخفى دم الجريمة "(دم هابيل) المخْفِي في حجراتها، مُفَجّرا بذلك صدى المكان المضطرم المحفوف بالفعل والعنف، الموغل في القدم منذ بدء خلق "الله" تعالى، والذي جعل "قابيل "رمزا له، مطالبا بوقف الدّم الذي اجترح المدينة؛ حيث جعلها "جلاوجي "فضاء مغيّبا، ذاكرا إياها فقط عندما شبّه عماها بعمى الخفّاش في وضح النهار، وغايته مقصودة في ذلك، لأنّنا لو تأمّلنا كلّ مفردة من المفردات التي وظّفها لوجدناها توحي بالعمى، (الغاب، الكهوف، وجر الذئاب). فضاءات تنعدم فيها الرؤية وتحجب عنها حقيقة هذه المدينة، وهي الدلالة الخفية التي تشير إلى الوضع الاجتماعي السّائد فيها، وممارسة كلّ أنواع الظلم والقهر في أنحائها، مما دفع المدينة إلى ممارسة الرذّيلة والحلول، آمرا إياها، أن ترتدي لباسا آخر زاهية ألوانه، بدل لباس الفناء الذي ترتديه، والعودة إلى الأماكن الحميمية، التي كانت ترتادها، والحنين إليها (المقهى والمتاجر)، وذلك «لخلق موازيات نفسية وروحية واعية لدلالات المكان اجتماعيا ونفسيا»[2].

هكذا يغدوا "المتجر والمقهى "حينها «محمولا نفسيّا خبرّيا في ذات الكائن، ويتحوّل إلى دلالات رمزية شاعرية وشعرية»[3]، ليختم مقطعه بتشبيه لافت يختزل بعدا نفسيّا للدّلالة المرادة، ويحمل في أحشائه أبعادا سياسية واجتماعية تتجاوزه "اللغة "، وذلك ما ورد في قوله: "عمياء كالخفافيش في وضح

---

[1] _ الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص، ص 216.

[2] _ سليمان حسين: مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص 305.

[3] _ المرجع نفسه :ص 304.

النهار هي المدينة".

وفي نص "سرادق الحلم والفجيعة" نرى مدى اشتغاله على أنشودة المطر: لـ "بدر شاكر السّياب"، التي قال فيها:

«حين أراك تسبح في دمي النّجوم.

تورق في فؤادي الكروم.

تشرق البراءة... وتبتسم يا حسنائي الرسوم.

خبأت الورقة الثانية اقتربت منها...أستجديها....وأنا أتأمّل عينيها الجميلتين الرائعتين »[1].

وهو ما يتناص مع الأنشودة:

عيناك غابتا نخيل ساحة السّحر.

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر» [2].

تنبض "لغة "هذه المقاطع الشعرية بإيقاع الشّعر، «وتعبق بالصورة الاستعارية وتمنح المتلقي أفقا لتحليق خياله، وتوليد معان تعجز عنها اللّغة المعيارية، فتأتي لغة الشعر التصويرية في المشاهد الوجدانية الأكثر توترا وكثافة» [3]، فهذه المقاطع تجعلنا نقف وقفات نفسية وجمالية متنوّعة، يحوّلها "جلاوجي" من نمط سردي إلى نصّ مفتوح قابل للتأويل؛ نحو قوله: "حين أراك تسبح في دمي النجوم...تشرق البراءة... وتبتسم حسنائي "، ليشحد «عناقيد استعارية تختزل الجينات النفسية للشخصية وتجسد المفاصل الرئيسية »[4] للنص، فالسّارد ينتقل من هجائية المدينة شعرا، إلى التغزل بها؛ أي محبوبته "نون" السّر الوجودي، ولم يكن مطلع مقطعه مثل مطلع أنشودة " بدر شاكر السياب "، الذي بدأ يتغزل

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 117.

[2] _ بدر شاكر السياب: الديوان، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 1969، ص142.

[3] _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 157-158.

[4] _ المرجع نفسه :ص 158.

بعيون محبوبته ساعة السّحر وإنّما بدأ بحركة العينين التي تتحرك فيهما النّجوم، والتي نكتشف فيها التلازم بين الحبيبة والوطن، فمثلما تغنّ:السّياب "بالعراق وطبيعته، تغنّى "جلاوجي "بالجزائر ونونيتها، فلا معنى للحبيبة دون وطن ولا معنى للوطن دون حبيبة لتتمثّل ثنائية (الحضور والغياب)، (الموت والميلاد)، والتي صدق فيها "حاتم الصّكر" حين قال: «لن يكتب لقصيدة حديثة أن تنال ما نالته أنشودة المطر لبدر شاكر السّياب من ذيوع واهتمام، لا بسبب موضوعها فحسب، بل لأنّها عالجت مبكرا علاقة السياسي بالفني، من خلال ترميز برنامج القصيدة الوطني وهدفها الإيديولوجي»[1].

فعلى منوالها راح "جلاوجي" يرسم لوحة فنّية لحبيبته؛ بل لوطنه الجريح، موظّفا أفعالا دالّة على الحركة، "تسبح، تورق، تشرق، تبتسم"؛ هي لحظة البدء لغدٍ أفضل، الأمر الذي أدّى بخروج «للغة من الإطار المعجمي إلى أفق الخيال الذي لم يخيل النسيج الواقعي للخطاب السّردي، وإنّما يضاعف من واقعيته، ولأنّه يحدث تواصلا فنّيا بين الصورة والمتلقي»[2]، والتي ترتبط بالسيّاق النفسي للكاتب.

من خلال ما سبق نرى كيف استثمرالروائي النصوص الشعرية الغائبة، فإمّا يعمد إلى ذكر الشاهد الشعري مقرونا باسم قائله، وإما يَنظُمُ الأبيات ويترك القارئ يحلّق بخياله ليبحث عن المعنى في بطن الشاعر، وهذه غاية عز الدين جلاوجي التي يدعو فيها إلى «تعميق الفكرة نفسها وشحنها والعمل على كشفها في الوقت ذاته بكامل قوّتها، وحينئذ يتمّ الاندماج بين أصالة الفكرة وأصالة الكلام»[3]، متّجها في ذلك إلى «تلك اللّغة التي تتداخل مع مقوّمات الجنس الشعري لتسلبه أخصّ مقوّماته الفنّية والتركيبية البنائية، محوّلة إيّاها عن طريق المعارضة إلى نص روائي مفارق في أسلوبه ودلالاته»[4]، وهدا دليل على رغبته في كتابة نص مفارق.

ب–التناص مع لغة النثر:

لم تكن عوالم "جلاوجي "السردية عوالم فردية؛ بل كانت عوالمها متداخلة مع نصوص أخرى بلا

---

(1) _ حاتم الصّكر: قصائد في الذاكرة، قراءات استيعابية في نصوص شعرية، كتاب ضمن: مجلة دبي الثقافية، 2011، ص 23.

(2) _ عمر العتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقضة القصيرة، ص 164.

(3) _ محمدي محمد أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حوارنية، الهية العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا، ط1، 2011، ص142.

(4) _ الأمين محمد سالم محمد الطلبة: مستويات اللغة في السّرد العربي المعاصر، ص 60.

مسافات وحواجز، متعدّدة المشارب التي تراوحت بين ما هو "عجائبي، وما هو أسطوري، وما هو تاريخي" وغيرها، فتعدّدت خطاباتها، وتنوّعت لتسهم متضافرة في النّسيج الحكائي؛ لأنّ «الرواية فسيفساء أجناس سردية وشعرية عتيقة وحداثية، تهاوت الحدود بينها، فولّدت خليطا من النصوص، يستمدّ حداثته من تآلفه الغريب وخليطا من الخطابات تستمدّ فصاحتها من رفضها الفصاحة، وتكتسب تميّزها من انصهارها جميعا في النّص الروائي، مشكّلة وحدته التي لا تقوم على المتجانس من العناصر؛ بل على المتنافر، ولا على التآلف؛ بل على المتخالف»[1]، ومن تشظيها لا من تماسكها.

وفي هذا المقام لنا أن نرصد في نصوصه مدى تعالقه النّصي وانصهاره مع نصوص أخرى، ليخصب به "لغته "، رغبة منه في التأصيل، فاحتفى بعالم الحيوان والمروريات الأدبية، والتاريخ ومختلف الفنون الأخرى.

1-التناص القصصي:

الحكاية على لسان الحيوان نمط ذائع الصّيت في جميع أنحاء العالم، له رمزيته الخاصة، وهو «شكل قصصي يقوم به الحيوان فيه بالدّور الرئيسي» [2].

لهذا راحت الرواية الجديدة «تعتمد أساليب مختلفة فولجت عمق الرّموز التراثية من خلال فسحة التجريب الروائي، الذي هو عماد حرية الإبداع السردي» [3]ومن بين الرمّوز التراثية التي استلهمها «الرّمز القصصي الذي يعدّ معادلا موضوعيا لمنظومات دلالية غير متناهية، يشكّلها المتلّقي وفق تركيبيه الثقافي»[4]، استمد منه "جلاوجي"موروثه الحكائي، المعارض لأنماط الحكي التراثي العربي رغبة منه في التأصيل، فاحتفى بعالم الحيوان في نصوصه.

لكن السؤال الذي نوّد طرحه في هذا المقام: ما هو الدّافع الذي أدّى به لنسج نصّه على منوال قصص الحيوان؟ وكيف نسجها؟ وبأي وعيٍ وظف الحيوان؟

---

[1] _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، مجلة عمان، العدد 116، سنة 2005، ص 82.

[2] _ فوزي الزمرلي: شعرية الرواية، العربية، ص 290.

[3] _ فوزية سعيد: التراث في الرواية التونسية المعاصرة، دار إشراق للنشر، تونس، ط1، 2012، ص 13.

[4] _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 248.

إنّ احتفال نص "سرادق الحلم والفجيعة "«بشؤون الحكم في مجتمع حيواني ينطق بليغ النطق بأنّ للرقابة دخلا أساسيا في حمل المؤلف على اتخاذ ذلك النّمط الحكائي مطيّة لطرق قضية الحكم في مجتمع إنساني» [1].

لقد عمل "جلاوجي "على توظيف بعض أبجديات الفنّ القصصي، وبخاصة ما تضمّنته حكايات "كليلة ودمنة"؛ حيث راح «يختزله –خاصة بعض الطيور– رمزا سيميائيا يشكّل عصبا دلاليا في الخطاب السردي» [2]، نحو توظيفه مثلا لقصة "الفأرة والحصاة"، فقد كرّر لفظ الفأرة ثلاث مرات، إلاّ أنهّ قام بتأنيثها ليهدف هذا التعالق إلى التنبيه على خطورة فتنة الأنثى (المدينة)، وذلك حين يقول في سردقة "الفأرة والحصاة":

«من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء...يبصر قطّا متكرّرا على نفسه يضحك الفأرة ضحكة هستيرية...يجري خلفه...يفزع القطّ يندفع فارا تتناثر أعضاؤه هناك...يهتف العجاج عليا لبطولة الفأر...والقط...والرّصيف...وبالوعة القاذورات...وعهر مدينتي البغي»[3]، وذلك لتفسير الواقع المعيش، والذي كانت "اللغة "فيه «أداة طيّعة بيد الكاتب ووعاء لما يتلبسه من أفكار ومعان مساهمة في تعميق رؤيته اتجاه الأمكنة»[4]، وأن يجعل منه هوّية اجتماعية ووسيلة للتعبير عن مكبوتاته المتراكمة تجسيدا للقوى الظالمة والمسيطرة في المجتمع، والتي مثلّ لها بمجموعة من الحيوانات المقززة المقرفة ك "الفأر، والعنكبوت، والدّودة "وغيرهم متكئا على «الرمز والإيحاء وكلّ ذلك يعود لأسباب سياسية واجتماعية، كما أنّ استخدام الرمز في قصصه يجعل القارئ يساهم مع الكاتب في كشف المعاني الخفية، والرمز سمته تقوي الأدب إذا استخدمت بالشكل المناسب، وهي تعبّر عمّا يدور في وجدانه»[5]، لتولّد تلك التشكيلات المجازية للغة دلالات متمتعة بطاقة متفجّرة وخلّاقة تؤدّي إلى تعدّدية المعنى في عالم انقلبت فيه الموازين، فكيف يخاف القط من الفأر؟، بحكم السنة الكونية الطبيعية.

---

[1] _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 293.

[2] _ المرجع نفسه، ص 84.

[3] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 12، 13.

[4] _ محمدي محمد أبادي محبوبة: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 138.

[5] _ المرجع نفسه :ص 136.

ولقد جاءت لّغة الرمز القصصي «سردية متخيلة إيحائية كاشفة عن الصّراع بين الجماعات الإنسانية وفقا لانتمائها الطّبقي، وذلك من خلال إسقاط الصّراع الإنساني على الصّراع الحيواني»[1] في المدينة التي فقدت هوّيتها، من خلال «الصراع الحيواني إفراغ للصّراع من بعده الإنساني وإضفاء صفة الحيوانية عليه لأنّه مفرغ من أبعاده الإنسان[2]، وإذا كان الصراع القائم بين "القط والفأر"، هو صراع بين الأفراد والمدينة حول تعفّنها من طرف قاطنيها ومحتليها؛ فإنّ «النّص قد حمل بعدا مستقبليا»[3] يكشف عنه نهاية المقطع، فالقطّ اعترف بالواقع الجديد وعدم قدرته على تحدّي الفأر، وهو ما يتجلّى في قوله: "يفزع القط.. يندفع فارا تتناثر أعضاؤه هنا وهناك"، وكذلك الأمر مع أفراد المدينة الذين اعترفوا بالواقع الجديد وعدم قدرتهم على مواجهة الفساد، ورفع الظلم والاستبداد عنها.

والمتمعّن في نص "سرادق الحلم والفجيعة" يرى أنّ "جلاوجي" لما توسّل بالحيوان ركب بين الكلمة والسِّمة مثل: "الأحذية والفأر"، قصّة "لغراب والقمل والشياطين"، و"الفئران والأحذية"، و"اللعنة والنسور"، و"الفأرة والحصاة"، و"القوّال والعناكب"، ليُقِيم عناوين فصوله على «تركيب عطفي ربط بين كلمة وَاسِمَة لحيوان، وكلمة وَاسِمَة لصورة ذلك الحيوان نفسه»[4]، وبالاستناد إلى ذلك ندرك أنه «ينطوي على إشارة أجناسية موحية بأنّ المؤلف عارض القصص الحيواني الذّائع الصّيت في التراث العربي، فعناوين أبرز النصوص المنتمية إلى ذلك اللّون السّردي ركّبت تركيبا عطفيا جامعا بين اسمين محيلين على شخصيتين من الشخصيات المشاركة في الأحداث»[5].

وفي مقام آخر يحسن بنا أن «ننبّه أنّ الشخصية القصصية قد تجاوزت البعد الإنساني والماهية البشرية منذ أبحديات الفنّ القصصي، وبخاصة ما تضمّنته "كليلة ودمنة" من أبعاد رمزية للشخصيات غير الإنسانية، وأزعم أنّ البعد الرمزي في الشخصية يحقّق ثراء دلاليا أكثر ممّا يحقّقه البعد الحقيقي أو

---

[1] _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000)، ص 240

[2] _ المرجع نفسه:ص 241.

[3] _ نفسه: الصفحة نفسها.

[4] _ فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالتها، ص 490.

[5] _ المرجع نفسه: صفحة نفسها.

الواقع» [1]؛ إذ يصبح «الحيوان رمزا مكثّفا يختزل خلايا دلالية يمكن تشريحها وتفكيكها إلى منظومات من القيم والمثل العليا، سواء كانت تلك المنظومات منفية أو مثبتة في الحكايات الرّمزية، وفي كلتا الحالتين تبقى القصة الرمزية حاضنة لخطاب اجتماعي أخلاقي» [2]، وهذا ما يمثّله عنوان "الفراشات والغيلان"، الذي يحمل في ثناياه بنية دلالية توليدية، لِما له من «امتدادات في منظومة ثقافية موسّعة تقابله بأيّ شكل من أشكال التقابل، ومن ثمّة فإن فهمه وتأويله يتّمان من هذه المنطلقات، عبر مقابلة مقوماته (الاختزال، التكثيف، الإيحاء، الترميز...)، مع مقوّمات سياقه وإدراجها معا في فعل قرائي تقابلي وتساندي» [3]، لحيوانين متقابلين "الفراشات≠ والغيلان ". والمتأمّل لهذه الصورة التقابلية يرى أنّ «كل كلمة تخلق فضاء تصوريّا وأفقا للتوقعات لا تتحدّد مساحته، إلاّ بعد النظر في محتويات الكتاب أو العمل ككلّ» [4].

والملاحظ في الثنائية التقابلية المجسّدة في "الفراشات" ≠ "الغيلان"[*] أنّها تشكل استفهاما لافتا وشاهقا يحفّز المتلقي الذي لم يكتب النص إلاّ لأجله ليفكّ سحر هذه التيمة، والتي تجعلنا نتساءل عن سبب الجمع بين أضعف مخلوق وأقواه؟، ولماذا بدأ "جلاوجي "عنوانه بالفراشات؛ الحيوان الصّغير، ولم يبدأ بالغيلان الكائن القوي المخيف؟ لماذا فضّل زمن النهار والوضوح على زمن اللّيل والظّلام؟ هل هذه "الغيلان" التي كانت تخوّفنا بها جدّتي ليلا كلما أمعنّا في إثارة غضبها؟ هذا ما سنوضحه ونجليه في المحطات الآتية:

توسل الكاتب بـ "الفراشات" واستعار من الذاكرة الشعبية شخصية "الغيلان" والتي قال فيها: «وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة... آذان طويلة... وعيون كثيرة... مناخير... خراطيم...

---

[1] _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 88.

[2] _ المرجع نفسه:ص 246.

[3] _ محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص 24

[4] _ المرجع نفسه:ص 19.

[*]– لم يكن جلاوجي فقط من استعار لفظ "الفراشات "في نصه، وإنما هناك العديد من الروائيين من عنون نصه بالحيوان نفسه أمثال: واسيني الأعرج، "مملكة الفراشة"، وسامي مقدم الذي لم يعتبرها مملكة وإنما "مقبرة الفراشات"، وليلى عثمان "صمت الفراشات"، و"أجنحة الفراشة" لمحمد سلماوي، و"قيد الفراشة" لشرين سامي، و"الفراشة" لهنري شاربير.

مخالب... ذيول.... وأشعار»[1].

وفي موضع آخر يقول: «إنّهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير...طوال عراض يحملون قطعا حديدية تلمع...يلبسون أحذية ثقيلة... مخالب أياديهم طويلة حادّة... مناخيرهم مُدَبَبة... آذانهم ممتدّة إلى الأعلى أصواتهم نباح وتكشير.

التهمت الغيلان بمخالبها نصف الباب....وبدأت الزمجرات تصل آذاننا بوضوح» [2]، بهذه العبارات ينسج التصوير الرّوائي صورتها ليدرك القارئ عمق المأساة الإنسانية التي تحاصر "جلاوجي "جرّاء الاضطهاد الذي تعاني منه الأمة الجزائرية؛ بل العالم بأكمله في قوله: «وهمّ والدي أن يوقفها من سقطتها فأفرغ فيه أحدهم وابلا من رصاص، تقيّأته حديدته اللّماعة الطويلة، وملأ الحجرة وميض شديد، تهاوى أبي جثة هامدة فوق جدتي، وانفجر الدّم من جسده يرسم على وجه الأرضية خيوطا حمراء... وفي الوقت الذي ارتفعت قهقهات الغيلان... ارتفع عويل عمّتي ذات العشرين عاما»[3]، ليتسع مدار الجريمة، «لسنا الأوَّل يا بنيتي، ولن نكون الآخرين والنصر، دوما يا بنيتي للشعوب الصامدة المكافحة الرّافضة للذل... وليس ما وقع لإخواننا في البوسنة بالذي يخفى، وأنّى للكلمات يصنعها اللّسان أن تجبر الخاطر أو تبلسم الجراح، أو تضمّد الرعب والخوف»[4]، ليخال القارئ أنّ «هذه القصّة ملحمة من الملاحم البارعة التي تهتمّ بالنموذج العام أكثر من اهتمامها بالفرد»[5].

لقد كان موقفه من الحياة «موقف الفنان الذي يرى وراء كلّ حدث وكلّ قصّة سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية عميقة»[6]، وخير دليل على ذلك شخصية "محمد التي كانت مصدر إلهامه، وبما لا يدع مجالا للشك أنّ "جلاوجي" يجد «في الطفل أداة طيّعة لتمثيل الواقع، لكنّه يلتجأ في كلّ مرّة إلى خلق سياقات متغايرة لتوظيف عنصر الطّفولة، تكون مواكبة للموقع الذي يتخذّه هذا العنصر» [7]، في

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 21.

[2] _ المصدر نفسه: ص 10.

[3] _ نفسه: ص 12.

[4] _ نفسه: ص ص 30، 31.

[5] _ نجمة خليل: الرؤية الفنية في الأدب، شعرية الرواية والمألوف، نموذج غسّان كنفاني، ص ص30، 31.

[6] _ المرجع نفسه:ص ص 30، 31.

[7] _ شرف الدين ماجدولين: الصوّرة السّردية في الرواية والقصّة والسينما، ص ص 86، 87.

قوله: «رحت أدغدغها ببطء إلى الأمام وإلى الخلف، أغنّي أغنية الوطن الجميلة، وأتخيّل الأطفال اللّاعبين أمامي فراشات جميلة تدغدغ خد الأرض في براءة وتحلم بشروق الشمس»[1]، متوسلا بالدّلالة الرمزية للعبارة اللغوية من خلال «استحضار الغائب واستنطاق المكتوب واستجوابه ومحاورته لاستكشاف المعاني الخبيئة وراء تخوّم اللغة، التي كتب بها الأثر»[2]، لصورة الطفل الذي راهن عليه الكاتب، لهذا المشروع الصغير الذي يحمل همّا حضاريّا كبيرا وذلك في قوله: «أنّنا بين إخواننا وفي أرضنا، وأنّ كلّ شرفاء المعمورة يقفون معنا، ويبكون لبكائنا، فالبشر اليوم صاروا أسرة واحدة، لا تفرقّها الأديان، ولا الألسنة ولا الألوان، كلّهم أبناء هذه الأرض منها خلقوا وإليها يعودون... ولا مناص لهم من التآخي والتراحم أنتم أيّها الشعب العظيم أغلى من كل غال... وأعظم من كل عظيم...» [3].

نرى من خلال المقطع أن كلّ كلمة من هذه الكلمات تخلق «أُطرا ممتلئة بالمعنى حينا، وأحيانا أخر شبه ممتلئة، فيشعر المتلقي بوجوب ملئها واستكمال النسق التصوري الذي تخلقه الكلمات، إذ كلّ لفظة تخلق لدينا فرضيات ومعان مختلفة يتلوها انتقاء واختبار أقواها، وأكثرها انسجاما مع النّص ومقاصده الظاهرة أو الخفية»[4]؛ وعليه يتجسّد المغزى من" قصص الحيوان "في نصوصه فيما حدّده إخوان الصّفا؛ «وجعلنا بيان ذلك على ألسنة الحيوان ليكون أبلغ في المواعظ، وأبين في الخطاب، وأعجب في الحكايات، وأطرف في المنافع، وأغوصُ في الأفكار، وأحسن في الاعتبار»[5]، وليكشف توظيفه للتراث القصصي عن البنية الثقافية للسّارد، ليمنح «التحول من السيّاق السردي الرّمزي إلى السّياق الثقافي التراثي المتلقي فضاء يمتزج فيه التأمل والمعرفة، إذ يتأمّل دلالة الشخصية الرمزية ويقارب بينها وبين شخصيات واقعية، وفي الوقت ذاته يحدث عصف ذهنيّ ثقافيّ حينما يربط دلالة التنّاص بمصدرها التراثي» [6].

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 85.

[2] _ حسن كرومي: القراء والاختلافي والمغرض، القارئ في المقروء، ص 107.

[3] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 81.

[4] _ محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، ص 25.

[5] _ اخوان الصفا:رسائل الصّفا ء وخلان الوفاء: دار صادر، بيروت، المجلدّ2، 1987، ص 179.

[6] _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 250.

2–من ليل الحكي إلى نهار اللغة[*] :

شكل الموروث الحكائي العربي أحد أهم «الأركان التي شيدت الرواية العربية المعاصرة معمارها عليه»، باعتباره مخزون ثقافي له مكانة مرموقة في الثقافة العربية بأشكاله كلّها وأنواعه فهو ماضي الأمة وروحها وأصالتها» [1].

وصارت هذه الرواية تبحث «عن أصالتها وتحقيق الهوّية الخاصّة بها، بالعودة إلى الموروث والإفادة منه سواء أكان في البنية العامة أم الشخصيات»[2]. ولا سيما أنّ حكايات (ألف ليلة وليلة) «حظيت بالتقدير والاهتمام، وتبوأت مكانة مرموقة في سلم الأدب العالمي، وأثرّت في كثير من الأعمال الفنّية وتأسّست عليها أعمال إبداعية كثيرة في المسرح، والرواية، والموسيقى أيضا» [3]، فتعدّدت طرائق الروائيين في توظيفها، وتضافرت جهوده، فبعضهم «أقام بناء روايته على بناء ألف ليلة وليلة، ووظفّها بشكلّ كلّي، كما فعل نجيب محفوظ في روايته "ليالي ألف ليلة"، وبعضهم ضمّن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، كرواية "سلطان النوم" و"زرقاء اليمامة" لمؤنس نزار، في حين اكتفى بعض الروائيين بالإشارة إلى بعض الصوّر والموضوعات»[4] إضافة إلى روائيين آخرين من أمثال معاني الراهب "ألف ليلة وليلتان"، واسيني الأعرج في رواية "رمل الماية" و"فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف"، وابن عثمان حسن في "ليلة ليالي"، ورشيد بوجدرة في "ألف عام وعام من الحنين"، أمّا البعض الآخر فأشار إليها رمزا، مثل عبد الفتاح كيليطو في روايته "أنبؤوني بالرؤيا"، حيث خصّص لها فصلا موسوما بـ "الجنون الثاني لشهريار"، إضافة إلى مسرحية عبد الله ونوس الموسومة بـ "الملك هو الملك".

هذا ما جعلها تُعد «مصدرا لكثير من النصوص الأدبية رواية وشعرا ومسرحا، ينهل منه الأديب العربي ليحقّق الجديد فيزيد من شأن أعماله الإبداعية؛ إذ أنّه يفتح بوابات النص على صوت قادم من

---

[*]– استعرت هذا العنوان من كتاب المرأة واللّغة لعبد الله الغذامي، ص 127.

[1] _ سروة يونس الدّلي: شخصيات ألف ليلة وليلة، من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية، دار الخليج للصحافة والنشر، الشارقة، الإمارات، ط1، 2018، ص 17.

[2] _ المرجع نفسه: ص 18.

[3] _ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 41.

[4] _ المرجع نفسه: ص 42

أقاصي الزمن القديم بسلبياته وإيجابيته»[1]، لهذا فـ «ألف ليلة وليلة نص مركزي في الثقافة العربية، أنتجت رمزيته، رحلة طويلة في الذاكرة الجماعية، وجغرافية الإبداع، تحوّل معها إلى صور ذهنية، كثيفة، ملتبسة، وماتعة الأعطاف، ولأنّ رمزيته في المتخيّل الثقافي العام ثابتة، لم تعد ماهية "صور الليالي" أو نسق تشكلّها أو مقومات بلاغتها، مما يشغل القارئ أو الناقد فهي صور إنسانية حاضرة على جهة البداهة تتلوّن بطبيعة الإدراك، وتتشرّب مضمون الخبرات، وبما أنّ المدارك والخبرات غير حصرية، فتلك الصّور في تغاير لا ينتهي»[2]، الأمر الذي أدّى بكتّاب الرواية العربية أن يحاولوا «توظيفها وتأصيلها في روايات تحمل عبق هذا التراث، وتعمّق مدلولاته الفنّية التي تشكّل مرجعا أساسيا من المرجعيات النصية الفنّية والرمزية» [3]. يلتهمون منها أفانين القول، فـ «ما يميّز كِتَاب ألف ليلة وليلة، ويحشره في زمرة النصوص الخطيرة والمركزية في الثقافة الإنسانية أنّه "حمال أوجه" وأنه تحولّ في حاضر الثقافة العربية إل نموذج اختباري لرصد تطور آليات البحث النّقدي والوعي بمشروع الأدبية»[4]؛ وعليه ومن هذا «المنطلق فليس المستغرب أن تظلّ "الليالي العربية" إلى ما شاء الله موضوعا مُتَّقد الغواية في نظر الباحثين، يفجر باستمرار أسئلة قلقة، ويوحي في كلّ مرة بشتى ألوان الرؤى والمقاربات، كشأن البحث في الصّور»[5].

وبهذا الاعتبار نستطيع القول؛ «قليلة هي النّصوص الفنية أو الأدبية التي تتحوّل مع الزمن من نصّ يخضع لقوانين نوع أدبي محدّد إلى نصّ ثقافي شامل تتولدّ عنه نصوص في مختلف الأنواع الأدبية والفنية، وفي مختلف العصور والأمكنة؛ ولعلّ واحدا من بين هذه النصوص القليلة بلا مراء نصّ ألف ليلة وليلة، والتي تولّدت عنه نصوص عديدة في الثقافية العربية وغيرها»[6]؛ بل حتّى النصوص الجزائرية تعلّقت بلياليها؛ حيث نجد "جلاوجي "من بين الروائيين الذين تفاعلوا مع نص الليالي، وهو ما نراه في مقطع العجائز والقمر:

---

[1] _ سروة يونس الدّلي: شخصيات ألف ليلة وليلة من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية، ص 09.

[2] _ شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور اللّيالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 05.

[3] _ سورة يونس الدّلي: شخصيات ألف ليلة وليلة من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية، ص 18.

[4] _ شرف الدّين ماجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور اللّيالي، ص 6.

[5] _ المرجع نفسه: ص 6، 7.

[6] _ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 34.

«فلّما اشتدّ خنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح وأوحت إلى العجائز أنّ....محيا القمر»، هذا الملفوظ الذي يحيلنا على اللّيالي، ويبدو استثماره لنص "ألف ليلة وليلة " بيّنا في هذا السيّاق، والتي أوكل ساردها "دنيا زاد "بدل "شهرزاد" لتكون راوية لأحداثها قائلا في مقطع "الطوفان والفلك":

«قال الراوي قالت "دنيا زاد" قال كليلة: واستمر يصنع الفلك وينتظر الطّوفان والسّنون تمضي وكلّما مرّ به ملأ سخروا منه قال: ان تسخروا منّا فإنّا نسخر منكم كما تسخرون...» [1].

وفي رواية ثانية:

قال الراوي قالت دنيا زاد: قال دمنة بسند صحيح:

-إنّه ما إن استوت السّفينة كالطّود العظيم وأخذت زخرفها وازّينت وظنّ الخرّاصون أنّها لعبة أطفال، أتاها أمر الطوّفان ففار التنّور، واندلقت صهاريج السّماء بماء كالحميم يشوي الوجوه، وساء مشربا...

وفي رواية ثالثة:

ورى ابن المقفع بسند متواتر أنّه لم يحمل في السّفينة إلاّ النّخلة، وهي تكاد تلفظ أنفاسها.

وفي رواية رابعة:

وقيل إنّه مل الانتظار فترك السفينة ولجأ إلى حصن الشيخ مولانا المجذوب، ونذر نفسه لا عمل له إلاّ الصمت والدوران حول الصّخرة....

وفي رواية خامسة:

وقيل إنّه لما غادر المدينة إلى الشيخ لم يجده، ولم يجد الصّخرة كأن الأرض انشقت وابتلعتهم...»[2].

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 124.

[2] _ المصدر نفسه:ص ص124، 125.

إنّ الملاحظ في هذا المقطع أن "جلاوجي" استثمر الحكي بالتواتر، حيث عدل عن دنيا زاد مرة لكليلة، ومرة لدمنة، ومرة لـ "ابن المقفع"، والتي لم يمنح سفارة الحكم فيها إلى أي أحد من الشخصيات المذكورة، متخذّا من طريقة سند "الحديث النبّوي الشريف "إليه سبيلا.

وعلى هذا الأساس «لما كانت صور اللّيالي في مسار تحقّقها الجمالي لا تفارق حدود الرسم بالكلمات، فإنّها تهمّ مسار تشكُّل الصور الأدبية عموما، قبل أن تتحددّ جنسيا بانتمائها إلى السّرد الشعبي، ونوعيا بإنجازاتها المختلفة: عجائبية وخرافية وأسطورية وهزلية، وكل التشكلات الممكنة في القص الشعبي» [1].

وعلى غرار ذلك فإنّ الصوّر في الحكايات الشعبية «تلتحم بقيم الأسلوب الأدنى، حيث تستند مكوناتها الأسلوبية على صيغ تفصيلية للوقائع الاعتيادية حتى أنّ هذا النّوع اشتهر لدى كثير من دراسي القصّ الشعبي بـ "الحكاية الاجتماعية"، أو "حكاية الحياة اليومية"»[2]، ولم يكن مستبعدا أن يولي "جلاوجي"اهتماما كبيرا بهذا النّوع، الذي يصوّر فيه حياة الدّنس التي يعيشها الأفراد داخل مدينتهم؛ بل داخل وطنهم، من ضياع ورغبة وتمزّق وتشظي لصورة الحياة التي شوّهها "الغراب والثعالب والنّسور"؛ لأنّ «الظلم والصّراع الإنساني مثلا، موضوعات صورتها الحكايات الشعبية على أنّها وقائع من الحياة تستند إلى أحداث وشخصيات يحكمها منطق الإمكان، وتعبّر عن تجارب إنسانية ملموسة، لا دخل فيها للخوارق أو المبالغات الحُلمية، ولا مكان فيها للفخامة النثرية التي تواكب التصوير البطولي» [3].

وفي مقطع آخر أدرجه باسم "مقدمة" لهذا النص قال:

«وسكتت شهرزاد زاد عن الكلام المباح...

حين ولّى النهار وراح...

حين تثعبن الدّامس الطّامس وصاح...

حين ضلّ الزّمان وجاحْ...

---

[1] _ شرف الدّين ماجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور اللّيالي، ص 5.

[2] _ المرجع نفسه:ص 82.

[3] _ نفسه :ص 82.

قالت دنيا زاد أنا أقصّ عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان... ولا طائر ولا حيوان... فيما غبر وفي هذا الزّمان... مليئة بالعبر، والعظات الكُثر...

وخشيت أن تكون دنيا زاد هي المومس الغاوية الساهية... اللاّهية، فلم أثق بها حتى جاءني كليلة ودمنة، وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عنّي... وعن حبيبتي الحسناء نون... وعن حاء حميم وعن المدينة وما وقع فيها من غرائب وعجائب قالا: كان يا مكان في قديم الزمان... وسالف العصر الأوان، كانت مدينة من أغرب البلدان... عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان... ولا الحيوان... ولا الإنسان... وقعت لهم فيها أحداث أقرب إلى البهتان... يرويها لكم بطلها السيّد فلان» [1].

إنّ المتمعن لهذا السّفر المتمثّل في توظيف صور الليالي، والتي عمد "جلاوجي "إلى تصوير أماكن عجائبية لا وجود لها إلا في مخيلته؛ مثل: "مدينة من أغرب البلدان، وما وقع فيها من غرائب وعجائب، خلق ليسوا من بني الجان ولا الحيوان ولا الإنسان "، وهذا ما أشار إليه "عبد الملك مرتاض" حين عزا «عبقرية التشكيل الأدبي في رائعة ألف ليلة وليلة، تمثّل إذن في تعاملها مع الأحياز وقدرتها العجيبة، وذلك بفضل عبقرية الخيال الشعبي على هذه الأحياز وإعطائها أسماء عجائبية تمنحها (الشرعية) الجغرافية الوهمية علّى كلّ حال»[2].

وفي منعطف آخر نرى المكنون الجمالي للاستهلال الذي حوّره بـ «وسكتت...حين ولّى النهار وراح...»، والذي جعله يولّي أهمية كبرى لـ "اللغة "التي وظفّها بكثير من الشاعرية؛ لأنّ «صور اللّيالي إنجاز لفظي سابق قبل كل شيء على معلوله الذّهني، وماهية لفظية مضبوطة بنسق الإنشاء اللغوي، تشمل مجمل أغراض الكلام العربي، تتضمن مختلف احتمالات التّأليف والتشكيل السرديين، فضلا عن تطويعها لتقاليد الصّياغة الشعبية» [3].

واستثمر "جلاوجي" في نص "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" استهلال حكاية ألف ليلة وليلة، وذلك ما قاله في البوح الأول: «وانهمرت تحكي...كما حكت جدّتها شهرزاد في سالف العصر والأوان مستفتحة في قولها:

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 126.

[2] _ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 161.

[3] _ شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 05.

-بلغني أيّها الحبيب السعيد، ذو العقل الرّشيد أنّه...» [1].

وقد تواتر في البوح الثاني ليعدل الحكي لـ "حوبه "هذه المرة قائلا:

«وراحت حوبه تكمل حكايتها.

بلغني أيّها الحبيب الوسيم ذو القلب السّليم أنّ..».. [2].

وبنفس النّبرة راحت "حوبه " في بوح آخر «تصّفّق بحرارة، وقد أشرق وجهها رشفة من فنجانها وراحت تكمل حكايتها، ولم أجد مندوحة أخرج قلمي لأسجل بعض مفاصلها لأستعين بها لاحقا حين أعيد تدوينها. قالت حوبه وهي تقلب عينيها السّوداوين الواسعتين، كأنّما تقلد شهرزاد:

بلغني أيها الحبيب الظّريف، ذو الخلق اللّطيف أن....

وانهمرت تحكي....» [3].

إنّ المتمعّن في هذا الشاهد يرى أنّ في "ألف ليلة وليلة"، «استهلالان متميّزان: الأول: ما تبتدئ به كلّ ليلة من اللّيالي، والثاني ما تبتدئ به كلّ حكاية من حكايات الليالي؛ ولكل منهما قالب فنّي متميّز وخصوصية أسلوبية مختلفة»[4]. فالأوّل استهل بصيغة سردية واحدة متكرّرة، وهي "بلغني أيّها الملك "، والتي استبدلها بلفظة الحبيب. والثاني في استهلال متميّز في قالب فنّي، وله خصوصية أسلوبية مختلفة عن السابقة، وهي «أعلم أيّها الملك السّعيد أنّه في قديم الزمان وسالف العصر والأوان،... أيها الملك السعيد أنّ...أو ممّا يحكى أنّه كان في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان »[5] وهي استهلالات تحولت إلى سمة فنية بنائية لها واقعها الخاص.

وعموما فاستهلال الحكاية عند "جلاوجي "لا يختلف كثيرا عن استهلال الحكاية في "ألف ليلة وليلة" إلاّ في بعض المفرادت فقط؛ لأن «لم يقم بنسخ النص القديم؛ بل يسعى إلى كتابة نص جديد يرتكز

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 13.

[2] _ المصدر نفسه: ص 139.

[3] _ نفسه: ص 285.

[4] _ ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009م، ص 100.

[5] _ المرجع نفسه: صفحة نفسها.

إلى النّص القديم، يوظّفه ولا يطابقه»[1]، لتحمل العبارة الاستهلالية "الفعل الدائري للسرد "، "فكان يا مكان "لا تبتدئ ببداية تاريخية معروفة؛ وإنما تنفتح على زمن لا محدود، لذلك ينطلق السّارد من نقطة لابتداء لها قد تشترك في صياغتها عدّة مجتمعات وعدّة شعوب»[2]، ويتمظهر مجتمع ألف ليلة وليلة في نص "جلاوجي "«من خلال الراوي الذي يمثّل ذات الكاتب، والذي يكرّر عبارات الرّاوي كقوله: وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح، حين ولّى النهار وراح، لتبدو المرأة كما هي في المجتمع الذي تصوّره الرواية امتداد للمرأة في حكايات ألف ليلة وليلة، فهي أسيرة جسدها وتابعة للرجل الذي يرى فيها جسدا، يمنح اللذة، وخادمة تلبّي رغباته وتقوم على خدمته، وتوفير حاجاته؛ إنّما كما يراها المجتمع مصدر غواية» [3]. هذا هو حال" المدينة المومس" البائدة، التي تتراءى للعيان طللا مُقرفا شوّه صورتها "الغراب".

وبهذا نرى أنّ "صور الليالي" «تشكيل بلاغي متعدّد، تخضع فيه اللغة لخصائص السرّد المانع، وآلته الأسلوبية العليا، بما يجعل الصوّر تنفعل بالحضور الضّاغط لاستراتيجية التزيين للكلمة الموقّعة، والتركيب المجازي، ولفتنة الصيغ الأسلوبية الجاهزة»[4]، وفي هذا السياق فإنّ صورها «قد تكون استعارية، أو مجازية، أو طباقية، أو رمزية، غير أنّها لا تقف عند هذه الحدود المشاعة بين مختلف الأجناس التعبيرية، وإنما تحتبي لتكوينها الأسلوب صورا جمالية مضافة من خارج قوالب المجاورة والمشابهة صور تكلفّها قدرات النّوع الحكائي على ابتداع وسائل تمثيلية مميزة لـ "الرسم بالكلمات"» [5].

واستئناسا لما سبق نرى أنّ استدعاء "جلاوجي " لحكاية "ألف ليلة وليلة" في نصيّه السابقين أضفت عليهما "ظلالا حكائية مائزة تمنح المتلقي فضاءا خياليا رحبّا تملأه الإثارة والغرابة، ويوفّر هذا الاستدعاء مقاربة بين السياق الحكائي "لألف ليلة وليلة" والسياق السردي[6]، وتمتدّ وظيفته وتستوعب الحدث في زمننا الحاضر، وذلك حين وضع «شهرزاد الرامزة لضمير الإنسان في مواجهة حادّة مع شهريار الرامز للنموذج السياسي المكرور، وقوالبه السّائدة ليستدرج القارئ إلى النهاية الصادمة لتكون

---

(1) _ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 48.

(2) _ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي، ص 101.

(3) _ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 64.

(4) _ شرف الدين ماجدولين: بيان شهرازد التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 224.

(5) _ المرجع نفسه: ص 06.

(6) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص251.

القصة برمتها بيانا ثقافيا وسياسيا يؤرّخ لجراح الذاكرة»[1].

وفي منعطف آخر ابتدع طريقة أخرى في تناصه مع النصوص النثرية، وذلك حين راح يوظّف شواهد دون ذكر أسماء أصحابها، أو يكتب كلمات فقط ويترك القارئ يفكّ شفراته، وهو ما نراه في قوله: «خرجت وبقيت جامدا مكاني... في أحشائي موار جُزر ومَدّ هل سنبقى طوال القرون نجترّ كالماعز ما تركته الكتب الصّفراء من شعراء ابن عاشر وأحكام الوضوء والتيمم وطول اللّحى وشكلها ولونها؟؟ والجنّ وطعامها المفضّل الروث أم العظام؟ والمرأة صوتها وحدود لباسها وحجم ما تتعلّم و....؟» [2].

قام "جلاوجي" في هذا الشاهد بذكر قول" ابن عاشر"[3]، والإشارة إليه فيما يخصّ أحكام الوضوء والتيمم فقط، قائلا في حكم الوضوء:

سُنَنُهُ السَبْعُ ابتداء غسل اليدين وردُّ مسح الرأس مسح الأذنين [4].

وقوله في باب التيمم:

فصل لخوف ضُرًا وعدم ما عَوِّض من الطّهارة التيمُمَا [5].

فاكتفى بذكر القائل وباب القول فقط مع إضافات أخرى حول طول اللحى والجن والمرأة ولباسها، وهذا «ما يتماشى مع واقعه في تلك المرحلة التي عاشها السّارد، فترة قلق وأزمة قيم فراح يبحث عن نموذج جديد للكتابة الروائية يستوعب الواقع الجديد في عصر موسوم بخلخلة المبادئ والمفاهيم»[6]، فاحتاج «الواقع إلى اللغة النثرية من أجل قدرة الاختزال والانتقال بين الواقع الحادث

---

[1] _ وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 110.

[2] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه1+1=0، ص ص 133، 134.

[3] _ ابن عاشر: هو أبو محمد عبد الواحد ابن عاشر الأنصاري (990هـ-1040هـ)، وهو من حفده الشيخ أبي العباسي ابن عاشر التلاوي، فقيه عالم من المغرب يعدّ من أبرز علماء المذهب المالكي. https://ar.m.wekipedia

[4] _ أبو محمد عبد الواحد بن عاشر: المرشد المعين على الضروري من علوم الدين، مكتبة القاهرة، مصر، د.ط، ص 6.

[5] _المرجع نفسه: ص 9.

[6] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج "لياسمينة صالح أنموذجا، ص 32.

والواقع اللغوي النثري»[1]، إيمانا منه أنّ هذا «العالم المنثور في الرواية لا يستغني عن محاورة اللغة الشعرية»[2]، والتي لم يقتصر فيها جلاوجي في مقطعه السابق على «مستواها التعبيري فحسب؛ بل يرى أنّ الجانب الصوتي بطاقته الشعرية سجلّ حضورا واضحا»[3]، من خلال الإيقاع الذي تركته الألفاظ:" بشكلها ولونها وطعامها، صوتها ولباسها "، وذلك ليعطي له جمالية تعبيرية خاصّة، تسفر عنه أواخر فواصله.

وفي سياق آخر نراه يتحاور مع" الرسالة القشيرية " فيستلهم مقطعا منها، والقائل فيه على لسان "خليفة ": «السّاكت عن الظلم شيطان أخرس لن أكون شيطانا، بل ملاكا تزهق روح الشيطان، أنا من يخلّص الناس من شروره ويطهر الأرض من رجسه» [4]. فلا شك في هذه العبارة ما يدل منها على الكلام المأثور للقشيري الشافعي في رسالته القشيرية، والقائل فيها في باب الصمت من كتابه: «سمعت الأستاذ أبا علي الدقاق يقول: "من سكت عن الحق فهو شيطان أخرس"»[5]، والشيطان في نص حوبه هو (القايد عباس)، الذي أراد خليفة أن يخلّص أفراد القرية من ظلمه، ويطهر الأرض من دنسه.

والمتأمّل في هذ المقطع أيضا، يُدرك أن «النثرية التامة تسيطر على لغة الرواية، ونثريتها تنبع من نثرية العالم الذي توازيه»[6]، فتعمل على تصويره بكل أنواعه، لنجد أن «اللغة الشعرية لم تقتصر على صور محدّدة، وإنما شكّلت العمود الفقري للحوار، وشكّلت المونولوجات الدّاخلية في الرواية، وهذه الشعرية أعطت الحوار قدرة كبيرة على الإيحائية، وذلك باستخدام "اللغة "استخداما ناجحا في الربط بين الرصيد المستدعى والنّص الروائي» [7].

---

[1] _ مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه حكاية بحار –الدقل– المرفأ البعيد، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 274.

[2] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] _ علي صليبي، مجيد الموسومي، الشاعر العربي ناقدا، نقد الفكر، النقد الثقافي في النقد الجمالي، المنهل، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 247.

[4] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 112.

[5] _ أبو القاسم عبد الكريم بن هوران القيشيري الشافعي: الرسالة القشيرية، (باب الصمت) pdfص 116.
www.almostafa.com

[6] _ مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه –حكاية بحار–الدقل–المرفا البعيد، ص 274.

[7] _ المرجع نفسه: ص 275.

وإذا تعمّقنا في نسيج البنية وجدناها قائمة على التكرار مثل؛ تكرار "الشيطان"؛ لأنّ «التكرار مبدأ أساسي في تتبّع الظواهر الشعرية، فالعنصر لا يعدّ شعريا ما لم يتواتر ظهوره في النص»[1]، وتتيح الأفعال المضارَعة (أكون، يزهق، يخلّص، يُطّهر) ثراء دلاليا، «مصدره ثراء وتنوع في البنية التركيبية؛ إذ يستحضر أبرز أشكال الأداء الكلامي أفعال المضارع»[2]، لتتحوّل «وظيفة اللغة حينها بوساطة إضمار الدلالات إلى كشف للموقف الإنساني» [3]، إزاء قضية الظلم التي شغلت خليفة؛ بل بالأحرى شغلت القرية بأكملها.

وفي منعطف آخر يتناص الكاتب مع مقطع نثري لـ" الكواكبي "، فلم يذكر لنا اسم الكتاب، وإنّما اكتفى بالمقبوس فقط، مع حذف بعض الكلمات منه، وهو ما ورد في كتابه "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد"، قائلا: «العوام هم قوّة المستبد وقوّته بهم، عليهم يصول ويطول، يأسرهم فيتهلّلون لشوكته، يغصب أموالهم، فيحمدونه على إبقائه حياتهم، ويهينهم فيثنون على رفعته، ويغري بعضهم على بعض، فيفتخرون بسياسته، وإذا أسرف في أموالهم يقولون كريما؛ وإذا قتل منهم ولم يُمثل يعتبرونه رحيما»[4]، هذا الكتاب الذي شخص فيه "الكواكبي" داء الاستبداد السياسي، واصفا أنواعه المتمثلة في استبداد الجهل والنفس، وليعمل «البديع مرّة أخرى على نقل العناصر اللغوية من مستوى الاختيار إلى مستوى التأليف»[5]؛ لأنّ «الأدب فنّ لغوي تتحوّل فيه اللغة من وجودها الطبيعي إلى وجود فنّي حين تستند إليها وظائف جمالية، بفضل تراجع شفافية العلامات، وبروز الشكل الصوتي لها» [6].

نظر "جلاوجي" من هذا المنطلق إلى العنصر اللّغوي الذي يتحقّق فيه "الجناس والطباق " بوصفه مادة لغوية لا ارتباط لها بغير المرجع الذي تحيل عليه، وهذه نظرة محضة تختزل الوجود الجمالي للعلامة»[7]، ما يعني أنّ هذا القلب في الجناس والطّباق والتغيير (يطول ويصول)، (يهينهم رفعته)، هو

---

[1] _ ميادة كامل اسبرْ: شعرية أبي تمام، ص236.

[2] _ المرجع نفسه، ص 236.

[3] _ نفسه، ص 250.

[4] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص ص 125، 126.

[5] _ ميادة كامل اسبرْ: شعرية أبي تمام، ص 253.

[6] _ المرجع نفسه، ص 252.

[7] _ نفسه، ص 253.

«مكمن الشعرية؛ إذ يحقق تركيز الثقل الدلالي على علامتين على الأقل في السياق الذي وجدت فيه»[1]، وهو عين ما أثبته "جلاوجي" لزمن تساوت فيه الأوضاع والأمور، وهو زمن غامض لا يكشف عنه إلا بـ" اللّغة "، التي ترسم في وعيه لتغدو معالم "الاستبداد ومصارع الاستعباد".« معالم لغوية تولد فيها، وتمرّ عبرها، لتأخذ صورتها وفق عمل إبداعي من صنع عبقريتها»[2]، محوّلا معالمه (الاستبداد، الاستعباد) من «ظاهرة وجودية إلى ظاهرة كونية، تطلقها اللغة من إسار الزمن»[3]، لتغدو معلما منسوجا بداخلها يسبح في الزّمن من المطلق.

ولا يسعنا في هذا المقام التطرق لجميع التعالقات النصية (النثرية)، وهي كثيرة ومتنوعة في نصوصه، لهذا يمكننا القول إن "اللغة الشعرية" أخذت حيّزا هاما فيها[4].

3-التناص مع لغة الرسالة:

تبرز في مقام آخر القيمة الجمالية لـ" لتناص "في نصوص "جلاوجي "، كونها لا تقتصر على الجانب المضمون فقط؛ بل تطال الجانب الشكلي كذلك؛ لأنّ الرواية في اعتقاده باتت «مشروعا تجريبيا لا ينتهي، لذا فهو يستدعي أشكالا أخرى، وأنماطا كتابية مغايرة، ويُضمنها محكيه على سبيل الاستعارة الأجناسية؛ ولعلّ هذه الطريقة من التناص تخرق الحدود بين الأجناس، وتعزّز من انفتاح النص، وتلاشي الفكرة القائلة بخالصية التجنيس» [5]، ونستحضر هنا -فن الرسالة- والذي استثمره في أكثر من موضع، لما لها من أثر في جسد محكي بعض نصوصه تنمّ عن موهبته وروعة أساليبه، وهو ما ورد بخطّ "ذياب" في رسالة بعث بها للجازية، « بعد أن علّقت الرسالة في عنق السلوقي وأطلقته، فاندفع يعدو باحثا عنه ليلمحه، ويفضفضها ويقرأها على عجل مُرْسلا:

حبيبتي الغالية الجازية...

---

[1] _ ميادة كامل اسبر:شعرية أبي تمام، ص 253

[2] _ المرجع نفسه:ص 257.

[3] _ نفسه: ص 257.

[4] _ محمد تحريشي:أدوات النص ص 122.

[5] _ إبراهيم الحجري، شعرية التناص في ديوان السندباد، أنموذجا، ص 11.

يا دفقة الحياة في قلبي... يا كلّ الدفء الدافق في شراييني، عشت العمر كله أحلم بي طائرا يبني عشّه في جنباتك سيغرّد في أفيائك...يصدح في عليائك...يسبح في أفلاكك...يستحم في عينيك البحيرتين الهادئتين، وكُنتِ أملي النفس بالعودة السريعة لألقاك، وألقى الأحبة جميعا فيك... وأمليها بتعجيل كل ما أخّرناه إلى اليوم...

يجب أن نعلن فرحنا في الجميع... لو وضع إخلاص المخلصين كلّهم في كفة ووضع إِخْلاَصِي لك في كفة لَرَجَحْت كَفَتي...

لكن يا حبيبتي الغالية:

لا مناص لي من القدر... أعمالي في الصحافة كثيرة وصعبة، وغدّت تمثل لي كابوسا رهيبا، ولا أخفي عليك لقد غدونا رغم الشجاعة التي نملك نخاف حتى من خيالنا، إنّ الموت يتربّص بنا في كل منعطف... والإرهاب الأعمى يقف في كل منعرج دينا غولًا مفزعا.

لا أريد أن أقول لك أكثر مما قلت... إن إلتقينا فذاك أملي....

وإن كانت الأخرى فإليك دفقة القلب التي لا تتوقف و... »[1].

يعتمد "جلاوجي" في تشعير لغته النثرية على استعارات مجازية، تجعلنا نقول إنّ حدث "العشرية السوداء" شوّه روح "الرسالة "وعبق تواصلها، رغم تغزل ذياب بالجازية وشوقه لها، إلا أنّ حياته تختالها الكوابيس المرعبة، وناقوس الخطر، والموت الذي يحدّق بين الفينة والأخرى، جاعلا من هذا الفن أملا يبعث فيه شيئا من الحياة، ليبذر في قلبها المثخن بالجراح عَبق الورود الفواحة، وقد «خلقت اللغة في الرواية المعادلات الروحية، والنفسية، والفكرية، وأدت وظائفه كاملة، وكانت اللغة الشعرية مكثفة جدا»[2]، ولا سيما عندما كان يتحاور معها ليعطينا صورا جمالية حاملة لدلالات نفسية، وذلك في قوله: "يا دفقة الحياة، يا كُلَّ الدِفء، يغرد،.... وكنت أملي...."، والتي صاغها ليقترب نظام هذه الكلمات «من لغة الشعر، فنجد التشبيهات والاستعارات والكنايات من كل جنس ولون، ليؤدّي

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص ص 129، 130.

[2] _ محمدي محمد أبادي محبوبة: جماليات لمكان في قصص سعيد حورانية، ص 275.

بعضها وظيفة عقلية أو محتوى انفعالي أو اتجاه رومانسي»[1]، يصبو بها إلى أعلى مراتب الشعرية.

وفي مقطع آخر من نص "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، نراه قد عاد بنا إلى الطريقة البسيطة الكلاسيكية في كتابة "الرسائل "، وذلك حين قال على لسان ابنة سي رابح:

«بسم الله الرحمن الرحيم، رب الأرض والسماء، باسم من خلق الرحمة في قلوب الآباء، وجعل فيه النسيان رحمة وهناء.

لا أريد في كتابي هذا إلا أن أذكرك إن كنت نسيت أنّ لك زوجة اسمها حليمة، ضيعتها منذ سنوات ونسيتها، لكنها ما زالت تذكرك، وما زالت مخلصة لحبّك، كما أريد أن أُذَكِّرك أن لك بنتا هي الآن عروس في عمر الزهور، وأنت نسيتها حتما، ورغم أنها لم تَرَكَ غير أنّها لم تنسك، وكيف تستطيع وأنت حاضر على لسان أمّها كل يوم

ابنتك المشتاقة لرؤيتك» [2].

تكشف ألفاظ هذه "الرسالة" رغم بساطة أسلوب كتابتها عن بعد حاد وتجربة قاسية، عانى منها الملاك الرحيم، بحيث خرج الكاتب بالمعاني إلى فضاء آخر، تعجز الكلمات عن التعبير فيه وذلك في قوله: "باسم من خلق الرحمة في قلوب الآباء، وجعل فيه النسيان رحمة وهناء" من زاوية، وإيمانا منه أنّ «إمكانات اللّغة وقواعدها تتيح للمبدع ألوانا كثيرة من التصرف» [3]، من زاوية أخرى، وهذا ما يشير إلى مدى الثراء الذي يغني به النص، حينما ساقت الفتاة قولها بطريقة «كلامية خاصة تدوم في الذاكرة إلى الأبد، إذ فيها يكمن الجمال»[4]، ولو أنّ الجمال كامن فيما تقوله.

ويفجر المتن السردي مرة أخرى بؤرا مفخّخة تحيل على ذروة الاغتراب النفسي والسّريالي في طريقة كتابة الرسالة، التي أخذت طابعا آخر والقائل فيها:

---

[1] _ محمدي محمد أبادي محبوبة: جماليات لمكان في قصص سعيد حورانية، ص 269.

[2] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 545.

[3] _ أحمد محمد ويس: الانزياح، الاستعارة والانحراف، ص 65.

[4] _ جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 41.

«بنيتي أكتب إليك مستسمحة، إني مغادرة إلى العالم الآخر، ولا بد من الاعتراف يجب أن تعلمي أن أباك، اسمه "ك" تحت عبارة لأم خطت الملاحظة...لقد لفظت أنفاسها قبل أن نكمل إملاء الاسم»[1].

فالمتأمل لنص الرسالة لا يلفته الموضوع، بقدر ما تلفته طريقة صياغة النص، وطريقة «التركيب والتعليق، تعليق الكلام بعضه ببعض، وجعل سبب بعضه بسبب بعض، وبين المقصدية التي هي غاية كل رسالة لغوية، إذ غايتها الإفهام والإبانة والتبيين أوّلا، ثمّ الإمتاع والمؤانسة ثانية»[2]، فلم تكن الذات هي التي تتكلّم، بقدر ما كانت "اللغة "هي التي تعبر عن الذات المتكلمة.

واستئناسا بما سبق ذكره نرى أنّ فنّ الرسالة "عند "جلاوجي "عرف مناخات عديدة تتباين طريقة وموضوع كتابتها من نص لآخر؛ لكن الشيء الذي نقرّه أنّها كانت تدور على موضوع واحد، هو إما التحريض على القتل كما في نص (حائط المبكى)والرماد الذي غسل الماء) أو رسالة تهديد ووعيد زمن الدّم، وذلك ما ورد في نص (راس المحنة) حيث كان الفرد الجزائري يصبح كل يوم على رسالة أمام بابه، لهذا نرى أن توظيفه لهذا الفن يُعدّ بوحا لمكبوتات النفس إزاء الراهن، ولغة اعتراف تنمّ عن حالة نفسية مرّ بها هو وشعبه الجزائري.

يتّضح أنّ برازخ "جلاوجي "النثرية عديدة وثرية، لم تقتصر على الحكايات والنصوص النثرية وجنس الرسائل فقط؛ بل تحاورت وتعانقت مع ابن الفنون المدلّل، ونقصد بذلك "المسرح "، هذا الفن الذي أكسبه مكانة رفيعة، وهو ما يوضحه في قوله: «المسرح يا إخواني مدرسة الحياة، وشعب دون مسرح شعب معوق مشلول، فعلا لقد أردت أن أغرف من التاريخ، وبالضبط ما حدث لخليفة الصياد مع هارون الرشيد، وأردت بها أن أهزّ أعماق شبابنا المتواكل المتلذّذ بأحلام اليقظة»[3].

بنى جلاوجي خطابه في هذا الملفوظ المسرحي على خطاب تراثي رمزي، وهو ما تمثل في "حكاية الصياد مع هارون الرشيد"، والتي يشير فيها إلى إنتاج دلالة لصراع الحاضر لا الماضي.

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 152.

[2] _ عبد الله الكثيري: السيميولوجيا العربية، قراءة في بيت من شعر المتنبي، صراع الثقافة والطبيعة، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27، المجلد السابع، 1996، ص 108.

[3] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص511.

4-لغة التناص التاريخي:

إذا كان "التاريخ "وعاء التراث وحاضنه؛ فإنّ «الكتابة تستلهم مكوّنات هذا التاريخ التراثية، التي لا تزال تعيش في وجدان النّاس، لكي تستخدمها في إحداث التواصل الحيّ بين النص الإبداعي وبين التلقي»[1]، كتابة في سفر دائم وترحال متواصل، وهي «تفيض عن التعريف وتخترق أكثر من جنس، وحدود أكثر من فنّ، وتتوق إلى أكثر من أفق، فهي ذلك القلق الذي لا يهدأ إنّه قلق الكتابة والإبداع»[2]

يعكس البحث عن مشروع روائي جديد «في جوهره نزعة إلى مراجعة السّائد من مفاهيم الممارسة الروائية، وإعادة النظر في المألوف من أدواتها الفنية، وأدوارها ومقاصدها في مرحلة تاريخية تميّزت بتحولاتها العميقة وتغيّراتها محليّا وعالميّا» [3]، متمثّلة في فئة انزاحت عن «الكتابة التاريخية، في مباشرتها واحتفاليتها، إلى أخرى منتجة تقيم علاقة جدلية بين التاريخي والراهن» [4]، هذا "التاريخ "الذي يُعد «وسيلة مثلى لفهم الواقع من خلال الماضي ونقده من جهة، ومن ناحية أخرى أسلوب جديد لبناء الرواية» [5].

وعليه يلتقي" التاريخ" بـ "جلاوجي"، ويلتقي الأخير به ليعطي نصوصه «ولادة واضحة ويؤكدها مشروعا متوالدا»[6]، وذلك حين قال: «أحبّ أن أقرأ التاريخ كما أودّ لا كما يَوُدُونَ»[7]، وهو القول ذاته، في حوار أجراه في صحيفة "ذوات الثقافية الفكرية"، حين قال: «آن لنا أن نقرأ ماضينا بعيوننا لا بعيون الموتى» [8].

والملاحظ في الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة، ارتدادها نحو الماضي، إنها «بحث نوعيّ في تاريخ هوية مأزومة، فقدت ما كان عندها، ولم تعثر على ما تريد الحصول عليه، هوية معلّقة في الفراغ،

---

(1) _ نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 41.

(2) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 75.

(3) _ المرجع نفسه: ص 30.

(4) _ نفسه: ص 75.

(5) _ فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 169.

(6) _ فيصل دّراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص131.

(7) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 32.

(8) _ في حوار له مع صحيفة "ذوات الثقافية الفكرية"، 07 جويلية 2016.

ترى إلى ماضي لا نستطيع العودة إليه، وترنو إلى مستقبل تعجز عن الوصول إلى أبوابه، هوية كالأحجية مؤجلة الموت ومؤجلّة التحقق» [1].

هكذا هو حال "جلاوجي " في نصوصه الرّوائية، خاصة نصّيه "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنظر"، و"الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال"؛ إذ يتّضح من خلال العتبة، ومن اختياره لهذين العنوانين، أنه أراد أن «يجعل من القارئ يثير جملة من التساؤلات والإشكال لتحّرك خياله، وتدعوه للبحث في طاقة الكلمة ودلالتها» [2]، وما تحمله من دلالات عديدة «ليتسرّب إلى رحم اللغة المادّة المؤسّسة للبرنامج السردي، ليمتطيها بشغف الرّمز والدّلالة، والتأويل حينا، وبارتياح المسكوت عنه في صياغة الشخصية والحدث حينا آخر»[3].

فعنوان الأول "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" يحيلنا إلى معاني الأمل في عودة الانتصار لهذا الوطن الجريح، لتصبح حوبه «فضاء حاضنا للنّص وقابلا للتأويل، لكنّه متوار خلف ستارة السّرد واللغة عبر دلالات وانزياحات متعددة» [4]، بحيث يتسرب البوح والبحث فيه عبر الذاكرة، «ذاكرة عليا في رحلتها الطّويلة عن المهدي المنتظر، والذي نجد أن الروائي في مفتتح روايته لا يؤمن به، لكن حوبة تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون كلل أو ملل» [5].

وهو من سيظهر في نهاية الزمان، ويملأ الأرض عدلا، بعد أن كانت ملئت جورا وظلما من طرف المستعمر الفرنسي، وقد رمز له الروائي في رواية "الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال"، بالأعورالذي تحجب عنه رؤية الحقيقة؛ حيث راح فيها يحفر في حقائق الواقع، مرتديا زَيَّ المؤرخ، وهنا نذكر رأيا ل" صنع الله إبراهيم "، يؤكد فيه أنّ الروائي هو مؤرخ جيّد، ونحن نرى أن المؤرخ يكتب التاريخ في حين يكتب الروائي على حافّة التاريخ، لا لشيء سوى لإدخاله عنصر الخيال، وتغييره للأحداث التاريخية بحسب رأيه وبحسب المواقف الراهنة، فقد يستعير شخصية تاريخية ليسرّع بها وتيرة السرد، أو ليستذكر

---

[1] _ فيصل دّراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 369.

[2] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج " لياسمينة صالح أنموذجا، ص97.

[3] _ محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 128.

[4] _ المرجع نفسه، ص 128.

[5] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 11

الحدث التاريخي المغيب؛ إلا أنه يسمح لنفسه بنسج الأحداث على طريقته الخاصة، فيربط الشخصية الاستذكارية بشخوص ورقية لا تمت لها بصله، كل هذا من أجل إماطة اللثام عن المخفي والمؤرشف، والمزيف، لكشف الحقائق المضمرة التي كانت لابد أن تطفوا إلى السطح، بطريقة لا يحاسب عليها قانونيا، فكتابة التاريخ بهذه الطريقة وحدها كفيلة بتحريك الوعي الجمعي، وإن كانت نسبة الصدق فيها تبقى محل نزاع، بسب تطعيم الواقع بالخيال، وهذا ما ذكرناه آنفا مع الواقعية السحرية، التي تصف الواقع بأدواته وبعناصر الخيال معا. لكن السؤال الجوهري هنا: كيف قرأت الرواية الجزائرية الثورة التحريرية الكبرى؟ أو بالأحرى كيف قرأت" حوبه " ثورة الجزائر؟

يجد المتأمل في هذا النص أنّ "جلاوجي لم يتقمص دور المؤرخ في توظيف أحداث الثورة التحريرية؛ بل وظف الجزء المغيب فيها كذلك، والمنسي، والهامشي، فلم يكتف بذكر ما فعله المستعمر الفرنسي في الأراضي الجزائرية منذ سنة 1830 إلى غاية الاستقلال؛ بل راح يعرض لنا أمكنة الثورة بإسهاب مفصل، ويرسم لنا ملامح شخصياتها الثورية، أمثال "الشيخ الحداد، والمقراني، وفرحات عباس، ومصالي الحاج "، إضافة إلى شخصيات أخرى تخييلية، أضافها مثل: العربي الموستاش، حمامة، سلافة الرومية، القايد عبّاس، التيقر، عيوبة، بلخير، والزيتوني، والمكحالجي، ليبرز «جماليات الفضاء الرّوائي الذي يوحي بأنّ الرمز التاريخي للمكان له حضور أزليّ في رسم المشهد الحكائي، وتقدير مصائر الشخصيات المتشبثة بالمكان، وصناعة الحدث بكل أبعاده الميثولوجية والتاريخية والاجتماعية، مصورا ذلك عبر نسيج سردي خرج بالحكاية عن المألوف، وأضفى عليها بنية حدثية معاصرة، دون أن يهمل روح الحكاية في تحويلها من واقع موضوعي معيشي إلى واقع روائي متخيّل» [1]. وهذا تمام ما أسفر عليه البوح الآتي: «كان الطريق طويلا متعرّجا، وكانا قلبانا ينطّان أمامنا يهفوان للوقوف على عتبات شعبة الآخرة، الجبال الشامخة تسد الآفاق أمامنا تقف شامخة، تتحدّى عوائد الزمن ترجّلنا من السيارة، وقد تملكتنا الرهبة، قلت لحوبه وأنا أمدّ بصري إلى أعلى القمم:

-هل شاهدت هذا الشموخ؟

-رفعت حوبه بصرها أيضا وراحت تمعن النظر، وقالت:

[1] _ محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 223.

-هو بالضبط شموخ أجدادنا وآبائنا من يوغرطة حتى العربي الموستاش.

-هل تصنع الطبيعة الإنسان هل تنقل إليه جيناتها وموروثاتها؟

لست أرى هذا الكبرياء في أسلافنا إلا من هذه الجبال، ولكن أين هي فينا وتَلفَّت إلى حوبه أسألها:

-لكنّي لا أرها فينا.

-تَلفَّتَتْ إليّ وفي عَيْنَيْها رفضٌ/ وقالت:

بل هي فينا أشدّ وأعمق لكنها خفية كالكهرباء، لا تظهر إلى حين الاستعمال»[1].

وفي بوح آخر يقول: «لقد قرَّرَتْ أخيرا أن تحكي قصّتها لي، لم تشأ أن تبدأ مُذ ولَدَتْ، هي تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتدُّ الجذور في الماضي السحيق»[2].

نرى أن "حوبه" في هذا البوح تَمتحُ من ذاكرة ممتدّة الجذور إلى الماضي، والذي وصفه "جلاوجي" بالسحيق، يستعيد حقبة زمنية من تاريخ الجزائر الخاص بالثورة التحريرية والثورات الشعبية في «فضاء واقعي، إذ يشكّل حيزا رئيسيا ومهمّا في تجربته الشخصية، التي منحته القدرة على تحليل علاقاتها، والكشف عن خصوصية نماذجها في رهافة إبداعية ولعبة سردية في البنية، والمعالجة من خلال الوعي المزدوج بالفن وبالواقع»[3] متكئا في ذلك بالوصف الذي يحتلّ أهمّية بالغة في نصوصه قائلا: «وحده الدّم الهادر القاني الفائر كزبد البحر كان يتراء له، سواء أغمض عينيه أم فتحهما، فزعات السحاب التي تشكلت في غير موعدها تدفعها الريح إلى الشرق هي سيل من دماء سوداء، هذه الصّخور الناتئة أمامه على الهضبات والجبال المحيطة ليست إلاّ رؤوس منحورين... نعيق الغربال الذي راح يقتحم ثغري، أذني ليس إلا صيحات القتال المنذر بالويل والثبور»[4]، مصوّرا مشاهدا «عبر تجربة فريدة في الفن الحكائي تبدو أشبه ببانورما اجتماعية» [5]. قدّمها لنا بتكثيف شعري للغة التي تكتب الواقع، لا لتعيده حرفيا؛

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 555.

[2] _ المصدر نفسه: ص ص 11، 12.

[3] _ محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 150.

[4] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحله البحث عن المهدي المنتظر، ص 15.

[5] _ محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 150.

وإنّما «لكي تراوغه وتعيد إنتاجه حتى تكشف عن خفاياه، وتبث الدّلالة الفنّية التي تنبع من طبيعة الأدب»[1]، وهو ما يعكس قول السارد لحوبه: «روايتك للأحداث إبداع، وكتابتي لروايتك إبداع ثان»[2].

يتّضح أنّ التاريخ في نصّي "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، و"الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"، ليس كما يقوله المؤرخ؛ بل كما يقوله الإبداع، ويظهر ذلك حين راح الراوي ينفخ في أحداثهما وشخصياتهما من روحه، «بلغة فنية تتجاوز فيها مقولة الواقع الحقيقية، لأنها تساءل هذا الواقع وتثير فيه الكثير من الاستفسار والطّرح المعرفي العميق، الذّي يبحث في حقيقته الشيء» [3]. هذه اللغة التي جعلها وسيلة البحث عن الإنسان في ضعفه وقوّته، خيره وشره، آماله وآلامه، متوسّلا بها للبحث في «خصوصية الوجود والذّات الإنسانية، والحياة تثير القلق في كلّ ما يتعلّق بالواقع والإنسان، فتطرح قضايا الواقع والوجود الإنساني في إطار معرفي لغوي»[4]. يتيح مجالا للتخييل؛ «لأنه لا معنى لرواية هزيلة اللغة والأسلوب» [5]، في مثل هذه القضايا والطروحات.

وفي حضرة ودّية قرّرت " حوبه "الجميلة التخلّي عن حبيبها الذي بحث معها عن" المهدي المنتظر"، فكانت شهرزاده الضائعة، وفي ذلك يقول: «التي ظلّت مدى السنّوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة، فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال، وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأني كنت أمامها كالطفل الوديع، الذي ينام حالما بمجرّد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة»[6]. الآن آن الأوان لأن يشق طريقه المحفوف بالمزالق للبحث عنه، عليه أن يمتط الركب لتقصّ تضاريس التاريخ.

يؤكد لنا جلاوجي مما سبق ذكره ضرورة حضور "التاريخ "في النصوص الجزائرية، قائلا: «لطالما

---

[1] _ جميات منى: الشكيل اللغوي في رواية " وطن من زجاج "، لياسمينة صالح، ص 143.

[2] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 131.

[3] _ جميات منى: التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح، ص 143.

[4] _ المرجع نفسه: ص 144.

[5] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 131.

[6] _ المصدر نفسه: ص 11.

أن في هذا الوطن تاريخا جبّارا، منذ حنّبعل إلى يومنا هذا، لكن قصرت أقلامنا وإبداعنا أن تكتب التاريخ، الغرب يصنعون نماذجا من لا شيء ليجعلوا منها رموزا، ونحن لا نكتب رموزنا، لو كانت بحار الدنيا حبرا، ودماؤه أقلاما، لما وفيّنا حقه»[1]، وهي الشهادة نفسها في أعمال ملتقى "الرواية الجزائرية والتاريخ"، حين قال: «لطالما تأمّلت تاريخنا العملاق متسائلا: كيف نحيا في حدائق مزهرة من الأحداث والوقائع والنماذج الإنسانية العملاقة، ثمّ نعجز أن ننفخ فيها من روح الإبداع؛، فإذا هي فنّ سويّ راق، كيف يخطّ أسلافنا تاريخا قلّ نظيره في الدّنيا، ونعجز أن نكتبه جماليا وفنيّا، وهو الذي لو سخّرنا له غابات الدّنيا أقلاما وأبحرها حبرا ما نفذت كلمات هذا التاريخ وهو الذي يجب أن يملأ الدّنيا لوحات زيتية ومسرحيات ودواوين وأقلاما وأشرطة وروايات، تخلد أمجادنا، شغلنا بها الورى وملأنا الدنّا تسابيحها من حنايا الجزائر» [2].

وإذا ما عدنا إلى نص "الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدجّال" نجد حوبه رغم قرارها للتخلي عن حبيبها، إلاّ أنها لم تستطع ذلك؛ فها هي تسأله: «أما زلت مصرا على أنت تشركني في كتابة روايتك»[3]، ليجيبها بأنّ «الإبداع كالجنين يا حبيبتي لا يخرج إلا من رحم واحدة»، رحم الذات الإنسانية المتأزمة، وفي هذا المقام نستدعي قول فيصل دّراج في كتابه: "الرواية وتأويل التاريخ"، حين قال: «استدعى الروائيّ العربيّ المؤّرخ وطرده لأكثر من سبب: فالمؤرّخ يقول سلطويا "نافعا"، ولا يتقصّى "الصحيح"، يهمش تاريخ المستضعفين، ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة، ويكتفي بتاريخ محلي مخترع... ولهذا يقوم الروائي العربي بتصحيح ما جاء به المؤرخ، ويذكر ما امتنع عن قوله، مؤكّدا أنّ الكتابة الروائية "علم التاريخ الوحيد"، وكتابة موضوعية تساءل ما جرى دون حذف أو إضافة» [4]. لهذا الخطاب المرجعي[*]، الذي يعمل «القص على إنتاج دلالات جديدة له، تتكيف وفق ضرورات الإبداع وطقوسه، والمبدع وخططه، لتنشأ عوالم جديدة محوّرة مكيّفة يستقيها طالبها من سياق

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: شهادة مقدمة ضمن اليوم الدراسي بجامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 17 ماي، 2018.

[2] _ عز الدين جلاوجي: شهادة مقدمة في ملتقى الرواية الجزائرية والتاريخ، جامعة سكيكدة، 10/9 أفريل، 2011.

[3] _ عز الدين جلاوجي: الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 574.

[4] _ فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ–نظرية الرواية والرواية العربية، ص ص5، 6.

[*]– الخطاب المرجعي هو نعت محمد القاضي للتاريخ.

القصّ الذي يحويها»[1]، ولنتأمل المقطع الآتي «وكانت كلمة فرحات عبّاس توكيدا لكلمة بن خدّة، لكن بها دعوة لرصّ الصّفوف من أجل خوض الانتخابات القادمة للدفاع عن مصالح الشعب والنّهوض به، وفهم الجميع أنّ كلمة الإبراهيمي كانت وداعا للجميع، لأنّه سيرحل إلى القاهرة لمتابعة وفود الطلبة في المشرق العربي، والتّحسيس بمعاناة الجزائريين.

أسرع العربي الموستاش يمهل الجميع ليلقي قصيدة استرجلها اللّحظة.

-إخواني زارني شيطان الشعر فاسمعوني.

يا خاوتي هذا الفُرقة علاه؟ جماعات وأحزاب تتناحر

وهذا التشرذُم حتى لوَقتاه؟ يخرّب حبّ لقلوب ويدّمر

يهدم السّور اللّي بنيناه يذبح الحب اللّي بينا وافجر

يخي تْرابنا بدمناْ رويناه ودمنا واحد أحمر وخاثر.

من أميرنا رّباني ما أقواه حتى للمقراني اصيح واكبر.

يخي لسانا مع القرآن حملناه به نفاخر ونجاهر ونعمّر

ودِّينا من ربّ العالي تلقّيناه هداية وحكمة والنور الباهر

بالاتحاد نْلم اللّي أسّسناه بجبهة وحدة نعتز ونفاخر[2].

يرى قارئ هذا المقطع المقتبس من ملحمة "جلاوجي "، أنه لا يزال يعانق الفنّي الجمالي، منتصرا لصوت الهامشي المغيب، بلغة شعرية نابضة بالحياة، حالمة ترسم عوالم شخصياتها بكلّ دقة وتشكلها تشكيلا لغويا، يصهره في المتخّيل، وقد تعزز هذا الجانب «بكثافة المحكي الشعري الذي اخترق النص لبناء واقع روائي جديد ذي حمولات إيحائية، ممّا جعل التخييل وسيلة إنتاجية في النص، وجعل اللّغة تفتح آفاق التخييل وتطلق أشرعة عالم الرواية»[3]، وقد تساوق معا، ليسهما في تشييد عالم المعنى، لهذا نكاد نجزم أنّه في نصّه كان «مُبدعًا لأنّه اعتمد على شعرية الكلمة، وقدرته على الانصهار داخل البنية

---

[1] _ مسعود لشيهب: الرواية والمرجع، بحوث ندوة الرواية والمرجع بمدينة مدنين التونسية، ط1، نوفمبر 2017، ص9.

[2] _ عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الرجال، ص 36.

[3] _ حسن لشكر: الرواية العربية والمرجع، مقال ضمن كتاب: الرواية والمرجع، ص 209.

التعبيرية في هذا المشهد»[1]. ومما زاد في جماليته الحضور والغياب الشخصيات التي لعبت دورا منتجا لبنيته السردية داعيا إلى لمّ الشمل الجزائري بعد اختلافهم وتفرّقهم، خاصة بعد موت حسين "المكحالجي "، فمنهم من انصاع لفرنسا، ومنهم من قرّر الاستمرار في محاربتها، وليكشف هذا النموذج أنّ «الهاجس لم يكن فرديا وأنّ صوت العربي الموستاش «يمثل صوتا جماعيا يتجاوز حدود بيئة محدودة ذات ظروف معروفة، لذا فإنّه يتكلّم عن شعب كامل يغرق في الحزن» [2]. بسبب ويلات المستعمر؛ ولعّل «سمة الرمزية تنكشف من خلال التعبير اللغوي لاسم عربي: فكثيرا ما تردّد الاسم مقترنا بكلمة المواطن، حين يكون الحديث عن الهموم العامة للأمة»[3].

وركحا على ما تقدّم فإن عودة "جلاوجي "في نصيه إلى الماضي، «هو أنّه مسكون بهاجس دور الحارس لحماية ذاكرة الأمة، والدّفاع عن تراثها، وروحها ضدّ كلّ عوامل السّقوط والانهيار التي تعصف بالوطن من الجهات الأربع»[4].

وهكذا تكون «لغة الرواية في أغلب أجزائها لغة شعرية، تحمل في طياتها نفسا فلسفيا، وبعدا وجوديا، وهمًّا وطنيّا، لأنّنا إزاء رواية ذاكرة، تتعايش الشخصيات معما كلّ يوم، استندت في محتواها العام إلى حافز من الذاكرة البعيدة»[5]، وهو ما نضعها في مصاف الملحمة، أو تمثلها كفيلم وثائقي جزائري تاريخي.

وفي شرفة أخرى من شرفاته، نراه لا يزال يتحدث عن الثورة الجزائرية ومعاناة شعبها، بعد نيله الاستقلال، وذلك ما ورد في نصّه "راس المحنه 1+1=0 "ممثلا فيه مرحلة الأزمة ما بعد الثورة، فأعاد كتابة التاريخ، ليستعيد أمجاد الماضي وبطولاته، مركزّا في ذلك على إشكاليات الرّاهن، الأمر الذي أدى بالكاتب " بن جمعة بوشوشة "إلى الجزم بأنّ معظم الكّتاب زهدوا في مواصلة الكتابة، خاصة الكتابة ذات النمط الوطني، باستثناء «الرّواية الجزائرية التي تواصل توظيف هذا الماضي الثوري في متنها الحكائي

---

[1] _ محمد تحريشي: أدوات النص، ص 135.

[2] _سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 151.

[3] _ المرجع نفسه: ص 150.

[4] _ نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، ص 41.

[5] _ ماجد عبد الله القيسي: مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ص 82.

إلى حدّ الآن، ولطالما شكّلت الثورة بؤرة الكتابة السردية، ومرجعية الحكي وتشكلاته»[1]، وهو ما أسفر عنه قول" صالح ": «لن أنسى أبدا ما فعله بوالدي أثناء الثورة حين اختطفه مع بعض المجاهدين، وجاءوا به مكبلا إلى بيته، وحاكموه في اللّيل... في المساء كانت جيوش فرنسا الجرارة تملأ القرية بأسرها مدعمة بالأسلحة والكلاب...، وكانت الفاجعة كابوسا رهيبا أشفى غليلي قتلوه عمّدا شَرَّ قَتْلة.... عذبّوهما تعذيبا منكرا... وحين صمّمنا على الصمت قتلوهما رميا بالرصاص، وما زال هو غصّة في القلب... لم تشأ صورة جثة أبي أن تمحى من شاشة ذاكرتي»[2].

أراد "جلاوجي" في هذا الشاهد، أن يعيد كتابة "التاريخ "عبر شخصية البطل (صالح)، الذي يعيش مأزقا وجوديا، يجسد تشظّي الذات، ويذهب الكثير من الدارسين إلى «اعتبار السلطة امتدادا للمستعمر الأجنبي في قهره وقمعه، ومن ثم اعتبار الاستقلال استعمارا جديدا» [3]، في شتى مجالات الحياة، يمسّ مختلف فئات المجتمع وشرائحها، ومن هنا جاءت الثورة لتجيب عن أسئلة الحاضر والماضي وهذا ما سعت إليه الرواية التي أعادت قولبت كل التقنيات، «ولم تترك أي شيء على حاله، وصار همّها الحقيقي هو الإنسان، لذا نجدها تبتكر تخترع، كما أننا نجدها تبحث عن أدوات وأساليب جديدة لتستوعب التجربة الإنسانية، حتى صارت كلّ المكونات السّردية تنطق الإنسان وتصور عذاباته ووحدته النفسية»[4]، فلا معنى لفن دون أن يعانق هموما إنسانية.

كذلك يتنطّع السرد في رواية "راس المحنه " إلى التركيز على قضية "الأرض "، ونلحظ هذا النّمط من الكتابة في روايات الكتابة الواقعية، خاصّة بعد الاستقلال، ومن ذلك «تناول الأديب الراحل عبد الحميد بن هدوقة قضية الأرض بالتوازي مع قضية المرأة، ممّا يجعل تحرير الأرض ينهض معادلا لتحريرها»[5]، وهو ذات ما وظّفه ؛ لكن بطريقة فنية، وذلك حين راح يرمز لها بـ "الجازية "وهي ذات حمولات تراثية، تعود بنا إلى" السّيرة الهلالية "، رسمها بريشة فنان، حين قال:

---

[1] _ بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص ص208، 209.

[2] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 93

[3] _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 42.

[4] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج " لياسمينة صالح أنموذجا، ص 33.

[5] _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص ص 44، 45.

-أي سحر يملكه هذا التراب...

-تعطيه كلّ شيء وتحسّ أنّك لم تعطه شيئا...

هذا التراب يعطي سبخاء زلا يأخذ أبدا...

-ما معنى حبّات العرق التي نذر فيها الآن على خدّه....؟

-وما معنى قطرت الدم التي بذرناها يوما في جوانحه...؟

ألم ننسقه الجباه السّمر والأوردة الحمر ذلك عبر القرون»[1].

وقال أيضا:

وحدك يا الجازية.

أيتّها الوشم... على فوهة المدفع.

أيتها الدمّعة على شفير الوطن.

يا ربيع الشهداء» [2].

وعليه نرى في كلّ ذرة تراب رسمها "جلاوجي "آية جمال شكّلت بذلك إيقاعا موسيقيا، أضفى على اللغة الروائية جمالية لم تألفها، وذلك أن الإيقاع فيها حقق لها «كثافتها الشعرية وطاقتها الجمالية ويعمل على انعاشها، وإبراز شحناتها الصوتية والدلالية، ومن ثمّة التأثير على المتلقّي، وتقوية شعوره بوهج اللغة ونشاطها وحركيتها الدّائمة، التي لا تفارق اللذة التي يحدثها الإيقاع»[3] فيها، لتتغذى من موسيقاه.

ومرّة أخرى يحتفي بلغة طافحة بالشعرية، حين رسم صورة "الأرض" ليربطها بالهوية الوطنية، مفضلا اسم "الجازية"، والتي تلتقي كثيرا مع لفظة الجزائر، هي إحدى بطلات "السيرة الهلالية" الشعبية والتي تحولت في المخيال الشعبي إلى رمز للجمال، وحين قال: "وحدك يا الجازية، أيتها الوشم "ابعدها راح ينعتها بدمعة الحيرى وبربيع الشهداء «لتعبر فيه اللغة عن حقيقتها الفنية والتي لا ترضى بما هو

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 19.

[2] _ المصدر نفسه:ص 14.

[3] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج "لياسمينة صالح أنموذجا، ص 109.

موجود وكائن، بل تحاول أن تقيم بناء لغويا دلاليا لتكشف عن الممكن والمحتمل الذي يصنعه الرمز الفني في اللغة الروائية» [1]، وليكشف الهاجس الإنساني قديما لصورة هذا الدال اللغوي (الجازية)، وهي «دلالتها في الرواية تحمل شحنات رمزية ووجدانية مهمة»[2] الحكاية شكلا وعمقا.

يدرك من يلج عالم الرّوائي، تمام الإدراك أنّه دخل إلى عالم مليء بالتناقضات، لحكايات مستمدة من الواقع الجزائري الحزين والأسى الذي يعيش فيه أو بالأحرى الذي يعيشون فيه، لتفيض نصوصه بدوامة من التّساؤلات، وتصبح كما قال" إدوارد الخراط "«اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما لأجوبة» [3]، لتطلب اللغة حينها «تعاملا جديدا، بحكم السّياق وعناصر التناص الدّاخلية في المكتوب»[4]، لواقع يومي مرير؛ حيث نرى أن "جلاوجي "عمل بكلّ ما أوتي من قوّة، ليضع يديه على أماكن المواجع ليضمّد الجراح، وليمتصّ مرّة أخرى الدلالات التي تختزلها شخصية "هولاكو" [*]، والتي اشتهرت بالطمع والاستيلاء على البلدان، فهو من «الجنرالات الغائرين الذين جاؤوا طامعين بها التّتري، الذي سقطت على يديه عاصمة الخلافة الإسلامية في عصورنا الغابرة»[5]، لتأتي اللغة الشعرية في عنوان "هولاكو والأحذية الخشنة" مترجمة «ذلك الشعور الإنساني والتوتر النّفسي المفعّم بالقلق والخوف، والحيرة من الواقع الذّي يجعل من إحساس الإنسان اتجاه وطنه مبعثرا ومشّتتا، لأنّه يزرع بداخله الخيبة والانكسار» [6]. وذلك في قوله:

«وها هي تنتهي إلى مومس تضاجعها الأحذية في الخلاء وفي وضح النّهاروأمام مرأى ومسمع المئات، وعلى رأسهم جميعا الغراب، والسيّد لعن، أقصد نعل... لعن بهذه الجريمة النّكراء؟ لقد كانا

---

[1] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج "لياسمينة صالح أنموذجا، ص 156.

[2] _ سامح الرواشدة:منازل الحكاية –دراسات في الرواية العربية –ص151.

[3] _ إدوارد الخرّاط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظّاهرة القصصيّة، ص 11.

[4] _ محمد سالم محمد الأمين الطّلبة: مستويات اللغة في السّرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، ص 38.

[*]– هولاكو خان: حاكم مغولي نجل الامبراطور تولوي جنكيز خان، ولد عام 1217م، كان مولعا بالحضارة الفارسية، احتل العديد من البلاد الواقعة إلى الغرب من قارة آسيا، وقتل الملايين انطلق بعدها قاصدا بغداد، لكن الخليفة أنداك رفض الاستلام وأنذره بعذاب الله وعقابه إن حاول الهجوم على خليفة الإسلام، فانتصر هولاكو وسقطت المدينة في يده 1258، توفي عام 1268 عن عمر ناهز 48 سنة وخلَف الابن أباه، هزم مع الجيش المصري على يد السلطان قطز؟ https:// Wikipédia

[5] _ محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 166.

[6] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية " وطن من زجاج " لياسمينة صالح أنموذجا، ص 99.

وأتباعهما فرحين....سعيدين...مسرورين وهما يقدّمان شرف المدينة للأحذية الخشنة التي جاءت على حين غَرَّة من الجميع...ولم تكتف بذلك، بل أمعنت في مضاجعة المدينة....الأحذية ليست أحذيتنا.... والمهم أنّها ضاجعتها كما ضاجع هولاكو دار السلام ذات تاريخ»[1].

وظف الكاتب شخصية " هولاكو "التاريخية في هذا المقطع منطلقا من «الماضي إلى الحاضر، أو يستدعي الحاضر البائس الذي تعيشه الأمة، صورة شبيهة به من التاريخ، عندئذ يصبح الأمان المزعوم الذي تتوارى لأمة خلفه قديما ومؤشّرا على أمان ينتظره النّاس من جنرال عصرنا، حيث يحلمون بما يحفظ أموالهم وأرواحهم من وعود صادرة عن عدّو منتصر» [2].

وهذا ما أراد أن يعالجه في مدينة الهزيمة وانكساراتها، وتهافت (الغراب ولعن عليها، كتهافت "هولاكو" الذي أتى على كل شيء، لـ «تلهث ذاكرة الماضي تحت وطأة الحاضر، عالم مريب يستنبط روح المدينة المشحونة بحروب خفية»[3]؛ وكأنّه يرسم بذلك خارطة الطّاعون من نوع آخر بضربة قويّة، لا تقوى على تسديدها إلاّ "الأحذية الخشنة ".

كذلك وظّف "جلاوجي " شخصية "هولاكو" التاريخية في ثنايا نص "الرماد الذي غسل الماء"، وبالضبط في سفر "الاحتراق"، قائلا على لسان" فاتح اليحياوي":

«مدينتنا يا أحبتي ضاجعها هولاكو على الأرض الخلاء.

واغتال من أفقها بدرا كان يبدّد الظّلماء

واجتّث شرايينها من سدرة المنتهى

مدينتنا أسلمت شموسها للدُّود والغناء.

فها مدينتنا:

لا تنجب غيرَ البلهاء» [4].

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 65، 66.

[2] _ سامح الرّواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، ص 116.

[3] _ محمد رضوان: التجريب وتحولات السّرد في الرواية السورية، ص 34.

[4] _ عز الدين جلاوجي: الرّماد الذي غسل الماء، ص 174.

يسفر هذا المقبوس الشعري عن مضاجهة "هولاكو" مدينة عين الرماد المسخوطة، والتي استطاع فيه الكاتب «ببراعة فائقة أن يجمع خيوط المأساة، وأن يكشف لنا عمق الصّراع الذي يعيشه الكاتب مع عناصر القهر والاستغلال، فتحوّلت النصوص إلى عمل درامي تتصارع فيه الأحاسيس وتتعدّد الشخصيات» [1]. على اعتبار أنّ «الشخصية كائن لغوي يحمل دلالة رمزية»[2].

وفي نص آخر يكشف لنا االكاتب على ملمح من ملامح التاريخ، حيث يستحضر أمامنا مشهدا تاريخها؛ لكن هذه المرة ليس عن تاريخ الجزائر مع فرنسا؛ بل يعود بنا إلى فترة حساسة من تاريخ الجزائر وهي فترة حكم الدّويلات، وتحديدا "الدّولة الرستمية "التي كانت حبلى بالصّراع والفتن، والمشحونة بالتجاذبات الفكرية بين فرق الخوارج وأهل السنة والشيعة.

من هذا المنطلق يغوص "عمّار" مع حبيبته "هبه" في سبر أغوار التاريخ الذي قدّم له رؤية خاصة، « فهو في النص لحظة تأمل في زمن قد يتكرّر بانكساراته وأوهامه وضعفه، ولكنّه في الوقت نفسه خطوة إلى الوراء تعيد النّظر في الذات والآخر، كما تكون لحظة تقترح الفعل ووسائل تتجاوز النّشاز الذي تعيشه الذّات في العالم»[3]، ليروم "جلاوجي "من خلاله الحفر في الهامشي والمقموع. ولكن السؤال الذي يجب طرحه هنا، لماذا اختار هذه الفترة بالذات؟ ولماذا اصطفى مدينة "تيهرت" المدينة الرستمية باسمها القديم بدل مدينة "تيارت" الحالية؟

يتّضح أنّ الكاتب أراد أن يلعب دور «مؤرخ المستقبل، لأنه وحده من يستطيع التقاط جوهرة حركة النّاس، والأشياء من الوقائع، السالفة والراهنة، واستشراف طريق المستقبل خلالها»[4] وليؤكد وعيهُ بضرورة العودة إلى التاريخ والاشتغال عليه، مجسّدا فيه تلك الفترة الحرجة التي مرّت بها الجزائر، خاصة مدينة "غرادية" نتيجة الصّراع الذي كان بين الإباضيين والمالكيين، وليلعب أيضا دور «الرّائد في اكتشاف عالم الخصب والحياة، كي يغد قومه الرّكاب باتجاهه مغادرين قحط السنوات وأزمنة

---

[1] _ عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة، سطيف، ط1، 2000، ص ص103، 104.

[2] _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية" وطن من زجاج" لياسمينة صالح، ص 150.

[3] _ نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، ص 109.

[4] _ المرجع نفسه : ص 41.

الانكسارات» [1]، التي ما زالت حتى الآن، وهذا ما عبر عنه المشهد الذي قال فيه: «مع الفجر كان الاقتحام والالتحام، وسقط الآلاف من القتلى وترامت عشرات الجثث هنا وهناك، عبر طرقات المدينة المنهزمة، لقد دكّ الجيش الغاضب كل الحصون، وأباد كلّ المقاومين»[2].

من خلال هذا المشهد التصويري تضعنا الرواية في قلب التراث/ التاريخي، لتنقلنا إلى الأجواء التي كانت سائدة أنذاك، وهو ما يؤكده قوله: «وكان الدّليل لا يفتأ يشير إلى هذا البيت أو ذاك معترفا بصاحبه، مركزا على الاختلاف العرقي أو الدّيني، هذا لِكُوفي وذاك لمالكي وذلك لفارسي، وهنا بيت نصراني وآخر ليهودي وهلّم جرّا، وكنّا نقف متأمّلين العناية الشديدة في بناء المداخل، واختلافها ممّا يعكس أذواق أصحابها، ودرجة ثرائهم وانتماءاتهم الطائفية والعرقيّة والعقدية»[3]، التي تشير إلى ما يسحق البلاد من تحيّز واختلاف بين أفراد البلد الواحد.

نلاحظ في نص "العشق المقدنس" إحضار جلاوجي بتقنيات الحساسية الجديدة، متمثلة في «تحطيم سلسلة الزّمن السائد في خطّ تراكب الأفعال الماضي والمضارع والمحتمل معا، وتهديد بنية اللّغة المكرسة»، ورميها خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع»[4]، وهذه التقنيات ليست شكلية، ولا انقلاب على شكل الواقع؛ وإنما هي رؤية وموقف، وهذا ما يوضحه قوله: «أردت أن أقول لهبة أليس هذا التحليق بين أزمنة متناقضة أفضل لنا من أن تسير على خط مستقيم بائس ينتهي بنا إلى انحدار مُرعِب مُخيف، يطوينا في نهايته جوف العدم المظلمِ؟ تذكرت الشَّيْخ القطب، شتّان بين المشهدين، مشهد للنقاء والسّمو، ومشهد للدنس والهبوط، ما وجدنا عنه محيصا»[5]. هذا الزمن الذي يتأرجح العاشقان فيه، بين الماضي السحيق، المتمثل في الدولة الرستمية، وبين المستقبل (الراهن)، ليمنح جلاوجي القارئ مفاتيحا يريد أن يوصلها إليه، لذا فإنّ «من حق المتلقي المعاصر للرواية التاريخية أن يقرأها بمنظار معاصر، حتى بضبط إيقاع التلقي لديه مع إيقاع الهاجس الحقيقي الذي دفع الكاتب نحو

---

[1] _ نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، ص 41.

[2] _ عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 156.

[3] _ المصدر نفسه: ص 20.

[4] _ إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص 12.

[5] _ عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس ص ص 123، 124.

هذه الفترة دون سواها، وللتّركيز على جوانب محدّدة دون غيرها فثمة هدف لا بد أن يكون واضحا، بنسبة ما، حتى تحقّق الكتابة الروائية الغرض منها وبدون ذلك فإنّ القارئ قد يتوه في دهاليز التاريخ دون أن يرى أو يفهم شيئا» [1].

يرى المتتبع لمسار "جلاوجي " الروائي الإبداعي أنّ توظيفه واشتغاله على التاريخ بدأ منذ أن خطّ أول نص له، الموسوم بـ"الفراشات والغيلان"، والتي عالج من خلال التصفية العرقية والدينية التي تعرض لها سكان كوسوفا على يد الصَّرْب عندما قال: «إنهم الصرب يا محمد...الصّرب الذين يكرهوننا... الصرب الذّي عملوا قرونا على تدجيننا، فلما عجزوا ها هم ينكلون بنا... آخر وسيلة بقيت لهم هي ترهيبنا وتشريدنا» [2].

ومن الظواهر اللافتة للانتباه كذلك توظيف "اللغة الشعرية" لديه الاحتواء الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث؛ لأن «اللغة بموادّها رأسمالها مصدر من مصادر التاريخ، وهي تختزن في حفائرها وأخاديدها عددا من كنوز ثقافية وسياسية لم يكشف النقاب عنها»[3]؛ حيث يقوم باستلهام الحدث التاريخي والشخصيات التاريخية في بنية النص الروائي، ليضاعف ويعمّق الحفر في جذور الرّاهن، فكانت "حوبه " فضاء للبحث عن المهدي المنتظر، لتسامر" الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال".

لقد تجاوز الكاتب «التفاعل النّصي على مستوى المادة الحكائية إلى التفاعل من خلال الأسلوب...، لذا فإن اتجاهه مبني على هاجس الاستلهام والاستيحاء من التراث، وذلك بهدف كتابة جديدة، وخلق أشكال فنّية جديدة؛ لذا كان نصه (تشرّبا) عميقا للأسلوب التاريخي، تمّ إعادة صياغة له في إحكام على جميع مستويات الشكل والمضمون»[4]، ليمنحه «حضورا لغويا واجتماعيا وآخر أيديولوجيا»[5]، فتمضي نصوصه بقارئها «من دعوى التاريخ والبحث الماهد، وإعلانات الكاتب إلى

---

[1] _ نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، ص 42.

[2] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 20.

[3] _ محمد كشاش: ملامح الإقطاعية في أسماء القرى والبلاد، نموذج الأسامي اللبنانية، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27، المجلد السابع، 1996، ص79.

[4] _ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 23.

[5] _ محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 50.

لعب التّخييل وجمالية الكتابة»[1]، لينتج «دلالة جديدة وموقفا من النص (المنْجَب) ومن زمانه وتاريخه، وهذا الموقف يقوم على نقد السائد كتابيا وأيديولوجيا وعلى نقد التاريخ والوعي والواقع، كما يتجلّى كل ذلك نصيّا في نصوص أخرى، وفي خلفية الكاتب النصية، أو كما جلاها النّص كبنيات نصية متفاعل معها ضمن النص مباشرة» [2].

وهذا التفاعل «مع اللّعب السردي التراثي يخرجان بالقراءة من عنق مثل هذه المطابقة إلى الأفق الروائي الزّاخر والسّاحر، وحيث يشتبك سحر الحكاية ببلاغة التاريخ» [3]، حينها «ينعجن التخييلي بالتاريخي، فتصير الحكاية بسحر الفن تاريخاويصير التاريخ حكاية»[4].

واستئناسا لما سبق نرى أنّ «مواد اللغة بعامة، والأسماء فيها بخاصة، أمانة مسجلٍ لم **تطلها** يدا الهجر والنسيان، ولن يغلبها الهذيان، لأنّها محفوظة على كل شفة ولسان، فحبرها لا يجف، وورقها لا يُتْلف وموادُها لا تَنْفذْ، ورِوايتُها لا تُرد، وليست موضع شك ونقد، فهلَّمُوا إلى حناياها وخُوضُوا في زواياها، ففي كل اسم فيها قصة وحضرة ومَعْلم وثقافة... فمن مَعِينَها نفهم خصائص المجتمع النفسية وحالته العقلية» [5].

---

[1] _ نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص 84.

[2] _ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النّص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص 129.

[3] _ نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي، ص 78.

[4] _ المرجع نفسه: صفحة نفسها.

[5] _ محمد كشكاش: ملامح الإقطاعية في أسماء القرى والبلاد، نموذج الأسامي اللبنانية، ص 80.

ثانيا: حوارية لغة الفنون وكريستال الكتابة[1]:

اشتغل "جلاوجي "بكثافة على تقنية تحوير النصوص وذوبانها، فجعل نصوصه «تنفتح على العديد من النوافذ تستحضرها لتقيم معها علاقات مجاورة، تتحوّل إلى محاورة قبل أن تنتهي إلى مصادقة، تتخذ شكل المعارضة التي تؤول إلى المفارقة الجمالية والدلالية في آن»[2]. مؤكّدا بذلك أنّ «الرواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، وصانعة للوعي التاريخي بمسيرته، وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة لحركة الوجود» [3]، لا شيء إلاّ لأنّه لا يمكن الحديث عن الكتابة الروائية في غياب الحديث عن محاورته لمختلف الفنون، مؤمنين إيمانا جازما بأنّ «الرواية استطاعت بطابعها "الاسفنجي" أن تمتصّ معظم الفنون وتهضم عوالمها » [4]، وهو مّا أدى بالنّص الروائي إلى تلاقح خطابه مع خطابات أخرى، كالرسم، والموسيقى، والمسرح، وغيرهم، ليمثل هذا الانفتاح في «استعارة الرواية لعوالم هذه الفنون وأدواتها التعبيرية، مما جعل النص الروائي أشبه بصندوق الساحر الذي يفاجئنا فتحه بكل الممكنات والعجائب» [5].

نلاحظ هذا الوجه الاغتصابي للرواية بدقّة في نص "حائط المبكى" الشبيه بالنص الكرنفالي تكُفُ عن كونها بعبارة –جون ريكاردو– كتابة مغامرة أو ليكون مغامرة كتابة، لتنهض «هذه المغامرة على استعارة الأدوات التعبيرية لفنون المشهد: الرسم والسينما خاصّة، وتحوّلها إلى أدوات كتابة يصنع بها الرّوائي روايته» [6]، إنها كتابة «لأنظمة مختلفة، بعضها يتناسل من بعض»[7]، كتابة روائية «تنشغل اشتغالا تامّا بهموم الفنّ وشعرية العمل الروائي بعيدا عن سطوة تلك المحن الظرفية التي تمرّ بها الجزائر»[8].

لهذا ما فتئ الكاتب يستضيف أنواعا متباينة من الفنون، يستعير أداوتها، ويسترفد تجاربها ويستلهم طرائقها، في الصّياغة والتعبير، وهذا التراسل جعل الرواية خطابا كبيرا، إذا استعرنا مقولة بارت "مجرة من

---

[1] _ استعرت هذا العنوان: من كتاب المتعة الثانية وفاتحة الكتابة لمنذر عياشي، ص 20.

[2] _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وجماليات، المفارقة السردية في رواية "الدّارويش يعودون إلى المنفى"، ص 72.

[3] _ صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج، القاهرة، ط1، 2005، ص4.

[4] _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] _ نفسه: ص4

[6] _ نفسه: ص 59.

[7] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص 20.

[8] _ كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 17.

النّصوص" أو "مهرجانا من اللّغات"، وذلك لأنّها تستمدّ خطابها من مختلف الفنون وتنحت أقنعتها وتؤسس رموزها، فلم تعد تكتف بعناصر السرد التقليدية لإنتاج شعريتها؛ بل أضحت تنتجها أيضا من انصهارها وذوبانها مع مختلف حدود الأجناس الأدبية، وإنها «لأكثر ما تكون في وجودها شبها لمهرجان الضوء في الكريستال، فالأضواء هنا لا ينفي بعضها بعضا، ولكن ينوس بعضها على بعض، والنّاظر إليها لا يدري أيّ ضوء فيها يشكلّ أصلا أو مركزا فكلّها أضواء، وكلّها يتلألأ في كلّها ويضيء»[1].

وحَرَيّ بنا في هذا المقام أن نشير إلى أنّ "جلاوجي" ما انفكّ يستدعي فنونا لغوية وغير لغوية، وظفها بنباهة قائمة على طاقتها الرمزية واللغوية مخترقا، بذلك نواميس الكتابة الكلاسيكية، ومن «آيات ذلك كلَفَهُ بتغيير أشكال كتابته الروائية، وبحثه المتواصل عن تعميق مسلكه التجريبي وتفريعه»[2]، منكبّا «على اللغة يحاورها ويناورُها من خلال استراتيجية التجريب والبحث الدّؤوب عن جماليتها، التي طمستها الكتابات الانفعالية والاستعجالية» [3]. ليبشّر بولادة كتابة أدبية جديدة لنصوصه، تكمن قوّتها في قدرته على الخلق، فهو يهدّم، يشتّت، ليبني من جديد، فهو جدّ مؤمن بعبارة –آلان روب غرييه– في «أن يخلق...بكل حرّية وبدون نموذج»[4]؛ ولعلّ هذا ما «يشير إلى مشروعية تلاشي الحدود بين الأجناس الأدبية، إذ لم تعد الرواية تكتفي بالمرجعية النّثرية لجنسها بل تعدّت ذلك إلى محاكاة الفنون الأخرى، الشعر، المسرح والصحافة والفن التشكيلي والسينما»[5].

وما يمكن الإشارة إليه هو أنّ مرجعية هذا التداخل لم تكمن وليد الصدفة؛ إنّما جاءت بعد مرحلة تجريب مديدة، تداولتها أقلام عديدة، شعارها التفرّد والتميّز، بلغة أبت إلا أن « تؤسّس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها» [6].

وللبرهنة على ذلك لا بدّ من ولوج تلك العوالم، لنصّ يتجاوز في كتابته "نقاء الجنس" و"هوّية

---

[1] _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص 20.

[2] _ كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 11.

[3] _ المرجع نفسه: ص 17.

[4] _ آلان روب غرييه: من أجل رواية جديدة. نقلا عن: محمد رضوان: التجريب وتحولات السّرد في الرواية السورية، ص 7.

[5] _ المرجع نفسه: ص 46.

[6] _ نفسه:الصفحة نفسها.

النوّع". وبما أنّ «الرواية شكل منفتح، قابل للتفاعل مع ما جاورها من الفنون والأشكال، يتداخل فيها التاريخي والاجتماعي والنّفسي، إضافة إلى فنون قريبة في قدرتها على السّرد، وفي استيعابها للذّات الإنسانية، وتحويلها الوقائع إلى أشكال، وألوان، وأصوات، وأصداء، وحركات» [1].

وقد ارتأينا أن ندرس هذه القدرة على التفاعل مع الفنون في نصّوصه فمن خلال العنوان أو العتبة ندرك حضور الفّن التشكيلي، واستدعاء الرّسم بالكلام، ومنه أيضا ندرك أنّنا إزاء نصّ يمتصّ من الرّسم ركنا، هذا الأخير «أكثر الفنون استلهاما في الرواية العربية الجديدة، بسبب تقاطعه مع الرواية في خاصتي المكانيّة والتّصوير» [2].

1-التراسل مع لغة الرسم:

يحلّق بنا جلاوجي في فضاءات الفنّ للّوحات الخالدة في الفنّ الأصيل، قائلا: «وما كنت أتغلّب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم، ألج محرابه لأتطهر من أدران الحياة ومآسيها، أصبّ في اللوحة كلّ آلامي وآمالي، كلّ أحلامي وانكساراتي، أقضي الأيّام بلياليها في صومعتي هذه» [3]. ليفجّر به طاقاته الإبداعية، وهو ما يتبدّى من جماليات الصّورة واللّوحة الفنية في إيقاعها وموسيقاها، التي تظهر في التكرار والتناغم، الذي بصم به نصّه، والذي حوّل فيه مبدأ الرسم إلى إطار وهويّة، وكتابة فقام بتوظيفه من خلال استعراضه للوحات تشكيلية وسرْد تفاصيلها، ويتجّلى ذلك في قوله:

-إليك سيدتي...

-واقف عند العتبات

-أستجدي البركات

-يا أميرة البهاء

والحسن والنّقاء

---

[1] _ محمد زرّوق: المرجعية الفنية في الرواية، دراسة في تفاعل السّرد والفنون في رواية "سوناتا أشباح القدس"، مقال ضمن: كتابة الرواية والمرجع، بحوث ندوة الرواية والمرجع بمدينة مدنيين التونسية، 25/24 نوفمبر 2017، ص 344.

[2] _ حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، 108.

[3] _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 23.

شكّليني بالبياض وبالسواد.

وبما شئت من ألوان الوهاد

لوحة الخلود

سهما لا يعود

مترع بالعشق حد الممات.

متخن بالحلم والأمنيات» [1].

يفتتح إهداء "جلاوجي" بوصف لسيدته (السّمراء)، وتغزُّله بها، الأمر الذي يجعلنا بين مفارقة بين عنوان النص "حائط المبكى والاهداء "، راح يمتزج فيه « بين فنّ الشعر وفنّ الرسّم بأسلوب تصويري فوتوغرافي مكثف، من خلال التلاحم الفني أو المزج الفوتوغرافي والرسم لتخليق الشعرية، ليبدو المشهد بطاقة ترسيمية عالية على مزج الألوان والظّلال وبلورتها بطاقة تجسيدية تعبيرية عالية، أشبه ما تكون باللوحة الفنية التي تزركشت بظلال الألوان ومزجها وتداخلها اللوني المثير» [2]، إنها مناجاة صوفية لعذرائه، يستجدى ببركاتها مريدا لها، وهو ما يمكن أن نطلق عليه افتتاحية المرِيد، فنراه يصُول ويجول طالبا وُدَّها، وهذا ما ينضوي وراء أفعال الأمر (امنحيني، اسقيني، شكّليني)، ووراء الفعل المضارع (أستجدي) فإذا ما قرئت «انزياحا فإنّها توحي بجنون المتعة وعفوية الحركة، ممّا يعطي لهذه الأفعال طاقة تحويلية» [3]، تكون رهينة قدرات القارئ، ومن هنا فإن «نجاعة النص "أدبيته" لا تتحقق إلاّ على أسس بلاغية»[4]؛ لأن المعنى –حسب الجاحظ– إذا «اكتسى لفظا حسنا، وأعاره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلم دالا متعشقا، صار في قلبك أحلى ولصدرك أَمْلا»[5].

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 05.

[2] _ عصام شرتح: حداثية الحداثة، شعر بشرى البستاني، ص 94.

[3] _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص 56.

[4] _ المرجع نفسه: صفحة نفسها.

[5] _ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 254.

بالإضافة إلى هذا نرى أنه في متنه بين الفينة والأخرى يدرج لسمرائه وصفا، على اعتبار أنّ الوصف «ابن اللغة والأناقة التعبيرية ابنتها، والمكونات الأسلوبية مظهر من مظاهرها، وثمرة طيّبة من ثمراتها»[1]، يجعلنا نجزم أن «لا فن دون امرأة، ولا حياة دون امرأة أيضا»[2]، فهي خلف كل كتاباته، فلا نص مدهش دون امرأة راقية وهذا ما ألفناه في نصوصه، ينشغل بها وبحياتها العلمية والعملية، حتى أنه يختار لها في بعض الأحيان أسماء تعكس صورتها أمثال: "عبلة الحلوة، حيزية، الجازية، سوزان، حسناء، السّمراء"، هذه الأخيرة التي لم يرسمها فقط بريشته؛ بل رسمها كذلك بكلماته في لوحة تتداخل فيها الألوان، وهنا يتمازج اللون الأبيض والأسود ليقترن اللّونان ويتحوّلان إلى ملمح رمزي يعانق دواخل الشخصية، فيعطيها بعدا نفسيا.

هنا يتحوّل اللّون إلى لغة للتواصل «عن طريق المعاني الرمزية والإيحائية للألوان، تستخدم ألفاظها في تعبيرات لغوية " Idions"، لا يفهم معناها، بمجرد مفرداتها، إذ تصبح تركيبا موحدا ذا معنى خاص»[3]، ولغة نرسم بواسطتها ملامح شخصياته الروائية، وخاصة سَمْرَاءَهُ، التي كان يحاصره طيف جمالها بشكل مدهش، وذلك حين قال: «سمرتها النضرة، عيناها السّودان الواسعتان، وقد تغشّاهما ذبول، حاجباها المعقوفان كخطاف أعياه التّجديف في الفضاء البعيد، أهدابها الأشبه بجناحي فراشة سوداء نادرة، شعرها الحالكُ الذي عصمته بخيط أبيض طويل، ابتسامتها البريئة التي ظلت توزعها على كل من يُحيِّيها، أو حتى يَمُر قريبا منها، شفتاها اللتان كانت تداعب بهما فنجان القهوة الساخن، ملابسها الخريفية الأنيقة» [4].

هذا الملفوظ أشبه بلوحة فسيفسائية، امتزجت فيها الألوان، صانعا صورة حية لسمرائه، فالألفاظ المشار إليها "عيناها السودان، فراشة سوداء، شعرها الحالك"، هي ألفاظ ذات طاقة نفسية للذات السّاردة، ومن شأن هذه الطاقة «اللغوية إذا ما تعالقت ألفاظها بشكل إدغامي تلاحمي أن تفجر دلالته

---

[1] _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 296.

[2] _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 27.

[3] _أحمد عمر مختار: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997م، ص 70.

[4] _عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 07.

(دلالة اللفظ)، وأن تحدّد أبعاد الملفوظ السردي»[1]، هذا الأخير الذي يستوجب منا «قراءة متأنيّة لظلال الألفاظ وألوانها التي تخلعها الصورة الأدبية»[2]، ولتأخذ الصورة الأدبية عنده «خصوصية شعريتها من أسلوبه الفريد، الموغل في كثافة التعبير وغزارة اللغة، والإحاطة بالمعنى الواحد عن طريق تفريع الدلالات»[3] المغيبة عن النص.

ويحضرنا في هذا المقام مقولة قديم الجاحظ حين قرن اللغة بالفتنة[*]، ليؤكّد أنّ «ثمة دوما رغبة لدى مرسل القول في إبهار الآخرين، قد يكون الهدف الظاهر، هو التواصل والإبلاغ والتبيين، بينما يتخايل القصد المضمر باعتباره توقا إلى الإستثارة المظهرية، وبيان البراعة في تقنيع الدّلالة وسربلتها»[4]، هذه الدلالة تولدها اللغة المجازية بكل ما تختزنه من دلالات لحضور هذين اللونين، باعتبارهما من الوسائط التي تُضحى «بسياقات لتركيب الحجب والأقنعة، فبقدر اقتران الفتنة بالتجلّي، تكتنز المداراة، أو ليس الحجاب –في العمق– حفظا للفتنة، ووقاية منها في آن معا؟»[5].

وفي مضرب آخر انفتحت شهوة السرد عنده على عالم آخر من عوالم إبداعه، متمثل في توظيفه للوحات الفنية، والتي تجاوزت فيه وظيفتها التزيينية، لتتألق كعمل فنّي، فيصبح موضوعها الذي تعبّر عنه وظيفيا، وهو ما نراه في اللوحة الشهيرة لجدارية "الجورنيكا" (Guernica)، التي صورها بابلو بيكاسو، والتي حوّلها إلى مشروع يتجه إلى «كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهمّ هذه الحيل هي الحيلة الجمالية التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق، وأشدّها تحكما فنيا»[6]، إلّا أنّ أمر كشف هذه الحِيَل للّوحة، لا يتسنى لنا إلا إذا ربطناها حضوريا بالدلالات الثاوية في النص، والتي أخرجها "جلاوجي "من حدود المحلية الضيقة إلى العالمية، وهذا ما نلمسه في قوله: «لامعنى لفن

---

[1]_عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخير، ص 35.

[2]_ المرجع نفسه، ص 36.

[3]_ المرجع نفسه، ص 38.

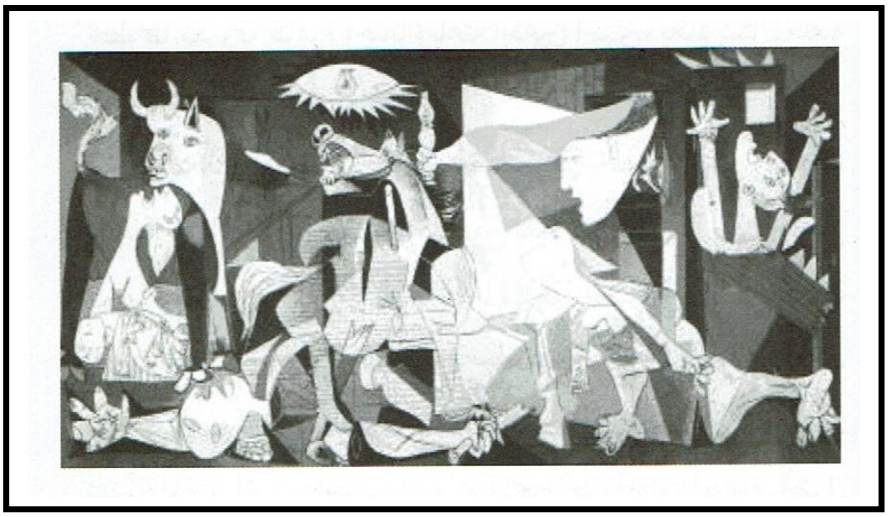
[*]–حيث يقول: «اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول، كما نعوذ بك من فتنة العمل»، راجع: البيان والتبين للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، ص 3.

[4]_شرف الدين ماجدولين: ترويض الحكاية، قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 43.

[5]_ المرجع نفسه: صفحة نفسها.

[6]_عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص77.

لا يشمل الناس جميعا»[1]، هذه اللوحة التي صورت «مأساة تلك القرية الإنسانية التي أمطرها النازي بوابل من القنابل، فأصبحت أشلاء تئن من هذا الظلم، وتستثير بني الإنسان لاستنكاره، فموضوع تعبيره اسْتُمِد من طبيعة الحياة التي تدور حوله، وانفعل به، وترجمه بالصورة التي خلّدته ليعبر عن قسوة الإنسان في القرن العشرين»[2].



ص101.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما التأثير الأدبي في مثل هذه الصورة؟ وما مدى تأثر الأدب بها؟، وكيف نفخ جلاوجي في صُور لوحاته؟ وكيف تكون صُوره رسولا بينه وبين قارئه؟

إن المتأمل في نصوص تلك اللوحات التذكارية الفنّية التي أقحمها في نصه الإبداعي يلاحظ أنها لم تكن بلسان واحد؛ بل مختلف، (اللسان الإسباني واللسان العربي) ونمثل لذلك بلوحة "الجورنيكا".

وهذا «التعدّد اللساني الذي حدث للنص الروائي نتيجة اقحام هذه اللوحات، وسّع من مقروئية الرّواية، وجعل من فعل القراءة نشاطا حيّا يتجدد، ويتّسع كلّما اتّسعت معارف القارئ، حين يتوقّف عند تلك النصوص ليتحسس طبيعتها، وظروف نشأتها، وعلل توظيفها في النص الإبداعي»[3]، وذلك لا شيء إلا لأن «الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر، فاعتقلت عقله ومخيلته،

---

[1]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 117.

[2]_محمد البسيوني: أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1994م، ص 132.

[3]_كمال الرّياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 79.

وتطور الأمر في تفاعل لا مرئي في الصورة، ولا وعي الإنسان، فغيرت حياة العالم، فأزالت القيود، واخترقت الحدود، وكشفت الحقائق»[1]، وهو عين ما أثبته حين وظّف هذه الصّور الفنية، التي اخترقت حدود اللغة، متدفّقة بتشكيلاتها اللونية، مساهمة في خلق مفاهيم جديدة، فهي «العتبة التي يقف عليها المتلقي، قبل أن يدلف إلى العالم اللاّمرئي للعمل الفني»[2].

هكذا؛ تحضر الصورة الفنّية بقوة بين الفن التشكيلي، والخطاب اللفظي، ولعلّ هذا ما يؤكّده "بابلو بيكاسو"، حين قال: يمكن أن نكتب لوحة بالكلمات، وكأنّ اللغة عند "جلاوجي هنا تأخذه «إلى عوالم سحرية معقّدة داخل النفس البشرية، لمحاورة الذات والآخر، فهو لا يروض اللغة من أجل (المضمون)؛ بل يجعل منها أداة فنية لمساءلته بوعي وإدراك»[3]، فتفتحه على أشجان الذات ومكابداتها، مؤكّدين بذلك قدرة الفن ومفارقته لمراتعه الأولى، ليبني صيغا تعبيرية جديدة زاخرة بالرؤى والمخيلة.

وتبعا لما سلف ذكره، فإن الصورة أصبحت مجالا خصبا للدراسات خصوصا تلك المرتبطة بعلم الدلالة؛ بل مجالا مفتوحا على القراءات المتباينة والتأويلات المختلفة، فهي « لغة بذاتها والتأويل فعل لغوي»[4]، ولهذا يتفاوت التأويل؛ ومنه لا يتسنّى لنا فهم أبعاد صورة الجورنيكا وأنساقها المضمرة، إلا بعد الكشف عن الوحدات الدلالية لها: كالثور، الحصان، العصفور، المرأة الهاربة، المصباح الالكتروني... لنبين أن هذه القطعة الفنية مبنية في مجملها على جملة من المتناقضات؛ (الحياة≠ الموت)، (الثبات ≠ الحركة)، (الصمت≠ الصراخ)، مؤدّية وظيفتها التعبيرية بشكل دقيق.

يجسد لنا حضور عالم الحيوان بشكل جلّي في هذه الوحدات الدلالية البعد الرمزي، أكثر من البعد الواقعي، فالحصان المصاب مثلا يصرخ من الألم ليمثل شريحة المجتمع، في حين أنّ للثور بعدا أسطوريا، فهو رمزا للمقاومة والصمود، أما العصفور يرمز للحرية.

وعليه؛ نرى أن حضور هذه الصور كان كافيا للإدلاء بتصريحات صمت عنها الكاتب فاسحا المجال لمتلقيه كي يفكّ شفراتها، تماما كما صمت عنها "ياسمينة خضراء" في نصه: "بما تحلم الذئاب"، وهو ما أطلق عليه تسمية: "أوركسترا الجماجم"[5].

---

[1]_أحمد جاب الله: الصورة في سيميولوجية التواصل، الملتقى الوطني الرابع" السيماء والنص الأدبي" متاح على الشبكة، ص 03.

[2]_المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]_محمد رضوان: التجريب وتحوّلات السرد في الرواية السورية، ص ص 52، 53.

[4]_أحمد جاب الله: الصورة وسيمولوجية التواصل، ص 03.

[5]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 101.

- ياسمينة خضرا -
بم تحلم الذئاب؟
ترجمة و تقديم : أمين الزاوي
رواية
دار الغرب للنشر و التوزيع

وعلى عكس "ياسمينة خضراء"، أبى "عز الدين ميهوبي" إلا أن يفصح عن مكبوت الصّورة في قصيدته الموسومة بـ "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس"، وهو عنوان لمجموعة شعرية قائلا فيها، في باب موسوم بـ "كاليغولا".

وكان اسمه كَالِيغولا...
من الدّم يقتات....
من بطن سيّدةٍ بُقِرت....
من بقايا صَبي.
كاليغولا.
يخاف العصافير[1].

ويعشق هذا الذي يحمل الحزن في كل حين، وتراه في سفر آخر من مقطعه والذي عنونه بغرنيكا، يقول:

اللون الأبيض غرنيكا
والطفل النائم لا يسهر
اللون الأزرق غرنيكا
من يعرف منكم بيكاسو؟
يعلّقها كاليغولا على الجدران
الموت بلا ألوان[2].

نرى في هذا المقبوس الشعري أن ثمّة تراسل فنّي؛ إذ «إن الإبداع الحقيقي ليؤتي ثمرته الإبداعية، لابد من أن ينصهر فيه الإحساس الداخلي بالوجدان العام، لرسم الداخل الشعوري، محقّقا التفاعل بين العالم الداخلي للذات المبدعة، والعالم الخارجي لإنتاج المعنى الجمالي المؤسّس للإبداع الحقيقي»[3]. وذلك ما نلاحظه حين اعتمد "عز الدين ميهوبي" تقنيات «الرسم التشكيلي للصورة- اللوحة- بأبعاد

[1]_عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، الجزائر، سطيف، ط1، 2000، ص 29.
[2]_المصدر نفسه، ص ص 31، 32.
[3]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 96.

تجسيدية فوتوغرافية دقيقة، إذ رسمها رسما دقيقا بأبعاد وظلال مرئية تبدو لعين الرائي بصريا، أكثر منها تمثلا شعريا»[1]. وهو ما تجليه الصورة التشكيلية التالية: "من الدم يقتات، من بطن سيّدة بُقرت" ليفاجئنا «بهذا الترسيم الدقيق عبر إيقاع الأنسنة، وتمثيل المتباعدات بحيّزات مرئية بصريا»[2]، على شاكلة الصورة الآتية "يخاف العصافير..... الموت بلا ألوان"، ليتضمن المشهد حينها «صورا فوتوغرافية تجسّد الرؤية البصرية لظلال اللوحة بوصفها مركز تقاطع الحسّي/ بالمجرد والمرئي/ بالمتخيّل، لإبراز صورة اللوحة فنّيا ومنحها بعدا تشكيليا مؤثرا»[3]، وذلك من خلال «حيازة اللغة اللفظية على عدد من الجماليات تسهم في إثراء النص وإشباع المتلقي في حدود لا تفارق الرسم بالكلمات»[4].

تحيل الإشارات العديدة إلى القول أنّ "غرنيكا" لوحة تاريخية أعاد من خلالها "بيكاسو" صياغة الواقع، والشخصيات بشكل رمزي واعٍ، مَدينًا من خلالها بشدة الحرب، لتصبح آلية لردع الظلم، فابتكر فنّا يصرخ في وجه البشر، وذلك باستحضار اللامرئي بالمرئي، وإعادة تشكيل المشهد بالذاكرة، ليُحيي اللحظة التي تُذكرنا بمعاناة البشرية؛ حيث «تتحول القراءة إلى مشاهدة، والرؤية البصرية إلى نداءات جوانية، تتداخل بين غموض الألوان والكتل، وأصحاب الكلمات، لتغدو اللوحة عالما متحركا»[5]. تُطّل عليه من «نافذة الشعرية التي تقوم على بلاغة المشاهد في معناها اللفظي وغير اللفظي، لإنتاج حالة من التناغم بين الصورة، واللغة، وتعميق دلالة الأشياء بإثراء النصوص، بتعدد الخطابات، وتنوع تأويلاتها، بنقل دلالة الصورة من الوصفية التقريرية إلى الإيمائية»[6]. وذلك لأن الفن عالم مفتوح، والصور لا تغير شيئا إلى معنى من المعاني، بقدر ما تنشئ معنا بذاته، وتتجلى هذه النظرة في «النصوص الكتابية والبصرية من خلال إثراء النص، بعدد من البناءات والتقنيات اللامتجانسة، التي تحقق ثراء جماليا »[7] للوحات.

---

[1]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 97.

[2]_نفسه: الصفحة نفسها.

[3]_ نفسه: ص97

[4]_شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصورة الليالي، ص 05.

[5]_حسين نشوان: عين ثالثة، تداخل الفنون والأجناس في شعر إبراهيم نصر الله، وزارة الثقاف، الأردن، ط1، 2007، ص 95.

[6]_المرجع نفسه، ص 104.

[7]_نفسه، ص 120.

وهنا نقف على حقيقة الصور اللوحات التي وظفها، والتي كانت أبلغ، استثمرها لتقلّل حجم الخراب الذي لحق كل الأمكنة والأزمنة في العالم، وبهذا يكون قد أطلق صرخة فنّية لإنقاذ وطنه؛ بل عالمه، وهو ما ورد في هذا المقطع «يظهر أنّ اللوحة أكبر من كل ما توهمتُ، يمكن أن تشكّل بهذا الفعل الفنّي إن استمر مدرسة كاملة، روحها الأساس الحب»[1]، و«بأي سر يجب أن تبوح هذه اللوحة؟ وبأيّ الأدوات أستطيع استنطاقها»[2]، كل هذا يعكسُ إيمانه الجازم «أن الصورة شكل من أشكال اللغة، خاصة وأن اللغة ليست ألفاظ وجملا وعبارات فحسب؛ بل هي كما قال ميتز: «وسيلة يمكن أن يتحقّق من خلالها التواصل مع الآخر»[3].

كما يعكس كذلك عمق تأثره في كتابة نصه «بمذهب السورياليين في تمردهم الاجتماعي والأدبي والفني، وتحطيمهم الثابت من أشكال التعبير، «على أساس عدم وجود نظام في هذا العالم، ولا يمكن أن يكون الفن إلا صورة من هذا العالم لأنه يعكسه، ويُمثلُه» [4]. وهو ما نراه في المشهد «السريالي، المرعب الذي يطفح برائحة الدّم والجثث المقطوعة، الأعضاء المبعثرة في كل مكان، والذي رسمته لغة رشيقة في بساطتها، عميقة البنية والدلالة، لغة لا تفتعل الجمال، بل تسعى لإفساح المجال أمام تألق المشاهد والشخصيات على مرآتها الصافية»[5].

كانت لوحة "بيكاسو" استثناء في عالم الفن، والفن التكعيبي على وجه الخصوص، رماد في الألوان، ومأساة في ملاح الحيوان والبشر، وهو ما عبر عنه جلاوجي في قوله: «وتخيّلتُ رأس الحصان المتألم في لوحة بيكاسو يعبر الشارع، وقد افترت شفتاه الغليظتان عن ابتسامة أبانت عن أسنان مهشمة نخرة»[6]، ليجسد من خلال هذه اللوحة، ثقافة العنف بنوعيه الجسدي: فصل الرأس عن الجسد، واللفظي: لفظة

---

[1]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 125.

[2]_المصدر نفسه، ص 102.

[3]_نجلاء مصطفى فتحي غراب،: سيميولوجيا الصورة المرئية وعلاقتها باللغة اللسانية، مجلة فتوحات، كلية الآداب واللغات، جامعة عباس لغرور، خنشلة، العدد 3، جوان 2016، ص 23.

[4]_بن جمعة بوشوشة: التّجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، مجلة عمان، العدد 116، ص 77.
نقلا عن يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1960، ص 17.

[5]_محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 248.

[6]_عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص 61.

الدماء، الذبح، النحر، الرقاب المنحورة، المذبح؛ جميعها ألفاظ تشي بإدانة لما يمارسه بطل النص «من أشكال قمع الذات الإنسانية، بانتهاك حميمية الجسد/ والنفس معا، وهي ممارسات تتّخذ طابع الديمومة، إذ تمتد في الزمان وعبر المكان، لكي تتحوّل إلى فعل /ملازم للذات العربية، وحالة دالة عليها»[1]؛ بل فِعل ملازم للذات العالمية ككل، حينها تصبح الصورة «ليست وسيلة اتصالية فحسب، بل عاملا أساسيا في تمتين العلاقات الإنسانية، وتنمية الحس الجماعي بواسطة الإحساس بالآخرين»[2]

وقد وظف بُعد الصورة في نصه شاهدا على عصره، وتحدّيا ضد الزمن. تناولت تاريخ الراهن، فهو لم يحفل بفكرة في المستقبل، بقدر ما حفل به الراهن، « ليلقي بظلاله على الحياة بكل تفاصيلها اليومية، غايته الصدم، وهدم القَناعَات الخادعة» [3]، وهذا ما تسفر عنه عتبة نصه "حائط المبكى"، الذي يشي بأسراره وكينونته الموجودة في فلسطين، وهو ما يعرف (بحائط البراق) أيضا، ولهذا جاء عنوانه «مكيدة فنّية بارعة في مخاتلة تفاعلية مع النص، وتعالق مفخّخ مع دلالته المتعدّدة والمتنوّعة»[4]، التي توقظ القارئ، وتدعوه إلى تلك التميمات الدلالية والرمزية، التي يزخر بها النص على نحو مثير ومقصود، ليحاكي به الفن التجريبي، وأوّل هذه التيمات: مصير القضية الفلسطينية، أما ثانيها: تخاذل العرب وتقاعسهم حولها ليبحثوا عن الحل، وهو التساؤل ذاته الذي نص عليه قول" محمد رضوان "، متسائلا: «إلى متى سيظل هذا الصراع الدموي قائما بين البشر؟ ليبقى سؤال الحرية وحده فوق كل اعتبار، ولعل هذه الرؤية الفكرية، تشكّل غاية النص الروائي وهدفه، مؤكدة ماهية هذا الفن، ووظيفته الجمالية والرؤيوية»[5]، باحثا عن حرية « لا تُدجَّنُ أفرادها ولا تُسرَق أحلامهم»[6].

---

[1]_بن جمعة بوشوشة: التجريب وجمالية المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، ص 83.

[2]_عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 92.

[3]_محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 92.

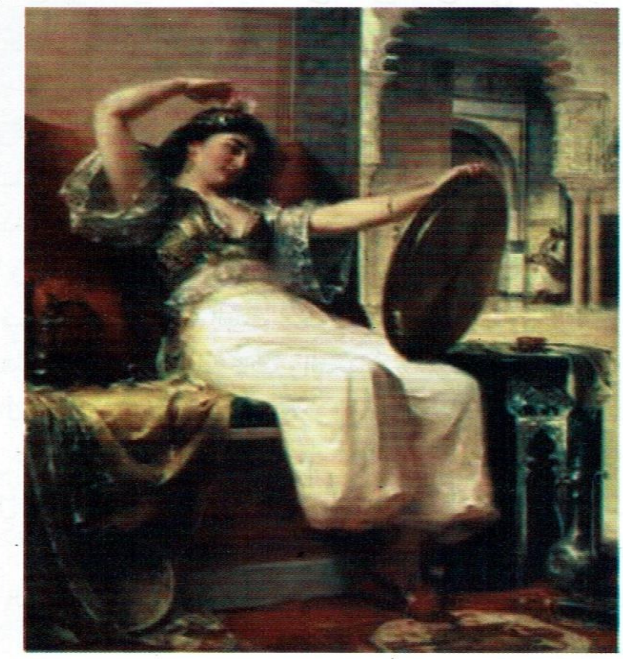
[4]_المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]_المرجع نفسه، ص 249.

[6]_نفسه، ص249

ص98

ص110



ص107

ولنجاح المشهد قرن "جلاوجي" الصورة بعنصر "الإضاءة "، التي « تلقّفته الرواية لتمنحه أبعادا دلالية متعدّدة، إذ للضوء صوته المميّز، وإحساسه الخاص الذي يبعثه للدلالة، فهو لغة غنية تستطيع أن تقول مالا يستطيع الحوار أو حركة الكاميرا أو الإيقاع (النطق به)، وإن كانت لا تنفصل عن هذه العناصر»[1]، واللوحة وسيلة رئيسية للتعبير، وشكل من أشكال الفنّ، يُبرزُ الفنان من خلالها الموضوع الرئيسي، ويمنحه الأولوية، وهو ما أثبته بين صفحات نصه قائلا: «وتكاد اللوحة تشكل طبقتين يفصل بينهما خط رفيع من منمناتٍ مذهبة، يجعل اللوحة وأنت تتأمّلها من بعيد تبدو عروسا بحزام ذهبي بديع، وتخال الحروف في المستويين معا مائجة راقصة في الأسفل مسحة حزينة باهتة، وفي الأعلى إشراق وفرح، كأنهما فصلا الشتاء والربيع وقد تجاورا تآلفا وتنافرا، تدهشك ضربات الرّيشة السّريعة الراقصة، تبهرك نقاط الضوء المرتعشة اطمئنانا ورعبا، تهتزّ من أعماق أعماقك لتقول شيئا، ولكنّك لا تقدر أن تقول شيئا إنها فعلا فوق القول»[2]، ويقول كذلك: «سلّطت الضوء على اللوحة جيدا، وقد تعانق عليها البياض والسواد»[3].

هكذا؛ «تتشبع شعرية الصورة بمفرداتها الخاصة، التي يكوّنها الضوء والعتمة، كمترادفتين لجدل الزمان، والمكان، والواقع والحلم، والماضي والحاضر، والوجود، والوهم، وهي مترادفات تختزل حركية الحياة في اللون، الصوت، الكتلة، الفراغ، الظل، والنور....كعناصر لشعرية النص البصري»[4]، ليكشف جلاوجي من خلالها خفايا النفس في شخصياته ضمن دائرتها، ويتشبع المتلقي «من خلال حيازة اللغة اللفظية على عدد من الجماليات التي تتّصل بالحركة، اللون، التي تحوّل النص إلى لغة أكثر اتساعا، تكون معها الألفاظ والكلمات جزءا من لغة المشاهدة التي تحرر النص من السلطة السارد (كامل العلم) إلى المتلقي الواعي، في خياراته»[5]، وهذا ما نلمسه في مشهده السوريالي قائلا: «وظللت أقلّب

---

[1]_محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سيمانطيقا السرد، ص 88.

[2]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 102.

[3]_المصدر نفسه، ص 39.

[4]_حسين نشوان: عين ثالثة، تداخل الأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 120.

[5]_المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

الطَّرف وأَستحضرُ كل معارفي الفنّية والفلسفية مع محاولات استحضار دلالة الحروف، والربّط بين الألوان ودلالتها، وهي هنا أمامي مُشاغبة، مُدهشة، مُحزنة، مُفرحة، مُبهجة، مُقلقة، مُهدئة، حَكيمة، حمقاءُ، في السّواد حكمة لا تنتهي للفناء، وفي الخضرة والزرقة راحة ودفء واسترخاء، ويُعدُّ الأحمر من الألوان الضوئية رمزا للحياة»[1].

يستوقفنا "جلاوجي "في هذه الصورة بشكلها، بلونها ليفك شفراتها، حينها نكون أمام «لحظة القراءة التي تشحذ فيها الذات كل أدواتها القرائية، وتستخرج فيها كل طاقاتها التأويلية»[2]، لتجسيد صورة سمرائه، وكيف ربط بين حالتها النفسية (مشاغبة، محزنة، مفرحة....)، وبين الألوان ودلالاتها، علما أن الألوان «في اللوحة بانسجامها وترابطها تحقّق الوحدة الجمالية، فهي كالأنغام في الموسيقى»[3]، وهي «اللحظة الأكثر دقة أمام الصورة، لا تنفع فيها التلقائية، والفطرة وغيرها من الاستعدادات الأولية، وإنما هي لحظة موكولة إلى جهد تأملي، ينقل اللون والشّكل إلى معاني... إلى أثر، إلى كلمات... إلى تعبير»[4]، وهذا ما يعرف عند الإغريق بـ «العلاج بالألوان»[5]، التي يفسّر بها البطل "واو" عن حالته الفيزيولوجية والسيكولوجية المتقلّبة، اتجاه سمرائه.

لقد تمرّس الكاتب على «أساليب التخبئة وتقنيات المجاز، يوظّفها بلغة التشكيل والألوان، ليتسلّل إلى الفضاءات النصية، يولّد الرؤى، فيشكّلها في أوجه متعدّدة متجدّدة، ينفذ بها إلى عوالم واقعية وتخيّيلية»[6]، فهو كعادته يحسن رسم شخصياته، وهي تلبس اللغة الحُبْلى بالدلالة الموزَّعة على مدار النص.

2-التراسل مع اللغة السنيمائية:

إن الحديث عن "السينما "يشكل رافدا من أهمّ روافد الرواية العربية المعاصرة، التي تمارس «تأثيرها على الصناعة السينمائية بوصفها رافدا جوهريا من روافدها، لكن هذه الأخيرة تشكّل رافدا يغذّي

---

[1]_عز الدين جلاوبي: حائط المبكي، ص 103.

[2]_حبيب مونسي: الحياة والتعبير والتكييف والتمرّد، نحو طريقة عملية لقراءة الصور، ص 504.

[3]_عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص 32.

[4]_حبيب مونسي: الحياء والتعبير والتكيف، والتمرد، نحو طريق عملية، ، ص 504.

[5]_عبيدة صبطي، نجيب بخوض: الدلالة والمعنى في الصورة، ص 49.

[6]_الأخضر بن السائح: سرد الجسد وغواية اللغة، ، ص 266.

الرواية بالصور والأخيلية والألوان»[1]، و "جلاوجي "كعادته لا يقبل ولا يرضى إلا بالكتابة المختلفة المتمرّدة على كل الأعراف المكرّسة، التي تنهض على تقنيات سردية مغايرة، في شكل اللغة والنص، على «نحو من التّمرد والتّجاوز، ضاربا عرض الريح بالتّصنيفات الأجناسية لفنون الأدب، في توق مزمن إلى التجديد والتّجريب، عبر نزعة حداثية متمكّنة من أدواتها بامتياز»[2]، لاجئا في سبيل تحقيق ذلك إلى استعارة أخرى لبعض التقنيات السنيمائية، كالمونتاج واللقطة والانتقال من مشهد إلى آخر، كل هذا لا لشيء، إلا لأن «اللغة حين تقترب من مجال الشعرية، فإنها تؤسّس متنها النثري بعيدا عن سلطة النّموذج، وبالتالي يغدو النّص انعطافا لتقنية سرديّة تجريبيّة تتمثل في التّعبير عن أفق جديد، وفق مغايرة الكتابة الجديدة»[3].

ولهذا أثبت "اللغة السينمائية " «في السرد العربي المعاصر أنها النّظام العلامي (السيموطيقي) الأقدر على موازاة الرواية في قدرتها على الاستحواذ على جميع الخطابات»[4]؛ فإذا «كان (تولستوي)، قد أطلق على السينما في فترته (الأبكم العظيم)، فإن يوري لوتمان يرى أنه من قبيل الخطأ الفادح تصور أن السينما لم تكتسب اللغة إلا مع الصوت، فالكون من حولنا مليء باللغات المتنوّعة، منها ذات الطبيعة السّمعية، والبصرية، والصوتية، والأخرى اللّمسية (الحسية)، هذا إذا عرفنا اللغة على أنها نظام من العلامات المنتظمة تقوم بوظيفة اتصالية، فالعلامة هنا هي البديل التعبيري الذي ينوب عن احضار الأشياء المعبر عنها»[5]، ويقودنا هذا العرض للقول: إنّ « للسينما لغتها الخاصة بها»[6]، ولها أساليبها الحكائية والسّردية الخاصة بها أيضا.

هكذا فتح "جلاوجي" نصه أيضا على عالم الفن السابع، ليستعير منه بعض تقنياته وآلياته ويتجلى ذلك في قوله: «حملت جهاز التصوير، وخرجت، كانت الأصوات من الساحة تسحبني إليها، كنت في حالة سحرية عجيبة، الساحة تعجّ بالحياة، تعبق بالفن، أينما تولي وجهك فذلك عبق

---

[1]_محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 82.

[2]_محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 32.

[3]_المرجع نفسه، ص 46.

[4]_محمد الأمين محمد سالم الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ، ص 85.

[5]_المرجع نفسه، ص 78.

[6]_نفسه، الصفحة نفسها.

الإنسان وعبقريته... فنانون وسحرة، ومشعوذون... شربت كأسا مانقا وانسحبت إلى عرّافة ظلت تتابعني بعينيها اللتين ما كان يظهر غيرهما، واسعتان حوروان، مدهشتان، ما الذي تكشفه لي... مدت أصابعها المطرزة بالحناء، أسلمتُ أصابعي لراحتها، وضعت يدها الأخرى على رأسي، وراحت تتمتم بأوراد لم أفهم منها شيئا، دون أن تتوقف أناملها على ذر البخور في مجرّتها الفخارية الصغيرة... وسرنا معا وهي تُرِيَنِي ما التقطت لي من صور»[1].

نشعر من خلال تتبّع هذا المشهد السينمائي، نرى «أن الرواية والسينما يلتقيان على مستشرف نفسي واحد ويشكلان لذة طيبة واحدة كما تلتحم، ابدالاتهما المشهدية والفنية، لتحقيق امتداد جمالي لأنسجة الصور الواقعية والتخيلية على حد سواء»[2]؛ حيث راح الكاتب يتبنّى "لغة سينمائية " تغوص في أعماق الموصوف (مدينة مراكش، ذهابه للعرافة، وذكر ملامحها)، فالسارد هنا «يصف وكأنه بصدد تهيئة سيناريو، ويستند لتحقيق هذه الاستراتيجية على الاستخدام الدلالي للصورة، والصوت، والممثّلين (الشخصيات)» [3]. فاللقطة هي «الكلمة، والمشهد هو الجملة»[4]، وإنّ القارئ الذي اخترق "جلاوجي "سكينته يتعامل مع النّص من خلال كينونته اللغوية، ليستنفر«ملكاته التخييلية والدلالية وإحالة جميع تلك الصور الحسية والبصرية والخيالية، المركبة والمتحركة، إلى سياق الرواية العام»[5]، استعدادا للتأويل وذلك ليخرجه من الفردية إلى التعددية.

ويبلغ التصوير السينمائي حضوره، عند ما يتحدث السارد عن طلب (لميس) له عبر (كاميرا) صفحة الفايسبوك أولا، وثانيا عندما تقترب الكاميرا (اللغوية)' في لقطة حديثه عن العدد الضخم من الإناث، وكيف كان لصوفيا حظ عليهن، قائلا: «وسريعا طلبتني لميس على الكاميرا، ما عُدْتُ أستطيع أن ألاحق كل هذا العدد الضخم من الإناث، مراهقات، وطاعنات، ثيبات وأبكار، محصّنات ومطلقات، يرمين بصناراتهن على هذه النوافذ الوهمية، علّهن يظفرن بكلمة حالمة، أو لقاء دافئ، لم أشأ أن أتفاعل

---

[1]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكي، ص ص 52، 53.

[2]_حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 15.

[3]_المرجع نفسه:ص 20.

[4]_فران فينتورا: الخطاب السينمائي (لغة الصورة)، ترجمة: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص06.

[5]_محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 238.

مع الكاميرا، وقد توالدت النوافذ، وغطّى بعضها البعض، كانت صوفيا أكثر إلحاحا لا يخلو قاموسها من إغراء جنسي تثير مكامن الرغبة، وهو قاموس لا يتوقف عند لغة الكلام، بل يتعدّاه إلى لغة الجسد، تنتفي صورا كثيرة، بل خليعة أحيانا، وزهورا وأيقونات تحاصرني من كل جانب»[1].

إن التّصوير السينمائي لهذا المشهد، متعدّد المنظورات والزوايا، تبعا لطبيعة الموضوع المراد تصويره وتمثيله، فالسارد يعمل في هذا النّموذج على وصف ما وصل إليه عبر كاميرا الفايسبوك، من الإناث في مختلف الحالات (مراهقات، طاعنات، محصّنات)، وتعدّ هذه الأوصاف كلها عنده آليات لدمج القارئ في النص وحصول الاستجابة المطلوبة (يرمين بصناراتهن على هذه النوافذ... لقاء دافئ)، أي «إن متعة القراءة عنده تكمن في هيمنة لغته النصية على القارئ»[2]، فيؤثّر فيه تأويليا، وهذا ما يهدف إليه "جلاوجي" إ، «ليخلق إحساسا عميقا باللغة، وبما تحمله في طبقاتها، ثم زعزعة استقراء القارئ، وإثارة أسانيده المعرفية الكامنة حتى يشارك بفاعلية في إعادة الكتابة»[3]، مبينا مع ذلك قدرة" الكاميرا "على استقطاب زبائنها، وسحرها، وتأثرّهم بها.

وحين نتأمل الصورة، نرى أنّ الكاتب اعتمد على «الجسد الأنثوي، كبؤرة مركزية تستقطب حولها عالم النص كله، فالدلالة مرتكزة على وظيفة الشيفرات الثقافية للجسد الحسي، تنقله إلى الجسد النصي»[4]، وإن «الإيقاع الداخلي لبنية النص، تمّ من خلال معجم الجسد، وما يثيره من إغراء واستفزاز، فالجسد بموجوداته يشحن السرد، ويجعل الإيقاع اللغوي متناغما عبر الجمل القصيرة، ويبقى الإشعار الجغرافي المحدّد للنص متماثلا مع إيماءات الجسد ورموزه المكثفة»[5]، مارس جلاوجي من خلاله «غواية اللغة وفتنتها، كما تماهى مع الكتابة مكونة منحوتة شعرية من جسد مؤنث، غطّى فضاء النص إغراء ومتعة»[6]، تحاصره من كل جانب.

---

[1]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص ص 148، 149.

[2]_محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 185.

[3]_المرجع نفسه:ص 182.

[4]_الأخضر بن السائح: سرد الجسد وغواية اللغة، ، نص 126.

[5]_المرجع نفسه:ص 126.

[6]_المرجع نفسه، ص 138.

وهذا ما عزّره حين راح يوظف بعض التقنيات السينمائية كاللقطة المكبرة "Close up" التي نجدها في عدة مشاهد منها:

«آه أيتها الشقراء الشقية، كم ألهمني بوحك ! بدا لي صدرها ناهدا أكثر من اللازم، متمرّدا على الأزرار، وقد ابتسم بياضه بين طرفي القميص الحريري الأحمر، ولعِبَ بصري بين عيْنَيْها وصدرها، كانت عيناها مجرتين فيهما سحر لا يقاوم، ولكن فيهما أيضا سرّ لا يفسر، هل يمكن لهاتين العينين السوداوين أن تنسجما تماما مع شعرها الأشقر الأملس، الذي انساب كشّلال ربيعي دافئ على كتفيها، حملت قلم الرصاص من دون أن أحول إليه بصري، كأنّما سحرني، ورحت أدور به عند الصدر مديرا أيضا شفتي، وقد زممتهما، كنت أرغب في أن أفجر الزّر فينفجر بوح الصدر، وارتسمت على وجهي ابتسامة ساحرة... وأنت تعرفني دون شك، هل يمكن أن يسوقني إليها عطر فتنتها؟ وحاسة شمي لعبق الأنوثة لا تخطئ مطلقا»[1].

فالملاحظ في هذا النموذج أن "جلاوجي "وظف بورتريه مفصلا عن سمرائه، بدءا بالصدر، والقميص، والعينين، والشعر؛ وذلك لإفراز صورة روائية عن رشاقة الشخصية وجمالها، وقد كثف من استعمال هذه التقنية، و«عزّزها بالإيحاء الشاعري لتبليغ فكرة المشاهد»[2]، لدرجة تجعل القارئ «يتصوّر ويشاهد الأحداث مجسّدة على شاشة مخيليه، إنه كالسينمائي تماما، يقوم بعملية تركيب (مونتاج) للألفاظ والعبارات والخطابات والمشاهد، في شريط لغوي حافل بالألوان والأصوات والحركات والكثافة الدلالية والرمزية»[3]. وهذه العملية تسمى بـ"المونتاج" le montage"[*]، الذي يُعد العنصر «المميز للغة السينمائية، وتتمثّل أهمّيته في طاقاته التعبيرية المتنوعة عبر تاريخ الفن السابع، مقارنة بوسائل التعبير الأخرى»[4]، مُستعيرا في ذلك الواجهة الأمامية المكشوفة للجسد (الصدر)، ليمثل فراديس البوح؛ لأن «الجسد الأنثوي لا يبقى راقدا ساكنا، بل تحركه اللغة، فتعيد إليه حيويته وانطلاقاته،

---

[1]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 148.

[2]_حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 32.

[3]_المرجع نفسه، ص 33.

[*]-المونتاج le montage: أو التجميع يقوم من الناحية التقنية على لصق اللقطات المفلمة، وعناصر الشريط الصوتي بعضها بعد بعض، حسب نظام معين، تيريز جورنو ماري، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، ص 68.

[4]_كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 62. نقلا عن

وتتحول حركية السرد فيه إلى عملية مغرية، نلمس فيها الغواية والإغراء، والأناقة التي تحقّق للنص لذته ووقعه المشتهى»[1].

ولأنّ الجسد عنده لَبُوسْ اللغة، يستثير مكامنه، فهنا اتخذ من الصّدر مدخلا لاستنطاق المكبوت، محوّلا المفردات إلى أزرار، بحثا عن الدلالة التي «يمكنها أن تتوارى وراء كل المظاهر المحسوسة، إنها توجد خلف الأصوات والصور والروائح»[2]، تخاطب «جميع الحواس، وهي بقدر ما ترى وتسمع، فإنها أيضا تُشمّ وتتذوّق»[3].

من هنا يمكننا القول إن الكاتب سعى أن «يرى من خلال اللغة، أو هو يسعى إلى تحويل الخيال اللغوي إلى خيال بصري –بل هي مسعى– يمكّن من تجاوز البلاغة السردية وتعويضها بمنظورية بصرية ذات اقتصاد خاص، قريب إلى حكاية العين المباشرة منه إلى حكاية الأذن»[4]. وبهذا يعدّ نص "حائط المبكى" بمثابة سيناريور روائي، معجم باللغة والتقنيات السينمائية.

والجدير بالذكر هنا، أن نص "حائط المبكى" ليس هو فقط، من أضحى «حضور بليغ باللغة السينمائية بتقنياتها المختلفة، بل نصوصه الأولى كذلك، بدءا من "سرادق الحلم والفجيعة، إلى الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال»، واقتصاري لدراسة اللغة السينمائية في هذا النص، يعود إلى احتفائه بالفنون السمعية والبصرية وتراسله معها، واستعارته لعدة تقنيات لتقديم حكي مركب، يزرع فيه نبض الحياة وحرارتها.

3–التراسل مع اللغة الموسيقية:

استطاعت الرواية العربية تحقيق ثراء فني متميز، فاكتسبت «خلال مدّة قصيرة، طاقة مرنة، على تغير شكلها وتكييف أعرافها لمواجهة الاحتياجات المتغيّرة وهذه المرونة مع التحرر من القيود الصارمة، إنما تأتي

---

(1)_Reger Boussinot, Lencyclopédie du cimena, les savoir, Bordas, paris 1995, p1454.

(2)_الأخضر بن السائح: سرد الجسد وغواية اللغة قراءة، ص 226. نقلا عن: كتاب فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، الدار البيضاء، ص 40.

(3)_محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 190.

(4)_فريد الزاهي: الصورة والآخر، ورهانات الجسد واللغة والاختلاف، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص 316.

للرواية بسبب عدم خضوعها لسيطرة النّقد المنهجي الرّادعة»[1]، لهذا تبنّت شكلا جديدا في طرح مفاهيمها الجديدة، وبالتالي «أصبح الشكل الجديد بلغته المعاصرة يسعى إلى تحقيق أكبر قدر من المرونة والحركية والاتساع، حتى يستطيع كل صوت فيه أن يبلغ القارئ مضمونة، وهذه مهمّة ترشحت لها الرواية، بحكم طبيعتها الفنية، وقدرتها على امتصاص الأجناس والخطابات، وسلبها خصوصياتها واحترافها»[2].

ومن هذا الموقع بالذات، وعلى ضوء المفاهيم المتغيرة للطبيعة والعلاقات الإنسانية، يمكننا القول «إن الروائيين المختلفين في الفترات المختلفة عمدوا إلى أدوات وأساليب مختلفة للتعبير عن نظرتهم الجديدة، وهذه الأدوات والأساليب تؤول عند التحليل إلى مزيد من استغلال عامل الزمن وقيمية المتأصلة في الرواية، وكثيرا ما تنمّ عن شبه ملحوظ بتلك المستخدمة في الفنون الزمنية الأخرى، كالموسيقى والأفلام»[3]، هذا الفن (الموسيقى) الذي يعدّ «نظاما محكما له عناصره وأبجديته المنتظمة داخل سلّم تتحدّد وحداته الداخلية بعدد ثابت من الذبذبات والتّرجيعات والمسافات في حرية تامّة، تخضع لدربة المبدع وتجربته وحدسه الفني»[4]، منطلقين من فكرة مفادها أن اللغة نظام وأداة يعبّر بها الإنسان عن أفكاره، لتصبح الموسيقى بهذا التعريف «نظاما لغويا خاصا، يمتاز عن غيره من الأنظمة السيميولوجية الأخرى»[5]، فهي بمثابة الترجمان عن أحاسيسه، ذلك أنها «تستطيع أن توصل إلينا عديد الأحاسيس والقيم التي تترجم وتختزل البعض من النصوص الثقافية ذات الخصوصية الاجتماعية في بيئة معينة»[6].

وهذا ما استثمره "جلاوجي" حين راح يعزف في المقطع الآتي: «كأنما أحسّها اللحظة سمفونية ترفرف بي في الهواء، كل ما حولي يرقص ويطير، كل الفنون لا يمكن أن تروي ظمئي للذّي لا أعرفه، لا أقبض عليه، اللوحة عاجزة، والسمفونية عاجزة، ولغة الشعر عاجزة، سأرسم الليلة، وأعزف على العود، وأسمع لِكَمان صديقتي المراكشية، سأقرأ شعر المجنون، وابن زيدون، بصوت مرتفع حتى يسمعني أهل

---

[1]_مندلا و أ أ: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 19.

[2]_المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]_نفسه ، ص 65.

[4]_محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 268.

[5]_المرجع نفسه: صفحة نفسها.

[6]_نفسه :ص 269.

الحجاز والأندلس»[1].

إن المعروف في هذا النص، أن البطل (واو) منذ البداية، وضَّح لقارئه أنّه فنان، وينتمي لمدرسة الفنون الجميلة، يهوى الفن، فتكون الموسيقى هنا بعدا دلاليا باعتبارها معينا سرّديا، أو «ملفوظا يتوالد نصا عبر مونتاج سمعي مقروء يهاجم آذاننا بسيل من المؤثرات الصوتي، تعمل على مستوى لاوعي السارد»[2].

نلمح من خلال ما سبق أنه من أجل تحريك قلب السامع واستمالته، استعان السارد بنغمات عذبة، «صيغت على شكل سيمفونية موسيقية تعزف ألحانا»[3]، ترفرف به في الهواء، مقرنا الموسيقى بفن الرقص؛ ولابد أن نشير هنا إلى أن تراسل الموسيقى عند جلاوجي مع فن الرقص ليس تراسلا لإظهار الفرحة والسّرور، وإنما هو تراسل الرقص على المآسي وعزف حركي على الجراح، الشيء الذي يجعلنا نقول: إن هذا التراسل ليس تراسل حواس؛ وإنما تراسل مشاعر وانفعالات مستنبطة في أعماقها، «تشفّ عن مناح نفسية، تتعدّى شكلها البصري، وحراكها الشعري إلى ما تمرّ به النفس الشعرية، من انفعالات وأحاسيس معقّدة، سواء أكانت نابّة عن وعي وقصد أم لا، لترسيم الحركة الشعورية بكل صخب اللحظة الشعرية وتوتّرها، وما تفيض به من دلالات، وتأزّمات ترتدّ في المظهر اللغوي لتتّخذ شكلا ما»[4]، فلا وجود لفن لا يروي ظمأه، ينتشي، وهو يعزف مقاطعه المفضلة، «على العود الذي درست العزف عليه تحلّق روحي في السماوات العلى، أهرب به من كآبة الحياة ولا جدواها، أذيب به جليد الإحباط والانكسار»[5].

فالملاحظ أن جلاوجي استلهم البعد الموسيقي في أكثر من موقع، ليبدو تأثّره به واضحا، وهو ما يمثله في قوله: «فالفن روح إني أسمع اللحظة موسيقى الألوان، أسمع عزف العينين والشفتين أحس دفء الملامح»[6]، فالسارد في مقاطعه ركّز «على الصورة أولا وعلى الموسيقى أحيانا أخرى، حيث يقطع

---

[1]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 09.

[2]_حسن لشكر :الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 97.

[3]_المرجع نفسه :ص78.

[4]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشري البستاني أنموذجا، ص 135.

[5]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 36.

[6]_المصدر نفسه :ص 42.

النسيج الحكائي بفواصل موسيقية، وبذلك يصوغ علاقة عضوية بين الأحداث السردية، والوحدات الموسيقية، فوظيفة الموسيقى هنا الإيحاء بالمشاعر، وليس الإفصاح المباشر عنها»[1]وفي هذا المقطع يمنحها" جلاوجي" حسا إيحائيا، وكأنه بهذا الوصف يرسم لنا لوحة تشكيلية ليس باللون، وإنما بنسق الكلمات وهندستها بشكل فني بصري جذاب.

وفي مقطع سردي آخر، يستحضر شاهدا آخر يتنافذ مع فن الموسيقى والرقص قائلا: «بعد العشاء سهرت مع **فاتنتي** المراكشية على شاطئ البحر، كنت في حاجة إلى أن أنصت لنغمات الكمان، التي تراقصت لها الأمواج كثيرا وطَرُبَ لها المحيط حتى ثمل، وانتشت حبات الرمل فغنت تحتنا وحوالينا، ودغدغتني أصابعي شوقا لرنات عودي، ليته كان بين يدي الآن»[2].

وفي مقبوس شعري آخر، تغنى البطل (واو) بسمرائه، قائلا فيها:

آه

أيتها

يا عصفورتي

كم أحبك

امتلأ الكون

بالموسيقى والتغريد

أيها الكون صمتا

فحبيبتي تضحك[3].

---

[1]_حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 93.

[2]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 62.

[3]_المصدر نفسه: ص 155.

يجدر بنا قبل أن نشير إلى تراسل لغة الشعر عند "جلاوجي "مع الموسيقى، أن نلفت النظر إلى ميشال بوتور في كتابه "البحوث في الرواية الجديدة"، حين قال: «إذا كانت الرواية تبغي تقديم صورة كاملة تقريبا عن الحقيقة البشرية، أي أن تكون صادقة في عملها، فينبغي لها أن تكلّمنا عن عالم لا يمكن أن تحدث فيه الموسيقى وحسب، بل تكون فيه الموسيقى ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها، وأن تظهر لنا كيف أن اللحظات الموسيقية لدى بعض الأشخاص من استماع، ودراسة، وتأليف هي مرتبطة بوجودهم، ولوكان ذلك على غير علم منهم»[1]. فمن خلال هذا القول نرى أن "ميشال بوتور" أقر بأن هذا الفن له علاقة بهواجس أفراد المجتمع ومشاعرهم، فهو لغتهم وترجمان أحاسيسهم.

أما فيما يخص التراسل بين الفنيّن (الرواية، الموسيقى)، فيتجلّى اللغة الشعرية التي « تعتمد على النّغم الذي يتغلغل في نفوسنا إلى نقاط عميقة، لا تتوصل إليه الكلمات مجرّدة من صفاتها الموسيقية الموحية، والشِّعْرُ شأن أية خبرة إنسانية عميقة يبدو عنصرا أصيلا، اختزنته المشاعر الإنسانية، ومن هنا تتضمّن أحاسيس الشاعر النغمات كافة، التي ترسم بناء النص الشعري عبر عمليات التداعي والترابط فيما بين العناصر اللغوية»[2].

وإذا تأملنا المقبوس الشعري ندرك تعمّد "جلاوجي "اختيار الكلمات نفسيا وموسيقيا، ليُفَجِّر طاقاتها الدلالية، معلنا امتلاء الكون موسيقى وتغريدا، بعد مرور غشاوة الحزن والكآبة، التي غيّمت على أرجائه، متنقّلا بين الأسطر تنقّلا بارعا من المناجاة، وبين الخبر والإنشاء (النداء)، كل ذلك «لإبراز حركة الكلمات الصوتية، والتّنغيمية في تركيب شبه متناسق»[3]؛ تتجاوز المقاطع فيه بشكل تكراري (امتلأ الكون) (أيها الكون)، وقد ساعد هذا التجاوز على «إحداث الوقع الموسيقي في أذن القارئ، وتعميق الإحساس بجمالية اللغة، التي تمتلك القدرة على كتابة الإنسان في مشاعره وخيباته وانتصاراته، وهي تحتفل بكامل مظاهرها الأدائية والشعرية»[4]؛ لأن السارد هنا يريد البوح لسمرائه بوصف الموسيقى متنفّسا، وكشكل من أشكال التّداعي الخارج من سياج الصمت.

---

[1]_بيتور مشيال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة:فريد أنطونيوس، منشورات عويدت، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص ص 40-41.

[2]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشري البستاني أنموذجا، ، ص 111.

[3]_منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج "لياسمينة صالح أنموذجا، ص 111.

[4]_المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

وتجدر الإشارة أن الكاتب حين كتب نصه نوّع في شكل موسيقاه، فمرة يجعل الموسيقى مصدرا للفرح والنشوة، يذيب بها جليد الجرح والانكسار، وليرفرف العود بروحه إلى أعلى عليين، ومرة أخرى يبدو التأّثر واضحا، حيث تخلّلت الموسيقى عدّة فقرات حكائية أرخى عليها الحزن سدوله، وهذا ما نلاحظه في المقطوعة الآتية: «دخلت البيت أجرّ أذيال الخيبة، كانت سمرائي تغرق في قراءة كتاب عن تاريخ الفن، صوت موسيقى حزينة كان ينبعث خافتا، جُلتُ بنظري عبر النافذة، نسمات باردة، تشّتد حينا تعبث بأكوام الأوراق، وأكياس البلاستيك، غبار يتعالى يزعج المناخر والأعين»[1]، وفي مقطوعة سردية أخرى لايزال الحزن يخيم على ألواحه، «ابتعدت قليلا خِلْتَنِي أهلت على اللوحة الكثير من الألوان غير المتناسقة، وتعالت في أعماقي موسيقى حزينة» [2].

هكذا استعان "جلاوجي "بالموسيقى لخلق جو خاص من الدراما، توحي بعواطف السارد الباطنية/ وربط النص بمحيطه الخارجي، وبذلك تمكّن من «توظيف الموسيقى كقالب إحال على الواقع، وكبؤرة تُشّع منها جوانب وظيفية من المادة الحكائية»[3]، مؤمنين بذلك إيمانا جازما أن الفنّ الموسيقي يملك القدرة على التعبير عن الذّات، وأنّ الرواية تبحث عن من يشاركها ذلك، وهذا ما يؤكده قول ميشال بوتور: «الموسيقى والرواية فنّان يوضح أحدهما الآخر، ولا بد لنا في نقد الواحد منهما من الاستعانة بألفاظ تختص بالثّاني»[4]. مستخدما الكاتب في ذلك لغة «شعرية شفافة مثيرة، وكأن السرد عنده، سيمفونية للبوح، والعزف على أوتار الذات والوجدان»[5].

ولنا في مضرب آخر، قولا آخر، فجلاوجي لم يكتف بتوظيف هذا الفن واستثماره؛ بل نجده يذكّرنا بأسماء أعلام كبار الموسيقيين، أمثال فايزة أحمد في أغنيتها «أنت بس لي حبيبي»[6]، و«العازف المغربي الشهير "عبد العزيز احباري "، و"فريد الأطرش "، ، و "رياض السّنباطي، و "نصير شمة " ومنير

---

[1]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 117.

[2]_المصدر نفسه:ص 115.

[3]_حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 102.

[4]_بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ص 40.

[5]_محمد الأخضر السائح: سرد الجسد وغواية اللغة- ص 265.

[6]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 90.

بشير، وعبدة داغر وغيرهم [1].

وصفوه القول، نرى أن فن" الموسيقى" احتل جانبا مهمّا من خطاب "جلاوجي السردي، وأنّ نصوصه لم «تركن إلى نظام قار في عملية التّسريد، بل انفتحت على مخزون الذاكرة الثقافية لاستيعاب عدة أشكال خطابية، واستقطاب أشكال معرفية حديثة لتخصيب النّسق الروائي وتنويعه، ويشكل النسق الموسيقي بامتداداته المختلفة (غناء، لحنا، أداء)، رافدا من روافد البناء والمعرفة الروائية»[2]، إضافة إلى استثماره للفنون التشكيلية والسينما، حتى يثري لغته، مبيّنا أن الرواية هي «فن الزمن بامتياز، تلتقطه، ترهنه، تُشكّله، وتتحايل عليه لتخرجه منسجما مع المضامين السردية المثبتة، وهي تحقّق ذلك بواسطة اللغة، فهي حقا أداة زمنية»[3]، فعن طريقها كل الفنون تخُصُّنَا على حد تعبير- غاستون باشلار-.

4-التراسل مع لغة الحلم:

تنهض متاهة الحكي عند "جلاوجي "مرة أخرى، على استثمار طريقة جديدة، يلون بها مناخه السردي، ينتقل بها مع قارئه من جو الإمتاع إلى المؤانسة، تقوم هذه الطريقة على «فكرة اللعب والتخفّي والمواربة، والمطاردة، وابتكار الحيل التي من شأنها أن تعمق روح المتعة في البحث، والمتابعة، وحل العقد ووهم الوصول، وهو ما يتيح لمساحات الشكل السردي مزيدا من التنوّع والتعدّد في التّمظهر، على النحو الذي يضاعف من الإشكالية الجمالية للنصوص، ويزيد من توترها الدلالي والأسلوبي، ويدعم شعريتها»[4]، متحركا في ذلك من الرؤية الحسية البصرية إلى الرؤيا الحالمة، موظّفا الحلم «لتغذية السرد وتفعيله هذا الحلم المخبوء في الأمكنة المغلقة، حيث يبقى حلقة اتصال بين الداخل والخارج، من خلال سفر الذّات، ونبوءاتها في الحلم الذي يشكل عوالمها المضيئة، والمزوّدة بومضات شعرية تفعّل السرد، فتجعله أكثر إثارة وغواية»[5],

---

[1]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 65.

[2]_حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 105.

[3]_محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 281.

[4]_محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007، ص 05.

[5]_الأخضر بن السائح :سرد الجسد وغواية اللغة، ص 200.

فمن خلال السرد يبحث السارد عن ذاته، عن سمرائه، ثمّ علاقته بالمجتمع والوجود، يبحث عن علاقات طبيعية حميمية، يعبّر عنها بالكلمات؛ إذ «أنّ من ماهية اللغة قدرتها على أن تحلم، وفي حلمها وفعل الخيال (أي خيال المبدع) عليها تتجلّى لنا الصورة الشعرية»[1]، وهذا ما ورد في المقطع الآتي: «أحسستها حُلما جميلا يقف حيث فيض القلب، أحسست بعدها بالسكينة، وأنا أشدّ يسراها لنخرج معا، ضمّتنا كافتيريا الأحلام، آه يا سمرائي أنت دهشتي التي لا تنتهي، أنت حلمي الأبدي، أنت وحدك من يقهر الشيطان داخلي، كل الأميرات إماء لسمرائي، مثلما كل أميرات المدائن إماء لوهران، كما ترددين دوما، راحت تحدثني عن حلمها الكبير في دمج عالمي الحَرْف والمنمنمات، داخل اللوحة الواحدة لخلق تيار جديد، ستطلق عليه اسما جديدا، ما هو؟ ليست تدري الآن، كانت أحلامها مُتوثِبَة، كفراش الحقول، كغزلان البراري، كطيور المرتفعات، كالأمواج الشتوية الصاخبة.... لا ترى في الوهلة الأولى، إلا صورة قوزح، صنعته الطبيعة بعبقريتها، بعد رذاذ حالمٍ تنزّل دمعا، من عيون سحابات دغدغتها أشعة الشمس»[2].

نرى أنّ "جلاوجي "من خلال هذا الملفوظ وظّف الحلم كآلية سردية في بناء عالمه الروائي، ضاما صوته لصوت – غاستون باشلار–، حين قال: لِم لا نحلم حينما نكتب؟!

إلا أنّ الإشكالية التي تطرح نفسها هنا: «لماذا يلوذ المخيال السردي الأنثوي بالحلم؟ ولماذا يتمّ إخضاع الحلم لآليات النص المؤنث؟»[3]، أم أن اللغة تحلم بأنْ نُسَميها؟، وكأنها «تحلم بأن نجليها إلى الظهور، والانفتاح فيما تكوّنه، وعلى النّحو الذي تكون عليه، أي أن تكشف عن ماهيتها وتفصح عن ذاتها، هذا الذي لا يمكننا تحقيقه إلا من خلال الصورة الشعرية، التي فيها تبلغ ماهية اللغة تحقّقها التّام بوصفها لغة شعرية»[4].

وكما أشرنا في النقاط السابقة من أن "جلاوجي "وظّف في نصه لفظة (الأنثى) لسمرائه، لهذا راح هذا المقطع يتوسّل بالمخيال الأنثوي في الحلم، لأنّه أصدق علاقة تربط الحلم باللّغة –الأنثى –، تنازل

---

[1]_غادة الامام، جماليات الصورة، غاستون باشلار، دار التنوير للطباعة والنسر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 321.

[2]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص ص 20-21.

[3]_وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، ص 23.

[4]_غادة الإمام: جماليات الصورة– غاستون باشلار، ص 319.

في كتابته تنازلا كاملا عن السلطة الذكورية لصالح السلطة الأنثوية، لهذا لاذ بالحُلُمِ، فاللغة والأنثى واحد، مُعدِلاً عن العبارة القائلة: «خير الكلام ما كان لفظة فحلا، ومعناه بكرا»[1]، وعن مقولة ابن جِنِي: «الأصل في اللغة التذكير»[2].

وكل هذه التساؤلات حسب رأينا، تنبثق منها عدة احتمالات:

أنّ في هذه الشذرة السردية يؤشر "جلاوجي "إلى حُلْم السارد بسمرائه، وحبه لها، عبر تشفير سوريالي يعبر لنا فيه عن «الاجتذاب الفني القائم على التوتر والشُحن العاطفية المكثفة كما هو موضّح، فهي حلمه الأبدي أميرته لا تضاهيها أميرة أخرى، كما نلاحظ في المقابل (راحت تحدثني عن حلمها)، الذي جاء «وفق السياق المونولوجي وتداعياته والتداعي يُولّد من اللفظة موضوعا يصوغ من خلاله السارد ما يؤرّقه من أسئلة متّصلة بمشاعره، ولذا نجد تقنية (الحلم) تحفر في تضاريس الروح، وتجاويف الذاكرة، يبحث عن إشكاليات مُعلقة تطارد السارد»[3]، لنشعر حينها «بنبضات الأنوثة الحالمة ونبضات السرد المعبأ بالكلمات الرامزة، تفيض على جسد النص بمؤشرات، تسرّع من عملية السرد، وتخرج من الفضاءات الملبدة بالانكسار إلى عالم يعبق منه شذى الأنوثة المعطرة بالحلم، تحلّق في تلك الأجواء الوارفة الظل، فتتحوّل الورقة إلى نص بِلَّوْرِي مُشَفّر ينبض غبطة راقصة»[4].

وإذا أصغينا لطبيعةّ الحلم بروية، نرى أن أحلام سمرائه، لا تنتمي إلى طبيعته، كالجمال والروعة والطمأنينة للحالم، وهذا ما تسفر عنه المفردات (أحلامها متوثبة، كالأمواج الشتوية الصاخبة)، التي لو تأمّلنا لوجدناها توحي بالاضطراب النفسي، الذّي يمثّله التشبيه لمظاهر الطبيعة بوصفها، «المنبع أو هرمونات الخيال- الذي يستقي منه صوره المتخيّلة»[5]، ليُخصبَ بها الروائي حدثه الروائي، مع احتمال آخر، يَدْعُ فيه إلى «الحلم المبدع الخلاق، الذي تنعكس على صفحته أشواق وآمال ورؤى مجتمع بأسره،

---

[1]_عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2008، ص 07، نقلا عن إحسان عباس: عبد الحميد بن يحي الكاتب وما تبقى من رسائله 29، دار الشروق، عمان، الأردن، 1988.

[2]_أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، ترجمة: محمد علي النجار، دار الكتاب، بيروت، لبنان، 1951م، ص 415.

[3]_ محمد الأخضر بن السائح: سرد الجسيد وغواية اللغة، ص 202.

[4]_الرجع نفسه: ص 265.

[5]_غادة الامام: جماليات الصورة، غاستون باشلار، ص 189.

نحو تحقيق وعي أرقى، وبلوغ تكامل داخلي أكثر تماسكا، فهو شأن داخلي خالص»[1]، محاولا في ذلك أن «يسند للغة مصيرا جديدا من الحوار الحميم، الذي فيه تصبح اللغة حوار ناطقا، معبرا عن معان جديدة»[2]، بحيث تتجلّى الكلمات عند جلاوجي -على حد تعبير ثيبوتوت-بوصفها «البراعم التي تنبت حياة جديدة»[3].

وفي شذرة سردية أخرى، يحدّثنا "جلاوجي "عن حلم ساردِهِ قائلا: «دخلت عزلتي على عجل، وقفت طويلا عند اللوحة التي رَسَمْتُها للمراكشية، ونحن بالصويرة، كأنما هي الآن أمامي بشحمها ولحمها، بابتسامتها الساحرة، بصوتها الملائكي المدهش، وامتلأت الغرفة عليّ عزفا، أسرعت إلى الخزانة استخرجت قرصا كانت قد أهدته لي، ثبّتته، فانطلقت أنغامه، أنغام العازف المغربي الشهير عبد العزيز احباري على آلة الكمان، طالما أكّدت لي إعجابها به، مبدعا وفنّانا ومدرسة في العزف... تغدو بين يديه كائنا حيا ناطقا بالعبقرية، وأساسها الحلول في اللحن، والتحليق معه بأجنحة الحلم مثنى، وثلاث، ورباع.

لم أفكر أساسا في الزّواج، رغم تقديري الكبير لحلم أمي... كان كل حلمي أن أحقّق فتوحات في عوالم الفنّ، انصب اهتمامي منذ وعيت على التشكيل، مارست الرسم والنحت»[4].

يحدثنا الكاتب هنا عن ذاك الحالِم المنعزِل، وعلاقته «الحميمية بالعالم، والتي في طياتها ينفصل الحالِم عن العالم، لا لشيء إلا لينفتح بمعنى ما، على العالم من جديد، بحيث يفصح الحَالِمُ عن ذاته، ويكشف له عن ماهيته، وبحيث تعبّر اللغة فيما يقال أو فيما يكتب عن تلك الصحبة الجديدة بين العالم وحالمه، يحتفظ بوجه خاص-بالقيم الحلمية التي تمس اللغة، بما تُضفيه الكلمات من طابع شاعري، وقيم روحية على الأشياء التي تعبّر عنها»[5]، ليطرح من خلاله إشكالية السائد الاجتماعي وهو حلم الأم بزواج ابنها.

---

[1]_ديمتري أقييرينوس: التكامل الداخلي في الأدب "زهرة اللوتس" نموذجا، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27، المجلد السابع، 1996، ص 48.

[2]_غادة الإمام: غاستون باشلار، جمالية الصورة، ص 314.

[3]_المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 64.

[5]_غادة الإمام: جمالية الصورة -غاستون باشلار، ص 322.

وممّا لاشك فيه أنّ آلية الحلم عنده، احتوت على أكثر من شفرة ترميزية لما سبق ذكره، لتلخّص أحداث الحلم المسكوت عنها في نصه، بحيث ينفتحُ عليه وتنغلق عليه كذلك.

وخلاصة القول وصفوته، نرى أن نصه أفاد من تراسل وتلاقحها مع الفنون السمعية البصرية، مخاطبا فيها ثقافة العين والأذن، فهو يمتلك زادا معرفيا، يوظفه لإثراء نصوصه، بلغة التشكيل والألوان، التي تستضئ بها، وهذا «ما يشكل العلامات الدالة على ما يمتلكه من وعي نقدي، بشروط الكتابة الروائية وآلياتها، وهو وعي يتأسّس على البحث المغامر عن آفاق كتابة سردية مغايرة للسائد، تستمدّ منه تجربته السردية طابعها التجريبي وأفقها الحداثي»[1]، وهو ما يلخصه قوله: إذ «لا روح للفن إلا تجربته، بل ما المانع أن أسجل قصص وروايات؟ وراء كل مسجون حكاية يمكن أن يرتقي بها الفن قولا بالريشة ورسما بالكلمات، وقد امتلكت الأولى، فلا مانع من أخوض الثانية، وقد صقلت لغتي بقراءاتي العميقة في النصوص التراثية والحديثة شعرا ونثرا»[2].

وصفوة القول؛ لا ينكر أحد أهمية تراسل الفنون في الرواية لما له من حضور هام كذلك، من خلال لغة مبدعة، هي لغة الصمت.

---

[1]_بن جمعة بوشوية: التجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى"، مجلة عمان، العدد 116، ص 83.

[2]_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 79.

الفصل الثالث:

بلاغة الصمت وجماليات التشكيل البصري للغة

-قراءة في الدلالات والأنساق-

الفصل الثالث: **بلاغة الصمت وجماليات التشكيل البصري للغة، قراءة في الدلالات والأنساق:**

الحديث عن "الصمت " هو حديث عن عوالم خفية مسترة في بواطن الذات الإنسانية، فالمتكلم وقت كشف ما يختلج نفسه من أفكار ودلالات لا يستطيع فضح جميع المعاني المستفيضة، فيُؤثر الصمت بتغييب فعل الكلام مع ترك الدلالة، ليفسر الكلام الظاهر ما أضمره الخطاب؛ وإن قيل الكثير عن الكلام، ف «ماذا قيل عن الصمت باعتباره سلوكا لا يُفصح عن هُويتُه، أو لم تتم مقاربته وتناوله كلغة لم تُكشف أبجديته بعد، ولم يُزح الستار عن مكنوناتها بعد»[1].

وإن **كان الكلام على الكلام صعبا** –على حد تعبير أبي حيان التوحيدي–؛ فإنه على الصمت أصعب، فيعسر الحديث عنه، وإذا ما عدنا للأدب الجزائري، سنجد قضية الصمت مسألة متجذّرة فيه، وفي بعده الإبداعي؛ إذ إنه انطلق من «تجسيد العوالم الذاتية التي تتبطّن في عمق الإنسان، مستكشفا تلك العلاقات الداخلية التي تستنطقها اللغة، فتتحوّل من الذات إلى النص، هذا النص المتعدّد الذي انفتح على المجتمع وعلى الآخر، بكل مدلولاته، صاخبا أحيانا وصامتا أحيانا أخرى، وبين العلن والصمت تتمظهر اللغة ودلالاتها لتتبصّر طريقا نحو التغيير، نحو استدراج ما لا يقال في لغة مختلفة، لم تكن تفصح عن مدلولها المباشر، عن طريق الكلام المكتوب، فتختفي في رداءات، لتَنْكشف في مستوى آخر موازي، ما يعتمل داخل تلك الرداءات، إنّه الصّمت الذي يتوغل بين تفاصيل اللغة، كي يكون لغة أخرى، تعلن مالا يكمن كتابته بحرفيته؛ إنه النص الموازي الذي يخرج من دلالات النص المعلن» [2].

الأمر الذي يوقفنا على أهمية الصمت وضرورة تناوله؛ دراسة ومعالجة، فما هو الصمت؟ وكيف جاءت بلاغته في نصوص جلاوجي، وما هي أهم آلياته؟ وهل اتّخذت لغة التشكيل البصري لديه هيئة جمالية تميّزه عن غيره؟

---

[1]–إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت مركز النماء الحضاري، دمشق، سوريا ط1، 2002، ص37.

[2]_ميلود حميدة: الصمت أو النّص الموازي في الرواية الجزائرية، نحل الفقير لمولود فرعون نموذجا، مقاربة تكونية، مقال ضمن أعمال الندوة الفكرية، الصمت في الخطاب، جمعية الدّراسات الأدبية والحضارية، مدنين، تونس، ط1، 2018م، ص 132.

I–تحديد مصطلح الصمت

أولا: مسألة الصمت في الأدب:

1–الصمت في المعاجم العربية:

أ–لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: «صمت، يصمت، صمتا، وأصمت، أي أطال السكوت، ويقال للرّجل إذا اعتقل لسانه فلم يتكلّم: أصمت، فهو مُصْمَت»[1].

بينما ورد في الصحّاح: «صمت الصمت، صمتا، والتَصْمِيتُ وأصْمَتَهُ إصماتا إذا أسْكَتَهُ»[2].

أما في العجم الوسيط، يأتي جذر (ص م ت) من «التصميت، والتَسْكِيت، ويقال لغير الناطق صامت، ولا يقال ساكت»[3].

من الملاحظ أن مادة "الصمت " في المعجمية العربية، لا تكاد تتجاوز المعاني الأولية إلى المعاني المجازية، وتجعله رديفا للسّكوت.

ب–اصطلاحا: نظر كل واحد في محمل من محامل الصمت المحايث لوجوه القول، فتعدّدت دلالاته ومعانيه، من ذلك اعتباره بمعنى "السكوت "، بما هو ترك الكلام مع القدرة عليه، وكأن المماهاة بينه وبين السكوت حاصلة في ذهن "الجرجاني"، فحضر السكوت وصمت صاحب التعريفات عنه، قائلا: «السكوت هو ترك التكلّم مع القدرة عليه»[4]، وبهذا الأخير يفارق الصمت، وهو ما نوّه إليه "الكفوي " في الكليات، رابطا بينهما بمسألتي الحقّ والباطل قائلا: «والسّكوت إمساك عن الحقّ والباطل، والصمت إمساك عن قول الباطل دون الحق»[5].

لكن هذا الاتفاق لا يمنع من وجود فرق بينهما؛ وأول الفروق يتمثّل في الفترة الزمنية المستغرقة، فإن قصرت كانت سكوتا، وإن طالت كانت صمتا، وثانيه باعتبار القدرة على الكلام، فالأول (السكوت) تعتبر فيه القدرة، أما الثاني (الصمت) فلا تعد فيه القدرة.

---

(1)_جمال الدّين محمد بن مكرم أبو الفصل بن منظور: لسان العرب، مج: 4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص 68.

(2)_اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، تح: خليل مأمون شبحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص 600.

(3)_مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، إخراج ابراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الاسلامية، للطباعة والنشر، استنبول، تركيا، د.ط، د.ت، ص 522.

(4)_علي بن محمد بن علي الجرجاني: كتاب التعريفات، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 113.

(5)_أبو البقاء أيوب بن موسى الكفوي: الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص 507.

ج– بلاغة الصمت عند البلاغيين: جاء الحديث عن "الصمت عند البلاغيين في معرض دراستهم للخطابة والبلاغة، فأدركوا «قيمته وفضّلوه عن النطق، لأنه في نظرهم شِيمَة يتحلّى بها الإنسان، فتمنحه الفضائل منها، السلامة في دينه، والفهم عن صاحبه، ودواما للوقار، والفراغ للفكر والذّكر، وتقيه من آفات اللّسان»[1]، وهو ما يتوافق وموقف "ابن عبد ربه "، الذي كشف عن مزاياه الحميدة، قائلا في عقده الفريد:

الحلمُ زِينٌ والسكوت علامةٌ فإذا نطقت فلا تكن مكثارا

ما إن ندمتُ على سكُوتي مرة إلا ندمتُ على الكلام مرارا[2].

لهذا السبب أفرد القدماء كُتبا خاصة به، ف "ا بن أبي الدنيا "البغدادي مثلا ألّف كتاب "الصمت وآداب اللسان"، متحدّثا فيه عمّا يتعلّق باللّسان من ترغيب وترهيب، هذا الكتاب الذي اختصره الإمام جلال الدين عبد الرحمان السيوطي في كتاب أدرجه بعنوان: "السَّمتُ في الصَّمت.

ونرى "الجاحظ "بعد أن أقرّ بأن الصمت انعدام للكلام عدل عن موقفه، معتبرا إيّاه لحظة في الكلام، فيقول: «ليس هكذا قلت، إنما قلت كذا وكذا فيكون إنكاره إقرارا، واعترافه بما حكي عنه شاهدا لمن وَشِيَ به، وادعاء التحريف غير مقبول منه، إلا أن يأتي بيّنة بها، لكان ذلك من أكثر فضائل الصمت» [3].

وقد جعل حديثه عن معنى" الصمت "في نطاق دراسته للبلاغة وتخصيصا "للبيان "، ففصل في أنواع هذا الأخير، من لفظ وإشارة، وعقد، وخط، والحال التي تسمى نصبة، وهي «الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد...فالصامت ناطق من جهة الدلالة، ومن دلّ الشيء على معنى فقد أُخْبِر عنه، وإن كان صامتا وقد أشار إليه وإن كان ساكتا» [4]. فاعتبره من أبلغ صفوف البلاغة.

---

(1) _ علي عبيد: بلاغة الصمت من خلال نماذج روائية، ج1، متاح على الشبكة
تاريخ: 2013/05/16 [18,11] www.m_a.arabia.com

(2) –ابن عبد ربه: العقد الفريد، مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ج1، د.ط، ص238.

(3) _ مجموع رسائل الجاحظ: تح: محمد طه الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1982، ص 201.

(4) _ عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1990، ج1، ص 81.

أما "الجرجاني "فقد خصّ له باب القول في " الحذف "، وعمد إلى ذكر المواطن التي يطّرد فيها، مشيرا إلى أنّه «قلادة الجيّد وقاعدة التجويد» [1]، وعلاوة على ذكره لباب الصمت، وقوله في الحذف/ نجد كذلك" ابن جني "قد اهتم به وعقد له فصلا كاملا في كتابه "الخصائص"، أسماه "باب المحذوف"[2].

وبناء على ما سبق نُجمل القول على أن البلاغيين أعطوا أهمية بالغة "للصمت" وأمعنوا النظر فيه، فقالوا «أحسن الكلام ما كان قليله يُغْنيك عن كثيره» [3].

وإذا ما عدنا لـ " القرآن الكريم "نجد من معاني ومرادفات الصمت "الصوم"، في قوله عزوجل في سورة مريم ﴿ فَكُلِي وَٱشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا ۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ ٱلْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِيٓ إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ ٱلْيَوْمَ إِنسِيًّا ﴾[4]، لقد نذرت مريم لربها صومها عن الكلام، والملاحظ أن هذه السورة «تبتدئ النداء الخفي... بالصوت الهامس، والدعاء الخافت الذي يرفعه زكريا –عليه السلام– إلى ربه ويشكو فيه شيبه ووحدته وحاجته للولد[5]، في قوله تعالى: ﴿ كٓهيعٓصٓ ۝١ ذِكْرُ رَحْمَتِ رَبِّكَ عَبْدَهُۥ زَكَرِيَّآ ۝٢ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥ نِدَآءً خَفِيًّا ۝٣ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا ۝٤ وَإِنِّي خِفْتُ ٱلْمَوَٰلِيَ مِن وَرَآءِي وَكَانَتِ ٱمْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا ۝٥ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ ءَالِ يَعْقُوبَ ۖ وَٱجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا ۝٦ ﴾[6]. لتنتهي أيضا بالصوت الخفي في آخر آياتها في قوله تعالى: ﴿ وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّن قَرْنٍ هَلْ تُحِسُّ مِنْهُم مِّنْ أَحَدٍ أَوْ تَسْمَعُ لَهُمْ رِكْزًا ﴾[7]. فلهذا شكّل "الصوت والصمت "ثنائية عجيبة في سورة "مريم "، ليكون حينها الصمت آية من آيات "الله "خصّ الله

---

[1] _ عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مراجعة محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1984، ص 116.

[2] _ أبو الفتاح عثمان ابن جني: الخصائص، حقّقه:محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ط3، 1986، ص ص 285-286.

[3] _ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 81.

[4] –سورة مريم: الآية 26.

[5] _ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص84.

[6] _ سورة مريم: الآية 1-6.

[7] _ سورة مريم: الآية 98.

بها عبده " زكريا "ن، بعد أن ناجاه ودعاه دعاءه الخفي، ليشكل محورا إعجازيا مفعّما بالدلالات والرؤى، «فسبحانه الذي جعل الصوت والصمت ثنائية إعجازية مبهرة على مرّ الدهور» [1]. كما نجد من مرادفاتها الرمز، في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۚ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَ لَيَالٖ سَوِيّٗا ﴿١٠﴾ فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوۡمِهِۦ مِنَ ٱلۡمِحۡرَابِ فَأَوۡحَىٰٓ إِلَيۡهِمۡ أَن سَبِّحُواْ بُكۡرَةٗ وَعَشِيّٗا ﴿١١﴾ ﴾[2]، ليحل التسبيح هنا محلّ الصوت، ومن المعاني الصمت كذلك في القرآن الكريم: القنوت، الإنصات، الأمر بعدم الإكثار من التساؤل.

2–الصمت في المعاجم الأجنبية:

ممّا ورد في المعجم الفرنسي" Le Petit Robert ": بأن الصّمت هو «سمة للشخص الذي يجلس دون أن يحرك ساكنا»[3]، بمعنى سكوت الفرد عن الحديث.

أما إذا رجعنا إلى مصطلح "الصّمت"، ودلالاته المعجمية نجده في اللغة الفرنسية " Silence" ومن حيث النطق "Si-Lan-S" والألمانية " Silencia"، وهي في أصل اشتقاقها الإيتيمولوجي "Etymologie" ترجع إلى الكلمة "Si Lentuim"، ومن الفعل "De Silere" أي؛

" Se taire, qu’on rapproche du gath silan etre tranquille "

وهو نفس الاستعمال المتداول في اللغة اللاتينية القديمة خلال القرن الثالث عشر ميلادي، التي كانت تستخدم الفعل " siler"، " setaire"

«comparez aussi le bas-bet sioul, tranquille-l ’ancienne langue aveaitle verlve siler, se taire: XIIIe siecle ».[4]

---

[1] _ كاميليا عبد الفتاح: الصوت والصمت، ثنائية إعجازية في سورة مريم، متاح على الشبكة greatestqoran.blogspot.com بتاريخ 22 ماي 2019.

[2] _ سورة مريم: الآية 10–11.

[3]–Le Petit Robert, Dictionnaire Français, P837.

[4]_signification du mot silence-Dictionnaire des définitions:www.dico définitions. com, 20/6/2018:22:50m

لنخلص من خلال هذه التعريفات اللغوية، أنّه انعدام للكلام.

3–الصمت في الاصطلاح الغربي:

من أبرز الكتب التي تناولت الصمت؛ كتاب "اللغة الصامتة" لإدواردتي هول، وكتاب "الصمت لغة المعنى والوجود" لدافيد لوبروطون، إضافة إلى كتاب "Parole, Mot, silence" بيارفان لفان دان هيفل.

عرّف " بيارفان دان هيفل/Pierre Van Den Heuvel الصمت في النص الأدبي حسب القصدية «بأنه فعل "لا كلام" أو فعل "لا كلمة"، يُنتج نقصا في الملفوظ، وهذا النقص هو جزء لا يتجزأ من التأليف، كما أنه علامة لا تقل أهميّة عن العلامة اللغوية التي ينتجها "فعل الكلام"، ما معناه أن الصمت عملية خطابية واعية أو غير واعية، تَحدث عندما لا يتحقّق فعل تلفّظ كان من الممكن أو من الواجب أن يحدث في وضعية معيّنة»[1].

وقد حصر "بيارفان دان هيفل" أسبابه «في عجز المتحدّث أو رفضه والعجز يعود إلى افتقار لغوي شأن الحبسة، أما الرفض فمنشأه تمرّد يتّجه نحو الخطاب الاجتماعي، الذّي يرفضه المتكلّم أو المخاطب، الذّي يرفض عرضه للتواصل»[2].

---

[1]_هدى بليل: الصمت في القصيدة القصيرة، تجلياته ووظائفه ودلالاته في «موعدنا غدا» لنجيب الكيلاني، مقال ضمن كتاب: الصمت في الخطاب، ص 110.

[2] _pi erre ven Dan Heurel: Parole, silence (pour une poétique de l’énonciation),librairie José cortil, 1985, p66.

ثانيا:أنواع الصمت:

بتقصّينا للتعريف السابق، نجد أن "الصمت " نوعان:

1- صمت اختياري (مقصود) volentaire silence:

الصمت الاختياري «هو صمت يجسّده الفراغ المكرّس في النص، ويعتبر هذا الفراغ استراتيجية سردية تترجم مالا يريد المؤلّف قوله، وينجّم عنه الرّفض، الذي يتجلّى في تمرّد الكاتب على الخطاب اللغوي الجاهز، الذي لم يعدّ يروقه هو ولا مخاطبه، وله عدّة أصناف أهمها:

أ-النّقصُ الخطي "le manque": وهو الجملة الناقصة غير التامة المتضمّنة بياضا...، أو اختصار حروف أولى من اسم علم، أو المنتهية بنقد تتابع، وأيضا هو بياض الصفحة بأكملها من قبيل تلقّي البطل رسالة فارغة من صديق.

ب-الوصف الصمتي: وهو عندما يشرع الرّاوي في التعامل مع الصمت تعامله مع مشهد وصفي، فيؤدي به تحديد الإطار المكاني إلى التركيز على الطبيعة الصامتة ونحوها.

جـ-صمت الصوت"le silence de la voix": وهو الصمت الإنساني من وجهة التلفظ (صمت الراوي مثلا والمروي له والشخصيات...)، وتنتمي إلى أشكال الصمت السردي هذه الأنواع مركبة أخرى، من قبيل ما هو موجود في الرواية الجديدة، حيث تطفو على سطح الخطاب، كأنّها مشاهد وصفية، يعكسها الصمت التحتي في صورة بياضات متعدّدة، ووسائل ناقصة، وخرائط جغرافية، وصمت الأطفال، وتماثيل العرض، والجمل غير المسموعة، والكلمات المُحِية، والرسوم المجزّأة...وغيرها[1].

كما يتولّد" الصمت" المقصود أيضا «من المضمر الذي يقوم على الإحالة الداخلية في النص، والذي يعمل على إفهام المخاطب شيئا دون كلام بواسطة التلميح أو الافتراض، منبها على أن ما يصير الأمر اشكاليا حقا، هو هذا الصمت السردي المعروض في ظاهر النص، والذي يحيل على صمت أساسي، غير معبّر عنه، متموضع داخل الخطاب، وهو صمت لا مقصود (غير واع)» [2].

---

[1]_علي عبيد: بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية، ج3، متاح على الشبكة www.m-d-arabid.com

[2]_المرجع نفسه.

2– صمت اضطراري (اللامقصود) " silence in volontaire":

وهو صمت أساسي، «غير معبر عنه، يتموضع داخل الخطاب، ويحيل على الضمني، واللامسمى، وعلى ما هو أخرس في الوعي الباطني، أو المتوسط أثناء التلفظ، ويكون ناجما عما لم يقدر المؤلف على قوله»[1].

[1]_علي عبيد: بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية، ج3، متاح على الشبكة www.m-d-arabid.com.

ثالثا: مواضع بلاغة لغة الصّمت:

يرى" إبراهيم محمود "في كتابه "جماليات الصمت"، أنّه «كيف يمكن الكلام عن موضوع هو موضوع الصمت يلفه الكثير من الصمت، وليس فيه وله سوى الصّمت؟ فهو مُغلق الجهات مُعتّم مُبهم، وبذلك يكون أي كلام /حديث عن الصمت بمثابة تناقض جلّي هنا»[1]؛ بل «إنّ المنطقة الأكثر سوادا، بل وتعتيما وتجهيلا وإهمالا في حياتنا هي منطقة الصمت، هذا إذ جاز لنا أن نستخدم مثل هذه العبارة مقابل منطقة الكلام، الذي هو فعل مؤثر ومسموع، وحركة عضوية ولفظية ذات معنى، هو الذي يقدّم لنا باستمرار» [2]. ليصل إلى تعريف يجمع فيه أن "الصمت" هو ذلك «الذي يندرج (ظلما) باستمرار ويتلاشى ويتغيّب تحت إمْرة الكلام: إنّ تاريخ الصمت هو أكثر عمقا وغنى وإثارة من تاريخ الكلام المسموع، والكتابة المقروءة، والأثر المنصوص أو المفصح عن ذاته في صورة ما، وهو الأكثر إغراء وتشويقا وامتلاكا للمفاهيم، إذا دّق بعمق مركّزا في حقيقته» [3].

ويرتبط الصمت بالخطاب، مهما كان نوعه، إلّا أنّ الأدبي منه يستلزمه ويدعوه إليه عنوة؛ إذ «يقع الخطاب الأدبي بين الكلام والصمت، ذلك أنه يتأسّس على اللغة، واللغة تفصح قدر ما تخفي وتخفي قدر ما تفصح، وكلّما تعمّق الصّمت انفتحت مسارات الكلام، على النّحو الذي يجعل العلاقة بينهما تلازمية، وهو ما يفضي إلى نفي التّعارض الكائن بينهما، فالصمت جزء من الخطاب لا ينفصل عنه، إذ لا يمكن أن نتصوّر خطابا يقول كلّ شيء، ولا يمكن كذلك تصوّر خطاب لا يقول شيئا، فيوظّف الصّمت توظيفا اعتباطيا[4]، لهذا فلا «مجال للاعتباطية في الخطاب الأدبي، بل كلّ مستوى فيه يحتاج إلى قراءة وتفكيك»[5]، وإعادة للنّظر.

ولعلّ «دلالات مصطلح الصمت كعملية إبداع، لها أهمية كبيرة، باعتباره مصطلح يعمل على

---

[1] _ إبراهيم محمود جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت ص13

[2] _ المرجع نفسه: ص39.

[3] _ نفسه:ص 39.

[4] _عفاف الشتيوي: جماليات الصمت في السيرة الذاتية، وجوه لمحمد شكري أنموذجا، مقال ضمن كتاب: الخطاب والصمت، ، ص 132.

[5] _المرجع نفسه:الصفحة نفسها.

استنطاق ما هو غير منطوق، ووضع بعد آخر للغة المباشرة كمستوى انزياحي من جهة، وكدلالة ذات علامات من جهة أخرى»[1]، لهذا اختلفت الدّراسة النقدية في دراسته «اختلافا جليًا، فمنها ما اكتفى برصد مواضع حضوره في النصوص السردية، ومنها ما احْتفى به وسعى إلى إبرازه ودلالاته، ومنها ما اعتبره سمة فنّية وأمارة من أمارات بنية النص وانتاجه»[2]، إلاّ أنّه رغم تنوّع هذه المقاربات؛ فإن «الدّراسات أجمعت على الإقرار بتواتر حضور الصمت في النصوص السردية، وعلى اضطلاعه بالعديد من الوظائف ومستويات التعبير التي يحملها، والمقاصد التي يجري لغاية إبلاغها»[3].

وهذا ما تهدف إليه دراستنا؛ إذ أضحى "الصمت "ملمحا من الملامح البارزة في نصوص "جلاوجي "، الذي سنتناوله بالدراسة، مقتصرين على مفهومه في ظل اللغة السردية في نصوصه، وكظاهرة تستحقّ الدّراسة، متسائلين في ذلك عن مدى اسقاطه في عوالمه النصية؟ واقفين عند اللحظات الصّامتة، محاولين استكشاف الآليات والأشكال التي استعملها جلاوجي لاستنطاق المسكوت عنه، من أجل تحقيق وقعا يؤثر في المتلقي، ولكن أن يتجرد السرد من سرديته فذلك بيت القصيد؟ «هل يفقد السرد هويته فيغدو لاسرد أم يستثير وظائف أخرى من صميم فعل السرد من قبيل الرسم لا بالكلمات وانما بغيابها فاذا هو "سرد أبيض "» محمد الخبو مقدمة كتاب فالصمت أعمال الندوة الفكرية بصفاقس تونس أفريل 2007، ساعين من خلال ذلك إلى تقديم «رؤية مختلفة تمنع الكتابة الصامتة، وبياضها نصا موازيا لما يكتب عنه»[4].

ولما كانت الرواية «محاولة في المستحيل ! محاولة لجعل الصمت يتكلّم، وجعل الكلام صامتا، صمت يتوق إلى الكلام وكلام يخشى الابتدال»[5]، فإنّ مواضع الصمت في نصوص "جلاوجي "، كثيرة لا تعدّ ولا تحصى، تواتر لفظه بأشكال مختلفة، وبطرائق متنوعة، أحيانا يأتي بلفظه، وأحيانا بمرادف له، وأحيانا يتعالق مع الفضاء النّصي، فيتعانق مع تشكيله البصري، بنسب متقاوتة.

---

[1]_ميلود حميدة: الصمت أو النص الموازي في الرواية الجزائرية، نجل الفقير لمولود فرعون أنموذجا، مقاربة تكوينية، ، ص 132.

[2]_زيد عامري: إنشائية الصمت في رواية الحبيب السالمي جبل العنز، مقال ضمن كتاب: الصمت والخطاب، ص 43.

[3]_ميلود حميدة: الصمت أو النطق الموازي في الرواية الجزائرية "نجل الفقير" لمولود فرعون–أنموذجا، ص 132.

[4]_المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]_رزيق رائف: كيف يتكلم الصمت ويصمت الكلام، إلياس الخوري في رواية أولاد الغيتو– اسمي آدم، مجلة الدراسات الفلسطينية، ع107، 2016، ص189.

ولنا أن نستدل على ورود اللفظ ذاته، في مقاطع مختلفة من نصوصه، بدءا بنصه "سرادق الحلم والفجيعة"، قائلا في مقطع "الفأرة والحصاة": «أفتح فَمِي إلى آخر نقطة ممكنة...أحسّ بشهوة الصيح والصّراخ والعويل... على عجل تتحرك حصى كانت ترقب المشهد عند سفح الرصّيف... تقفز في فمي وتستقر تحت لساني، أحاول طردها بكل قواي، ولكن لا مندوحة، لقد تشبثت علقة.

حملت جسدي المتعب وقمت من مكاني صمتا أجرع مرارة الحصاة... والفأر والقط... والرصيف... وبالوعة القاذورات.... وعهر مدينتي البغي»[1].

إنّ المتمعن لهذا الملفوظ، يدرك جليا، عجز الشخصية السّاردة عن الكلام، وعدم قدرتها على مواجهة المدينة، أفلا يعني هذا أنّ «الذات تعمدت أن تصْمُت وتفسح المجال لأصوات أخرى لتقتحم النّص؟ أم أن صَمْتَها تعبير عن اللغة الجديدة التي توسّلتها للإخبار عن الذات، وضياعها في هذه المدينة العجائبية، التي يتناسل فيها السامي من الوضيع»[2]، ولتزداد هذه الصورة صمتا ورمزا، حين قال: «حملتُ جسدي المتعب، وقُمتُ من مكاني صمتا أتَجرعُ مرارة الحصاة»، لتتضاعف أماراته ولُيحيلنا هذا المقطع على أبيات شعرية، أوردها الجاحظ في كتابه "البيان والتبين" مدرجة في "باب الصمت" قائلا:

إنّمـــــا العاقـــــلُ مـــــن ألْـــــ جَـــــمَ فـــــاهُ بِلجَـــــام

مُـــــتْ بِـــــداءِ الصّـــــمت خـــــيرٌ لـــــكَ مـــــن داء الكـــــلام[3].

يبين "الجاحظ "من خلال هذين البيتين أنّ للسان جنايات قد يعاقب عليها المتكلّم؛ لذا فصمتُ السارد هنا أهون عليه من الكلام الذي لا يحمد عقباه، هو ما أشار إليه "أبو حامد الغزالي" في قوله: «فإن كنت لا تقدر على أن تكون ممّن تكلّم فَغَنِمَ، فكن ممّن سكَت فسلم، فالسّلامة إحدى الغنيمتين»[4].

---

[1]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 13.

[2]_عفاف الشتيوي: جماليات الصمت في السيرة الذاتية، "وجوه" لمحمد شكري أنموذجا، ص 65.

[3]_عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص195.

[4]_أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ج3، ص154.

لنستخلص أن "الصّمت "«بالنّظر إلى اللغة-وجود غائب يثبت حضوره بغيابه، ووقوعه خارج اللغة لا يلغي صلته المتينة بها»[1]، وذلك حين «يكتب تاريخ الهامش وتاريخ الهامشيين، فإذا به انطاق للمسكوت عنه وللمتوارى خلف الجدران، ليستوي كتابة بوح وكشف عمّا لم تطله الأقلام، ولم تجرؤ على الإفصاح عنه»[2].

وهذا ما نلمسه كذلك في نص «الفراشات والغيلان»، قائلا:

« ولزمت الصمت...

الصمتُ وحده سيّد الموقف...

الصمت وحده سبيل النّجاة... طريق النّجاح»[3].

فليس ممكنا الحديث في نصّ كهذا، من دون الحديث عمّا جرى في أرض كوسوفا، «من هول المجزرة، وعن جميع ما رافقها من آليات الصمت والإسكات والإذلال، واختلال المعاني وفقدان اللغة البوصلة»[4]، حينها يكون" الصّمت "أبلغ من الكلام، لأنّه يكشف موقفا من هول ما يقع فيكون عجزا وخوفا.

وفي مقطع آخر من نصه، نجد "جلاوجي "، يعتبره أعظم لغة، حين يتغنّي بحبيبته "نون" قائلا: «هل تذكرين حين كنّا نسير أنا وأنت صامتين، أمسك يُسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس... ولا شيء غير زخات من مطر تتناثر فوق جسدينا كالفرح ولا شيء غير الصمت...

لم أَتَكلّمْ ولم تَتَكلَمِ يا حسنائي... غير أني قُلْتُ أشياء... وقُلْتِ أكثر... أو ليس الصمتُ أعظم لغة، وأروع حكاية قصّها هذا الكون منذ الأزل، ومازال يترنم بها لحنا سرمديا...؟؟ وذلك الذي

---

[1]_محي الدين حمدي: مدخل إلى الصّمت في النص السردي، مجلة كلية الآداب واللغات، دورية علمية محكّمة تصدرها كلية الآداب، جامعة بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011، ص 143.

[2]_عفاف شتوي: جماليات الصمت في السيرة الذاتية، "وجوه" لمحمد شكري أنموذجا، ص 70.

[3]_عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص10.

[4]_رزيق رائف: كيف يتكلّم الصمت ويصمت الكلام "إلياس الخوري" – في رواية "أولاد الغيتو- اسمي آدم"، ص197.

كتبه بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم»[1].

يلعب "الصّمت "في هذا المقبوس دورا مهما؛ إذ «يسهم في توليد المقاصد، خصوصا أن الدلالة تتجلّى في القول المضمر أكثر من تجلّيها في سياقات اللّفظ»[2]، وما يمكن الإشارة إليه هنا، هو أنّ الحوار بما هو كلام منطوق نقيض الصمت بالمفهوم التّقليدي، فأتى الحوار في هذا المقطع خصّيصا لتفجيره، حين راح يحدث حبيبته "نون" عن الأيام الخوالي، عازفا لها موسيقى الحب السرمدي الرائعة، مشيرا في قوله عن صمت الصّمم، «الذي أبى بتهوفن أن يقع فيه، الصمت العاجز الكلي، الغياب المغلق، حتى لا يكون مثل أولئك المنسِيين الذين يدوسهم التاريخ بعجلاته، فيعجز عن رواية حكاياتهم، لأنّ التاريخ في ذلك يَكتبُ الأقوياء والصامتين يحكمهم النّسيان»[3]، هذا هو "الصمت" الذي تحدّاه جلاوجي، ويريدنا أن نتحداه كذلك، وفي هذا الموضع نستطيع أن نقول: يمكن عدّ الصمت نوعا من أنواع التورية، ليبدو معناه القريب صمتا ظاهريا، أما معناه البعيد فهو ضرب من ضروب البلاغة حينا، وضربا من المقاومة والتحدي حينا آخر، إنه لغة التّمرد بامتياز.

وفي مضرب آخر، يتبوأ "الصمت" في الخطاب الصوفي مكانة مهمّة «تزيده طرافة وجِدّةً، لأنه خطاب صعب له خصوصياته الأسلوبية والمفاهيمية، وإذا كان الكلام الوسيلة المثلى للتواصل التي تعبّر عن المعاني، فإنّ الصمت –ضديدَهُ– ليس فراغا من المعنى، بل هو في النص الصوفي علامة ذات بعد عرفاني، حمالة دلالات تجري إلى قصد، بقدر ما تتجلّى على سطح اللغة وظاهرها، تتوارى بصفتها تجربة روحية منفتحة على عوالم ممكنة ومغيبة في النص» [4]، وهذا ما ينص عليه مقطع "الحلول وحديث الإشارة": «ضاقت بي الأرض، بما رحبت، بعد أن عاداني كلّ شيء فيها الأحياء والجماد على السّواء... فكرت بادئ الأمر أن أزور المجذوب في حضرته لَعَلِيَّ، أسمع منه كلمة تنتشلني من الضياع والقلق اللذين أحياهما، ثم صرفت التفكير في هذا الأمر؛ لأن المجذوب لن ينطق بكملة واحدة، إذ منذ نذر صوما لن يُكلِّم جَنِّيًا ولا إِنْسِيًا إلا سرًا أقصد رمزا، ليس بيديه ولا برجليه، ولكن كل السرّ يرتسم

---

[1]_عز الدين جلاوبي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 26.

[2]_زيد عامري: إنشائية الصمت في رواية الحبيب السّالمي "جبل العنز"، ص 43،

[3]–رائف زريق: بين الصوت والصمت، مقال متاح على الشبكة: https://www.quadia.net. بتاريخ: 2011/09/28.

[4]_سامي بن عبد الملك: الصّمت في الخطاب الصوفي عند النّفري: مقال ضمن كتاب: الصمت في الخطاب، ص 235.

على صفحة الوجه وذلك لا ينكشف، إلا المهم أنيّ...» [1].

يتبيّن للمتمعّن في القول أن للصمت عند جلاوجي مقاما صوفيا، يتجلى في صبوة الإشارة التي يحاول بها مقاربة الخفي لتحمل رؤية فريدة للوجود، ومقاربة للغة مميزة، لغة «تُشتق من جسد العاشق الصوفي، تنتشِ بِصَبَابَتِهِ، ترتعش بِوَجْدِهِ، وتَتَزَّين عند الهجر بالحداد كما الجسد بالضُمُور... من هنا تمجيد المتصوّفة للإشارة، فهي لغة أذواق ومواجيد، لغة ينتظمها نحو القلوب، بما هي لسان الباطن، تقوم على اختراق لغة الظاهر وتجاوزها، إنّها بجملة تعلن عن "موت لغة الظاهر"، لتتحلى اللغة الصوفية بنشوة الوجد، كما هو شأن باطن الصوفي، فتتفجر إشاريتها بمعرفة لها الحدسُ والإشراق والكشف... إذن هي لغة سِرٍ» [2]، وإيماء وتلميح، تسفر عنها أفعال مرادفات الصمت الآتية: "لن ينطق بكلمة واحدة، إذ منذ نذر صوما لن يُكَلِم....إلا سرا أقصد رمزا".

بلغ "الصمت" عند جلاوجي مداه في هذا المقطع، وذلك باختلال كفة الموازين عند حديثه عن صمت الإشارة، حيث صارت اللاّإشارة هي التي تنطق في قوله: "ولكن كلّ السّرِ يرتسم على صفحة الوجه"، وهنا نستطيع القول إنها الدرّجة الصفر من الإشارة، التي تُجلي بلاغته وشعريته، هذه الشعرية التي تمنح «النص لذة منفرّدة، تجعل القارئ يستشعر متعة القراءة ووهج الكتابة»[3].

وتجدر الإشارة في هذا المقام أن توظيف جلاوجي للصمت ذي المقام الصوفي الكراماتي المنقبي لم يقتصر على نص واحد فقط؛ بل نجده كذلك يتواتر في نصيه؛ "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" و"الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"، اللذان تطرقنا إليهما آنفا؛ حيث تناولنا كيفية توظيفه لأدب المناقب في الفصل الأول من البحث.

لم يلبث "جلاوجي "أن عَبَّ من كؤوس "الصمت" «حتى أترع، وأطلق من غناء الروح ما أوجع وأمتع، فأخذ يجرّب أفانين القول ويتقلب في أحضان الأساليب المتعددة» [4]، موظفا إيَّاهُ على طريقته

---

[1]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 54، 55.

[2]_محمد التهامي الحراف: في بهاء اللغة الصوفية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات، مقال متاح على الشبكة.

[3]_منى جميات: اللغة في الخطاب الصوفي من غموض المعنى إلى تعدّدية التأويل، مجلة حوليات التراث، مجلة علمية محكمة، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد 15، ص 53.

[4]_صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 163.

الخاصة، متنقّلا من فضاء الإشارة إلى ضيق العبارة، بمعادلة منطقية عدّلَها على لسان "العميد "قائلا: «كلما ضاقت الرُّؤْيا، اتّسعت الأحقاد يا صديقي»[1]، أليس صميم هذا هو ما اهتدى إليه "النِّفري "في عباراته الشهيرة الحداثية بامتياز، التي يخص فيما علاقة اللغة بالعالم؛ قائلا: «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»[*]، فكيف يتسنى لجلاوجي أن «يُرّوض جِيادْ الكلمات الجامحة، كما يقتنص من صهواتها فرائس الخيال؟ كيف يَتَسَنَى له أن يهزم –بتسعة وعشرين بيدقا–كونا بأسره، ويأسر أفئدة الخلق وفؤاد الخالق؟ إنّه يعلم تمام العِلم أنّ الجذوة التي تَسْتَعر في أحشائه –بِلهيبها المضطرم أبدا– تعاف اتِّضَاع التحقّق المتمكنّ، وتسمو عن التجسّد في أفكار تتلطَّخُ بجبر تُدلِقُه الأنامل على صحائف أبكار، إنه يعلم تمام العِلْم أن الرُوح تَتَفَسَّخُ حين تتخلّق أفكارا، وأن الفكر يَبْهُت حين يتخلّق ألفاظا، وأن العواطف البشرية تُحسّ ولا تُجسُّ، تُعاش ولا تُعاد، تَبُثُّ ولا تُقال، ألا تراه يَزهد في الإبانة عن آلامه، حال اكتشافه أنّ الكلمَ يُسيئ إلى إجلالها ويمرغُ بهاءها؟ يحمل السِّر في قفصٍ طيني يضيق عنه، فيبوح وتخونه جُند البيادق» [2].

تتشابه حالة جلاوجي مع هذه المقولة الصّوفية التّي حملها النّقاد مالا تطيق، مسيئين فهمها ولحظة توظيفها، وهو ما صرّح به "صلاح فضل "؛ قائلا: «إنّ الفهم النّقدي لها يتجاوز مفهوم ضيق العبارة، بحيث يتعَيَّن أن نُشير فحسب إلى العبارة غير الشعرية، العبارة اللغوية المعتادة هي التي تضيق وتنكسر، أمّا العبارة الشعرية فهي سحر اللغة وكمياؤها، لا يمكن أن تستنقذ حِيَلها وإمكانياتها في خلق أوضاع تعبيرية ورمزية متجددة، لو ضاقت فعلا لمات الشِّعر بتقلّص مقتنياته وتقنيّاته» [3]؛ لأنّ لغته تتجاوز «ضيق العبارة التواصلية عندما تعيش في فضاءها الحر بما لا تستنفذه جميع الكشوفات الجمالية... حيث نجد الرؤيا دائما لدى المبدعين ما تتحقّق به وفيه، لأنها لا تولد ثمّ تبحث عن قِماط العبارة، كما يفهم عادة، بل تتخلّق في رحم اللّغة ذاتها» [4].

---

[1]_عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 59.

[*]–هذه العبارة نستطيع مقابلتها بعبارة حلاج الأسرار، التي يقول فيها: «من لم يقف على إشاراتنا، لن ترشده عباراتنا»، أي إذا كانت العبارة تضيف على المعنى، فإن الإشارة تتسع وتنفتح وراء المعنى. ينظر: الصمت بين حقيقة الوضع ومجازية الاستعمال، مقال ضمن كتاب الصمت في الخطاب، الخامسة علاوي، ص27.

[2]_نجيب الحصادي: أفاق المحتمل، منشورات جامعة قاوبونس، بنغازي، ليبيا، دت، ص 115.

[3]_صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 164.

[4]_المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

لقد تلقّف جلاوجي هذه العبارة؛ لكن من منظور مختلف، قائلا: «كلّما ضاقت الرؤيا، اتّسعت الأحقاد»، فلو رُمْنا سبيل الفهم بالخُلف، وحوّلنا جملة "النّفري "إلى ضدّها المنطقي، لصارت «كلما ضاقت الرؤيا اتسعت العبارة، وهنا يأخذ الشرط مسارا عكسيا، فضيق المرئي قابل للتعبير عنه، بل تتّسع العبارة له وتتوسَّع فيه بواسطة مترادفاتها» [1].

وهذه عبارة صحيحة في زمن جلاوجي، الذي كثرت فيه الأحقاد والفتن، وانقسم أفراد الوطن الواحد وتفرّقوا؛ لذا فبلاغة العبارة عنده «ليست في إقامة الوزن والمقدار وإصابة المعنى والإبانة، بل في القدرة على اقتناص العبارة المناسبة واجتراحها قدر الإمكان» [2]، في مكانها المناسب، داعيا إلى وطن يعيش أفراده دون أحقاد، تسوده المحبة والسَّلام؛ قائلا: «ولا مذهب لعَّمار إلا الفن والحب، وهو مذهب البشر جميعا لو علموا» [3]، لتجيبه "هِبه": «ما أروع أن نكون بلا أحقاد» [4].

ورغم كلّ هذا ستظلّ مقولة "النّفري"، بعدا استشرافيا تفرض حضورها في «رحابة تلك العوالم التي تقع في الأبد، واستحالة التعبير عنها بلغة عالم السّوى الضيق» [5]، من خلال ثنائية «الرؤيا/ اللغة» [6]، ولذلك فمن المنطقي أن يقال: «كلما ازدادت الرّؤيا سِعة، ازدادت اللغة ضيقا بالفعل، لأنّها أعجز من أن تحمل ثقل المعاني القادمة من وراء الغيب» [7].

لذا «فلحظة الرؤيا–لا يبلغها إلا الصمت– حيث تتعطّل جميع الوظائف الخارجية، حتّى إنِّية الرائي نفسه، وبذلك فإن الرؤيا تحمي ذات الرائي، فيرى مالا قدرة له على وصفه بلا كيف أو تعطيل، فيكون غائبا عن نفسه حاضرا بربه» [8].

---

[1]_سامي بن عبد الملك: الصمت في الخطاب الصوفي عند النفري، ص 244.

[2]_المرجع نفسه، ص 250.

[3]_عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 58.

[4]_المصدر نفسه: ص 162.

[5]_سامي بن عبد الملك: الصمت في الخطاب الصوفي عند النفري، ص 243.

[6]_أحمد بوزيان: بلاغة الصمت في الخطاب الصوفي، قراءة في مذاق البدايات، مجلة الأثر، مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 18، جوان 2013، ص 88.

[7]_يوسف سامي يوسف: مقدمة للنفري، دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري، دار الينابيع، دمشق، سوريا، د.ط، 1997م، ص 57.

[8]_أحمد بوزيان: بلاغة الصمت في الخطاب الصوفي، قراءة في مذاق البدايات، ص 96.

وإذا ما عدنا إلى الصمت لدى جلاوجي سنجده في هذا المقام يعدّ ضربا من الحضور، يفشي الهامشي والمسكوت عنه، فيستحيل عندها القبض على معنى واضح، وفي تلك الحالة فإن «اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف بنيتها الأصيلة التي تتمثّل في شكل خاص محدّد بصفات معينة، وإنما في حالة في درجة من الحضور والكثافة، التي يمكن أن تصل إليها أيَّة مُتَتَالية لغوية، بحيث تخْلُق "هامشا من الصمت" يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها» [1].

ومن الطرافة أن يُنجز الصمتُ بمرادف له، بعد الإشارة والرمز، وضيق العبارة إلى "الكتمان والتلميح "، نسقا نصيا إبداعيا في نثره وشعره، وهو ما نصّ عليه في مقطع "حسنائي" قائلا:

« لم تكتمين ما تفضحه العينان؟

إنّي أراه يا حبيبتي... في بُؤبُؤيك... أفراح وأحزان.

أقرأ بالبنط العريض... يتحدّى النّاس...

يتحدّى الأزمان...

أنا يا حبيبتي... وأنتِ يَا حَبِيبَتِي... واحد لا اثنان[2]

نستطيع تصنيف هذا المقطع ضمن «أدب الترسل، وهو ما أسموه بأدب الاعتراف، لما ورد فيه من اعترافات المحبين عن مغامراتهم، وهو ما يشي بطابع إخباري لهذا الأثر، ولهذه الأخبار علاقة متينة بالصمت، ضمن أحوال المحبّ، إطالة السكوت وتخير الوحدة»[3]. وفي ذلك يقول ابن حزم: «واعلم أنّ العين تنوب عن الرُّسل، ويدرك بها المراد والحواس الأربع، أبواب القلب، ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأفصحها دلالة، وأوعاها عملا»[4].

---

[1]_صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 25.

[2]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 116-117.

[3]_ريم زروق: الصمت في أخبار العشاق، تجلياته ووظائفه ودلالته، ، مقال ضمن كتاب: "الصمت في الخطاب"، ص422.

[4]_علي بن أحمد بن سعيد بن حزم: طوق الحمامة في الألفية والآلاف، تح: الصيرفي، مطبعة حجازي، د.ط، 2009، ص31. (باب الإشارة بالعين).

وإنّ النّظرة المتفحّصة في مناخ هذا المقبوس الشعري الذي تغنّى به السارد لمحبوبته، يقودنا إلى القول؛ إنّ «الحركات الجسمية والتغيرات الفيسيولوجية الخارجية تختزل لغة تعبيرية تعجز عنها مهارات اللغة المنطوقة أو المكتوبة، فلغة الجسد تكثيف دلالي من جهة، وتَعمِية نفسية يلجأ إليها الشّخص من جهة أخرى، إذ يحاول الإنسان في بعض المواقف إلى إخفاء رغبة وحاجة فيمتنع عن الكلام خوفا أو حرجا، لكن جسده لا يتوقف عن التعبير عن انفعالاته وحاجاته بوساطة بعض الأعضاء، كالعينين والشفتين وأطراف الأصابع وعضلات الوجه وغيرها» [1]، وهو عين ما أشار إليه السّارد في قوله: "لِمَ تكتمين ما تفضحه العينان؟".

ليدّل هذا التعبير على حاجة نفسية «تجد في الغالب اللغة وسيلة للتعبير عنها في المواقف، التي لا تسطيع الشخصية أن تعبر عنها أو تواجهها، ولكنها تلجأ إلى الصمت اللغوي في مواقف الخوف والحرج، ويبقى الصمت مقصورا على اللغة، أما الجسد فمن الصعب أن يصمت، أم تتمّ السيطرة على لغته وانفعالاته، وكلّما ارتفعت وتيرة الانفعال زادت لغة الجسد تعبيرا وكثافة» [2]، مجسّدا ذلك في قالب شعري، فـ«أحسن الكلام ما رقّ لفظة، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسّمع، ويمتنع مقصوده على الطبّع، حتى إذا رامه مريغ حلق، وإذا حلق أسف»[3].

وما انتقال "جلاوجي " في هذا المقطع من النثر إلى الشعر، إلا نوع من إصمات المسرود، ومحاولة استنطاقه بلغة أخرى، هي لغة العيون، التي تعدّ من أبرز تجليات لغة الجسد عند ه، والتي شكلت عنده «النّظرات وتجليّات العين إشعاعا دلاليّا يصعب حصره في قالب لغوي أو دلالي» [4]؛ لأنّه كثيرا ما يكون "الصمت" موقفا للاستثارة، وفهم الآخر عبرها، والتي تحل محل اللسان، في التعبير عن المسكوت عنه، وبطريقة أكثر بلاغة عندما لا تكون هناك حاجة إلى الكلمات، يكون الصمت دعوة للآخر، للتأمل والنظر، «فتحضر العين وإشارتها، أَبْلغَ تعبير عن الحب مما يُبلِغُهُ المنطوق أو المكتوب، وهو في

---

[1]_عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 169.

[2]_المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]_أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ص 225. (الليلة الخامسة والعشرون).

[4]_عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 173.

هذا وجه من وجوه تدخُّل المضمر، مخبرا وكاشفا عن أحوال المحبين»[1].

3–1الصمت والموت:

إنّ لصمت العوالم التي يقدّمها "جلاوجي" إيحاء بالموت والضياع والغربة، ولم يغب الموت في نصوصه؛ بل نراه شكّل تيمة لها، بدءا بنصه الأول "الفراشات والغيلان"، قائلا على لسان محمد: «وألجمت عن الكلام، لقد أصبت بالخُرس، لم أقو إلا على النحِيب الشدِيد...اندلقت دلاء عيني...انفجرت أبكي بشدّة كأني بركان انكتم ثم انفجر بدفع حممه الملتهبة... لم أبك من قبل...منذ بدأت المجزرة لم أبك... أين كانت هذه الدموع؟ هل جُبنتْ هي أيضا على المواجهة؟ هل كانت تخشى أن تغتال؟

والتصقتُ في خالتي لا أريد أن أبرحها...طوَقْتُ رقبتها بذراعي الصغيرتين لم أكن أريد أن أنطق ولا أن أسمع... أريد فقط أن أبكي» [2].

إذا أردنا تقفّي بلاغة الصمت في هذا المقطع، سننأى عن الدلالة الواضحة والمعنى القصدي له، ليحضر الموت بوفاة والدة "محمد" وجدته، فتتردّد الإحالات عليه من خلال تواتر مفردات من قبيل "النّحيب الشديد، انفجرت أبكي بشدة منذ بدأت المجزرة" لتحيل على الفناء، ولا يفوتنا أن نشير أنّ الذات واجهت الموت منذ بداية الأحداث، (لم أبك من قبل... منذ بدأت المجزرة لم أبك...)، لتأتي كتابة الصمت تُترجِم عجز اللغة الكلامية كما عاشها أصحابها، من خلال مرادفاته "ألجمت، أصبت بالخرس، لم أكن أريد كلاما، لم أكن أريد أن أنطق ولا أن أسمع"، فحتى الدموع جُبِنَت عن المواجهة والرؤية وقول الحقيقة؛ لأنها كانت تخشى أن تغتال هي أيضا ف(الغيلان) أتوا على الأخضر واليابس، فيكون الصمت نوعا من الخُرس ونوعا من الغياب، فتتحوّل الكلمات إلى جثث، والدموع إلى كفن.

لكن الملاحظ على كلام "محمد" أنّه التزم الصمت في البداية، ثمّ انفجر باكيا كبركان انكتم ثم انفجر يدفع حممه المتلهبة، وهذا ما لاحظناه في عدم تحمل شخصيات جلاوجي للصمت، حيث نراها تصمُتُ ثم تنطق، كقوله –في بعض المقاطع– من نصه «ذبحت خالتي صمته وهي تسأله.... ماذا قرّرتم؟

---

[1]_ريم رزيق: الصمت في أخبار العشاق، تجلياته ووظائفه ودلالته، ص423.

[2]_عز الدّين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص ص 22، 23.

ومزّق زوج خالتي شرنقة الصمت، فحدّثها»[1].

ينّضح أن صمت شخصيات جلاوجي كان هروبا من المعاناة؛ لكنها تفضّل المواجهة وتكسير الحواجز عبر الكلام والتمرد، من جهة، كي تُسمع أصوات من يعانون الموت دون أن يقولوا شيئا، ومن جهة أخرى، وهذا لا لشيء إلا لأن يجعل من كتابة الصمت أساس فعل الكتابة وانعكاس للواقع، ومنه «فالصمت دعوة إلى القراءة التأملية التأويلية العميقة، ودعوة للغوص في النص للوقوف على مظانه»[2]، وإن مزيته في ذلك «تطوير المتلقي السلبي الذي تخلقه المتعة في النص المنسجم، إلى التلقي الإيجابي الذي يخلقه الإرباك والتوتر في النّص المشتت» [3]، وهذا ما يضمن للنص ديمومته واستمراره.

وفي مقطع آخر يحضر الصمت كسمة للموت في المدينة المومس؛ حيث يقول: «صمت أصلع يَسْبُت القَلب... يَشُلُ المدينة المومس... رهط هنا يتبادل تحريك الشّفاه... وهزّ الجوارح... معاشر هناك كالموت، بعضهم كبكب على قارعة الطرق يغظ في نصف سبات... وحده القوّال يدور... يضرب الطّبل... يفتح فاه صائحا مناديا...كأنما يُعلنُ عن أمر ذي بال... لكن صوته لم يكن يتجاوز حلقه...» [4].

إنّ نحن تتبعنا موضوعه وأنصتنا لدلاليته، سنتأكد من قدرة جلاوجي على التلاعب بأدواته وآلياته، وذلك من خلال الصور التي وظفها فيه عبر تشكيلها الاستعاري المبتكر، وذلك ليخرج ببلاغة الصمت إلى المتلقي بتوتر نسقي وتواشج فني على مستوى بنية التشكيل من جهة، ويبين لنا أنه في هذه الحالة موت، والكلام موت كذلك كموت "حي بن يقظان"، الذّي علقوه في جذع النخلة «وفحوا جميعا بصوت واحد كأنهم آلات مبرمجة.

-الموت لحي....الموت لحي» [5].

---

[1]_عز الدّين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 34.

[2] _ عفاف الشتوي: جماليات الصمت في السيرة الذاتية، "وجوه" لمحمد شكري أنموذجا، ص 71.

[3] _ المرجع نفسه: صفحة نفسها.

[4] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 35، 36.

[5]- المصدر نفسه:ص39.

كذلك ليمنح اللغة الصامتة القدرة على كشف زيف الواقع وفساده، «انطلاقا من صمت كتيم لا يسبرُ غورَهُ، وهي في جوْهرها تشكّل موقفا ناهضا للمدينة وارتداديا في رفضه لها» [1].

وفي مقدّمة نصّه "سرادق الحلم والفجيعة" نرى أن الكلمة التي تترقّب ساعتها تخلّصت من شرنقة الصمت، فلم تبق أسيرة له، حين

«سكتت شهرزاد عن الكلام المباح...

حين ولى النهار وراح»[2].

لقد أثارت قضايا "الصمت" عديد التساؤلات في كل مباحث دون استثناء، منها ما يتعلّق بحدود التمايز والتقاطع بين الصمت والسكوت، ومنها ما يتعلّق بالوظائف التي يؤدّيها كلاهما.

وبناء على هذا المقطع السردي المقتطف نجد أن نص "سرادق الحلم والفجيعة "لا يكاد يخرج عن دائرة الصمت، ليطفو من جديد مع بطلة الليالي "شهرزاد "التي تستعيد غواية الحكي في ثنائية حضور الكلام، وإرجاء الموت بالمراوحة بين القص والصمت، فكانت سيدة الكلام والصمت؛، إذ لا يمكن إغفال دور الصمت السكت /اللاقول عن الكلام لإعلان نهاية الحكاية؛ أي تأجيل النهاية في كل ليلة؛ «إنّه صمت ينتظر لحظة الإفلات والانفلات سواء من خلال دعامة ذاتية، فالصامت لا يستمر طويلا في صمته؛ إذ لا بد أن ينتظر ظرفا ما، يخترق المحظور، أو يتهيأ للكلام ويفصح عمّا في نفسه» [3]، وهو عين ما فعلته "شهرزاد "حين سكتت عن الكلام المباح، لتمنح الكلمة لدنيا زاد شقيقتها، التي تقدّمها في الرواية على أنها هي من تكمل الكلام، وهي من استراتيجيات القصة في "ألف ليلة وليلة"، حينها تصبح بلاغة الصمت بلاغة كلامية، وإنّ وعي "جلاوجي "«هو وعي حضوره المتنكّر، وعي امتداده فِينَا، حيث يَتلَبسُنا على أكثر من صعيد (نفسي اجتماعي، سياسي)، أو يُقِيم فينا "حِراكه الخفي" حتى ينكشف أمره...» [4].

---

[1] _ إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 71.

[2] _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 126.

[3] _إبراهيم محمود جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت:ص 16.

[4] _ المرجع نفسه:الصفحة نفسها

هذا الصمت الحابل بالكلام غير المباح المقترن بطلوع الصباح، يدفعنا للسؤال: «هل يصحُ أن نتحدّث عن هول المقام بعبارة الجاحظ؟ وتأثيره في انعدام المقال و"عقوق المعنى"، بعبارة الجرجاني، وتأثيره في انثيال السرد؟ ثم ما المقصود بالكلام المباح؟ وهل يعني ذلك أن السكوت متصل بالكلام المحظور وبالسماع الممنوع، وبما لا يسمح التفكير فيه أصلا؟ ما مفهوم الإباحة في كلام شهرزاد وحكايتها؟»[1]، فيبدو الحديث أنّ صمتها«سوى صمت العارف أولا، لأنّه يقوم على أساس وعي بالعقدة الشهريارية وهو صمت هرطقي، كونه يخترق المألوف، وبهذه الطريقة يخترق صمت شهريار نفسه/ يغير من طبيعته، يجعله صمتا مصفيا، في الوقت الذي تَتكلَّم هي فيه، وليس كلامها سوى الترجمة الحرفية لصمت النّاس في العمق»[2]، وزلزلة للصمت الشهرياري، هذا الصمت الذي يُسهم في خلق شفرة تأويلية مغايرة في طبيعتها وملامحها لتلك التي« تعتمد على شفرة الأحداث، التي تدور حول عناصر التشويق البسيطة أو الإجابة عن السؤال القصصي وماذا بعد؟» [3].

3–2–لغة صمت المكان:

قيل «للكلام جغرافيته الخاصة، وللصمت خرائطه، أنّ الزّمامَ بيد الإنسان أن يَختار بين جغرافيا، الكلام وخرائط الصمت»[4]، ومن آيات ذلك عند جلاوجي قوله على لسان "صالح ": «دخلت عليها كالعاصي المثقّل يدخلُ إلى مُزارِ وليّ صالح... قعدتُ قريبا منها دون أن أنطق...كنت أسترق النظر إليها لأرى ردّ فعلها، بصرت بحالي تغيّرت ملامحها... ذئبة تجرّأ العدو على الاقتراب من عرينها حين تضيق بي الدنيا، وأحتاج إلى رأيها أدخل عليها في صمت، وأجلس قُربها في صمت... هي وحدها تشّمُ الهَّم... تقرأ عليَّ تضاريس الوجه.

تحتها أقعد أرنو إلى عليائها تتدلى عراجين...

---

[1] _ بثينة جلاصي: وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح، قراءة في صمت الراوي، مجلة النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج24، ربيع الأول/ فبراير 2011، ص223.

[2] _إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 51.

[3] _ حافظ صبري، الحداثة والتجسيد المكاني للرواية، قراءة في رواية حديثة (مالك الحزين)، مجلة فصول– القاهرة، م4، ع4، يوليو/ أغسطس، 1984، ص163. ص 163.

[4] _ جواد علي كسّار: بلاغة الصمت، متاح على الشبكة http//alsabab.iq السبت 28 كانون الأوّل 2019.

دون أن أنتبه نطَقت تضعضعت أركان البدن المتهاوي...

غدوتَ مجرما اكْتُشفَ فجأة مُتَلبِسًا

قالت:

–ما الذي بدّل حالك؟

ابتلَعْتُ ريقي... وضعت يميني على جبهتي... طرحت عليها القضية دون تفصيل... ورُحْتُ أسترق إليها النظر... أنتظر ما الذي تنطق به...كمُجرم ينتظر النُّطق بالحكم»[1].

يشتغل هذا النموذج على تقصَي جلاوجي للرؤية الجمالية المكانية (للمزار)؛ لأنّ «الرؤية الشعرية للنّص مهما ابتعدت عن حساسية المكان وحضوره وتجليّاته، وغالت في تحليقها التأملي والصوفي الخارق للأبعاد والحدود والمجالات، فلابدّ من حضور مكاني معيّن ومصور يشحنّ النص بنزعة إنسانية، وارتباط جمالي على أرضية ما يستند إليها» [2].

وهذا ما يتجلّى حين دخل صالح على زوجته "عرجونة بنت عمر"، مشبّها المكان الموجود فيه بمُزَار "ولي صالح"، لا يدخله إلا من ثقلت معاصيه صامتا، لا يقوى على الكلام؛ لأنّ الصمت من آداب الحضرة، ولتبرز لغته «بوصفها آلة تعبير نوعية تتركّز في هذا الفضاء الحركي المكاني، كي يبعث فيها رؤية جديدة» [3].

لنرى أنّ هذا المكان يتعدّى حدود دلالته الجغرافية ليضطلع بأبعاد ومعان إيحائية؛ لأنه "صامت، رامز" [4]. ولعلّ وفرة العلامات الصامتة والإشارات الرامزة، من مثل قوله: "حين تضيق بي الدنيا وأحتاج إلى رأيها أدخل عليها في صمت... وأجلس قربها في صمت"، تدلّ على عملية انتقاء مقصودة من طرف جلاوجي، فهو لغة يحتمي بها "صالح " من ضوضاء الحياة اليومية وأوهامها.

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 28.

[2] _ صابر عبيد: التشكيل النصي الشعري السردي، السير ذاتي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1939هـ، 2018م، ص33.

[3] _ المرجع نفسه: ص 31.

[4] _ زيد عامري: إنشائية الصمت في رواية الحبيب السالمي "جبل العنز"، ص 46.

وإن رصدنا المكان الذي لجأ إليه سلمنا أنّه مرتهن خاصة بالحواس، كالبصر والسمع إضافة إلى الشمّ في قوله: "...هي وحدها تشم الهمّ"، هذه الحواس التي يستمدّها المتلقي من فضاء الكلمات، التي تحقّق له صمتا من حيث ما يضمره من دلالات.

وفي مقطع آخر تزداد صورة صمت المكان، حين يَعمدُ "جلاوجي "إلى إرساء التشابه بين وصف حالة شخصية "العربي" ومكانه، شخصية تعاني من الظلم والاستبداد قائلا في نصه: «الصمت وحده كان كهف العربي، يعتكف فيه بعيدا عن ثرثرة الناس، لم يعد يطيق الاستماع إلى ما لا يفيد من الكلام، ولم تعد له رغبة في أن يبوح للآخرين بجراحاته الدّامية، يعتقد الجميع بمن فيهم أخوه الزيتوني أنّه لا يبالي بأحد، وأنّ صمته الدائم دليل أنانيته وهم مخطئون، كان أكثرهم إحساسا بكلّ ما يحيط به»[1].

إنّه كهف شبيه بكهف أصحاب الرقيم، يأوي إليه العربي، معتكفا فيه بعيدا عن "الثرثرة "، هذه الأخيرة التي تُعدّ في هذا المقام ضربا آخر من "الصمت"، ألم «يذهب "فان دان هوفل" إلى أنّ الثرثرة ضرب آخر من الفراغ» [2]. ولعلّ صمت جلاوجي نابع من صمت عوالمه؛ بل من صمت أفراد وطنه، «فلا شيء أحلى عنده من لحظات التأمل مدّثرا بوهج الصمت، ولا شيء أحلى عنده من إنصاته للطبيعة في هدوئها، وثورتها في عبوسها، وابتسامتها في غنائها وصمتها، ولا شيء أحلى عنده من القصبة يدغدغ عيونها فتفيض ألحانا كالماء الزلال»[3].

إذن فـ"الصمت" مقترن بعزلة الذّات واعتكافها، نحو عالم يتخطّى اللغة على مشارف عَالمِه، وانتقالها من لغة المقال إلى لغة الحال.

وعليه؛ نرى أن الصمت هو الوجه الآخر للكلام، وأنّ حدود هذا الأخير، «وريادته، ولغته، تعلن عن نفسها، وتفصح عن جغرافيتها الإنسانية، من خلال فعل الصمت المبدع باستمرار الصمت المحرض»[4] البليغ، الذي يقصر عليه الكلام.

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 39.

[2]- pierre Fan den heuvel:parole, mot, silence, P70

[3] _ عزي الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 40.

[4] _ إبراهيم محمودي: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 17.

ولم تقف مواضع بلاغة لغة "الصمت" في نصوص الكاتب عند الشخصيات والأمكنة فقط؛ بل نجده كذلك عند توظيفه للوحات، إمّا بوجودها كرسم بالكلمات أو كلوحة مرسومة تشغل حيزا فضائيا، كما هو الحال في نص "حائط المبكى" خاصة، الأمر الذي جعلنا نبحث كيف نأت اللوحات في الصّمت؟ هل هي مجرّد زخرف فنّي أو ديكور مكاني؟ تغدو لها سلطة نافذة على النّص.

ويحضرنا في هذا السّجال المثل الصّيني حين «طلب أحد أباطرة الصين من كبير الرسامين في القصر، محو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية، لأنّ خرير الماء كان يمنعه من النوم، ونحن الذين نعتقد في صمت اللّوحات الجدارية، لا بدّ أن نقع تحت فتنة هذه الحكاية» [1]، وهذا المثل يؤكّد لنا أنّ الصورة «ليست سطحا أو مشهدا، وإنّما يتجلّى تمثيلها في باطنها، وما تحمله من حياة، إنّها الحياة وقد دبّت في الصورة» [2]، وليس أفضل من هذه اللوحات الخرساء –التي ذكرناها سابقا– أن تحمل مشعل الحكي، فجمودها لا ينفي البتة قوّتها الرمزية، وقدرتها على كسر الصّمت ؛ لأنه «يسمع وهو في الخطاب الأدبي نُدركه، ونُحسّه، ونُشعر به»[3]، وهو عين ما أراده جلاوجي، حين راح يستنطق لوحاته، كلغة أراد أن يُعبر بها عن مواضع مختلفة.

وهنا يجدر التنبيه إلى أنه ينبغي أن يعامل الصمت القائم في الأعمال الفنّية معاملة مغايرة بحسب خصوصية هذا النّوع، كما هو الحال في صمت المحاورات العادية أو في ضروب الصمت النمطي [4]؛ ومنه فـ "الصمت" في الخطاب المتخيّل «لا بدّ أن يَصْطبغ بألوان اللغة الإبداعية، فيضحي بموجب هذا مكوّنا من مكونات اللغة الإبداعية، وخاصّية من خواص التخييل»[5].

---

[1] _ رجيس دوبري: حياة الصّورة وموتها، ص 09.

[2] _ مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النّص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص 17.

[3] _ محمد الباردي: الصمت والنص المفتوح، قراءة في رواية فردوس لمحمد السباطي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد 15، ص 66.

[4] _ ينظر: محمد الشيباني: كلام في الصمت سياسة في القول، أعمال الندوة العلمية الدولية للصمت، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، ط1، 2007، ص 06.

[5] _ المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

رابعا–آليات كتابة لغة الصمت:

ذكر " فان دان هافيل " أن مفهوم وموضوع "الصمت" يعد إشكاليا في الأدب «تعوزه الدراسات الجّادة، وعبّر عن حيرته لغياب المراجع التي يمكن الاستناد إليها نظريّا ومنهجيّا، وأشار إلى وظائف الصّمت في الخطاب التي كانت ثمرة بحوث "رومان انجردن" "Roman Ingarden" "ولفغانغ ايسر" "Wolfgang Iser"، وإنّ غير المحدّد "Indéterminé"، والسرّ "Secret" هما جزء من خطة تُغْري القارئ بهدف التأثير فيه»[1]. وهو ما يحيلنا إلى قول إميل بنفنيست"Benveniste": إنّ الخطاب «هو كلّ تلفظ يتوجّه به متكلّم إلى مخاطب قصد التأثير فيه» [2].

وإنّ تتبّعنا قضيّة السرد وصلة الآثار الروائية وعلاقتها بـ "الصمت"، نرى أنه لم يعن العناية الشاملة؛ إذ «اقتصرت بحوث الدّارسين في معظم الأحيان على علاقته بالزمن من الجهة التي تجعل الأحداث تسرع»[3]، فللصمت صلة عضوية به، وفي هذا السياق يقتضي التعرّض إلى ما قدّمه جيرار جينيت Genette Gérard، وما توصل إليه من معطيات متّصلة بالحذف والاضمار (Ellipse) والمجمل (sommaire).

ومن هذه الدلالة يتّخذ الصمت –باعتباره خطابا– «هيئتين في النّص السّردي الحديث، أو هو يظهر في صيغتين متجاورتين أو متداخلتين، وهما متآزرتان؛ فمنه لون مرتبط وثيق الارتباط بالنّص السّردي المطبوع في ذاته، يظهر في نقص الحكاية والإخفاء والكلام المقتضب، ومنه لون آخر هو البياض المكاني البصري، يُلحظ بالعين على الصّفحة فارغا خلوا من الكتابة، مثل نقاط الوقف» [4]. وهذا ما سنوضحه في الدراسات الآتية.

تفنّن جلاوجي في كتابة صمت بعض مقاطع نصوصه بعلاقتها بالزمن، ونذكر من بين هذه العلاقات، علاقة الديمومة[*] :

---

[1] _ محي الدين حمدي: مدخل إلى الصمت في النّص السّردي، ص 140.

[2] _Emile Benveniste: problème de l'linguistique générale -Gallimard tome1, 1988, p 24.

[3] _ محي الدين حمدي: مدخل إلى الصمت في النص السردي، ص ص 140، 141.

[4] _ المرجع نفسه: ص143.

[*]– وينضوي تحت علاقة الديمومة durée (التلخيص، الحذف، المشهد، الوصف)، ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزّمن، السّرد، التبئير)، ص 76.

1–التلخيص (الخلاصة):(sommaire)

يعدّ التلخيص تقنية من تقنيات الزمن الخاصّة بعلاقة الديمومة (المدّة)، وهو من حركات السرد السريعة، «سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمّن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات...»[1]. وهو ما عبر عنه "جيرار جنيت" في كتابه "خطاب الحكاية"، في قوله: «هو السرد في بضع فقرات، أو بضع صفحات، لعدّة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال»[2].

لهذا نلاحظ أنّ المبدع لا يتطرق بالتفصيل لمجريات الأحداث التي وقعت على لسان شخصيات نصّه السردي؛ بل تراه يلمّح أو يشير إليها في كلمات قليلة في زمن السرد.

ويتجلّى دور "الخلاصة" في المقطع الآتي في قوله: «حوبه هي شهرزادي التي ظلّت مدى السنوات الطّوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة، فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال، وإن تكن هي شهرزادي، فأنا لست شهريارها؛ لأنّني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالما بمجرّد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة»[3].

حاول السّارد في هذا المقطع تلخيص مدّة السنوات التي كانت "حوبه "تزرع في نفسه حكايتها الجميلة، ولم يرو لنا ماذا حدث له فيها، فلم يعين لنا عدد السنوات؛ بل راح يختزلها في كلمة "مدى السنوات الطوال"، وهو ما يسمى «بالخلاصة الاسترجاعية»[4]؛ لأنّه بعد أن لفت انتباهنا إلى حوبه عن طريق تقديمها في مشهده، يعود بنا فجأة إلى الوراء، في هذه الحالة يعدّ التلخيص «أكثر ملاءمة لتسهيل العودة إلى الماضي واسترجاع المقاطع النصية التذكارية»[5]، ليخلق فراغات زمنية يستدركها الراوي «بالخلاصة السّردية التي تعمل على سدّ الثغرات التي يخلقها السّرد في النص»[6]، والتي سكت عنها الرّاوي ولم يستطع قولها، ليترك قارئه يشاركه فهم المضمر من الخطاب.

---

(1) _ مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 220.

(2) _ جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص102.

(3) _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 11.

(4) _ مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 220.

(5) _ جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 110.

(6) _ مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 224.

2– الحذف "Ellipsse":

الحذف «تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السّرد الروائي، والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يسقطها الرّاوي من حساب الزمن الروائي»[1]، وهذا ما يعتمد عليه بعض الروائيين في نصوصهم السّردية، حين تصعب عليهم سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق أو غيرها، وحذف أنواع؛ (معلن، وغير معلن، وضمني)، إلا أنّ "جان ريكاردو" "Jan Recardo"، يرى أنه «نوع من القفز على فترات زمنية، والسكوت على وقائعها»[2]، ونسوق في هذا مقطعا على لسان صالح: «خدمت خمسة أشهر أجيء قبل الوقت بنصف ساعة... أساعد في التنظيف وسقي الأشجار... وربما زيارة المرضى... وأزيد العشية نصف ساعة أخرى، أقوم بنفس المهمّة»[3].

ففي هذا المثال يلجأ "صالح" إلى الإعلان بمدة "الحذف" المتمثلة في: (خمسة أشهر، بنصف ساعة)؛ لأنّه لا يريد الحديث عن المفصّل، بسرد ما وقع له في المدّة المذكورة، والتي يستطيع المتلقّي تخمين ما وقع،. لنرى أن التلميح كاف لفهمه، وربطه للأحداث بعضها ببعض. ومرة أخرى يسقط زمن الحكاية ويظلّ مجهولا غير معلن وغير مصرّح به، ارتبط بعبارة "منذ"، في قول ذياب: «منذ رحلُوا عن القرية لم يعد لأي شيء طعم... كلّ شيء فقد جنسيته... كلّ شيء ضَيّع عُذريته... حتى أمي الوديعة الطيبة لم تعد كذلك... وصرت لا أعود من الجامعة هروبا من القحط الذي طَفِقَ يزحفُ عنكبوتيا على كل شيء في القرية»[4].

حذف السارد في هذا المقطع زمنا دون أن يذكر الفترة الزمنية المحذوفة؛ بل اكتفى بعبارة "منذ"، وفي هذا المفهوم يشير "حسن بحراوي" أنّ «تقنية الحذف هي تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[5]. ليتجاوز السارد

---

[1] _ مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 240.

[2] _ جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977، ص 256.

[3] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 35.

[4] _ المصدر نفسه:ص 54.

[5] _حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص162.

بذلك بعض المحطات التي لم يشأ ذكرها، فأُرْغِم السارد على السكوت لدواع أمنية من جهة، ولعلّة فنّية تتلاءم وطبيعة العمل الفني، كشيمة تستهدف لذّته من جهة أخرى.

ومن خلال ما سبق يمكننا القول: إن لتقنيتي "الحذف والتلخيص" دورا بارزا في بناء نصوص جلاوجي، التي اقتصرنا على ذكر البعض منها فقط، فبواسطتهما يصمت السّارد عن أحداث وقعت، طالبا من القارئ ملء الثغرات، وبهذا الشكل يكون النّص مفتوحا على التفاعل الحرّ له (القارئ).

خامسا:أصناف لغة الصمت:

1-النقص الخطي:

أوضح رولان بارت Roland Barthes في كتابه (الكتابة في درجة الصّفر)، أنّ الصّمت هو «نوع من التحرّر من اللغة الأدبية، لكونه لغة بيضاء متحرّرة من كل تبعيّة، لأيّ نظام محدّد من أنظمة اللغة» [1]، معتبرا في الوقت نفسه أنّه «لا شيء أخون من الكتابة البيضاء»[2]، هذه الكتابة التي تخلق مجموعة من العوالم الممكنة داخل عالم النّص، الذي يعدّ «نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها ومن يبثُّه يتكهن بأنها فُرجات سوف تملأ» لا لشيء إلاّ لكون النّص «آلة كسولة أو مقتصدة، تحيا من قيمة المعنى الزائدة، التي يكون المتلقي قد أدخلها، ومن ثمّ فإنّه يتعدّى وظيفته التعليمية والجمالية ليمنح القارئ فرصة المبادرة التأويلية»[3]. لتُشكّل تلك العوالم في حدّ ذاتها فضاءً تأويليا يخلق نوعا من الغموض والمتاهة فيه.

وما يعنينا في هذا المقام هي تلك الفراغات المكرّسة التي وظفها عن قصد جلاوجي في نصوصه، كاستراتيجيات سردية تترجم عمّا لا يروم قوله ليدفعنا إلى تلمس الدّلالة الخفيّة فيها، ونستدل على ذلك بدءًا بـ"النقص الخطي" المتجسّد بنقاط الحذف المتتابعة، والذي حضر بشكل لافت للانتباه، كما لو كان جملة اعتراضية لتحيل على الموضوع مباشرة، يصطدم بها قارئه منذ البدء بالخطاب، الذي يتكون

---

[1] _ رولان بارت: الكتابة في درجة الصّفر، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 100.

[2] _ المرجع نفسه: ص 103.

[3] _ أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان-المغرب، ط1، 1996، ص 63.

من العنوان والإهداء والفاتحة والشخصيات، وذلك في قوله على لسان "محمد ":

«أجري... أتعثّر... أنهض...أعدو... أتعثر... تنهش الحجارة زبدة ركبتي... نباح جنود يلسع قلبي الصغير خوفا... أغمض عيني أو أكاد...تغرق مقلتي في نهر الدّموع» [1].

تفصح نقاط" الحذف "المتتابعة هذا البياض، متمثلة في مناجاة "محمد" وطلبه للمساعدة؛ لأنّ نباح الجنود يُحاصره، يغتال كلّ من حوله، فراح ذاك المدّ النقطي يترجم رغبة "محمد" في الحديث، مع عدم قدرته على ذلك، والسبب محاصرته من جهة، وعجزه عن إيجاد لغة قادرة على التعبير على وضعه من جهة أخرى، فأسقطها في تلك النقاط؛ ولعلّ سبب وجودها من بداية النص إلى نهايته هو إشارة للقارئ أنّ «النّص الصغير تابع لنصّ أكبر يحتويه، ويشمله، وما النّص الكبير في حقيقة الأمر إلاّ نص القصة ذاتها» [2]، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى دعوته وإثارة فضول المتلقي بخصوص السياق الذي وردت فيه، فيُسارع لإتمامه، وفق ما يقتضيه المقام وذلك بسدّ «فجوات الكلام، ولمّ خروقه، وتأويل ما انقطع من سلسلة الملفوظ»[3].

وفي مقام آخر يصطدم القارئ مرة أخرى بنقص خطيّ، تمثل في "البياض ونقاط الحذف "في قول "السعيد": «فاتك القطار... وبقيت أنت صالح الرصاصة... نفس الطول... نفس العرض... نفس البيت... نفس الأفكار... نفس اللباس... نفس أَفِق يا صالح يا مغبون....

وهذه أول مرة أسمع فيها كلمة صالح المغبون بدل صالح الرصاصة... انْغَرَز الخنجر عميقا يغتال فرحة القلب...» [4]، وفي موضع آخر يتحاور صالح مع نفسه: «وأنت يا صالح إمّا وإمّا... واحدة من الاثنين لا ثالث لهما... إمّا أن تسكت وتغلق فمك، فتنال يا صالح كل ما تريد وأكثر مما تريد... وإمّا أن تفتح فمك وتنطق... والذي ينطق يا صالح... يُشنق... يَحترق... يَبصق» [5].

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 07.

[2] _هدى بليل: الصمت في القصة القصيرة، تجلياته ووظائفه ودلالاته في "موعدنا غدا" لنجيب الكيلاني، ص 112.

[3] _ محمد الشيباني :كلام في الصمت، ص 06.

[4] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 24.

[5] _ المصدر نفسه: ص 47.

يرى المتأمِّل في هذا الملفوظ، أن الرفض والتمرد على الواقع يتجلى في شخصية (صالح)، ذاك الإنسان المقهور «الذي يعيش بين حدين متواطئين مع بعضها بعضا: حدّ إرهابيّة الصمت، وحدّ التصميت الإرهابي، إنّه مغروس في المكان الذي يجري تمويهه، وفي هذه الحالة لا يجد سوى الصمت الذي يُلّفُ به، فمكان الإنسان المقهور هو ترجمان تذويبه في مكان آخر لا يعبر عن خصوصيته ولا عن اسمه الذي يفقد قيمته» [1]، هذه هي وضعيته، والكلام الذي يتصوّت من خلاله يظّل في «صفته وتتابع كلماته نابعا من "جوهر" اجتماعي مجتمعي»[2]، الأمر الذي يجعلنا نجزم القول بأنّ «النص "الأبيض" الذي يخلو من حمولة أيديولوجية قول لا يصمد أمام ما يفصح عنه خطاب الصّمت»[3]، المتجلى في نّص (راس المحنه) ما دّام كل «تلفظ هو منتج مترسّخ في الأيديولوجي»[4]، لهذا لا يبدو الصّمت في هذا المقطع انقطاع للكلام فقط بل «هو حمال مواقف تطفح بالأيديولوجي الذي يكشف ما يسود علاقات الإنسان من إكراهات تبني ردود فعله الواعية واللاّواعية، فتظهر في ثنايا الخطاب الصّامت رفضا وتمردّا على وضع مربك وغير منتظر»[5]، وهو ما يتّضح من خلال قول "صالح": "وهذه أوّل مرّة أسمع فيها كلمة صالح المغبون بدل صالح الرصاصة"، لتبقى الكلمة التي تترقّب ساعتها «أسيرة الصّمت والمصيبة المضحكة /المبكية، أنّ هؤلاء المقهورين يُشكلّون القسم الأكبر ممن يمارسون إجهاضها، أو منعها من الإفصاح عن حقيقتها الحقة»[6] أمام سلطة قاهرة «تحمي بشاعتها بإجبار الآخر على حجب المسكوت عنه بطريقة مُروّعة»[7]، ويتجلى ذلك في قول "صالح": "واحدة من الاثنين لا ثالث لهما... إمّا..."، ليكون "الصمت" في هذه الحالة إما «محسوسًا أو مجرّدا، فهو يمثّل تحقّقا ونتيجة لصمت علوي، صمت عابر لوعي الكاتب الممزّق لكتابته»[8]. تراوح بين إفراغ وإبلاغ، حاول

---

[1] _ إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 07.

[2] _ المرجع نفسه: ص 09.

[3] _ زيدان منصور: الصمت والتابو في رواية "عشب الليل" لإبراهيم الكوني، مقال ضمن كتاب "الصمت في الخطاب "، ص 168.

[4] _ المرجع نفسه، صفحة نفسها نقلا عن:

Philippe harmon: texte et ideologie.puf.1984.p6.

[5] _ زيدان منصور: الصمت والتابو في رواية "عشب الليل" لإبراهيم الكوني، ص 169.

[6] _ إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 12.

[7] _منصور زيدان: الصمت والتابو في رواية "عشب الليل " لإبراهيم الكوني، ص ص 169-170.

[8] _ابراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 11.

جلاوجي من خلاله اختراق ما هو مغلق عليه، وممنوع إطلاق سراحه؛ -على حد تعبير إبراهيم محمود- إنه صمت ناجم عمّا لم يستطع المؤلّف قوله في هذا الشاهد، عبّر فيما يكتبه عمّا يكتمه، وهو ما يدل على أنّ «فعل الكتابة أو الصمت ليس إلا ذاك التّفاعل بين المعلن والمكتوم في كلّ مجتمع»[1].

2-الوصف الصّمتي:

يتمثّل ذلك عندما يشرع "جلاوجي" في التعامل مع "الصمت" حين وَصَف مدينة (عين الرماد)، كإطار مكاني، يحدّد هويته للقارئ، في قوله: «تُشكلّ عين الرماد من جملة من الأحياء الفقيرة المتراصّة التي يعصب عليك في كثير من الأحيان الفصل بينها، تبدأ في أسفل المدينة عند اتساع الوادي أكواخا قزديرية، تمّ ترتقي باتجاه الأعلى حيث الجبل والغابة، وحيث المدينة الفرنسية القديمة... وأكبر أحيائها الفقيرة الحي العتيق حيث يسكن سمير المرنيني، وعمار كرموسة... ويمتاز هذا الحّي بضيق أزقته حتى يتراءى بيتا واحدا كبيرا.... تُمثل أسلاك الكهرباء والهاتف شبكة عنكبوت»[2].

فالمتأمل في هذا المقطع، يرى كيفية وصف "جلاوجي" المكان مستهدفا الإحساس الذي يثيره في نفس المتلقي، وما تحمله هذه الأمكنة من قيم شعورية مؤكّدة، تُفصح عن عمق الشخصية وأبعادها النّفسية. وما نراه من وصف "جلاوجي" لمدينة (عين الرماد) أنه لم يكن وصفا مسهبا؛ بل اكتفى بالإشارات الخاطفة له فقط، صامتا تاركا فرصة للقارئ يتعرّف بها على تضاريسها.

ومن المفيد التأكد على أنّ الوصف في حقيقته هو ممارسة نصّية، ذلك أنّه يضطلع بوظيفته السردية من خلال اشتماله المنظر المادي والفضاء الاجتماعي، وهنا لا يقف الكاتب على وصفه وصفًا عاديا، بل بوصف مشحون بدلالات ترتبط بالمضمون العام لنص (الرماد الذي غسل الماء).

3-صمت الصوت (Le silence de la Voix):

ويتثمّل هذا النوع في صمت الشخصيات المثقّفة، والتي تعدّد الحديث عنها في نصوص "جلاوجي"، هذا المثقف الذي يمثّل الرأي الآخر المغاير، فهو الشخصية التي تلاقي المتاعب، تُسجن،

---

[1]_ريم زرّوق: الصّمت في أخبار العشاق، تجلياته، وظائفه، ودلالاته، ، ص ص 425-426.

[2]_عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 128.

تُهملُ وتضطهد، عاجزة عن الكلام غير قادرة على مواجهة الواقع العفن، كما عبّر "منير" عن نفسه بأنه مجرّد متفرج سلبي، تستخر منه حتى الفئران، شخصية تدخل السجن ظلما، يقول: «تكومتُ في مكاني على البلاط البارد وسرحت بفكري... ما معنى أن تُنتهكَ حرمة إنسان ليلا، ويُجر ليلا من بيته إلى الحجز، ويُرمى فوق بلاط بارد... يا للجنون**؟؟؟ !!!**» [1]، إنها حدوسات المثقف التي تتلبس بالانتظار والصمت، وتقلّ معاناته كلما فكر «أنّ الكثير من السجون العربية تئنُ بآلاف المثقفين لعشرات السنوات... دول عربية عريقة بحجم بابل، أُفرغت من كل مثقفيها، لأنّهم أَبَوْا أن يُسبحوا للآمر الناهي فيها بكرة وأصيلة... نطفة الحجّاج التي زرعها ما زالت معطاء ولودا، وسيفه يأبى أن يلثم»[2].

إنّه عالم ملفوف بـ"الصمت"، تُسفر عنه "نقاط الحذف والفراغات"، فتبقى الإجابات «قاصرة على ملء الحيز الأجوف، ذلك أن الكتابة الجمالية ذاتها ترتطم بالعجز عن الإفضاء، وتقف شاخصة في حضرة الصمت»[3].

وقد تكرّرت معاناة المثقف نفسه في نص "الرماد الذي غسل الماء"، وتواترت ألفاظه حين قال "فاتح اليحياوي": «لقد قلت كلمتك في آذانهم ولم يسمعوا: "السّاكت عن الحق شيطان أخرس"، وأنتم جميعا ساكتون، فعليكم اللّعنة أيتها الشياطين الخرساء» [4].

ليعود بنا إلى آلية التكرار وإيقاعه ليُرشِحه، ويجعله قانونا من قوانين الشعرية، يسعى المبدع إيصالها إلى المتلقي، وذلك من خلال تكرار الحروف خاصة حرف (السّين) المهموس، والذي جاء تكراره متناغما مع حالة المثقف النفسية والاجتماعية، لذا تكمن شعرية التردد هنا في قدرته على الكشف عن مواطن قلقه وحزنه، فيضع بأيدينا على موطن الدّاء، وهو وصف حالة سكان "مدينة عين الرماد" الفكرية والاجتماعية، ورضوخهم للذّل وعدم القدرة على قول الحقيقة، نتيجة تسلط أصحاب النفوذ، والتي جعلته يفرّ من الزِيف والكذب والخداع إلى صفاء الطبيعة، ورونقها وصدقها، داعيا على قومه بالخرس واللّعنة.

---

[1] _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1 + 1 =0، ص177.

[2] _ المصدر نفسه، ص178.

[3] _ علي عبيد: بلاغة الصمت نماذج من الرواية العربية، ج3، م س.

[4] _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 81.

كذلك نشير إلى "الصمت" اللامقصود، وهو حسب "فان دان هوفيل" «صمت النّص الحقيقي الرابض هناك، حيث يسكت الخطاب ويتحرّر اللّاوعي المقيد، فيَرد المنطوق ملتبسا مفارقا اللغة، وهكذا يتحول اللاقول إلى قول لدى المخاطب الفطن، ومنه يتبدى المخاطب إلى راغب في البوح بسرّه، إلاّ أنّه عاجز عن قوله تلفظا، ولم يبق أمامه من سبيل سوى أن يؤسّس ما أمكن له من البؤر الجوفاء والثّغرات الفارغة»[1].

مما يُمثل «علامة دالة على تجريبية هذه الرواية حتى مستوى تشكيل الكتابة وتوزيعها على فضاء الورقة»[2]، وهذا ما عمد إليه "جلاوجي" في نصوصه ساعيا من خلالها إلى تدمير الشكل التقليدي للكتابة من خلال تشظيتها، وهذا لاكسابها دلالات جمالية جديدة تضفي عليها مياسم الحداثة، وذلك عندما آثر هندسة جديدة لكتابته الروائية، متجاوزا بها لغة الصورة السمعية التي لم تعد –حسب رأيه– قادرة على التبليغ والإبلاغ، فنجده يبتكر صورة لغوية بصرية أخرى، ليُخرج بها نصوصه من «ثوبها التقليدي إلى طرق جديدة من الكتابة، التي تعتمد على دور البياض والسواد وعلامات الوقف والمساحات في تجلية المعاني، ذات الدّلالات الأكثر جمالا وإيحاء في إقامة علاقة جدلية بين الصوت والصمت، بين المسموع والمرئي، في فكّ مغاليق النّصوص والولوج في أعماقها»[3]، ويتّصل بهذا المجال «تعاظم إدراك دور اللغة في تكوين الرسالة البصرية وتشفيرها، فقد تبيّن مثلا أن العالَمَ البصري ليس غريبا عن اللغة، وأنّ العلاقة بينهما لا يمكن أن تتمثّل في مجرد "النسخ" التام، والدليل لأيهما اتجاه الآخر، ومع ذلك فإنّ إحدى وظائف النظر تتمثّل في تأسيس التشكيلات الدلالية للغة، واستلهامها أيضا، وهنا نصل إلى نقطة أن الرسالة البصرية تتشكّل باللغة لا من الخارج فحسب، وإنما من الداخل أيضا، وفي طبيعتها البصرية ذاتها إذ إنها تصبح قابلة للفهم بفضل أبنيتها اللغوية»[4].

---

[1]_علي عبيد: بلاغة الصّمت من خلال نماذج من الرواية العربية، ج3، متاح على الشبكة، م س.

[2]_أحمد عامر: هندسة الكتابة الشعرية، بلاغة البياض والسواد في شعر عمر أزراج، –مجلة مقامات – للدراسات اللسانية الأدبية والنقدية، مجلة دورية دولية علمية محكمة، تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي أفلو، الجزائر، العدد1، جوان 2017.، ص1.

[3]_المرجع نفسه، ص2

[4]_صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص121.

II-جماليات لغة التشكيل البصري:

إذا انطلقنا من مقولة بارت «لا تُوجد لغة مكتوبة لا تعلن عن نفسها»[1]، فإننا نسلّم بأنّ جلاوجي، وهو يكتب نصوصه يؤمن أنّ «الكتابة مغامرة في أقاليم المجهول ممارسة غبطتها، لا تتوقّف عند حدّ، فالنّص لا ينتهي ولا يكفّ عن مغامرة الاختراق، وإنّما ينتهي ليبدأ، ومن تمّ يتجلى النّص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه»[2].

من هنا أضحت الكتابة «نفي لكلّ سلطة كما يقول محمد بنيس، إنّها زمن متحرّك يصبوا إلى الامتلاء وإلى إيقاظ فَينق المعنى من رماده ليخلق عالما في لازَورد الفضاءات اللاّنهائية، وهي زمن الاحتراق الجاهر والمعطى، الذي مارس إلى اليوم دوره جيّدا بوصفه وصاية ولجُما لفاعلية الذّات»[3]، تماما كما أضحى حيّز الكتابة (السّواد والبياض) تشكيلا مكانيا، يقول ما تعجز اللّغة عن التلفظ به، يُحافظ النّص المكتوب من خلاله على طابعه الشفوي، ممثلا في طرائق "تشكيله البصري"، هذا التشكيل الذي عرّفهُ "محمد الصفراني" بقوله: «كل ما يمنحه النّص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجرّدة، أم على مستوى البصيرة، عين الخيال»[4]، وفي جميع مراحل التشكيل نجد اللغة مظهرا من مظاهره، وطريقة مصاحبة لعملية الكتابة الشعرية، وقد «استفاد خلالها النّص الشعري من تطور تقنيات الطباعة، التي مكّنت الشعراء الجزائريين من تحديث الشكل الكتابي بما يساعد في مضاعفة تأثير شعرهم في المتلقين، وبرز هذا التحديث على مستوى البياض والسّواد حذفا وتقطيعا، وعلى مستوى التشكيل البصري من حيث نوع الخط وسمكه»[5]. كتعبيرات جديدة تعبّر عمّا طرأ على النّص الشعري من هندسة معمارية، ومن تلاعب «بشكل الخطوط والحروف وتفتيت الكلمات، بوصفها جزء

---

[1]_ رولان بارث: الكتابة في درجة الصفر، ص 100.

[2]_أحمد دلباني: الكتابة وانهيار المتعاليات متاح على الشبكة www.almothaqaf، بتاريخ 2009/06/22.

[3]_المرجع نفسه.

[4]_محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي العربي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2008م، ص 18.

[5]_لخميس شرفي: التشكيل البصري وحداثة النّص الشّعري، أوجه الحضور وأبعاد الدّلالة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة علوم اللّغة العربية وآدابها، المجلة 12، العدد 1، 15 مارس، 2020، ص 519.

من الثورة على اللغة والإيقاع»[1]، وهذه العملية الكتابية الشعرية استعارها جلاوجي من تقنيات جماليات القصيدة المعاصرة.

وقبل التطرق إلى آليات تحديث الشكل الكتابي لنصوص جلاوجي، حَرّيٌ بنا أن نبين أنّ "الفاتحة النصية" (البداية Incipit) تعدّ أهمّ مكوّن بنائي، وأهمّ أبرز عتبات النّص، التي ينهض عليها إضافة إلى كونها علامة من علامات "الصمت"، وهو ما أكدّ عليه "جون ريمون"، في قوله: «هي الجسر القائم بين الكلام والصمت»[2]، بين جسر الظهور والغياب.

من هنا نبدأ ولوج "الفاتحة النّصية"، بما هي «مجازفة وباب يقود المتلقي عبر اللغة السردية والأوصاف إلى عالم النّص الرحيب»[3]، هذه العتبة التي تَظلّ خرساء لو لم يستنطقها قارؤها، وهي ما عبر عنه "جيرار جنيت"، بلفظة "التصدير"، مبينا علاقتها "بالصمت" ودور المتلقي في تأويلها قائلا:

Puisque épigraphe est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur»[4] .

ولنا في هذا المقام أن نضرب مثالا من نص "الفراشات والغيلان"، يقول فيه:

«أيتها الشمس المهرّبة من عيون النّخيل....

من شرايين العراجين.....

في حقائب القراصنة اللئام...

ها قد عادت حمحمات الخيول..

في أرضنا المكابرة...

أرض الكرام.... [5].

---

[1]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني، ص 148.

[2]_شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب الصحافيين الفلسطينيين، نيقوسيا، ع61، 1999، ص85.

[3]_صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، ع21، 22، 1986، ص141.

[4]_ Gérard Genette: Seuils, editions du seuil, Paris, 1987, P145.

[5]_عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص5.

يدرك المتفحّص لهذه الفاتحة، أن "جلاوجي" قد وعى بهذه «القاعدة وأجاد تطبيقها، ففضلا عن ذلك البياض الخّطي، الذي يرتطم به المتلقي منذ العنوان والإهداء وتقديم الشخصيات والتصدير، والذي ينبجس منه صمت مطبق، يغمر المكتوب، تنطوي البداية على كلام محْذوف، يترجمها الفراغ، ويستطيع استنطاقه التأويل»[1]، حيث يقف القارئ الإيجابي موقف المستنبط والمسْتقْرئ لتمثلات الرّاهن، وتجلي الهمّ الحضاري، بدءا بعتبة العنوان "الفراشات والغيلان"، وكيف بهذه المخلوقات الضعيفة أن تكون في نفس المرتبة مع الغيلان، فيضعنا "جلاوجي" منذ البداية أمام إشكالية التمعن في قراءة النص؛ حيث تتحوّل الواو العاطفة إلى حرف للمفارقة، تتحول إلى فاصلة بالتضاد –على حد تعبير حسين فيلالي–، وليُبين لنا في فاتحته الوصفية الصغرى أن هذا التصادم والحرية المستلبة قد خرجا عن إطار الإقليمية ليعانقا هموم الإنسانية، بدءا من "عيون النخيل وشرايين العراجين"، التي صمت جلاوجي على تحديد مكانهما، فتركهما مفتاحا «خريطة يساهمان في مدّ القارئ بأدوات وفهم جديدين، يتملّكها لاستيلاد الجدة من المعاني عن طريق التأويل والقراءة المفككة»[2] لمكونات هذه الرسالة اللغوية الخفية، التي صاحبتها دقة وصفية من أمثال "اللئام، المكابرة، الكرام". تُفضي لنا في نهاية الأمر إلى الكناية عن القوة، وتحدي شعب عيون "النخيل وشرايين العراجين "، لهمجية المستعمر وفظاعة أعماله الوحشية، ومجازره الرهيبة، المرتكبة في حق الإنسانية بدءا بالطفولة.

وفي منحى آخر يعلن الكاتب تمرّده على نواميس الكتابة، حين راح يُطرّس فاتحة نصيّة وصفية كبرى صادمة، بلغة يهمس فيها الرمز، والإشارة، وتمويه العبارة، همسا اصطفاها من معين صوفي لعبارة شهيرة، قال فيها –أبو حيان التوحيدي –مقولته: «الهوى مركبي.. والهدى مطلبي..

فلا أنا أنزل عن مركبي.. ولا أنا أصل إلى مطلبي..

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة

أ بو حيان التوحيدي»[3].

---

[1]_علي عبيد: بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية، ج1.

[2]_شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، ص88.

[3]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص07.

هذه المقولة التي لم نقو على مجانبتها؛ بل رحنا نتلهّف فيها تقصّي الإشارة، وحقيقة الخبر بتمويه العبارة، بلغة امتحنها التوحيدي في مضامين جديدة خرج بها من الاتصال والتواصل إلى تجربة الروح والمعاناة، هكذا نُلفي «إشارات المناص الخارجي في نص التوحيدي قد تحرّكت باتجاه قيمي يحتفي بالخير مطلقا، وينتهي بالكشف ومعرفة الله، في حين ما تزال متاهة السارد زمنا مفتوحا دائم النوسان بين الخير والشرّ، والعدل والظلم، ثمّ إن متاهة السارد ليست حكرا عليه وحده، ما دامت تجربة التردّد جمعية ومشتركة، تخييليا وتداوليا، ولأجل ذلك توازيها متاهة أخرى هي متاهة القارئ، الذي سرعان ما يلتقّط غربة السارد، ويتقمّص أزمته، فيظلّ يقتفي خطاه إلى أن نسلّم حكاية المتاهة أنفاسها»[1]؛ بل هي عبارة يجب تعبيرها وتأويلها؛ لأنها «وليدة تجربة لغوية خاصّة ورؤية للعالم، كما "الرواية تماما"؛ تجربة كتابة سردية مختلفة، تتواري مدلولاتها بالحجاب، وتغوص دُرَرها، فلا تُنال إلا بالنظر وإمعان النظر، هي على شاكلة معنى المعنى»[2]، وهنا تقع الذات -التي لن تظفر بموضوع الهوى- بين خداع اللغة وتمويه العبارة، التي «لم تفصح هذه الحركة الصّمّاء عن دلالتها، إلّا باستدعاء القارئ الذي يقوم بعملية تأويلية»[3] تفسرها، وتميط اللثام عن مكنونها.

أولا: بلاغة المحو ولعبة لغة البياض والسّواد:

آمن جلاوجي بأنّ: «الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقيّة ومتوازية، بل إنّها قبل كلّ شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات ورقة بيضاء»[4]، فجّرها في بنية نصوصه كتقنية جديدة، «وكأداة حداثية كتابية لا تكاد تتوافق مع الظّاهرة الشّفاهية، التي لا تحتمل هذه الفراغات بأنماطها المتباينة، وهو ما يعني، أنّ هناك تصادما بين النّطق والصّمت من ناحية، وبين البياض والسواد من ناحية ثانية»[5]، ويمكن أن نلحظ التصادم بين النطق والصمت من ناحية البياض على المستوى البصري، في مثل قوله:

---

[1]_لينذة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص330.

[2]_المرجع نفسه:الصفحة نفسها.

[3]_ سليمة عزاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، ص97.

[4]_محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 103.

[5]_علاء الدين علي ناصر: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النّص الشعري الحديث-مجلة مقاليد-مجلة علمية تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصي مرباح، ورقلة، العدد 13 ديسمبر، 2017، ص 90.

«أرض كوسوفا كما قال أرضنا

من تربتها نبتنا.....

من أريجها أينعنا وأزهرنا....

وعليها... فيها يجب أن نموت....

بين شغاف قلبها الدافق نُدفن....

وهل نحن أوّل من مات من أجل هذه الأرض...؟

ولن تكن آخر من يموت طبعا....

هذه الأرض قادرة على الإنجاب دائما... »[1].

كذلك نراه في مقطع آخر من نص "راس المحنه 1+1= 0" يقول:

«خنجر اللّيل يدلف عرش القلب...

يغتال شموسه...

وأنا وحدي سنبلة تلاهمتها الغربان.....

تناقصت حبّاتها....

وحدها القصبة تقف بعناد.....

ها آخر أو كاري يمتد إليه أيادي الدّهر....

حارة الحفرة تصمت على إيقاع موال حزين»[2].

[1]_عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص ص31، 32.

[2]_ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 179.

وهذا التصادم بين النطق والصمت جاء به ليبين لنا أن الشِعر إذا كان يقول بالصوت، فإنّ هذا البياض الموزع يقول بالصّمت، وربّما كان قول «الصّمت أشدّ مضاعفة وكثافة، لأنّه في تحليقه فيما وراء اللّغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الرّوح، وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور، ليس مجرّد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة، إذ تكفّ عن نثريتها، وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها»[1]، وليوضح كذلك جلاوجي للمتلقي أنّه أمام نصيّن اثنين، نص حاضر في المكتوب، ونص مُغيّب في البياض، وما على هوى بصر المتلقي سوى أن يميل إلى الأخير، الذي لا يفصح عن نفسه، مثلما لم يفصح (محمد) و(صالح) عن مكبوتاتهما، ومعاناتهما في هذا الواقع المأساوي الذي يعيشه الإنسان؛ بل راحا يعبّران عن ذلك بصمت البياض، والذي يقترن دومًا بالسواد، فيبقى توزيعهما «ثابتا لدى نفس الخطاط، وهكذا تتشكّل على الصفحة، بناء على هذا التوزيع علاقة أوسع بين المساحات السوداء والمساحات البيضاء»[2].

وعلى هذا الأساس فإن البياض في علاقته التفاعلية مع السواد، «ليس في الواقع ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج؛ بل هو شرط وجودها، شرط حياتها وتنفّسها» [3].

هكذا حال كتابة "جلاوجي" التي لجأ فيها إلى «استثمار الفضاء الطباعي، وهو مدرك أهمية البياض والسّواد في مساعدته على تجلية تجربته، في الوقت الذي تغيرت فيه عادة القراءة لتصبح بصرية أكثر منها سمعية، بحيث يُعوّل القارئ على بصره في قراءة النّص وتأويله»[4].

ولهذا قبل أن نُجلي الصور العديدة التي تعامل فيها الروائي مع "البياض والسواد"، نودُّ أن نشير إلى التفاته واضحة في نصوصه، فيما يخصّ توزيعهماوهو أنّه في معظمها كان لهما متنفسا على الصفحة، أما نصّه الأخير "الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال"، نرى أنّ فضاءه مملوء كتابة، الأمر الذي يجعلنا نتساءل: ما سبب كثرة السواد على نصه؟ أيحن جلاوجي هنا إلى الكتابة التقليدية الكلاسيكية؟ أم أن هناك شيء آخر جعله يُطرّس كتابة نصه بهذه الشاكلة؟

---

[1]_صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 223.

[2]_محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص104.

[3]_ المرجع نفسه:ص 239.

[4]_لخميسي شرفي: التشكيل البصري وحداثة النّص الشعري، أوجه الحضور وأبعاد الدلالة، ص 521

يبدو أنّ هذا العمل مقصود من قِبَلِه وعن وعي منه، ويريد من ورائه أن يثبت لقارئه أنّه يملك القدرة وناصية الكتابة الكلاسيكية من جهة، وحتى لا يفقد ثقة المتلقي، بأنّه قادر على تقديم إمكانيات إبداعية فنّية بأساليب وطرق، شتى وليؤكّد له كذلك أن الرواية هي سكنه وروحه من جهة أخرى، وعليه وعلى حد تعبير –محمد بنيس– فالرواية «لعبة الأبيض والأسود؛ بل لعبة الألوان، وكما أنّ لكل لعبة قواعدها، فإنّ الصّدفة تنتفي، ومن ثمّ تؤكّد الكتابة على صناعتها ومادّيتها، وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملؤة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كلّ كتابة مملوءة هي كتابة مسطّرة لحدّ واحد يدّعى تملّك الحقيقة»[1].

ومن صور هندسة لعبة "البياض والسواد" في نصوصه، نرى اعتماده على "الحذف" في مقطع الرسالة قائلا:

«الشارع....عتمة.....حلكة....فجيعة.....

وحدي أنا والشارع الفاغر فاه.....

أَحْتسي على مضض حنظل الغربة....

تتراماني حيرة تشلحُ القلب... تشلخُ الكبد، تشلغُ الأحاسيس.

فقدت حبيبتي نون وذهبَتْ كل محاولاتي للبحث عنها.

أدراج العواصف الهوجاء.....

ظمئتُ إلى النّور المتوهج الذي تعوَّد أن يُشرقَ عليّ حِينًا

وحِينا يبحث عن حبيبته.....

ظمئتُ إليه رغم قسوته معي وحق له أن يَفْعل... ليس

سهلا أن يَفْقِد الإنسان حبيبته...» [2].

---

[1]_محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 222. نقلا عن: محمد بنيس: بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، ع19، ص46.

[2]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص ص 99-100.

يَبْرُز من خلال هذا الملفوظ "السواد والبياض" كضرب من "الحذف"، الذي تتداخل فيه السطور البيضاء مع السّطور السوداء، حتى تغدو تشكيلا بصريا، يلوح بالمسكوت عنه، وكأنه «يجتثّ الدلالة من وجودها في الدال المنزاح، بعد أن أناب عنه البياض، ومن ثمّ فإن استدعاء المعنى الافتراضي من هذا البياض يعدّ حضورا للوعي بالحدس لمدلول بعينه»[1]. وهو ما تشير إليه الأفعال: «أحتسي/ تشلخ/ ظمئت/ فقدت" وكلّها صور تعبّر عن الحيرة والتمزّق والتغريب، والبحث عن الهويّة الضائعة، وفي هذه الحالة «يتحوّل الصمت المنطقُ عن طريق فعل استعادة اللغة المجازية للدلالة على هذا المكبوت»[2]. والمتمثّل في مُحاولات بحث السّارد عن حبيبته "**نون**" دون جدوى، والذي أبرزته كثرة نقاط الحذف، التي غذّت ضربا من الكلام، وتبعا لذلك فإنّه حين «يستجدي اللغّة ليعبّر عن حالته النفسية التي يريد تصويرها شعريا، يعمد إلى الصمت بوصفه جزء من الكلام، بعد أن عجزت اللغة عن ايجاد لغة مطابقة لعمق الشعور، تهدف إلى رسم صورة متكاملة للموقف الوجداني الذي يعيشه»[3].وما نستطيع توضيحه كذلك في هذا المقطع، الدور الذي لعبه البديع في نقل العناصر اللغوية، من مستوى الاختيار والانتقاء إلى مستوى التركيب والتأليف، والمتمثل في الجناس الناقص، الذي يعدّ أعلى درجة من درجات الاختلاف؛ حيث عمد "جلاوجي" إلى تحريك وتحريف صوتي في الكلمات الآتية "تشلخُ القلب، تشلخُ الكبد، تشلغُ الأحاسيس"، وعند هذا المستوى، فالجناس عنده ليس «ضربا من الزخرف اللفظي، أو اللعب الخالي من الدلالة، إنما هو عنصر منتج للمعنى، له فاعلية متميزة في تحويل اللغة من مستوى الإبلاغ إلى المستوى الذي تحقق فيه وظيفة شعرية»[4] عن طريق الاختلاف الذي ينهض به السياق.

وفي السفر الأخير من نص (الرماد الذي غسل الماء) يجيد "جلاوجي" هذه اللعبة؛ حيث يرتكز على "الحذف" لتمرير دلالات ملغزة، يطلب من القارئ فك شفرتها، وهذا ما نراه في مثل قوله:

---

[1]_عبد القادر فيدوح: افتراء الصمت في الشعر الجزائري المعاصر، جريدة الجمهورية الجزائر، 2020/09/19 –الحلقة الأولى– المسكوت عنه في الشعر الجزائري المعاصر.

[2]_المرجع نفسه.

[3]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني، أنموذجا– ص 221.

[4]_ميادة كامل إسبر: شعرية أبي تمام، ص273.

«.....

.....

انحدر خليفة من فوق سريره، بمجرد أن خرجت زوجة ابنه من البيت... قصد الحمام فاغتسل وحلق شعر وجهه، وأسرع يُغيّر ملابسه»[1].

فالمتمعّن في هذا المقبوس، يتساءل القارئ عن سرّ الكلام المحذوف، وعن سبب سرعة خليفة في تهيئة نفسه بمجرّد خروج زوجة ابنه؟ وكأن "جلاوجي" في هذه الحالة «يبحث عن لغة ثانية تتجاوز هذه اللغة المكرّرة التي أصبحت غير مقنعة، لذلك التجأ إلى البياض الذّي صار أكثر بلاغة من السّواد»[2].

وفي نص آخر تواترت "نقاط الحذف"، وذلك في قوله:

«ذاك.... عند ذاك سأفعل الكثير...

س.....

.....»[3].

يمكننا في هذا المقطع النظر إلى "البياض والسواد" من خلال "نقاط الحذف"، التي قطعت استرسال السارد، كفضاء دلالي وجمالي له أثر عميق على القارئ وهي وقفات تدل على أفق توقعه، باحثا فيها عن مساحات لإسقاط معارفه على النّص، وذلك بملء فراغاته المفْترضة، متسائلا في الوقت نفسه: عن ما سيفعله (امحمد املمد) للجازية بعد أن جفّف كل الينابيع التي كانت تسقي غطرستها للأبد، مجبرا إيّاها أن تركع أمام قدمية صاغرة؛ وعند ذاك.... عند ذاك سيفعل الكثير...

لتكون مُهمّة القارئ هنا تشبه إلى حد ما مهّمة الجيولوجي في استكشاف الطّبقات العميقة لتربة ما، لأنّه إذا كان «اهتمام البلاغيين بالحذف كأسلوب، بلاغي وشكل من أشكال العدول في البنية التركيبية يرقى بالكلام ويسمو به إلى مستوى بلاغي، فإن اهتمام الأسلوبين به ازداد بوصفه ظاهرة

---

[1]_عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 241.

[2]_لخميس شرفي: التشكيل البصري وحداثة النص الشعري، أوجه الحضور وأبعاد الدلالة، ص 524.

[3]_عز الدين جلاوبي: راس المحنة 1+1=0، ص 196.

أسلوبية ترقى بالكلام من مستواه العادي إلى مستوى عال يزخر بشحنات دلالية، ويتميّز بحسن السّبك وقوّة التماسك، كما يسهم في توزيع مجالات النّص من خلال تفاعل البنية السّطحية التي نطق بها ظاهر اللفظ، والبنية العميقة بوصفها عملية ذهنية ينهض بها المتلقي اعتمادا على فطنته وذكائه»[1].

وفي هذا المقام يجدر التّنويه أنّ بناء الشكل الهندسي لتوزيع "البياض والسّواد" في نصوص "جلاوجي"، خضع للفضاء الخطي (Espace graphique)، الذي بنى فيه فضاءه المفضّل، الذي يراه "طاجان" و"دولاج" في كتابهما "الكتابة والبنية"، «فضاء شخصيا وإطارا للحياة، يمكن انطلاقا منه اكتشاف ما إذا كانت هناك علاقة بين الاستعمال المنجز بهذا الفضاء، وبين الطريقة التي يتمّ بها تنظيم المحيط المباشر للكاتب»[2]، فهو يُعدّ «مساحة محدّدة، وفضاء مختارا ودالا بمجرّد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب»[3] نصه، فيُوزع فيه "بياضه وسواده" على أبعاد الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات، ونظام الأسطر وتفاوتها.

وتتماثل في هذا المجال هندسة كتابة نصوص "جلاوجي" مع هندسة كتابة الشّاعر، الذي راح «يستعيض عن الطاقات الإنشادية بالتقنيات البصرية للنّص المكتوب، مُتكئا على تقنيات متعدّدة لإيصال المعنى للمتلقي، والتأثير فيه بعيدا عن التأثير بالإنشاد، ومن هذه التقنيات: التشكيل البصري/ التفتيت البصري»[4]. هذا الأخير الذي يُعد «تقنية بصرية تجسّدت في نماذج من الشعر الحديث، وأحدثت أثرا على بنية القصيدة الشكلية والدلالية»[5].

---

[1]_محمد ملياني: ظاهرة الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة –أ بحاث –مجلة علمية أكاديمية محكمة تصدر عن مختبر اللسانيات ةتحليل الخطاب جامعة وهران العدد 1، 2013، ص 10.

[2]_محمد الماكري، التشكيل والخطاب، مدخل لتحليل طاهراتي، ص 104.

[3]_المرجع نفسه، ص 103.

[4]_حنان لعمايرة: تقنية التفتيت البصري وأثرها في تشكيل بنية النّص الشعري الحديث، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلّة علمية محكمة تصدر، العدد التاسع، جويلية، 2016، ص 322.

[5]_المرجع نفسه، صفحة نفسها.

ثانيا–لغة التفتيت البصري:

يعرف "علوي الهاشمي" التفتيتات البصرية بأنها «بعثرة الكلمات على الصّفحة البيضاء، على شكل سلّم متدرج أو غيره من الأشكال»[1]، ويمكننا أن نجمل صورها في المخطط الآتي:

1–تفتيت القصيدة إلى أجزاء.

2–تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات.

3–تفتيت الكلمات إلى حروف (أصوات)» [2].

1– تفتيت النص إلى أجزاء:

اشتغل جلاوجي في نصوصه على ظاهرة التفتيت؛ إذ عمد إلى تقسيم فصوله بطرق متباينة، وهذا ما نلاحظه في نصه "الفراشات والغيلان" و"حائط المبكى"، والذي قسّمهما إلى فصول مرقمة، يتخللّهما بياض يَسِم عددا منها في المتن، وخاصّة في بداية ترقيم كلّ فصل، هذا الفراغ القائم في الصفحات، يمكن إدراجه في حقل الصمت الاختياري بحسب تصنيف "فان دان هوفيل"، فتلك البياضات المبثوثة في الصفحات تدفعنا إلى تلمس الدلالة المواربة.

أمّا الطريقة الثانية فقسم فيها فصول متونه السردية إلى "عناوين"، مرة أطلق عليا أسفارا وهو ما ورد في (نص الرماد الذي غسل الماء)، حيث أردف لهذا التقسيم نظام الحواشي، والذي سنفرد له قولا في الدراسة الآتية.

وطريقة ثالثة وهي اعتماده على وضع عناوين كبرى لفصوله، تتخلّلها أرقام متتالية يحمل كل رقم دلالة مختلفة منها: "راس المحنه 1+1 = 0"، "الحب ليلا حضرة الأعور الدجال"، لكن تلتقي في نهاية المطاف جميعها لتصبّ في قالب واحد/ ليساهم المتلقي حينها في تشكيل رؤيته مكمّلا ما تمّ تفتيته من قبل جلاوجي، الأمر الذّي جعلنا نجزم أنّ "التّفتيت "حلّ محّل الصمت وعدم القدرة على الكلام الموزّع على نهر بياض النّصوص.

---

[1]_الهاشمي علوي:تشكيل الفضاء الشعري بصريا –مجلة الوحدة–المغرب الأقصى، عدد83/82، 1991 ص90

[2]_حنان لعمايرة: تقنية التفتيت البصري وأثرها في تشكيل بينة النص الشعري، ص 323.

إضافة إلى كونه وسيلة من وسائل التشكيل البصري يعطي للبناء اللغوي هيمنة وحضورا ويكشف عن «الأبعاد الدلالية للنصوص، مانحا إياها رؤية جمالية، مرتسمة بفراغات بيضاوية تزيد حيّز الحراك الدلالي في اطار فني دقيق» [1].

2–تفتيت الجملة إلى كلمات:

لجأ جلاوجي إلى هذه التقنية في نصوصه موّزعا كلماته بطريقة عمودية على صفحاته البيضاء بسطر متدرج، وهذا ما نلحظه في قوله:

«أما التي تبحث عنها فإنها في السّماء...

بعد أن اعتقدوا أنّهم صلبوها رفعها...

وما صلبوها وما قتلوها ولكن شُبِّهت لهم....

ولقد أعطيناها الكوثر...

إنّ شانئها هو:

الأبتر.....

الأفجر.....

الأحقر....» [2].

أراد "جلاوجي" في هذا المقطع أن يعمّق الدلالة في نفسية المتلقي، وذلك حين راح يُشخّص المدينة متناصا مع القصّ القرآني في قصّة قتل وصلب سيدنا "عيسى "عليه السّلام، مصداقا لقوله تعالى في سورة النساء: ﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ﴿١٥٧﴾ بَل رَّفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ ۚ وَكَانَ

[1]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 219.

[2]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 10.

ٱللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴿١٥٨﴾ ﴾[1]، ولعلّ تقنية الترادف تتناغم مع البنية البصرية للإسقاط العمودي لهذه الصفات الهجائية التي منحها للمدينة المومس (الأبتر، الأفجر، الأحقر)، التي توحي بالشيء المنقطع من كلّ خير، لهذا تراه يبحث عن حبيبته ليكون صوت (نون) صوت المعنى والوجود، رفعها "الله "إلى السماء ليمنحها الخير من فيضه، ولتظهر من جديد فيَعُمّ العدل المدينة بعد أن امتلأت جُورا، ويظهر الحق، تماما كما هو شأن ظهورالمهدي المنتظر ، وعليه فإنّ هذه «السلسلة من الهجاءات والتي خَتمَتْ بها الرسالة نصها ليست نعوتا بقدر ما هي إنذارات بنهايات تاريخية محتومة، لكل مدينة ضالة حادت عن رسالة السمّاء، فانقطع نسلها وانقلب عليها فجورها وحقارتها»[2]. والتقنية ذاتها وظفها "جلاوجي" في نص (راس المحنه 1+1 =0) قائلا:

«...هناك ينتظرك....

ستركبين خَلْفَه وتنطلقين... تنطلقان إلى....

إلى المنْتهى....

المنْتأى.....

المرْتجى... » [3].

اتخذ جلاوجي في هذا المقبوس النّثيث التنقيطي[*] بين الكلمات محفّزا بصريا، حيث أتى بلفظة "المنتهى" للدلالة على الحرية "حرية الوطن"، الذي جعله "جلاوجي" موضوع قيمة، ألبسه عدّة رموز وأقنعة، منها لفظة "الجازية" التي جعلها معادلا موضوعيا للأرض والجزائر، والوطن فأردف الكلمة بمرادفات تدلّ على الأُمنية الأبدية "المنتأى والمرتجى"، ممّا شكّل تناغما في سبيل تحقيق الدلالة الجمالية للنّص ومنحه شاعريته.

---

[1]_سور النساء: الآيتان: 157، 158.

[2]_ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص357.

[3]_عز الدين جلاوجي: راس المحنه1+1= 0، ص 14.

[*]-يقصد بالتثبيت التنقيطي الفراغ.

3–فتيت الكلمات إلى حروف (أصوات):

اشتغل عليه "جلاوجي" على هذه التقنية في بعض نصوصه، ليُحقّق أعلى درجات القوّة في التعبير، والمضاعفة المثلى لخلق الاستجابة والتأثير، وعلى سبيل الذّكر ما نراه في نص: "الفراشات و الغيلان"، حين نادى "محمد "أمه قائلا:

ما.... مـــا....مـــا.....ما...مـــا....» [1].

عمد "جلاوجي" هنا إلى تفتيت الكلمة الواحدة إلى حروف (أصوات)، ويبدو «أنّ هذا النوع من أكثر أنواع التفتيت استخداما عند الشعراء المعاصرين، ويلحظ أنهم يربطون بعثرة الكلمة الواحدة مع الأصوات المدّية»[2]، حيث يحتلّ الحرف الواحد أو الحرفان سطرا بأكمله لا يشاركه فيه غيره من الأحرف، لنلحظ في هذا المقام مدى الانسجام بين الغاية الإنشادية والتفتيت البصري لصوت المد (الألف) مـــا، بحيث يحقق معنى الحزن، والخوف الذي يعتري "محمد"، ويعكس حالته النّفسية من زاوية، «وتبليغ دلالات تتّسع في عمقها باتّساع المدّ الإيقاعي الذي تستغرقه حروفها التي تحتويها»[3]، لتستغرق الحروف المقطعة مدى أطول من زاوية أخرى.

وفي مقبوس آخر يتباطأ فيها نطق الكلمات، وتتشظى الحروف كتابيا ليعكس ذلك التشظي والتعلثم لدرجة قلب محل الحروف وهو ما نراه في قول "محمد" عن أخته حين عمد أحدهم لحملها من سريرها، وضرب رأسها بخنجر، فأطاره، ثم حملها من رجلها كما يعمل الصّياد الأرنب بالضبط، قائلا: « بها.....بها....ماذا...سـ...يفعلون؟»[4].

وهنا فُتتَت الأصوات أفقيا كما في المثال السابق، يتوسطهما بياض (نقاط الحذف). وإذا أردنا استقامة السطر نقول، ماذا سيفعلون بها؟ لندرك حينها أنّ الصورة البصرية دالة على ما يقوله "محمد"؛ حيث نستطيع أن نسمّي بياض هذا السطر (بياض الحيرة)، «وهو بياض يُدرك أثرا لا عينا، فيقف

---

[1]_عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 07.

[2]_حنان لعمايرة: تقنية التفتيت البصري وأثرها في تشكيل بنية النص الشعري الحديث، ص 325.

[3]_لخميسي شرفي: التشكيل البصري وحداثة النص الشعري، أوجه الحضور وأبعاد الدلالة، ص 525.

[4]_عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 20.

القارئ حياله استشعار ما لطف، واستبصار ما عُمي، ولن يُغنيه إلاّ أن يتجه صوب العمق الموار باضطرابات أخرى، لأنّ ما وراء اللغة (الميتا لغوي) هو العمدة فيه، لا اللغة بحوافها»[1].

ولا يقتصر وجود هذه التقنية في هذا النص فقط، بل نراه يتواتر كذلك في نص "راس المحنه 1+1=0" من مثل قوله: "قمت فتحت الخزانة الأولى مرّة دون أن أستشير أم الأولاد... حملتُ زجاجة عطر منتصفة ربما بقيتْ ذكرى من عُرسنا، وخرجتُ....سمعتها تنادني: صالح.....صالح.....صا...»[2].

لنرى أنّ جلاوجي في هذا المقطع استغل المساحة البيضاء للتعبير عن مناداة زوجة صالح له، والذي لم يكترث لمناداتها، لم يلتفت إليها ولم يكلمها، لنرى أن حالة المتلقّي هنا تُحول من حالة السّماع إلى حالة البصر وإعمال العين، وذلك بتحويل كلمة "صالح" من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية.

وفي مقطع آخر نجد تفتيت "الكلمة إلى أصوات"، وذلك في قوله: «وصمت فلم يزد كلمة واحدة، افترقنا وقصدتُ أنا المكتبة...وقد عادت بي الذكرى لأيام الطفولة الرائعة بروعة نانا...

ز

ا

ز

ا»[3].

وهنا وردت اللّفظة مسترسلة في البداية، ثمّ عمد جلاوجي إلى تقطيع أصواتها بتداخل سوادها مع بياضها، ليعبّر لنا "ابراهيم" عن حجم هذه الكلمة العظيمة، التي تحدثنا عنها مسبقا، وكدليل آخر على صعوبة الكلام من جهة، ومدى تعلقه بها من جهة أخرى، لتلعب «الأصوات المتقطّعة دورا مهمّا في امتداد المواقف المعبّرة داخل النصوص، وهي تشير مقدّما إلى محاولة تجسيد تتوازى مع حجم الرّاوي من ناحية، أو هي وسيلة إحياء لموقف وصفي يجعلنا نرى ونسمع ولا نكتفي بالقراءة فقط، وكأنّ التقطيع

---

[1]_عبد القادر عباسي: بلاغة البياض في ديوان "صحوة الغيم" لشاعر عبد الله العشي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلة علمية محكمة، العدد 11، الجزء الثاني، 18 مارس 2019، ص 117.

[2]_عز الدين جلاوجي، راس المحنة 1+1 =0، ص 45.

[3]_المصدر نفسه :ص 115.

الصوتي هنا وسيلة مؤثرة في صدى تخيّلنا»[1]، لتكشف لنا هذه الأصوات عن حنان الجدّة، في مواقف تتعسّر لها الكلمات.

أما في نص "حائط المبكى"، فنرى أنّ "جلاوجي" مرة كتب الكلمة، وفتّت أصواتها على فضائه النّصي، وهذا حين قال: «انهرتُ دهشة، وتمتمت بالاسم الذي لم يستطع لساني أن يتلفّظ إلا بالحرف الأول: صو....صو...صو أمسكتني أكثر، ضَمَتْني إليها، كأنّها تخشى أن تفقدني»[2].

يظهر "البياض" في هذا المقبوس للقارئ بمثابة لحظة تأمّل صامت، يطلب من قارئ النص تكملة الحرف الذي ينقص هذه اللّفظة من مثل حرف (الفاء) لتستقيم كلمة (صوفيا)، أمّا من لم يقرأ النّص، ممكن لديه عدة أصوات محتملة كحرف (التاء) مثلا فتصبح (صوت)، أو (النون) لتصبح (صونيا)، ليُستَوْعب وظيفة الصوت في سياق الصمت.

أما في المرة الثانية، فعمد إلى تشظي بياض الأصوات، لكن الكلمة لا يستطيع المتلقي أن يستوعبها، وهذا عن وعي وقصد منه، وهذا ما ورد في قوله: «كنت خائفا لكني لم أسقط، ظللت أعدو كالغزال، وضحكات هستيرية تأتيني من كلّ اتجاه، وحناجر مبحوحة تَصِيحُ في مسامعي بسخرية.

و....م...هـ...م....و...هـ....و....هـ...م....هـ...و....م»[3].

إنّ مثل هذا البياض في مثل هذا السياق، يَعدو كلاما له بلاغته، لأنّه يُخفي كلاما يظلّ مبهما، قاله بطل النّص "واو"، الذي من خلال هذا التشكيل الصوتي، يعبّر عن رفضه لحياة القهر التي يعيشها، لاجئا إلى صومعة الفن ليتطهر من أدرانها ومآسيها، يصبّ في لوحاته كل آلامه وآماله، لهذا إذا أردنا أن نلصق الأصوات بعضها ببعض، نستطيع أن نلخّصها في لفظة: "هموم"، أو "ومهموه"، والتي تأخذ طابع التوتر والحزن وطول سطر البياض يضاهي طول معاناته وانكساراته.

وللذكر، فإن توزيع البياض والسواد على الصفحة «يسير في نفس اتجاه توزيعهما على السطر ذلك أن اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى

---

[1] _ محمد نجيب التلاوي: الظفيرة السّردية وضفيرة المعنى، ص 105.

[2] _عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 157.

[3] _المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتمّ التعبير عنه، وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيدا للموقف الانطوائي، والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان، وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات»[1]، من هذا المنطلق أتت أهمية العناية بالأشكال الطباعية، لتساعد الشعراء على «إجراء تشكيلات بصرية تجسّد الدلالات البصرية التي يرمون تجسيدها للمتلقي»[2].

ومن هذه التشكيلات البصرية نجد "السطر الشعري" الذي يعد «كمية القول الشعري المكتوبة في سطر (واحد)، سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام»[3]، وهو يتّخذ عدّة أشكال رئيسية: كالتفاوت الموجي، والأطوال السطرية المتساوية، ومن أمثلة التشكيل السطري التي استعان بها "جلاوجي" في بعض نصوصه، مانحا إياها دينامية «التشكيل البصري للكتابة، والذّي يشكّل علامة دالة على اختراق الكاتب لأشكال الكتابة السّردية التقليدية بتقطيعها الجملة إلى وحداتها الدنيا لتستعير، بذلك شكل الكتابة الشعرية الحداثية، التي استبدلت نظام البيت الشعري بالسطر الذي يتفاوت من حيث الطول والقصر، وحوّلت البياض إلى نمط كتابة يتوفر على دلالاته الفكرية والجمالية، تطلق عليه تسمية "كتابة البياض"» [4].

---

[1]_محمد الماكري، التشكل والخطاب (مدخل إلى تحليل ظاهراتي)، ص 104.

[2]_محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950-2004)، ص 171.

[3]_المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4]_بن جمعة بوشوشة :التجريب جماليات المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون الى المنفى لابراهيم الدرغوثي ص116

ثالثا: لغة تفاوت السطر السردي:

نقصد بـ "البياض السردي المتفاوت" تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تفاوتا بصريا للدلالة على تسارع الموجات السردية، وتسجيل هذا التفاوت بإيقاع صوتي متسارع مجسّدا بصريا، بأطوال سطرية تتراوح طولا وقصرا، لخلق التناغم الحاصل في النّسق الشعري، بالتّدفق والامتداد، والمدّ والجز وإحداث المزاوجة الإيقاعية المتناغمة على المستوى النصي»[1].

ومن النصوص التي شُكّلت وفق هذه التقنية مقطع "القمر الدري"، الذي ينشد فيه السارد:

«هذه أنت ذي غريبة مثلي فلم لا يلتقي الغرباء؟؟

تعيشه مثلي فلماذا يا حبيبتي يعادي التعساء التعساء؟؟

ضيعت في هذي السرادق كل أحلامي...

فقدت لساني وكلامي...

ورائي وأمامي...

خوفي وسلامي...

هفهافة روحي... توّاقة منك للروح...

شراشيف ضوئها ملأى بالبوح...

رفقا بي أيا حبيبة»[2].

لجأ جلاوجي إلى هذا التشكيل، تعبيرا عن الهمّ الغربوي، معترفا منذ البداية بحجم هذه الغربة، « فكلاهما غريب، والتي يحاول في كل سطر شعري ليصل إلى ذروة الاحتدام ليبددها، ويجعل منها يقينا، وهي غربة تسير في اتجاه تصاعدي إلى دروة المناجاة في الختام "رفقا بي أيا حبيبة"، فكلّما كبر حجمها قلّ طول السطر الشعري بدءا بقوله: (فقدت لساني وكلامي... خوفي وسلامي). فقد السارد لغته؛ بل

---

[1]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني، أنموذجا، ص 156.

[2]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 109.

فقد كذلك أمنه وسلامته في مدينة مومس عمياء، ضيّعت أحلامه التي حوّلتها إلى سرادقات حلم وفجيعة، ومن هنا يغدو التضاد عند الكاتب من أهمّ سمات الشعرية، التي «تبحث عن التماثل والانسجام عبر التنافر والتضاد»[1].

ولهذا فإن القارئ مطالب بما يملكه من خبرة في ملء سد الفراغات بوصفه عنصرا بارزا لا يقلّ أهمّية من المبدع ذاته، وأن يتتبع التدرج الموجي في أطوال الأسطر وقصرها وايقاعاتها الصوتية، فما أحسن معونة جلاوجي بـ «الكلمات القصار المشتملة على الحكم الكبار، لمن كانت بلاغته في صناعته بالقلم واللسان، فإنها توافيه عند الحاجة»[2].

ولهذا أتى بالأسطر المتفاوتة تبعا للرؤى السردية، وتحولات الحدث، ومضمرات النص، كما أن « لطول الجملة وقصرها أثرا في التّلوين الإيقاعي، إضافة إلى ذلك فإن التنقل البارع من الخبر إلى الإنشاء، ومن المخاطبة إلى المناجاة، من التقرير إلى التساؤل ومن الحوار إلى السرد، كل ذلك ساعد إلى حد كبير على نشر شرارة الايقاع وإطلاق نبرته في ثنايا النص»[3]، عن طريق موسيقية الكلمات المسرودة.

ومرّة أخرى تتفاوت الجمل الطويلة والقصيرة وذلك في قوله:

«فانتظرينا يا شمسنا...

نُحررك من قيد الأفول...

من غرب الزّنادقة الطغام...

فلا إشراق لك إلا في عيون النخيل...

في شرايين العراجين...

في أفقنا الذي لا يضام....» [4].

---

[1]_ميادة كامل اسبرْ: شعرية أبي تمام، ص110

[2]_أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ص 235 (الليلة الخامسة والعشرون).

[3]_محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد والعربي المعاصر، ص 76.

[4]_عز الدين جلاوجي :الفراشات والغيلان، ص 05.

رغم تفاوت هذه الأسطر الشعرية، إلاّ أنها قادرة على مدّ البناء الدلالي القابل للالتحام مع دلالات أخرى، وهذه النكهة المميّزة التي يتمتّع بها جلاوجي مكّنته من «دخول عالم الرواية بامتياز، عن طريق التحريك والتلون، والتوليد المنفتح، تكتسب جُمَلها السردية من خلالها فيضا من الدلالات المنشطرة عن ذاتها، رغم الوحدة والصمت ومكابدة الأنا »[1] ومعانتها.

وفي هذا المقام يجدر التنبيه إلى الاقتصاد المركز في اللّغة وكثافة المعنى؛ ولعل ذلك ما أشار إليه "عبد الملك مرتاض" في كتابه نظرية الرواية، حين قال: «إننا نميل إلى تبنّي لغة شعرية ما أمكن، مُكثّفة ما أمكن، موحية ما أمكن، تصطنع الجمل القصار ما أمكن، وتكون مفهومة»[2]، وهو ما تجلى في قوله: "فانتظرينا يا شمسنا... في أفقنا الذي لا يضام... "، فهي أسطر سردية متفاوتة يُفجر ثنائية "الحضور والغياب"، "البوح/ الصمت"، التي لا تولّدها دلالة الكلمات بقدر ما تتحسّس دلالتها الخفية من السياق، لأنّ القارئ هنا في البداية لا يعرف الشمس التي تنتظر السارد، ولا يعرف محتكريها، إنها شمس البوسنة التي ستشرق يوما، والأرض التي ستُحرر من أيدي الغيلان (الصرب).

***– لغة الأطوال السطرية المتساوية:**

نقصد بالأسطر السطرية المتساوية «تساوي طول سطرين شعريين متوالين أو أكثر تساويا تركيبيا وإيقاعيا»[3](*). ومن أمثلة ذلك نورد التساوي السطري الضمني في نص "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، على سان العربي الموستاش:

« يا نافخ ف الرماد حاب أْتشَعَّلْ نار.

ما تَعْمي غير عينيك وتمْلاَهُم ضرار.

واتضحَّك الخلق عليك ليل ونهار.

---

(1)_ الأخضر بن السابح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص 39.

(2)_عبد الملك مرتاض:نظرية الرواية، ص 126.

(3)_محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص 176.

(*)– وهو نوعان تساوي افتتاحي وضمني، ويعرف محمد الصفراني في كتابه المذكورآنفا التساوي السطري بأنه «الذي يفتتح مقاطع النص معتمدا على تكرار النسب التركيبة والايقاعية للأسطر المكررة»، أما التساوي الضمني «فهو تساوي سطري الوارد ضمن النص الشعري من غير أن تكون له وظيفة تكرارية». ص 176

خِيط الدّخان ما تَحْسَبْلُو حْساب.

وما تْعَوَّلْ عَليهْ أْخَرْجَكْ مِ زَرْدَابْ.

إِهَبْ الرِيحْ يَديهْ واخَلْيك في العَذَابْ.

فِيقْ يَا غَافَلْ لاَ تَامَنْ لَخْنَشْ الغَدَارْ.

يَخْدْعَكْ بِجَلْدُوا النَاعَمْ وَّيَدِيكْ لِلْدَمَارْ

أْتَضَيَّعْ خِيرَكْ وَتْحْصَدْ لَشْرَارْ»[1].

تبدو لنا هذه الأسطر متساوية إلى حد ما، وهذا يدل على أن "جلاوجي " لم «يترك العنان لخياله ولغته بالانسياب دون ضوابط أو قيود تحكمها، وإنما ينظمها بخيط دلالي لغوي تشكيلي مُنَّظم بإيقاعات معينة، سواء أكانت بصرية أو صوتية»[2]. وهذا الخيط اللغوي في مقبوسه نلفي فيه «الفصحى وقد تنازلت كثيرا عن كبريائها، وترجّلَت من عَلْيَائها، لتُجَاور الدارجة، وتتزاوج معها وتتناسلان ويفرّخان الجديد والجديد، ويفرزان نكهة تفاعلية جديدة لا عهد لهما بها، بل إنها تتنازل أكثر وأكثر، بما يخدم المكتوب طبعا»[3]، وهو عين ما فعله "العربي" في قوله لأبناء قريته؛ بأن يتوخوا الحيطة والحذر من فرنسا، فالليث لا يبتسم، وهو ما ساقه جلاوجي ضمينا، وعلى المتلقي في هذه الحالة أن يقوم بتثوير السياق الذهني لمخيلته، حينها «يتحوّل التأثير من ذاكرة السارد إلى ذاكرة المتلقي، لأنّ التداعيّات الذهنية، والإيقاع الجوّاني للنص، يُخصّب الطاقة الخيالية ويعمّقها، فتتحوّل اللغة إلى رموز دلالية حبلى بمحمولاتها المطلقة»[4]، يعكس جلاوجي من خلالها حالته النفسية، وعلى هذا «فإن إيقاع اللغة، يتجلّى من خلال رصد التحركات الباطنية في النص، والولوج إلى أعماقه، ليتحسّسَ نبضه الظاهر والباطن، والإرهاف لإيحاءاته في البياض/ الصّمت والسواد/ الكتابة»[5].

---

[1]_عز الدين جلاوجي: حويه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 534.

[2]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص.167

[3]_ابراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القِيَّم، ص 307.

[4]_الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص 50.

[5]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص109.

وفي نص آخر، يساوي جلاوجي بين نظام أسطره قائلا:

«آه أيُّها الفحلُ...

قضيت عمرك في سجون الاستعمار...

وكتبت سجَّل خلودنا بدمائك الغالية....

وحين قطفنا ثمار تضحياتك....

حين ارتوينا من كوثر دمائك....

حتى تفيأنا ظلال كبريائك....

حين..... [1].

تَغَنَى "بلخير بلعوط" في هذا المقطع بشاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكريا"، وما نلاحظه أنّ الأسطر الثلاثة الأخيرة وردت متساوية من حيث التركيب والايقاع، محدّدا من خلالها الأعمال الجليلة التي قام بها، موظّفا أفعالا في بداية كلّ سطر، من مثل: "قضيت"، "كتَبتُ"، والملاحظ كذلك أن "جلاوجي" لم يكتف بنقاط الحذف المعبّر بها عن المسكوت عنه فقط، بل نراه ترك سطرا كاملا من البياض للمتلقي لاستكمال الكتابة، وذلك بتعداد صفات "مفدي زكريا" والافتخار به.

[1]_عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1= 0، ص 178.

رابعا: هندسة لغة الخط ونوعه:

من اللاّفت للانتباه في نصوص "جلاوجي"، أنه لم يكتف بتويع البياض والسواد من حيث التشكيلات البصرية بنظام الأسطر فقط؛ بل نجده تلاعب بنوع الخط كذلك، والذي يعدّ سمة حداثية في فضاء كتابته، ليعبر به «بشكله وبطريقة تحريره وتمثيله على بياض الصفحات الشعرية عن مدلولات عميقة تسهم في تلقيها والتأثر بها»[1]. إذ «إن البنية الخطيّة هي إحدى عناصر اللّغة الشعرية التي تحتاج إلى تأويل عناصر الوحدة الخطية للكتابة الشعرية المنتقاة»[2]، الشّيء الذي «جعل اللغة الشعرية أداة إنتاج شكلي بالإضافة إلى المضمون»[3].

1–نوع الخط:

إن المتتبع لشكل كتابة نصوص "جلاوجي" يلاحظ أنّه لم ينوّع كثيرا في نوع الخط، حسب تقديرنا، فكلها كُتبَت بالخط المغا ربي، إلا في إهداء نص "حائط المبكى" وعناوين نص "الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال" كتبهما بالخط المشرقي، وهو ما نراه يقول:

---

[1]_ عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 191.

[2]_ محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006، ص 313.

[3]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 191.

«إليكِ سيدتي .....

واقف عند العتبات
أستجدي البركات
يا أميرة البهاء
والحسن والنقاء
امنحيني من دواليك كأسا
اسقيني من رحيق همسا
شكليني بالبياض وبالسواد
وبما شئت من ألوان الوهاد
لوحة للخلوة
سهما لا يعوء
مُترع بالعشق حد الممات
مثخن بالحلم والأمنيات

(1)

وذلك لكسر رتابة القارئ، الذي تعوّد على قراءة النصوص المكتوبة بالخط المغاربي هذا من جهة، وليُثْبِت له أنّه عانق كل الفنون وراسلها تراسلا سمعيا وبصريا وفنيا، وذلك «بتعضيد شعريتها، وتحقيق توازنها الفني، وزخمها الدلالي وإيقاعها الشاعري المَمَوْسق»[2]، عبر ثنائية "البياض والسواد"، التي وردت مرة كتوزيع على فضاء الصفحة، ومرة كلون تجاوزته اللغة لترسم مشاعره، بما تختزنه من طاقات تعبيرية ودلالية، بلغة تُهَادِن الأضداد، وذلك بإسناده للونين الأبيض والأسود في قوله: «شَكِّلِيني بالبياض والسواد»، لتلعب حينها «مظاهر الانحراف الاسنادي دورا أساسيا في انبثاق الدلالة، ولا يمكن ملاحظة ذلك إلا بتأمل التراكيب الشعرية سواء كانت في وحدات مطولة أو مصغرة»[3]، التي يتحكم في توجيهها المبدع، والذي حين يكتب «يتموضع داخل فضائه الخطي، ويكون في نفس الوقت مُمثِلا ومتفرّجا، إنه يكتب، وينظر إلى نفسه وهو يكتب إلى كلامه الصّامت، الذي يصاحب البناء، لهذا وجب أن يكون ما يكتبه كأبعاد، وأشكال وتنظيم، مناسبا للصورة التي لديه عنها، والتي يسعى لا

(1)_عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 5.
(2)_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 199.
(3)_صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 168.

شعوريا إلى تحقيق تمثيل لها»[1].

ولم يقتصر جلاوجي في تشكيل نصوصه على نوع الخط فقط؛ بل نجده تعمد في بعض الأحيان طول الحرف، وهو ما أبرزهُ في "شرفتهِ الأخيرة" قائلا:

يا الجازيــه.....

بلغ القَلبَ العَفـنُ...

انتفضِـــي.....

حشَاشَةُ الرُّوحِ ترتعشُ...

اقتُلِيهِ.....» [2].

يظهر في المقبوس الذي وظفه، امتداد لطول الحرف، وهذا المظهر يمكن اعتباره «منبّها أسلوبيا أو نبرا خطّيا، بصريا، يتمّ عبره التأكد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النّبر في الإنجاز الصوتي للنص»[3]، وهذا الصوت تتخلّله نقاط الحذف، التي ومن منظور شعري صرف يمكن أن «ترصد المساحات السوداء كمساحات كلام، في حين تُؤثِر البياضات على الوقفات أو لحظات الصمت»[4]، تُمْنح للمتلقي لسد ثغراتها وفق ما يتناسب وشعوره النفسي، الذي تفصحُ عنهُ دلالة الألفاظ الآتية: "الجازية، العفن، انتفضي" ذات الامتدادات الصوت الطويلة الموازية لطول التمزق الداخلي المعبّر عنه، ممتدّا كامتداد المشاعر المملوءة غيضا وتضجرا، وهذا ما نراه حين توسل جلاوجي بلغة البياض، مستنجدا بها « ليعبر عن حالته النفسية الملحة التي يريد تصويرها شعريا، معتمدا على الصمت بوصفه جزءا من الكلام بعد أن عجزت اللغة عن إيجاد لغة مطابقة لعمق الشعور تهدف إلى رسم صورة متكاملة للموقف الوجداني الذي

---

[1]_ محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 103.

[2]_عز الدين جلاوجي: راس المحنه1+1=0، ص 259.

[3]_محمد الماكري: الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص 236.

[4]_المرجع نفسه: ص 238.

يعيشه»[1] السارد، وليبرز الانكسار الذي سبّبه الواقع ليقول حسرته في هذا الوطن من جهة، ولكسر رتابة الخط الطباعي الذي أصبح مألوفا بصريا لدى القارئ من جهة أخرى

2–لغة سمك الخط

لم يكتف جلاوجي في بعض نصوصه برسم الخط فقط، بل نراه نوّع من أحجام خطوطه، ونعتقد أنه بمثل هذه الممارسة قد «قام بتحطيم أسطورة النّموذج الواحد المسيطر على لغة الرواية في مستوى الطباعة والإخراج، وجعل نصه أرضا مشرعة أمام الحجم الغليظ والرقيق والمعتدل، ومتحرّرة من هيمنة الواحد المستبد حتى لو كان حجم الخط»[2]، ونحن عندما ننظر في سمك خطها نجدها تعتمد خطا غليظا حينا، وفي أخرى خطا رقيقا، ونعتقد «أن قراءة حجم الخط المستخدم في الكتابة يطرح علينا تغير المقاربة من دلالية إلى سيمائية، حيث يصبح الشكل الخارجي دالا، وتخرج اللغة من حيز النظام العلامي إلى النظام الرّسومي، دون أن يعني حضور أحدهما غياب الآخر»[3].

أ –لغةالخط الغليظ:

تندرج صيغة الخطوط الموظفة للكتابة بدءًا بالعتبات عند "جلاوجي"، وهي أول ما يشد انتباه المتلقي، والتي تفنن في كتابتها خطا ولونا حسب ما يتماشى وطبيعة الموضوع.

ولعلّ ما يشد انتباهنا ونحن نفتتح قراءة نصوصه، بروز كتابة "البدايات والنهايات" بخط أسود غليظ، إضافة إلى عناوين الفصول وبروزه في تقنية كتابة "الحاشية" التي اعتمد عليها "جلاوجي"، والتي سنتطرق إليها بعد هذه الدراسة الأمر الذي جعلنا نتساءل عن سبب تنوع شكل الخط عنده؟ لتسعفنا الإجابة أن الكتابة بـ«الخط الغليظ ليس مجرد تنويع غرافي هدفه استرعاء العين وحاسة المشاهدة بحيث ننتقل من المقروء (Lisible) إلى المرئي (Visible) فحسب، بل نرى هذه التقنية متورطة أو تحاول أن تورط القارئ/ الباحث في لعبة ماكرة أساسها التداخل بين التخييلي والمرجعي[4]هذا من ناحية،

---

[1]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 221.

[2]_رضا بن صالح: التجريب في الرواية التونسية–بحوث سردية–، ص 84.

[3]_المرجع نفسه:ص 68.

[4]_نفسه:ص 73

ولتوضيح مآرب "جلاوجي" الشتى من ناحية أخرى، والذي سنوضحه في المسوغات السردية التالية:

يتحرك الخط الغليظ عبر أجزاء نص "سرادق الحلم والفجيعة"، في الحرف نون[*] بخط غليظ أسود بارز في قوله: «تذكرت **نون** حبيبتي... وقَفَت أمامي خلقا من نور وهج تحيطها هالة قوزحية...أخرجني من سبحاتي وهو يواصل حديثه»[1].

ليكون هذا الصوت صوت صمت المعنى والوجود، إنها حبيبة السارد التي ضيّع عمره في البحث عنها، في فضاء «تتلاشى فيه الذّات الانسانية، ومعها تتلاشى القيم والعلاقات المفترض أنّ المدينة تُؤسسها وتُرسيها»[2]، مدينة ضحلة شرسة لا تجمع إلا الغرباء، التي كان من المفترض أنّ تُحول غربتهم أُلفة.

لهذا نجد "جلاوجي" بين الفنية والأخرى يكتبُ هذا الصوت، بهذا النمط في صفحاته، ك «ترجمة صُوريّة لخطابة ولتتضافر قوة الحجم المرئي مع قوة المعنى المحمول ليكون الحاصل تسلطا مزدوجا: بصريا وذهنيا/فرديا وجماعيا/مطبعيا وابداعيا/ مقروءا ومعيشا»[3]، إنّه يريد أن يلفت نظرنا للصوت المبدأ الذي يصبح المفتاح، الذي يمكننا من خلاله أن نلج عالمه النصي، ولا نبالغ إذ قلنا أن "جلاوجي" ربما أراد أن يحاكي الواقع ويُشخصهُ بطريقة فوتوغرافية أيضا.

ويتحرك الخط الغليظ كذلك في نص (راس المحنه 1+1= 0) في البيت الشعري لـ"محمد الماغوط" من قصيدة "الهضبة" القائل فيها:

لا تصفعني أيها القدر

على وجهي أمتار من الصفعات[4].

ليبيّن لنا من خلال هذا البيت حجم صفعات الحياة قبل صفعات القدر، فما يكون «ضخما في

---

[*]-تواتر صوت (النون) عدة مرات في الصفحات الآتية: 115/107/100/90/86/24.

[1]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 27.

[2]_رضا بن صالح: التجريب في الرواية التونسية-بحوث سردية-، ص 72.

[3]_المرجع نفسه :ص 73.

[4]_عز الدين جلاوجي :راس المحنه 1+1=0، ص 179.

الحياة والواقع، يكون ضخما في عالم الرواية والكتابة»[1]، وليوضح لنا كذلك مدى تأثير شكل الخط وحجمه وسواده في توجيه الدلالات وتركيز أبعادها، خاصة إذا أدركنا أن «الهيئة البصرية للحرف قادرة على نقل دلالات معينة للمتلقي، إذ إنه مثلما توحي الأصوات بالدلالات، فإن هيئات الحروف توحي بها»[2]، ولعلّ «الخط هو الفّن الأوحد الذي يستطيع دون مغالاة أن نقول إنّ له روحا، فهو كصوت الإنسان يعبر عمّا في النفس من أفكار»[3].

ب– لغة الخط الرقيق:

لم يكتف "جلاوجي" بتوظيف تقنية "الخط الغليظ" لتحقيق غاياته السّردية؛ بل نراه عمد إلى الحجم النّقيض/الرقيق، والذي استثمره لغاية التوازن حينا، وليسهم في توليد المعاني ودلالات النص وتأويله حينا آخر، وهذا ما ورد في كل صفحات نص "الرماد الذي غسل الماء"، إلا الحواشي فجاءت على خلافه، وذلك حين قال: «عند الصباح كان "فاتح اليحياوي" يخرج إلى خلوته بجبل المدينة... كانت الشّمس شاحبة... والشّوارع مُزينة بلون الغبار.... والنّاس في كل مكان من المدينة كالخنافس يلتصقون بالجدران وبالأرض... في عيونهم زَيْفٌ... وعلى ملامحهم انكسارات رهيبة... في كل مكان فَغرَتْ الدكاكين والمقاهي أفواهها[4].

نرى أنّ جلاوجي لجأ في هذا الملفوظ للخط الغليظ ليبيّن أن نوع حجم الخط يتطابق مع صورة وأصوات الشّخصيات الخافتة، المقصاة والمضمرة، وصورة اللغة في خطاب المهمشين والمقهورين، من بينهم "فاتح اليحياوي" والمبدع.

وعليه؛ فإن التنويع في الأحجام من الناحية البصرية و«مطابقتها للمضامين المحمولة جعل النص معطى تضاريسيا، لا يكتفي بتصوير العوالم المرويّة عن طريق اللغ، ة بل جسدها على بياض الصفحات»[5]؛ لأن «مساحة البياض المجتاحة لغياهب القتامة تشير إلى تفتت الوجود وانفصامه من

---

[1]_رضا بن صالح: التجريب في الرواية التونسية، بحوث سردية، ص 78.

[2]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 212.

[3]_ محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،(1950-2004)، ص125.

[4]_عز الدين جلاوجي:الرماد الذي غسل الماء، ص80.

[5]_رضا بن صالح: التجريب في الرواية التونسية، بحوث سردية، ص84.

جهة، وتُترجم ذلك التمزق الداخلي الذي تشعر به الذّات من جهة أخرى، وهو الفجوة التي تُلقى بنورها على مدن الظلام، وتسعى إلى تشكيل عالم جمالي يُقوض الجمود الأصم لينشر لغة السلام»[1]، في مدينة "عين الرماد".

خامسا: تشكيل لغة المتن والحاشية:

انتهج جلاوجي في كتابة متون نصوصه معمارية متميزة، فابتدع مسارا جديدا، كسر فيه خطية السرد المعتمدة في الكتابة التقليدية هذه المعمارية، تنهض بمثير بصري يشدّ المتلقي، ويتمثل ذلك في كيفية تشكيل المتن والحاشية في نصوصه، وفي هذا يعرف "جيرار جينيت" الهامش بأنّه؛ «ملفوظ لغوي قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو مقطعا أو فقرة أو نصا... فليس للهامش حجم نصي محدّد، ويتحدّد بكونه مرجعا جزئيا مرتبطا بالنص بشكل من الأشكال»[2]، وعلاوة على ذلك فالهوامش «عبارة عن نقط تفصيلية وملحقات توضيحية لما هو عام ومجمل وغامض داخل النص، وقد يرد الهامش في أسفل الصفحة في شكل أرقام وحروف وأيقونات، وكتابات، وملاحظات، وعلامات تقنية وفنّية وجمالية، إمّا بشكل مختصر ومقتضب، وإمّا بشكل مفصل وموضح بدقة»[3]، وهذه ظاهرة لافتة في «تشكيل الرواية الجديدة على مستوى التلقي البصري وأبعاد الرؤية العينية، وأعني بها كتابة الهامش، والتي تُحوّل التشكيل الطباعي في عدد كبير من النصوص الروائية إلى ما يشبه كتب البلاغة والتفاسير القديمة، إذ ينقسم فضاء الصفحة إلى متن في صدرها يتشكّل بمداد أكثر بروزا على المستوى البصري، وهامش أسفل الصفحة في الغالب– يضطلع بوظائف ومهام متباينة، ويؤدّي دورا مهمّا في عمليات تلقي النّص الروائي وتأويله»[4]. وإنّ هذا التقسيم للصفحة يعّد من التقنيات البصرية التي لجأ إليها "جلاوجي" في سعيه الدؤوب نحو إبراز محتواه في تشكيل بصري دالّ، كتبه بخط أسود غليظ.

---

[1]_نوال آقطني: الصمت وضجيج السواد في القصيدة الجزائرية، كلية الآداب واللغات، مجلة علمية محكمة، تصدر عن جامعة بسكرة، العددان 14-15، جوان 2014، ص185.

[2]-Gérard Genette: Seuils, P293.

[3]_جميل حمداوي: شعرية الهوامش، دار الريف للطبع والنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2016، ص10.

[4]_مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص 113.

وعليه؛ فإن المتأمّل لنصوصه باستطاعته أن يرصد ثلاثة أنماط في توظيف تقنية تشكل لغة المتن والحاشية، وهي كالآتي:

1- طريقة كتابة المتن الخالي من نظام الحواشي؛ وهذا ما ورد في نص "الفراشات والغيلان" و"العشق المقدنس" و"حائط المبكى".

2-طريقة تعود بمتلقيها إلى حاشية من خلال علامة أو نجمة أو رقم لتفصح عن معناها، وتسفر عن دلالتها، فتغلق المعنى، ولا تبقى لمتلقيها دورا في التحليل والتأويل، فهي «بمثابة رسالة توضيحية وتفسيرية من الروائي إلى القارئ»[1]، وهذا ما نجده في نصوصه منها "راس المحنه 1+1=0"، و"حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، و"الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"، ولنا أن نوضح ذلك فيما يلي:

يا غرباء الأرض اتحدوا

يا غرباء الأرض اتحدوا

—

***قيل إن أول ما أحسّ به أبو الإنسانية لما خرج إلى الوجود هو الغُربة الأُجاج... ورغم كل ما فعل من أجل إشباع نهمه إلا أنّ هذا الإحساس في ذريّته ما فتئ يتنامى لحظه بعد أخرى»**[2].

نرى أنّ "جلاوجي" في نهاية الصفحة أحالنا على لغة "الحاشية"، والتي قامت بمهمّة شرح "كلمة الغرباء" المشتقة من لفظة (الغربة)، والتي يعجز فيها عن تحديد هويتهم (الغرباء)، تاركا المجال للمتلقي، ليساهم في تحديدها من جهة، وكإشارات تضيء المتن وتضيء الأحداث والشخصيات من جهة أخرى.

[1]_بلال كمال رشيد: اللغة والرواية، ص 81.

[2]_عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة، ص 12.

ومن الحواشي التعليقية التي تحدثت كذلك عن "الغربة"، ما قاله السارد حينما تذكر قول المجذوب «في **الرؤية ضيق تعرفه ولا تعبره، فإذا جاءك فسح إنما جاءك لذلك...، تغرَّبْ**[*]»،

---

[*]–**والغربة كما تعلّمتها من المجذوب أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها... ثم إذا وجدتها فقدت شمسك التي تسبح في فلكها**»[1].

هكذا شخص المجذوب "الغربة" بلغة إشارية تحتفي بالمجاز لتنشد صمتها، حلمها بلقاء السارد حبيبته "نون"، بما أنها سفرا مفتوحا على قراءات لا متناهية.

وفي حاشية أخرى يمنح "جلاوجي" لفضاء "المقهى" معنا خاصا؛ قائلا: «دخلتُ مقهانا[*] الشعبية... دخان يصاعد من الزاوية، يغازل أنوف المكونين معتقدا أنّها مداخن».

---

[*]–**والقهوة شرابهم المفضل وطعامهم المحبب المبجّل، إذا شربوها قهتهم فخلدوا إلى البلادة...**» [2].

يرى المتأمل حين يقرأ "المتن" أنّ السارد هنا يتحدّث عن فضاء المقهى كمكان يجتمع فيه لشرب القهوة، والتجمع مقرنا إياه جلاوجي بنجمة وبنقاط حذف مبثوثة، مرسلا بذلك القارئ لقراءة الحاشية، وليبين له أن المقصود بالمقهى ليس الفضاء في حد ذاته، وليس المقصود بشراب القهوة المنبه والمنشط، وإنما هو شرابهم المفضل، شراب البلداء، وبهذا أكسبت لفظة "المقهى" شعرية للغة الحاشية، التي كان لها الدوّر في شرحها.

وللتذكير هنا تتبّه أنّ نص "سرادق الحلم والفجيعة" جاء في معظمه متواز بين المتن والحاشية، هذه الأخيرة التي فاق تواترها 30 مرة.

---

[1]_عز الدين جلاوجي :سرادق الحلم والفجيعة، ص ص98 -99.

[2]_ المصدر نفسه : ص 13.

ويمكننا القول إنّ هذه العلامة البصرية(*) «بمجرد أن تلاقي القارئ توقفه مباشرة عن متابعة الخيط السردي، فيتوقّف لمدة تساوي زمن قراءة الهامش، مما يُعد خروجا على عملية التعاقد القولي»[1]، مع القارئ.

وتواترت التقنية كذلك في نص "راس المحنه 1+1=0"؛ حيث جاء في مقطع (الحب وعفونة الرصاص):

« صمت لحظات دون أن أرد... تَفّرستُ فيه وأنا أعيد إلى ذاكرتي بيت الشاعر المغتال مبارك جلواح[2].

أبدا أنتَ في زجاجك ترنو

من وراء الدهر وتومي» [3].

قاد جلاوجي المتلقي إلى هذه الحاشية التفسيرية التي قدّم فيها شخصية من الشخصيات من خلال النجمة، التي عرّف فيها بالشاعر "مبارك جلواح"، إلّا أن المتمعن في مكان الميلاد يجده ولد بمدينة سطيف، في قلعة بني عباس، وليس بأقبو التابعة لولاية بجاية، كما وضح في الهامش، إضافة إلى ذلك، نرى أن هذا النوع من الحاشية التي اشتغل عليها جلاوجي، له علاقة بالتشكيل الخطي، وعلاقة بالذاكرة.

أما ورودها في نص "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، "والحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"، فكانت الحاشية بمثابة رسالة توضيحية لما ورد في المتن في قوله: «ألم يقرأ سي الطالب(*)–، من كتابه الأصفر، أنّ كل ذي عاهة جبار، ثمّ ضرب مثالا بي أنا؟

(*)–**تضاف كلمة سي لاسم الشخص تقديرا له، وتقال عادة للمتعلم، أو لمن له مكانة في المجتمع وهو اختصار لكلمة سيدي التي لا تضاف إلا لأسماء الأولياء الصالحين، والطالب هو معلم القرآن في الكتاب الذي يسمونه الجامع»**[4].

---

[1]_مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 127.

[2]_مبارك جلواح: شاعر جزائري ولد بأقبو، سطيف، ، ورمته فرنسا في نهر سين، سنة 1943.

[3]_عز الدين جلاوجي: راس المحنه1+1=0، ص 200.

[4]_ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة المهدي المنتظر، ص 17.

والسبب ذاته في نص "الحب ليلا في حضره الأعور الدجال"، حين قال: «تذكر العربي moustache [*]، الذي أبى إلا أن يرافقه حتى المحطة مودعا»[1].

من خلال ما سبق نوجز الكلام لنقول: اقتصر جلاوجي في طريقة تشكيله للغة المتن والحاشية في نصوصه السابقة على النظام التقليدي لها بصفة عامة، إلاّ في نصه "الرماد الذي غسل الماء"، نجده فسخ "العقد القولي"[2]، الذي أبرمه مع متلقيه، وذلك حين راح فاسحا المجال للهامش على حساب المتن، وربما «كانت كتابة الهامش في النص الروائي تجربة مسبوقة، ولكنها لم تتحول إلى ظاهرة لافتة، ولم يتخذها الروائيون استراتيجية نصية إلا في نهاية العقد الأخير من القرن الماضي، وفي نهاية التسعينيات على وجه التحديد»[3][*] ، وهذه الاستراتيجية النصية للهامش تتعامل معه على «أنه معطى، أو دال بصري يمثل شكلا لبعض الرؤى النّصية داخل الروائي»[4].

وحري بنا في هذا المقام أن نتساءل عن السبب الذي جعله يصمّم نصّه بهذه الكيفية؟ مانحا الأهمية الكبرى للشكل الثانوي التكميلي على حساب الشكل الرئيسي الأساس، رغم أنه لا يمثّل إلا جزءا أو مقطعا سرديا من مقاطع النص.

يظهر أنّ الإجابة عن هذه التساؤلات فيما نتصوّر، «قد تتحدّد في الوظيفة التي تؤدّيها الهامش في الرواية والدلالات التي يتحمّل عبء توصيلها، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الوظائف والدلالات ليست وظائف يمكن تعميمها على النصوص كافة، وإنما تتحدّد كل دلالة بناء على نسقها النصي،

---

[*]–كلمة فرنسية تعني الشارب، وتطلق على من له كثافة في شعر شاربه، وتعتبر في الثقافة الشعبية رمزا للرجولة.

[1]_ عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 11.

[2]_مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 116.

[3]_ المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

[*]–يقصد بالعقد القولي حسب قريماس؛ «ذلك الاتفاق التعاقدي بين المرسل والمرسل إليه، ويدور حول عملية خلع الحقيقة على الخطاب، أو التأكيد على أن الصيغة التعاقدية هذه تبني على يقين مباشر، أو تكون مسبوقة بفعل إقناعي، ربما يكون من أفعال الاعتقاد يقابله فعل تأويلي من الطرف الآخر المرسل إليه» ينظر:

G Reimas (A.J) courtes (J) sémiotique, dictionnaire raisonne de la théorie du langage, op, cit, p40.

[4]_مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 116.

وارتباطها بالخطاب الروائي الذي يراد طرحه من خلال كل نص على حدة»[1].

تتأسس كتابته كما ألفناها على المختلف، والشيء ذاته نلفيه في تشكيل "نص الرماد الذي غسل الماء"، الذي مارس فيه حضورا قويّا من خلال تلك الحواشي التي تخلّلت المتن، حيث بلغ عددها تسعين هامشا، مبرزا إياها بأرقام مثل حاشية1، حاشية2...، الأمر الذي جعلنا نحشرها في زمرة قصيدة الهوامش، والتي لجأ فيها "جلاوجي" إلى وصف الأمكنة أو وصف الشخصيات والأحداث، وهذا ما نراه في الحاشية 1 في قوله: «يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع... كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة... وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة... وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوّله إلى ملهى، يؤمّه كبراء القوم وساداتهم... »[2]، ليواصل بعدها في الحاشية رقم 3 وصفه لمدينة عين الرماد: «كالعجوز المومس، تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب، تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح... تتدرج فيها النباتات على غير نظام ولا تناسق... يسدّ عليها الريح من الجنوب أشجار غاية صغيرة... تعاود الانحدار مرة ثانية على جبل صغير تشقُّه طريق المِعْبد...»[3].

منح "جلاوجي" من خلال هاتين الحاشيتين أوصافا عديدة لـ (مدينة عين الرماد)، فهي (عجوز-مومس-نهر أجدب-فضلات...)، وهي أوصاف تشعّ جميعها بمعاني متعدّدة تُشرك متلقّيها في وضع تسمية مناسبة لها.

هنا وجب علينا التساؤل، لماذا عمد "جلاوجي" إلى تقديم هذه الصفات لمدينة "عين الرماد"؟ ولماذا بدأ في الحاشية الأولى بذكر الغابة والملهى الليلي، بعدها راح يقدّم نعوتا لها؟ في حين كان من المفترض أنّ يقدّم الكل بعدها يقدّم الجزء؟

يتّضح أنّ جلاوجي جعل المدينة تسهم في صوغ متاهة المكان وعمقه، مساهمة بشكل خفي في ضياع الجثة (الغابة)، والملهى اللّيلي الذي يتردّد عليه فواز الطويل (المجرم)، هذه الجثّة التي تحوّلت إلى

---

[1]_المرجع نفسه :الصفحة نفسها

[2]_عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 10.

[3]_ المصدر نفسه :ص 11.

دال خفي " outre signifiant"، كما جعلت متاهة هذا المكان الكاتب يشارك آلام شخصياته الغارقة في مجتمع مليء بالصراعات والعفن، ويعيش إحساسها، ولهذا يمكننا القول إنّ نص "الرماد الذي غسل الماء" كلام عن صمت، وكتابة عن موت، على حد تعبير- جمال بوطيب-، يرتبط الأول بالحي، ويرتبط الثاني بالميت "الجثة الهاربة".

وفي الحاشية 12، نرى اقتصار "جلاوجي" فيها على وصف شخصية من شخصياته قائلا:

«ومختار الدّابة هو شيخ البلدية ورئيسها، بدأ حياته خضّارا متواضعا، ثمّ سائقا لشاحنة خضر، ثمّ بائعا للمواد الغذائية بالجملة، ثم نشيطا في الحزب وممولاّ رئيسّا لفريق نجوم المدينة، ومقّربا من الإعلام ورجال الدّولة، ثم مرّشحا لانتخابات البلدية»[1].

- وفي حاشية13:

لمختار الدّابة قبيلة ذات عدم، تحسم الانتخابات لصالحها دائما، تحت شعار «حمارنا أفضل من فرس الغير»[2].

- وفي حاشية 14:

ولقّب مختار بالدّابة منذ كان تلميذا في المدرسة، لقد كان المعلّم يصفه بذلك لسوء سلوكه مع زملائه، الذين طالما اشتكوا من غلظته في المعاملة»[3].

وصف عز الدين جلاوجي في الحواشي السابقة شخصية (مختار الدابة)، فجاء حضورها وراء بعضها البعض؛ وذلك لأنها تتعلّق بالشّخص نفسه، وهذه ظاهرة لاحظناها في تشكيل الحواشي في نصه، خاصّة إذا كان محور الحديث عن موضوع واحد، أو حدث واحد.

لهذا فنصّ "الرماد الذي غسل الماء" « يتضمن متونا وحواشي تترابط وفق نظام قائم على الاختلاف والائتلاف، الذي قد يصل إلى حدّ التناقض، ولا شكّ أنّ هذا التركيب الشذري ينحت

---

[1]_عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 35.

[2]_المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]_نفسه: الصفحة نفسها.

فوضى سردية جميلة، تستدعي قارئا يقظا يتذوّق الانفصال والتباعد، ويقدّر قيمة الفراغ، بحيث يساهم بدوره في تشكيل هُويّة النص، والقبض على رهانه الفنّي والمعرفي[1].

هذه الحواشي التي تفاجئ المتلقي عند القراءة بين الفينة والأخرى، والتي قد تعرقله أو تلفت انتباهه إلى أشياء يريد أن يشفّر بها السارد، تشبه "الوقفة" أو "تقنية الوقف" "pauce"، وهي «محطة تأمّلية لتتّخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنّفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع، وتكون الغاية من الوقف هي تعليق زمن الأحداث في الوقت الذّي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش»[2] الرواية، ويظهر ذلك حين جعل "جلاوجي" من «الشّخصيات الخيرة (الماء) حالات اجتماعية ونفسية محاصرة بالكثير من التحولات، التي تفرضها عليها الشخصيات الشريرة (الرماد)» [3]، "فاتح اليحياوي" الذي كبحتْ "عزيزة الجنرال" أحلامه وأحلام غيره.

أما الحاشية 90، فتحيلنا على نهاية النص، قائلا: «عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد، فلم يجدوا لها أثرا، فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصّة نَسجت خيوطها مُخيّلة أحد الأدباء، ثمّ نشرها إلى الناس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم» [4]، هذه المدينة التي «ليست شبرا من الجغرافيا، ولا حفنة من ذوات البشر (...) وهدير من الغثاء تجمّد على سطح الأرض فأهلك الزّرع والضّرع»[5]، وبهذا كانت النهاية مفتوحة، حمّاله أوجه.

وعليه؛ فتوظيف "جلاوجي" لهذه التّقنية (الحواشي) «ليست ممارسة معجميّة لغوية؛ بل هي تعبير ذهني عن حالة الخواء التي يعيشها المتكلّم اجتماعيّا، هي ممارسة واحدة على هامش الألاعيب اللّغوية الكثيرة للنّص الأصل، هي في العرف الاجتماعي تلفّظ مكرور يشرح نصّا مُغيّبا يعيش حالة من الموات الأخلاقي والاقصاء التّلفظي، إنّه تعبير عن قلق الأصول أو تجاوزها، لأنّنا نعيش عالما مليئا بالتّناقض»[6].

---

[1]_أحمد فرشوخ: الردّ بالكتابة، قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن كتاب سلطان النص، ص32

[2]_حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 120.

[3]_حسين فيلالي: التوازي ولعبة المرآة في الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن: كتاب سلطان، ص 110.

[4]_عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص250.

[5]_المصدر نفسه، ص 251.

[6]_ اليامين بن تومي: سؤال العنوان، عتبة اللّامنظور، قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن كتاب: سلطان النص، ص133.

لقد راح "جلاوجي" يتوسّل بهذا «النّوع من الممارسة في مادة الكتابة كمادة يختزل فيها التّحول الملفوظي الجديد، ليمرّر موقفه من القضايا الاجتماعية المختلفة»[1].

واستئناسا لما سبق ذكره، نرى أنّ «الحاشية آلية من آليات التّشكيل البصري في الرواية، وهي آلية جديدة يستثمرها الروائيون في توصيل الخطاب الروائي، ويستثمرون قدرة هذا التّشكيل على تفعيل نشاط القارئ وتحفيزه على قراءة المعطيات الجديدة الدّالة والنص الروائي»[2]، ليبني الكاتب من خلالها دلالته السطحية والعميقة.

ولم تقتصر آليات التّشكيل البصري على الحاشية فقط في نص "الرماد الذي غسل الماء" ؛ بل نجد أشكالا بصرية أخرى، تزاحمت في نصوص "جلاوجي"، «واستضافتها بوصفها أيقونة بصرية، وضعتها على محك المقاربة بعد انتزاعها من الهامش إلى المركزي»[3]، تمثلت في علامات التّرقيم.

---

[1]_الرجع نفسه : الصفحة نفسها

[2]_مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي، ص 131.

[3]_ فتيحة العزومي: جماليات التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مقاربة جمالية لعلامات الترقيم، مجلة "بدايات"، تصدر عن دار الآداب واللغات، جامعة ثليجي عمار الأغواط، مج1، ع2، 2019، ص84.

سادسا: لغة علامات الترقيم:

تعددّت الظواهر المتعلّقة بالكتابة الطوبوغرافية في النص الروائي على المساحات البيضاء، وربّما «كانت هذه الأبعاد البصرية هي العنصر الحاسم في تلقّي العلامات النصية الأخرى، المتعلّقة بالمضمون أو بالجماليات، التي يتشّكل منها النص الروائي»[1]، لاستكناه أبعاده الخفية، فباتت ملمحا مهمّا له، اتّخذه الروائي شكلا من الأشكال الهندسية البصرية، بوصفه مسلكا يصنع به شعرية نصه، وفرادة لغته، ومن بين الظواهر التي تتعلّق بالتشكيل الطبوغرافي نجد علامات الترقيم، التي تعدّ ظاهرة كتابية في الأساس، تندرج ضمن الخطابات البصرية، وهي «مستوى يمكن أن يدمج بين مستوى الخط، ومستوى توزيع البياض والسواد»[2]، علامات صامتة، تحتلّ موقعا بصريّا، ولهذا فإن علامات الترقيم «ليست ترفا كتابيا زائدا، كما قد يتبادر إلى أذهان البعض؛ وإنما «هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب»[3]، لتشكّل «دوالا بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة»[4]، تُؤثّر على المتلقي من خلال دعوته إلى «التبصر في المعطى البصري للنص في غياب أي محفزات لتصور غير بصري»[5].

وعلى أساس من هذا تحتل علامات الترقيم مكانة هامّة في شكل الكتابة الخطية، «تتعلّق بالنص المقروء والمشاهد بصريا، وهي ذات تأثير في عملية التواصل»[6]، ومنه فالترقيم هو «علامات اصطلاحية توضع في أثناء الكلام أو في آخره، كالفاصلة والنقطة، وعلامتي الاستفهام والتعجب، لتمييز بعض الكلام من بعض أو لتنويع الصوت به عند قراءته»[7]، فضلا عن توضيح مواقف الوقف، وتيسير

---

[1]_محمد صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 152.

[2]_محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 239.

[3]_عبد الستار العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مجلة فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، مجلد 26، العدد 2، 1997م، ص 305.

[4]_محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950 2004)، ص22

[5]_المرجع نفسه :ص 200

[6]_ محمد صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 153.

[7]_أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1987ن ص 6. ويعرفه كذلك بـ: هو وضع رموز مخصوصة في أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء، وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية في أثناء القراءة، ص 14.

الفهم، لهذا أبدى الدراسون من النقاد والباحثين «الدور الذي تلعبه في إخفاء دلالة النص باعتبارها وقائع أسلوبية في التّعبير عن المواقف أثناء الانتقال من الخطاب الشفوي إلى الخطاب المكتوب»[1]،.

وقد استفاد "جلاوجي" من توظيفه لعلامات الترقيم حين استدرجها «لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي، وعاملها معاملة الدوال اللغوية، وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالاتها ووظائفها»[2]، فبعد أن أدرك أن تشكيل الكتابة لم يعد يتمركز حول اللغة فقط من جهة، وبعد أن استثمر الروائيون «إمكانات الحاسوب وقدرته على صناعة علامات مستحدثة في فضاء الشكل الطباعي في تعميق الدلالات، وإضافة أبعاد جمالية أخرى من خلال الأبعاد البصرية»[3]، من جهة أخرى، هذه العلامات البصرية التي باتت تشكّل سمة بارزة في الكتابات المرئية، إضافة إلى علامات الترقيم التقليدية نجد "الأقواس، والنقط، والحروف المتكررة، والأشكال الأيقونية، وعلامات الفصل، وعلامات التنصيص، وتكبير الكلمات وتصغيرها والبياضات....الخ"[4].

وبالنظر في تجلياتها نجدها تتمظهر في محورين أساسين هما:

1-محور علامات الوقف.

2-محور علامات الحصر.

فكيف استثمر جلاوجي هذين المحورين في نصوصه؟ وماهي الدلالات التي اكتسبتها هذه العلامات؟

1- لغة علامات الوقف:

نعني بعلامات الوقف؛ العلامات التي «توضع لضبط معاني الجمل بعضها عن بعض لتمكّن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزوّد بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة،

---

[1]_هاشمي قيتش: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة كلية الآداب، جامعة خنشلة، العدد 7 جانفي، 2018، ص 61.

[2]_محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر الحديث، (1950 -2004)ص 201.

[3]_المرجع نفسه : ص 153.

[4]_نفسه : ص 152.

وتضم: النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقطة الحذف»[1].

وظّف جلاوجي هذه العلامات بفنّية نابعة من قدرته على هندسة نصوصه، نظرا لما تملكه هذه العلامات من «أفاق تعبيرية، تستثير القارئ إلى تملّي البنية الخطية بأبعادها ومحفزاتها الشعورية»[2]، فتمنحه فرصة إكمالها وتتميم معناها، «لتبنّي إيقاعاتها على ما تثيره علامات الترقيم، ومساحة، والبياض، والسواد، من ضلال إيحائية تُلقيها على بنيتها»[3]، ليتمثّل تشكيل "الصمت" عبرهما، ونذكر منها الآتي:

أ– نقط الحذف:

[صورتها البصرية هي...]

وتسمى كذلك نقط الاضمار والاختصار، وهي «ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصار في طول الجملة»[4].

وهذا ما نراه في قوله:

«أيها الليل طل ما شئت...

أيتُها السماء أمطري ما بدا لك...

أيتها الدروب الوعرة تمدّدي إلى سدرة المنتهى...

في قلوبنا...

في جوانحنا حرارة الاستمرار...

وراح وقع أقدام يقترب منا... التصق بعضنا بعض أكثر من قبل...» [5].

---

[1]_محمد الصفراني: التشكيل في الشعر الحديث، (1950 2004)ص 201.

[2]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 226.

[3]_ المرجع نفسه :صفحة نفسها.

[4]_ محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر الحديث، (1950 2004)ص205.

[5]_عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 51.

بداية نشير أن "علامات الوقف" لا تغيب عن نصوص "جلاوجي"، فهي «تشكّل جزءا من شعريتها؛ لأن وظيفتها تتعدّى الشكل البصري إلى المغزى الدلالي»[1]، ويجدر التنويه هنا أن هذا الحذف هو أكثر علامات الوقف استخداما، حيث أضحى ظاهرة بصرية بارزة، خاصّة عندما يُسهم في تحديد أسلوب النطق المتساوق مع إحساسه في التعبير، عمّا تعجز الألفاظ عن الافصاح به، والذي أبدع في تصويره منذ الصفحات الأولى من نص "الفراشات والغيلان".

ولكن رغم ما بلغته تلك الجراح من عمق في نفسيته ونفسية قارئه، نرى شراع الأمل في هذه الأسطر الافتتاحية المتساوية سرعان ما يُحلّق على زورقه، ليظلّ الإصرار على الصمود والتحدّي، كعلامات بارزة رسمها على حروفه، والتي كانت تنزف دما، لتصير تلك «الكلمات بمثابة المفردات الفنّية التي تتألّف منها سيمفونية الحياة وأنشودة الأجيال... تردّدها في أمل وثقة وثبات»[2]، أيها الليل طُلْ ما شئت...

هكذا عمد "جلاوجي" إلى توظيف تقنية النقاط المتتابعة، هادفا «للاستطالة الشعورية والحالة الدلالية، التي ولّدتها بين الجمل، من دلالات، وإيحاءات متتابعة»[3]. وكدليل على طول النفس للحصول على الانتصار والحرية، وكدليل كذلك على الامتداد البصري، الذي يساهم في منح النص مساحات شاسعة من التّأويل.

وتتجاوز علامة "الحذف" دورها الشكلي في سفر آخر من نصه "الرماد الذي غسل الماء"، «لتدخل في صميم الدلالة وحراكها النفسي، لتكون ركيزة لإيقاعاتها الداخلية بتحديدها لعلامات الحركة والوقف في الجمل»[4].

«آه أيها الموت ! لو كنت رجلا لقتلتك... لفقأت عينيك... لقطعت أصابعك... لقلمتُ مخالبك وأياديك... وأذرعك... وأرجلك... لبقرت بطنك... وصدرك»[5].

---

[1]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 227.

[2]_عطية الويشي: الواقعية المتجرّدة، رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي، مقال ضمن كتاب: سلطان النص، ص 494.

[3]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 231.

[4]_المرجع نفسه :ص 229.

[5]_عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 36.

وظف جلاوجي في هذا المقبوس تلك "النقاط" المتتابعة عن قصد منه، ليصوّر لنا عجزه وعجز الموقف؛ بل عجز الكلمات عن كيفية مواجهة الموت، الذي لم يستطيع التعامل معه، إلا بلغة "الصمت"، فكل فراغ هنا هو صمت لم تخلق اللغة المناسبة بعد لملئه، ومن ثمة فالقراءة بإشراف علامة "الحذف"، هي تجربة جلاوجي في إبداع نص جديد، ولغة جديدة تُوكل للقارئ مهمّة فكّها بغية الوصول من خلالها للمسكوت عنه، فالذات التي «تخوض هذه التجربة لا تدّعي امتلاك النص بصفته موضوعها، بل تقوم بالاندماج فيه مباشرة، جاعلة من الفهم والنص كينونة واحدة، لكي تتمكّن من الإصغاء عن قرب كما يقوله»[1].

ب-نقطتا التوتر:

[صورتها البصرية..]

ونعني بنقطتي التوتر «وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات في النص... بدلا من الروابط النحوية»[2].

وقد استثمر جلاوجي هذه العلامة بكثرة، خاصّة في نصه "سرادق الحلم والفجيعة"، ونورد لذلك قولا: «جال الغراب بنوافذه فوق الرؤوس... تأمّل المبولة تفغر فاها ضاحكة في بلاهة... تأمل جدار السجن يعلو شامخا... تتناهى من خلفه أنات مبهمات... عاد إلى نفسه... اعتدل في جلسته... تنحنح... صاح لعن أقصد نعل بحة...» [3].

يرى متأمّل هذا النموذج أن هاته العلامة تعدّ الأنسب له؛ لأنها تحيل على كلّ الدلالات والمعاني التي يمكن لهذه الألفاظ أن تسفر عنها، لتعبّر عن الحال الذي وصلت إليه "المدينة المومس"، بعد أن عمرها الفئران والغربان والثعالب والشياطين، ورغم ذلك فهي فارغة تضحك فاها في بلاهة، فقد صوّرها "جلاوجي" في أبهى مظاهر القبح، لنرى أن اللغة لم تسلم هي كذلك من قلب المداليل، نتيجة الواقع المقلوب في قوله: "صاح لعن، أقصد لعن"؛ وبهذا تكون النقطتين المتتابعتين «جزءا من الصورة والدلالة

---

[1]_ناصر عمارة: اللغة والتأويل ومقارنة في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ص ص31-32.

[2]_محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص219.

[3]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص15.

معا، لأنهما تفتحان النص على فضاءات واسعة وتأويلات عميقة، فيترك مجالا مفتوحا ليضيف القارئ ما تبقى»[1] لكلمات لم يفصح عنها "جلاوجي" بعد.

وفي مقطع آخر، يقول: «ساعة من الزمن قضيتها وحدي.. استدعيت بعدها إلى مكتب آخر.. جلست أمام محقّق لا أعرفه.. أمطرني بوابل من الأسئلة العادية... اسمك.. لقبك.. سنك.. عملك.. الحزب الذي تنتمي إليه.. ما رأيك في فخامة الرئيس..» [2].

يعرض المقطع الصورة التي آل إليها "صالح"، ووابل الأسئلة التي أمطره بها محافظ الشرطة، فاصل بين سؤال وآخر بنقطتين متوالتين، لـ «تؤثر وبشكل مباشر على حدّ الإثارة المقصودة، حيث تضاعف الأثر، وتركز على حالة الدهشة، أو المفاجأة، أو التأثر سلبا وإيجابا»[3]. وتخلّف هذه الألفاظ إيقاعا خاصا وبارزا، يجعلها تحمل دلالات كثيرة، حاضرة ومفيدة في آن واحد»[4]، الأمر الذي يجعلنا نجزم أنّ هاتين النقطتين المتتاليتين «لا تكبح جمود الدلالات التي ترد في ذهن القارئ، بالعكس فهمها تفتحان الجهة الواحدة على فضاء من المعاني المتدفقة، وغير المنتهية وتحيلان إلى أنّ الدلالة الظاهرية التي تحملها الجملة ليست سوى دلالة سطحية أولى، وعليه فإنّ الأمم والمقصود هو ما لم يقله النص»[5]، ولم يفصح عند جلاوجي كذلك.

ج– علامة الاستفهام:

[صورتها البصرية؟]

وهي تدل على «الجمل الاستفهامية، سواء كانت مبدوءة بحرف من حروف الاستفهام أم لا، وهي تدل على التساؤل»[6]، ومن مظاهر توظيفه لـ "علامة الاستفهام" ما نجده في قوله: «لابد أن

---

[1]_فيروز رشام: علامات الترقيم ودلالاتها في نثر نزار قباني، السيرة الذاتية أنموذجا، مجلّة معارف، مجلة أكلي محند أو لحاج، البويرة، ع1، 2007، ص96.

[2]_عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1 + 1 =0، ص176.

[3]_فيروز رشام: علامات الترقيم ودلالاتها في نثر نزار قباني، السيرة الذاتية أنموذجا، ص96.

[4]_المرجع نفسه :ص98.

[5]_نفسه :ص99.

[6]_أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص 23.

أُطلعهم على الحقيقة المرة... ألهذا الحد يغيب عنهم الحدث؟ أتشغلهم أمور الدنيا فلا يفطنون إلى مجزرة وقعت في وضح النهار؟ وبدرت منّي التفاتة إلى الأرض ما هذا المزروع على تضاريس وجهها؟ يا الله إني إلى أخطو فوق جثث الأموات....ما ذنب هؤلاء؟ ماذا فعلوا؟ من هؤلاء الذين قتلوهم؟ لماذا لم يدافعوا عن أنفسهم؟ متى وقع كل هذا البلاء»[1].

أتى "البياض الكثيف" في هذا المقطع مقترنا بعلامات "الاستفهام"، ليصوّر المأساة الانسانية التي حدثت في مدينة "محمد" (كوسوفا)، ليتحوّل فضاء النص هنا إلى فضاء يفوح برائحة الموت، المتواجد في كل مكان، هذا الموت الذي كان له صدى على مستوى الدال البصري، مشاركا في الوقت نفسه القارئ في بناء تخييل المشهد الدرامي لتغدو علامات "الاستفهام" هنا؛ علامات دالة على المسكوت عنه بسبب عجز اللغة عن التعبير عن المعاناة، التي كان يتجرع من كأسها "محمد" وبني بلدته دما، بل الإنسانية قاطبة.

والمتمعّن في هذا المقبوس الشعري يلاحظ أن ورود لفظة "الأرض"، التي تحدثنا عنها سابقا فاحتلت في نصوص جلاوجي موقعا بؤريا، وهذا ما يفصح عنه هذا المشهد:

«أي سحر يملكه هذا التراب....

تعطيه كل شيء وتحس أنك لم تعطه شيئا...

هذا التراب يعطي بسخاء ولا يأخذا أبدا...

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

وما معنى قطرات الدم التي بذرناها يوما في جوانحه...؟

ألم تَسْقه الجباه السّمر والأوردة الحمر ذلك عبر القرون...؟ [2].

بنى جلاوجي ايقاعاته في هذا الملفوظ الشعري على ما تثيره علامة الوقف المتمثلة في "الاستفهام"، الذي وقع في الأسطر الأخيرة، ليكرس حالة التساؤل حول الوضعية التي وصلت إليها

---

[1]_عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 17.

[2]_عز الدين جلاوجي، راس المحنة 1+1 =0، ص 19.

أرض قريته قبل أن كان كل شيء فيها جميل، فها هو الآن ينقش على ترابها سمفونية الحب وذكريات الدم، «فلما ثار الشعب ضدّ المحتل كنّا كلنا سبّاقين كل واحد يسبق الآخر، ويسبق حتى نفسه، لأننا آمنا بصدق وبعمق أنّ أرضنا عطشانة.... وما يروبها غير الدم...دم غزير» [1].

وهنا جاءت علامة "الاستفهام" متبوعة بالتثيث التنقيظي: "ما معنى حبات؟ وما معنى قطرات؟... ألم تسقه الجباه"، لتدل على قمة حسرة "صالح" على أرضه، وهكذا تدخل "علامات الترقيم" في بنية النص لتحقيق شعريته بإيقاعها البصري المتلوّن، «ولتوريط قارئها في لعبتها، بعد تحويله إلى طرف منتج لعوالم النص الممكنة، حين يتلقّف ذاك السمت من الأسئلة»[2].

د–علامة الانفعال:

[صورتها البصرية !]

تدل علامات الانفعال «على العجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك»[3].

ومن النماذج التي استعمل فيها جلاوجي علامة "الانفعال" ما نجده على لسان "الزيتوني":

«اللعنة على الحب...

كم هو قاتل...!» [4]

وقوله كذلك:

« الحب إكسير الحياة...

وحين تفقد من تحب فإنّ...؟!»[5].

نرى بتدقيقنا في هذا المقطع أن علامة الانفعال هنا تجاوزت دورها الشكلي، خاصة عندما يقف

---

[1]_عز الدين جلاوجي، راس المحنة 1+1 =0،ص 20.

[2]_فتيحة عزوني، جماليات التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ص 93.

[3]_ عبد الستار العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص 281.

[4]_عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 19.

[5]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 24.

«المرء أمام ايقاعات قصائد وجدانية مغرقة في الذاتية، فيحاول القارئ بمساعدة علامات الترقيم التعانق مع أعماق الشاعر، والتغلغل في صميم الموقف الوجداني، علّه يقرأ النص الشعري، بروح الشاعر، وهنا ترتسم أمامنا أعظم أسرار الإيقاع حين تندغم روح الشاعر بروح المتلقي»[1]، وبذلك تتحقّق شعرية علامات الترقيم بدورها الدلالي، الذي تثيره في هذا النظم، والذي يحمل بدوره التعبير عن أجمل شعور عجز السارد عن وصفه أمام «هروب اللغة الدائم من تنظيم الفوضى، وكذلك تفكّكها لا يؤدّيان إلا لصمت الكلام»[2]، لهذا تُعد علامة الانفعال في هذا المقطع انحرافا أسلوبيا يوازي في دلالته فيض المسكوت عنه.

وفي مشهد آخر، تتسمر عينا "محمد" على مشهد مريع قائلا فيه:

«يا للفظاعة ! يا لهول الفاجعة !!

يا للجريمة النكراء!!

ماذا فعلت عمّتي المسكينة حتى يفعلوا بها هذا؟!!»[3].

نلحظ بتدقيقنا في هذا النموذج سيطرة علامتي الترقيم المتمثّلة في "علامة الاستفهام، وعلامة التعجب"، وقد وظفهما الراوي ليبرز بهما مدى فاعلية موقف "محمد" الشعوري، واستنكاره للجريمة النكراء، التي ارتكبت في حقّ عمته، متسائلا في الوقت نفسه عن سبب الفعل الذي قام به "الغيلان"، والذي لم يجد له تفسيرا.

هـ–الفاصلة (الفارزة):

[علامتها البصرية،]

هي علامات «تدل على الوقوف القليل في الجملة الواحدة»[4].

---

[1]_عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 230.

[2]_رولان بارث: الدرجة الصفر للكتابة، ص 98.

[3]_عز الدين جلاوجي الفراشات والغيلان ص16

[4]– محمد الصفراني التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 2004) ص215

وقد وردت في جميع نصوص "جلاوجي"، إلّا أنّ بروزها بشكل جليّ يظهر في نص "الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"، حيث تواترت بين الجمل المتسلسلة، ومن مظاهر ذلك قوله: «وصل القطار أخيرا قسنطينة، وبدأ زفيره الغاضب لاعنا الكون كلّه، فتحت الأبواب، تسلّل البرد الشديد إلى العربة، حين وقف سي رابح أمام المحطة »[1]

يلحظ المتأمل في هذا المقطع أنّ الفاصلة لم تقف عند حدود تأدية وظيفتها فقط، وهي وظيفة الوقوف على القليل في الجملة الواحدة؛ بل «تعدّتها إلى المشاركة في إنتاج المعنى، وذلك حين دخلت لعبة التشكيل البصري ضمن التفاعل الموجود بين سواد النص وبياض صفحة الكتابة»[2].

كما يلاحظ القارئ كذلك تسارع الأحداث، وكأنّ السارد يريد أن يخبرنا بشيء مهمّ، ولا وقت له للاستراحة.

2– محور لغة علامات الحصر:

نعني بهذه العلامات «الوسائل المهمّة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وهي تشتمل على العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالان»[3].

ومن علامات الحصر التي استغلها جلاوجي في صفحات نجد:

أ–الهلالان:

[وصورتها البصرية ()]

يطلق عليها البعض "القوسان"، ويستعملان لأغراض كثيرة أهمّها الحصر، وهو «مقابل أجنبي لمصطلح تقني معرب، وأسماء الأعلام الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية وعبارات التفسير، والدعاء القصير، وألفاظ الاحتراس والضبط، والأسماء الشخصية للمؤلفين والأرقام الترتيبية، وأرقام الإحالات

---

[1]_عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 12 .

[2]_لخميس شرفي: التشكيل البصري وحداثة النص الشعري أوجه الحضور وأبعاد الدلالة، ص530.

[3]_محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر الحديث، (1950 2004)ص 217.

وأرقام الهوامش المقابلة لها»[1].

وقد وظّف جلاوجي هذه العلامة في قوله:

«**تعلن المدينة المومس (قف) أنّ (حي بن اليقظان)**

قف قد تسّلل بين تضاريسها... (قف)

وأن القبض عليه واجب يمليه الوفاء، والإخلاص (قف)» [2]

هذه اللافتة التي دُبجّت في منتصف الصفحة، بخط أسود غليظ، سبقتها لافتة أخرى، تمثلت في قوله: «تقدّمتُ متوجّسا يحصد بي الخوف... يعصف الفضول... لفت انتباهي لافتات كبيرة، إعلان مكتوب بخط رديء جدا... تأمّلته وأجهدت نفسي في فكّ رموزه»[3].

من خلال هاتين اللافتتين نرى أنّ السّارد بحاجة إلى مصادر سرديّة معرفيّة إضافيّة، إضافة إلى خروج هذه العلامة إلى مداليل أخرى تثري فضوله، منها: تُخبره عن المدينة "المومس"، وعن قاطنيها، لكن لم يستطع ذلك لأنّ لفظة "قف" تعترض سبيله، والتي تواترت أربع مرات، ليريد بهذه الكتابة التي لم تمنح نصّها «للسارد مباشرة، بل قايضته الخبر بفك سُننها حين تحوّلت الكتابة عليها إلى طلسمات تنشر الرّيبة والارتياب، وتدعو إلى المكابدة أوّلا قبل الظّفر بالخبر، هكذا تنضّم اللافتة بإعلانها غير القابل للقراءة، وغير المقروء بعد إلى الفضاءات المعدّة للخبر، بما يحمله من تداعيّ سارد مُتوجّس و مُرتاب من كل شيء، وخائف من كلّ آت»[4].

وفي مقطع آخر، وظف "جلاوجي" علامة الحصر المتمثّلة في القوسين، مقرنا إياها بعلامات وقف أخرى من مثل الاستفهام، والفاصلة، ونقاط الحذف في هامش الصفحة قائلا: «قلت له: ما الذي دعاك للخروج؟ قال: الذي دعاك إلى طلب الولوج، قلت له: هذه أرواح المعاني وأنا ما أبصرت إلا

---

[1]_محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر الحديث، (1950 2004) ص 221.

[2]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص36.

[3]_المصدر نفسه: ص35.

[4]_ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص355.

الأواني»[1]، هذا الحوار الذي جرى بين السّارد والمجذوب ذو سمت تناصي أُغْتُرِفَ من معين صوفي لابن عربي[*]، والذي جرى في فضاء الغياب والحجب، خُلقت من رحم "الصمت"، ومن كبرياء هذا المقطع، الذي «يفوح من فجوات المغامرة في تلك الأصقاع، التي تؤسسها الكتابة، من وراء صرصرة الأقوال وتقلب الأحوال"»[2]، عكسته علامة الحصر المتمثّلة في القوسين، و المجيبة لسؤال السّارد؛ "سألته عن كل ذلك"، مستعينا في سبيل تحقيق هذا بمنبع ثري، من منابع شعرية النص، «فتغدو حركة المعنى حبيسة اللّغة، يُطلقها التّضاد من أسارها، لا ليكشفها ويُوضّحها، ولكن ليُثريها ويُغنيها، وبجعلها أكثر عمقا وتنوعا»[3]، ولاسيما حين تتواشج الفكرة والموضوع المقام في نص واحد.

ب– المزدوجتان:

ويطلق عليها البعض "علامة التنصيص"، أو "علامة الاقتباس"، وتوضعان في الحالات الموالية: لتمييز العبارات المنقولة حرفيا من الكتاب، ولإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو المقالات"، وقد وظّفها جلاوجي" في بعض نصوصه خاصة حين راح يتناص في بعض مقاطعه مع القرآن الكريم، مصداقا لقوله تعالى:"فإن بغت احداهما الأخرى فقاتلوا التي تبغي حتى تفئ الى أمر الله"، وهنا أتى بعلامات التنصيص لتحديد النص القرآني كما هو دون زيادة ولا نقصان.

كما نجد تواتر لفظة "المعصومة"[4] بين ثنايا نص "الرماد الذي غسل الماء" فجعلها كلازمة لا

---

[1]_عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص77.

[*]– أتى جلاوجي بهذا المقطع، متجاوزا في ذلك بعض المقاطع للنص الأصل، القائل في باب "سَفر القلب"، قال السالك: فلقيت بالجدول المعين وينبوع أرين، فتى روحانيّ الذات، ربانيّ الصفات، إليّ الالتفات، فقلت له: ما وراءك

يا عصام؟ قال:وجود ليس له انصرام... فقلت له: ما الذي دعاك إلى الخروج؟ قال: الذي دعاك إلى طلب الولوج... قلت له: هذه أرواح المعاني، وأنا حتى الآن ما أبصرت إلا الأواني، فعسى أن تُعرِّفني حقيقة القرآن والسبع المثاني، قال: أنت غمامة على شمسك، فاعرف أوّلا حقيقة نفسك، فإنّ لا يفهم كلامي إلاّ من رَقِيَ في مقامي، ولا يَرقاه سوائي، وحيّرني: أنا القرآن والسبعُ المثاني والروح لا روح الأواني. محي الدين ابن عربي: الأسرا الى المقام الأسرى، أو كتاب المعراج، تحقيق وشرح:سعاد الحكيم، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1 1988، ص58.

[2]_عثمان بن طالب: كتابة الصمت، صمت الكتابة، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، العدد28–29، يونيو 1996، ص5.

[3]_ميادة كامل اسبر: شعرية أبي تمام، ص113.

[4]_عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص35.

تبرح صفحاته.

وعليه؛ فمعظم توظيف جلاوجي "للمزدوجتين" لم يخرج في نصوصه عن معناها، وهو ما نجده مثلا في إبرازه لعناوين كتب من مثل: "الكفر والجنون في كتابات الزنديق أركون"، وكتاب "السيف البتار في فتاوى ركوب البحار"[1].

وعليه؛ لا يمكن لأي دارس إغفال الدور الجبار الذي تقوم به علامات الترقيم، والتي بلغت أهمّية كبيرة في نصوص" جلاوجي"، فغيابها أو «تغيير الترقيم غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض»[2]، لهذا منحها عناية فائقة.

وخلاصة القول وصفوته نرى أنّ "جلاوجي" قرأ الصمت في ضوء كتابته لأسئلة الراهن وانكساراته، فجعله لغة ودلالة تلتمس في مختلف مستويات نصوصه وفق تشكيلات بصرية «تأذن عبر بنيتها الدلالية للأرض أن تمطر، وللزمن أن يتكّور، وللصمت أن يتكلّم، وتسمح في الآن ذاته للنثر أن يتشعّر ويكتسب شكل القصيدة»[3].

ولهذا نقول هذا «حديث أراده أصحابه في الصمت عندما تتعطل لغة الكلام أو تعطل فيروق جنس آخر من المعنى وتجري مقاصد يتعين تدبرها والاحتيال في سياستها ولقد تحدث هؤلاءفسكتنا وعندما سكتوا أعجبنا سكوتهم فجاء حديثنا ومع هذا لن نكثر الكلام حتلا لاتكثر سقطاتنا كما تقتضي آداب اللسان »[4].

---

[1]_المصدر نفسه، ص43.

[2]_محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص109.

[3]_صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص223.

[4]_محمد الشيباني:كلام في الصمت ص4.

خاتمة

إذا كانت لكل رحلة نهاية فإنّ القول في اللغة لم ينته، ولن ينتهي، إنّها بحر ماله ساحل، يسبح فيه المبدع دونما مجاديف؛ فكانت سكنه وروحه؛ بل بيت وجوده وحياته.

- رمنا عند انتقائنا البحث الموسوم "شعرية اللغة وتجلياتها في الرواية الجزائرية المعاصرة، نصوص عزالدين جلاوجي أنموذجا"، الوقوف أولا على مفهوم "اللغة" وعلاقتها بـ"النص"، فهي المحور الأساسي والأكثر تأثيرا، وانسجاما مع الهوية المعرفية، وأبعادها الدلالية، موضّحين من خلالهما دور اللغة الكبير في تجل خصوصيات فعل الكتابة، ومسايرتها لرهانات التجريب، الأمر الذي دفعنا إلى امتطاء صهوة "الشعرية". التي حسب رأينا تعدّ المسلك الأنسب لقياس درجة جمالية النصوص وتميّزها.
- لم يكن القصد من "شعرية اللغة" التي أطّرت عنوان الدراسة، دراسة "اللغة "من خلال مباحثها اللسانية كمادة خاصة "بعلم اللغة "؛ ولكن نقصد بها تلك "اللغة "الجمالية التي تتغلغل داخل النص، فتسبر أغواره مكتشفة لأنواع الدُّرر الكامنة فيه، وهذا ليس ببعيد، وليس بالصعب على "عزالدين جلاوجي"، الذي أبى إلاّ أن يخدش حياءها، يراودها، ويطاوعها في سبيل تأسيس خطاب متميّز، اتخذ التجريب في سبيل تحقيق ذلك سبيلا
- كان اقتصارنا في هذه الدراسة على "اللغة " كعنصر أساسي في العمل الأدبي، وأهمّ ما تنص عليه الرواية في بنائها الفني، إيمانا منا أنه لا يوجد شيء خارج اللغة؛ لأننا إذا انتزعناها من العمل الروائي، فلن يبق فيه بعد ذلك شيء يُذكر، ولا سعي يُشكر، وكذلك لنمنحها صورتها ودورها الحقيقي في النص، لأنّ معظم الدراسات اقتصرت على مكونات النص الروائي: "الشخصية، الزمان، المكان"، وبخست حقّ اللغة، فلم نجدها إلا مقترنة بها من مثل: لغة المكان، لغة الشخصيات، ومستوياتها.
- سعت خطابات نصوص "عز الدين جلاوجي" بكل الطرق إلى الاحتفاء بـ"شعرية اللغة"، بكل وظائفها ومستوياتها (العامة والفصحى)؛ لأنّ لنصوصه مجالا خصيبا للتعدّد المختلف، فوجب عليه أن يؤسّس لنمط جديد يقوم على الحوارية (البوليفونية)، مغادرا بذلك أطلال الصوت الواحد، محاولا التأصيل لسجل لغوي في كتابته التي تنفتح على كل الأساليب والأصوات، وهو ما جعل اللغة موضوعا لتشخيص أدبي حواري هجين.
- اتّخذت "شعرية اللغة" في نصوصه مهمّتين أساسيتين: مهمّة شعرية جمالية، ومهمّة أيديولوجية، وهو

ما أسفرت عنه كتاباته الناجمة من رحم معاناة الذات العربية الجزائرية، فكان يقول الواقعة معلنا جراءها عن ولادة نصيّة يتصارع فيها مع الذات ومع اللغة.

- وردت نصوص "عز الدين جلاوجي" مفخّخة لغويا، لا تمنحُ مفتاح فك شفراتها إلاّ لقارئ حصيف يفجّرها، فكانت اللغة بيت كلّ المفارقات، بصفتها أداة قادرة على فضح المسكوت عنه، وهو ما يجعلنا أن نُعدّها في مصاف الكتابات عبر النوعية.

- مثّل جلاوجي في نصوصه "شعرية اللغة" في وجوه مختلفة، تحاور من خلالها مع نصوص أخرى تضاهي كتاباته، منتجا بذلك نصوصا جديدة شكّلتها لغته المجازية والاستعارية.

- لم تكن عوالم جلاوجي فردية؛ بل كانت عوالم متعدّدة، وهذا لم يكن وليد الصدفة؛ وإنما ليذكي بها بعد لغة العجائبي والتصوف والأسطوري... فكانت عوالم آسرة، تؤنس المكان، هذا الأخير الذي احتل موقعا بؤريا في كتابته السردية، تستنطقه شخصيات حيوانية رمزية في نصيه "سرادق الحلم والفجيعة" و"الفراشات والغيلان"، وشخصيات أخرى منبوذة مهمشة رافضة لصوت الواقع، لذا نرى أن معالم نصوصه تعّرضت لكل مظاهر التشويه والقبح.

- حاول جلاوجي أن يبين انتصار الخير المطلق على الشر، وهذه سمة اتصفت بها نصوصه، التي حين نقرأها نشعر بإرهافه الحسي وبعده الإنساني.

- كان لتلاقح الفنون وتنافذها الدور الجمالي لكتاباته الروائية.

- انزاحت نصوص جلاوجي إلى لغة التشكيل البصري المتمثلة في الجسم الطباعي، خارقا نواميس طريقة الكتابة التقليدية، فآثر معمارا هندسيا جديدا لها، محدثا في ذلك تشظيا جماليا لأيقونة البياض والسواد، مشكّلا بها جمالية المكتوب، تحت الأسطر المتفاوتة الطول والقصر المضمرة.

- كان الصمت أشد مضاعفة وكثافة في كتاباته السردية ؛ لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح أن يلتقط حركة الروح والوجود.

من يدخل غابة "عز الدين جلاوجي" السردية الخطرة، عليه أن يتسلّح باللغة، يفجّرها قارئ متمرّس يألف العيش في الأماكن الخطرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا: كتب الحديث:

1. عبد الله بن المغيرة البخاري: صحيح البخاري، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج3.

ثانيا: المصادر

2. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، سطيف، ط1، 2006.
3. عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، 2006.
4. عز الدين جلاوجي: راس المحنه، 1+1=0، دار هومة للنشر والتوزيع، بوزريعة، ا لجزائر، ط2، 2014.
5. عز الدين جلاوجي: الرّماد، الذي غسل الماء، دار الرّوائع للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.
6. عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط2، 2015.
7. عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، منشورات دار المنتهى، الجزائر، ط2، 2016.
8. عزز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،دار المنتهى للطباعة والنشر ،سطيف ،الجزائر،ط1، 2016
9. عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، .2017
10. عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، الجزائر، سطيف، ط1، 2000.

ثالثا: الكتب

1- الكتب باللغة العربية

11. إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكّل القيم، الناشر للدراسات والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2014.
12. إبراهيم خليل: في لغة الأدب و أدب اللغة، بحوث ودراسات دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008.

13. إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النّص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.

14. إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت عن جماليات الصمت والكلمة التي تترقب ساعتها، مركز النماء الحضاري، دمشق، سوريا ط1، 2002.

15. إبراهيم نمر موسى: تضاريس اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

16. أبو العلاء المعري: اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال، بيروت، دط، 1924.

17. أبو الفتاح عثمان ابن جني: الخصائص، حقّقه :محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ط3، 1986.

18. أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ج3.

19. أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الكويت، ط 1، 1950.

20. أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ط 2 ،2011.

21. أبو محمد عبد الواحد بن عاشر: المرشد المعين على الضروري من علوم الدين، مكتبة القاهرة، مصر، د.ط.

22. أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمّون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000.

23. أحمد جبر شعث: جماليات التناص ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

24. أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

25. أحمد عمر مختار: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.

26. أحمد فرشوخ: تجربة جزائر بعيون مغربية، دار الألوان الأربعة للطّباعة، المغرب، ط1، 2012.

27. أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط، 2003.

28. الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السّرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011

29. الأخضر بن السّايح: سطوة المكان وشعرية القص، في رواية ذاكرة الجسد–دراسة في تقنية السرد،ط2014،1

30. اخوان الصفا:رسائل الصّفا ء وخلان الوفاء: دار صادر، بيروت، المجلدّ2، 1987.

31. إدريس القصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية، لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2001.

32. إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

33. الأمين محمد سالم محمد الطلبة: مستويات اللغة في السّرد العربي المعاصر،دراسة تطبيقية في سيمانطيقا السرد ،دار الانتشار العربي ،بيروت،لبنان ،ط1، 2008

34. أنور المرتجى: ميخائيل باختين، الناقد الحواري، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، ط1، 2009.

35. بلال كمال رشيد: اللغة والرواية، دراسة في نماذج مختارة من الرواية الأردنية، منشورات فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

36. بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ط1، 2000.

37. بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي: المغاربية للنشر وتوزيع، تونس، ط1، 2003.

38. –اتجاهات الرواية في المغرب العربي :تقديم محمود طرشونة، المطبعة المغاربية للنشر، تونس، ط1، 1999.

39. توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985.

40. ثامر فاصل: المقموع والمسكون عنه في السّرد العربي، دار المدى دمشق، سوريا، ط1، 2004.

41. جاسم خلف الياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

42. جمال بوطيب: السّردي والشعري، مساءلات نصية، محاكاة للدراسات والنشر، دمشق، سوريا ط1، 2013.

43. جميات منى: الشكيل اللغوي في رواية " وطن من زجاج "، لياسمينة صالح أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن ،ط1، 2016.

44. جميل حمداوي: شعرية الهوامش، دار الريف للطبع والنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2016.

45. حاتم الصّكر: قصائد في الذاكرة، قراءات استيعابية في نصوص شعرية، كتاب ضمن: مجلة دبي الثقافية، 2011.

46. حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2010.

47. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

48. حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

49. حسين سليمان: الطريق إلى النّص، مقالات في الرواية العربية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997.

50. حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

51. حسين نشوان: عين ثالثة، تداخل الفنون والأجناس في شعر إبراهيم نصر الله، وزارة الثقاف، الأردن، ط1، 2007.

52. حفناوي بعلي: الطيب صالح والإبداع الكتابي، الرؤية الجمالية وأطياف ألوان الرواية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

53. -تحولات الخطاب الروائي الجزائري، آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2015.

54. حمادة تركي زعيتر: التشكيل الفني في الشعر العباسي، دار الرضوان للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

55. حميد لحمداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا: من سوسيولوجيا النص إلى سوسيولوجيا النص الروائي، مكتبة الإسكندرية، سوريا، دمشق، ط1، 1994.

56. -"بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

57. حنان إبراهيم العمايرة: الوصف في الرواية العربية، روايات حنان الشيخ أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار فارس للنشر والتوزيع)، عمان، الأردن، ط1، 2011.

58. خالد حسين: شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، دراسات أدبية، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

59. الخامسة علاوي: العجائية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

60. رنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2014.

61. ادريس القصوري :الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

62. سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

63. سروة يونس الدّلي: شخصيات ألف ليلة وليلة، من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية، دار الخليج للصحافة والنشر، الشارقة، الإمارات، ط1، 2018.

64. سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

65. سعيد بنكراد: السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008.

66. سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

67. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.

68. -انفتاح النّص الروائي، النّص والسياق، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

69. -تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

70. -قضايا الرواية العربية الجديدة، -الوجود والحدود-سلسلة السّرد العربي، المغرب، ط1، 2010.

71. سليم بتقه :ترييف النص الرّوائي، دار أبو حامد للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2014.

72. سليمان العطار: المعلقات السّبع، شرح معاصر وتبسيط للشروح القديمة، الدّار الثقافة للنشر – القاهرة، ط1، 2002.

73. سليمان حسين: مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1999.

74. سوزان روبين، إنجي كروسمان: القارئ في النّص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

75. سيزا قاسم: بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، وزارة الثقافة، مصر.

76. شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

77. -بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور اللّيالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

78. -ترويض الحكاية، قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

79. الشريف حبيلة: الخطاب الرّوائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

80. شعبان عبد الكريم محمد: التجريب في القصة القصيرة من (1996-2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2011.

81. شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2009.

82. صابر عبيد: التشكيل النصي الشعري السردي، السير ذاتي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1939هـ، 2018م.

83. صالح صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

84. صباح الأنباري: المكان ودلالته الجمالية في شعر شير كوبيكس، دار نينوي للدّراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

85. صلاح صالح: المدينة الضحلة، تثريب المدينة في الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2014.

86. صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

87. صلاح فضل أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2003.

88. -: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

89. -: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1995.

90. -: شفرات، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، 2005.

91. -: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج، القاهرة، ط1، 2005.

92. ضياء الكعبي: السّرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، دار الفارس للنشر

والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

93. طلال حرب: أوليّة النص، نظرات في النّقد والقصة والأسطورة في الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

94. عبد الحميد عقّار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

95. عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة، سطيف، ط1، 2000.

96. عبد الرحيم الإدريسي: استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

97. عبد السلام بن عبد العالي: ثقافة الأدب، ثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1994.

98. عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1987.

99. عبد القادر سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانيات، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، 2001.

100. عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1 2011.

101. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط6، 2006.

102. -الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

103. -النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

104. -ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط2، 1992.

105. عبد الله خضر محمد: روائع قرآنية، دراسة في جماليات المكان السردي، دار القلم للطباعة

والنشر، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط.

106. -المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2008، نقلا عن إحسان عباس: عبد الحميد بن يحي الكاتب وما تبقى من رسائله 29، دار الشروق، عمان، الأردن، 1988.

107. عبد الملك مرتاض :الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989.

108. -في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني الثقافي، الكويت.

109. عبد المجيد جهاد فتح الله: أفق الحداثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، المغرب، ط1، 2013 .

110. عبد المجيد حسيب: الرواية العربية الجديدة، وإشكالية اللّغة، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط1، 2014.

111. -حوارية الفنّ الروائي، منشورات مجموعة الشباب الباحثين في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ط1، 2007.

112. عبد الملك مرتاض: أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت

113. -شعرية القص وسيميائية النّص، تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، البصائر للنشر والتوزيع، دط، 2014.

114. -قضايا الشعريات، -متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر-، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، الإمارات، ط1، 2010.

115. -نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001.

116. -نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

117. عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

118. عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.

119. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب دراسة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2، 1427هـ-2006م.

120. -النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000.

121. عز الدين مناصرة: علم الشعريات، دراسة أدبية في مونتاجية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

122. عصام شرتح: الشعرية ومقامرة اللغة، مغامرة الكشف والاستدلال، دراسات تحليلية، دار الينابيع، دمشق، سوريا ط1، 2010.

123. -حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري، البصري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014.

124. علي بن أحمد بن سعيد بن حزم: طوق الحمامة في الألفية والآلاف، تح: الصيرفي، مطبعة حجازي، د.ط، 2009.

125. علي بن محمد بن علي الجرجاني: كتاب التعريفات، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

126. علي صليبي، مجيد الموسومي، الشاعر العربي ناقدا، نقد الفكر، النقد الثقافي في النقد الجمالي، المنهل، عمان، الأردن، ط1، 2016.

127. عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1990، ج1.

128. عمرو بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية دار الأمان المغرب ط، 2013.

129. عويض بن حمود العطوي: جماليات النظم القرآني في قصة المراودة في سوية يوسف، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، ط1، 2010.

130. غادة الإمام: غاستون باشلار، جماليات الصورة، دار التنوير للطباعة والنسر، بيروت، لبنان،

ط1، 2010.

131. فايز محمود، الذي كتب مجموعة قصصية بعنوان "قابيل"، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1991.

132. فتحي بوخالفة: شعرية القراء والتّأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، عما ن، ط1، 2010.

133. فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

134. فريد الزاهي: الصورة والآخر، ورهانات الجسد واللغة والاختلاف، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013.

135. فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالتها، مؤسسة القدوس الثقافية، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

136. فوزية سعيد: التراث في الرواية التونسية المعاصرة، دار إشراق للنشر، تونس، ط1، 2012.

137. فيصل دّراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

138. قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتّاب العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

139. كمال الرّياحي: الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، قراءة في التشكيل الرّوائي لحارسة الظّلال، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009.

140. ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، توزيع إربد، عمان، ط1، 2017.

141. ماجد عبد الله القيسي: مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2015.

142. مجموع رسائل الجاحظ: تح: محمد طه الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1982.

143. مجموعة من المؤلفين: الموروث الشعبي، وقضايا الوطن، دار الثقافة بالوادي، ط1، الجزائر، 2006.

144. محمد أداد: الشعر في الكتابة الروائية، دراسة في الرواية المغربية الجديدة، اللغة وعلاقتها بالنقد اللسانياتي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب ط1، 2007، .

145. محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

146. محمد البسيوني: أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1994م.

147. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي العربي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2008م.

148. محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي،

149. محمد النّاصر العجيمي: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب، تونس، 1992.

150. محمد الهادي الطّرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981.

151. محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

152. -خرائط التجريب الروائي، طبعة أنثور، برايت، فاس، المغرب، 1999.

153. محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012.

154. -تقابلات النّص وبلاغة الخطاب، نحو خطاب تأويل تقابلي، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

155. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

156. محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، من باختين إلى ما بعد باختين، دار أمل للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2012.

157. محمد تحريشي: أدوات النص، دراسة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

158. -في الرواية والقصّة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية الجمالية والسردية، عاصمة الثقافة العربية الجزائر ط1 2007 .

159. محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 143، السنة شعبان-نوفمبر 1998.

160. محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي والتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2012.

161. محمد ربيع الغامدي: استعادة المفقود، مقاربة في اللغة وعلاقتها بالمكان عند المشري، ملتقى الباحة الأدبي الأول، المملكة السعودية، 2018/02/06.

162. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحادّ الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002. سيمانطيقا السر دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1 2008د.

163. محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، دار الحوار للنشر

164. محمد طرشونة: ألسنة السرد، .الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 2007.

165. محمد عباس: شعرية الحدث النثري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

166. محمد عبيد: التنوير الروائي، استراتيجية العلامة فضاء التأويل، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2015.

167. محمد عز الدين التّازي: الادب المغربي، مداخل للتفكير والسّؤال رابطة أدباء المغرب، سلسلة موائد مستديرة، المغرب، ط1: 2000.

168. محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنّا مينه الروائي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

169. محمد مفتاح: تحليل الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

170. -دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

171. محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006.

172. محمدي محمد أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، الهية العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا، ط1، 2011.

173. مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أفريل، 1995.

174. مراد عبد الملك: المدارس النقدية المعاصرة، دار الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2009.

175. مصطفى الورياغلي: الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012.

176. معجب العدواني: الكتابة والمحو، التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية، مؤسسة الانتشار العربي، ط، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

177. -تشكيل المكان وضلال العتبات، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ط1، نوفمبر2007.

178. منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.

179. -مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1990.

180. منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج "لياسمينة صالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

181. مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النّص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

182. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، حكاية بحار –الدقل- المرفأ البعيد، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2011 .

183. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

184. ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، " أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش" أنموذجا، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

185. ناصر عمارة: اللغة والتأويل ومقارنة في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي.

186. ناهضة ستار: بنية السّرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003.

187. نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

188. –فتنة السرد والنقد، ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ط3، 2006.

189. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطبع والنشر، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1991.

190. نجيب الحصادي: أفاق المحتمل، منشورات جامعة قاوبونس، بنغازي، ليبيا، دت.

191. نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006.

192. نضال الشّمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2005.

193. نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2010.

194. نعيمة زوّاخ: البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني، دراسة أسلوبية صوتية لسورة الواقعة، مؤسسة كنوز الحكمة، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

195. نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللّهب المقدس، دار الأمل للنشر والتوزيع، الإسكندرية، القاهرة، 2008.

196. نور الدين صدوق: بلاغة النّص-ذراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث، محاكاة، دمشق، سوريا، ط1، 2013.

197. -عبد الله العروي وحداثة الرواية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

198. هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013.

199. هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال نصر الله، دار الكندي، عمان- الأردن، ط1، 2004.

200. هيفاء الفريج: تقنيات الوصف في القصة القصيرة، السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 2009.

201. وانغ جينغ: الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب، كلية الآداب والعلوم الأنسانية، الرباط، الغرب، ط1، 2013.

202. وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

203. ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009م.

204. ياسين النّصير: ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2000، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

205. يمنى العيد: الروائي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2014.

206. يمنى العيد: في معرفة النّص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999.

207. يمنى العيد: في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

208. يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1960.

209. يوسف سامي يوسف: مقدمة للنفري، دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري، دار الينابيع، دمشق، سوريا، د.ط، 1997م.

210. يوسف سعدي: ديوان شرفة المنزل الفقير، دار المدى للثقافة، ط1، دمشق، سوريا، 2002، الديوان، مج1.

211. يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008

2-الكتب المترجمة:

212. بيتور مشيال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة :فريد أنطونيوس، منشورات عويدت، بيروت، باريس، ط3، 1986.

213. تأليف جماعي: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، ا فريقيا للشرق، المغرب، ط1، 2002.

214. تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري مبخوت، رجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

215. تزيفيتان. تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: صديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1994.

216. جان إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2006.

217. جان جاك لوسركل: عنف اللغة، تر: الدكتور محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

218. جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977.

219. جورج جوزين: اللغة والهوية، تر: الدكتور عبد النور خرافي، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ع 342 أغسطس.

220. جون كوهين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، د.ط، 1990.

221. جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

222. رولان بارت: الكتابة في درجة الصّفر، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

223. رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، 1986.

224. رولان بارت، الأسطورة اليوم، تر: عبد الهادي عبد الرحمن اللاذقية، دار الحوار، سوريا، ط1، 1994.

225. رومان ياكبسون :قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، المغرب.

226. غاستون باشلار: جما ليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

227. فران فينتورا: الخطاب السينمائي (لغة الصورة)، ترجمة: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

228. مندلا و أ أ: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، .

229. ميخائيل باختين الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط، 1 1988.

230. ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1990.

231. –الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط2، 1987.

232. -شعرية دوستوفيسكي، ترجمة: نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

233. ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

3-الكتب باللغة الفرنسية:

234. Emile Benveniste : problème de l'linguistique générale -Gallimard tome1, 1988.

235. G Reimas (A.J) courtes (J) sémiotique, dictionnaire raisonne de la théorie du langage, op, cit,.

236. Gérard Genette: Seuils,

237. Gérard Genette: Seuils, editions du seuil, Paris, 1987, P145.

238. hugues-constan,« hal »,archives ouverte de cluanay dubmitted, on10feb2009.

239. jacqueline, pioche : le rober, dictionnaire étymologique de français, paris, 1994.

240. M, Bakhtine : esthétique et théorie du roman .

241. M. bakhtine : esthétique et théorie du roman

242. Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, gallimard, 2004.

243. Oswald Ducrot dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, coll., points, Ed seuils, paris, 1987,.

244. pierre Fan den heuvel :parole, mot, silence.

245. pirre ven Dan Heurel : Parole, silence (pour une poétique de l'énonciation),librairie José cortil, 1985.

246. Raman Jakobson : Huit Questions de poétique, Editions du Seuil, 1977.

247. Reger Boussinot, Lencyclopédie du cimena, les savoir, Bordas, paris 1995.

248. signification du mot silence-Dictionnaire des définitions :www.dico définitions. com, 20/6/2018 :22 :50m

249. Tzveten todorov : « le principe dialogique » « d seuil p 32 suivi de ecb.

رابعا: المجلات

250. إبراهيم الحجري: شعرية القص في النص المغربي، ديوان السندباد، نموذجا، مجلة عمان، العدد 117، آذار، 2005.

251. إبراهيم رضا وآخرون: فقه التحيّز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، أعمال مؤتمر التحيّز الثاني، القاهرة، 2007م.

252. أحمد بلاطي: الرواية البوليسية من الجنس إلى التقنية مقال ضمن كتاب: المحكي البوليسي في الرواية العربية.

253. أحمد بوزيان: بلاغة الصمت في الخطاب الصوفي، قراءة في مذاق البدايات، مجلة الأثر، مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 18، جوان 2013.

254. أحمد عامر: هندسة الكتابة الشعرية، بلاغة البياض والسواد في شعر عمر أزراج، –مجلة مقامات – للدراسات اللسانية الأدبية والنقدية، مجلة دورية دولية علمية محكمة، تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي أفلو، الجزائر، العدد1، جوان 2017..

255. أحمد علي محمد: التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة "نشيد الحياة" للشابي، دراسة أسلوبية إحصائية، مجلة جامعة دمشق، المجلّد 26، العدد الأول والثاني، 2010.

256. أحمد فرشوخ: الردّ بالكتابة، قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن كتاب سلطان النص. 2008

257. أحمد فرشوخ: جدلية المقاومة، طرائق في اشتغال الأدب الشّعبي في سرادق الحلم والفجيعة، ضمن كتاب: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ثلة من النقاد المغربية، دار الألوان الأربعة للطباعة، المغرب، ط1، 2012.

258. أحمد محمد ويس: الانزياح، الاستعارة، والانحرافات، مجلة كتابات معاصرة، العدد27 المجلد 7، 1996.

259. الأخضر بن سايح: الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد4، جانفي 2009.

260. إدريس مقبول: المدينة العربية الحديثة، قراءة سوسيولسانية في أعراض التمدن، عمران، العدد 16، ربيع 2016.

261. بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن 3 إلى 6هـ، منشورات كلية الآداب والفنون منوبة، تونس، ط1، 2008.

262. بشير بوبجرة محمد: أزمة الهوية أم عبثية الراهن في رأس المحنة 1+1 = 0، مقال ضمن: "كتاب سلطان النص.

263. بلقاسم مارس: الرواية والسّفر، تقاطعات التخييلي والتسجيلي، تنسيق وتقديم: شعيب حليفي، تأليف مجموعة مؤلفين: منشورات مختبر السرديات، المغرب، ط1، 2015.

264. بن جمعة بوشوشة: التجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، مجلة عمان، العدد 116، سنة 2005.

265. بوشعيب السّاوري: التخييل الأسطوري للراهن في رواية" سراادق الحلم والفجيعة"مقال ضمن كتاب" تجربة جزائرية بعيون مغربية"، دار الألوان الأربعة تونس، ط1" 2012.

266. جان حميد فرحان: جمالية القصة القرآنية، قصّة سيدنا "يوسف "أنموذجا، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 101.

267. حافظ صبري، الحداثة والتجسيد المكاني للرواية، قراءة في رواية حديثة (مالك الحزين)، مجلة فصول- القاهرة، م4، ع4، يوليو/ أغسطس، 1984، ص163.

268. الحبيب السّايح: الكتابة الروائية في الجزائر عربيا، الرّهان والمحدودية، مجلة عمان، أيار، العدد 119.

269. حبيب مونسي: الحياة والتعبير والتكييف والتمرّد، نحو طريقة عملية لقراءة الصور.

270. حسن يوسفي، القناع بين المقدس والمتخيّل المسرحي، مجلة علامات، مكناس المغرب، العدد4، 1996.

271. حسين فيلالي: التوازي ولعبة المرآة في الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن: كتاب سلطان، 2008.

272. حميدي خميسي: اللغة الصوفية، مجلة اللغة والأدب، مجلة علمية أكاديمية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 01، رجب 1417هـ، ديسمبر 1996.

273. حنان لعمايرة: تقنية التفتيت البصري وأثرها في تشكيل بنية النّص الشعري الحديث، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلّة علمية محكمة تصدر، العدد التاسع، جويلية، 2016.

274. ديمتري أقيبرينوس: التكامل الداخلي في الأدب "زهرة اللوتس" نموذجا، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27، المجلد السابع، 1996.

275. رزيق رائف: كيف يتكلم الصمت ويصمت الكلام، إلياس الخوري في رواية أولاد الغيتو- اسمي آدم، مجلة الدراسات الفلسطينية، ع107، 2016.

276. رشيد بنحدو: "مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة بين من أنا؟ ومن غيرُ أنا؟ مقال ضمن مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، العدد 79-80، 2010.

277. ريم زروق: الصمت في أخبار العشاق، تجلياته ووظائفه ودلالته، ، مقال ضمن كتاب: "الصمت في الخطاب،2018

278. زيد عامري: إنشائية الصمت في رواية الحبيب السالمي جبل العنز، مقال ضمن كتاب: الصمت والخطاب، 2018.

279. زيدان منصور: الصمت والتابو في رواية "عشب الليل" لإبراهيم الكوني، مقال ضمن كتاب "الصمت في الخطاب، 2018.

280. سامي بن عبد الملك: الصّمت في الخطاب الصوفي عند النّفري: مقال ضمن كتاب: الصمت في الخطاب.، الندوة الفكرية بمدنين تونس أفريل 2018

281. سامي الطّلائلي: عرس التساؤل، صوت الجماعة الشفاف، مجلة كتابات معاصرة، عدد32.، المجلد الثامن 1998

282. سعيد يقطين: المطلع، اللعب، الدلالة، من خلال عين الفرس والدراويش يعودون إلى المنفى، مقال ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم ط1، 2006

283. شعيب حليفي: التخييل ولغة التشويق، مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، مقال ضمن كتاب: "المحكي البوليسي في الرواية العربية"، مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.

284. شعيب حليفي: التعبير الروائي والتحولات رؤية جديدة :لأدب المغاربي اليوم –قراءات مغربية– منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2006.

285. شعيب حليفي: متخيل المدنية في روايات الخيال العلمي، مقال ضمن كتاب" الرواية والخيال العلمي"، منشورات مختبر السرديات، الدّار البيضاء، الغرب، ط1، 2013.

286. شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب الصحافيين الفلسطينيين، نيقوسيا، ع61، 1999.

287. شوقي بدر يوسف: النزوع إلى التجريب في قصص "محمد الصّاوي"، مجلّة عمان، حزيران، العدد 107، 2004.

288. صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، ع21، 22، 1986.

289. صليحة مرابطي: حوارية اللغة في رواية" تماسخت دم النسيان" للحبيب السايح، منشورات مخبر تحليل الخطاب تيزي وزو، 2012.

290. الطاهر روابنية: الفضاء والدلالة، مجلة انسانيات، جامعة عنابة، العدد 38، 2007.

291. الطاهر روابنية: تضافر الشعري والأساطير، قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي، تجليات الحداثة، العدد 3.

292. عبد الحميد مغيش: سرادق الحلم والفجيعة، إضافة نوعية للأدب الجزائري، مقال ضمن كتاب سلطان النّص، دار المعرفة، الجزائر، ط1، 2008.

293. عبد الرحمن السمارة: جماليات الانزاح اللغوي، قراءة في علبة الباندورا لأنيس الرافعي، مجلة عمان، العدد 162، سنة 2007.

294. عبد الستار العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مجلة فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، مجلد 26، العدد 2، 1997م.

295. عبد القادر عباسي: بلاغة البياض في ديوان "صحوة الغيم" لشاعر عبد الله العشي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلة علمية محكمة، العدد 11، الجزء الثاني، 18 مارس 2019.

296. عبد الله الكثيري: السيمولوجيا العربية، قراءة في بيت من شعر المتنبي، صراع الثقافة والطبيعة، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27، المجلد السابع، 1996.

297. عبد الوهاب بوشليحة: المثقف والسلطة قراءة في قصة "تداعيات مواطن بدأ يسترجع الذاكرة" ضمن مجموعة القصصية ما قبل الإعصار، مجلة الدراسات الأدبية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، العدد3، 1994.

298. عثمان بن طالب: كتابة الصمت، صمت الكتابة، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، العدد28-29، يونيو 1996.

299. عطية الويشي: الواقعية المتجرّدة، رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي، مقال ضمن كتاب: سلطان النص، 2008.

300. علاء الدين علي ناصر: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النّص الشعري الحديث-مجلة قاليد-مجلة علمية تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصي مرباح، ورقلة، العدد 13 ديسمبر، 2017.

301. علي متعب جاسم، منى شفيق توفيق: فاعلية المكان في الصورة الشعرية، سيفيات المتنبي أنموذجا، مجلة ديالي، عدد40، سنة 2009.

302. علي مومن: شعرية العتمات في خطاب الرواية الجزائرية البوليسية، دراسة سوسيونقدية، مقال ضمن كتاب المحكي البوليسي في الرواية العربية.

303. فتحي بوخالفة: التراث السّردي القديم في الرواية الجزائرية الحديثة، مجلّة الآداب، والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، عدد5، 2005.

304. فتيحة العزومي: جماليات التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مقاربة جمالية لعلامات الترقيم، مجلة "بدايات"، تصدر عن دار الآداب واللغات، جامعة ثليجي عمار الأغواط، مج1، ع2، 2019.

305. فتيحة كحلوش: قصيدة تناصية في قصيدة "لالا حيزية" لعز الدين المناصرة، ، مجلة عمان، العدد 162، 2007.

306. فيروز رشام: علامات الترقيم ودلالاتها في نثر نزار قباني، السيرة الذاتية أنموذجا، مجلّة معارف، مجلة أكلي محند أو لحاج، البويرة، ع1، 2007.

307. لحسن كرومي: القراءة: الاختلافي والمغرض- القارئ في المقروء، مجلة كتابات معاصرة، العدد32، 1998.

308. لخميس شرفي: التشكيل البصري وحداثة النّص الشّعري، أوجه الحضور وأبعاد الدّلالة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة علوم اللّغة العربية وآدابها، المجلة 12، العدد 1، 15 مارس، 2020.

309. محسن التّومي: اللغة مفارقاتها، تناوبية الكلمات والأشياء، مجلّة كتابات معاصرة، العدد32، مج8، 1998.

310. محمد أحمد الخضراوي: مفهوم النّص اللغة والكون والدلالة، مجلة كتابات معاصرة االعدد27، مج7، 1996.

311. محمد الباردي: الصمت والنص المفتوح، قراءة في رواية فردوس لمحمد السباطي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد 15.

312. محمد الدّاهي: دليل العنفوان، فوران الكتابة/ استقصاء اللحظات الهاربة، مجلة كتابات معاصرة، ع 32، 1998.

313. محمد الشيباني: كلام في الصمت سياسة في القول، أعمال الندوة العلمية الدولية للصمت، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، ط1، 2007.

314. محمد العادي: خصوصية التجريب السردي في مجموعة، "بوابات محتلة" للقاص أحمد المنفلوطي، مجلة عمان، العدد 124، سنة 2005.

315. محمد برادة: الرواية في المغرب العربي: من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، مقال ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم.

316. محمد عبد الهادي: الأساطير، النّصوص والعلامات اللغوية، مجلة كتابات معاصرة العدد 27، المجلد7، 1996.

317. محمد كشاش: ملامح الإقطاعية في أسماء القرى والبلاد، نموذج الأسامي اللبنانية، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27، المجلد السابع، 1996 .

318. محمد مدّور: بنية الخطاب الديني ومرجعية النّص التاريخي، مقال ضمن: بحوث ندوة الرواية والمرجع بمدينة مدنيين التونسية، بيت الغشام للصّحافة والنشر والإعلان، ط1، 24-25 نوفمبر 2017.

319. محمد ملياني: ظاهرة الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة -أ بحاث -مجلة علمية أكاديمية محكمة تصدر عن مختبر اللسانيات ةتحليل الخطاب جامعة وهران العدد 1، 2013.

320. محمد نجيب التلاوي: الظفيرة السردية وضفيرة المعنى، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27، المجلّد 7 (نيسان-أيّار) 1996.

321. محي الدين حمدي: مدخل إلى الصّمت في النص السردي، مجلة كلية الآداب واللغات، دورية علمية محكّمة تصدرها كلية الآداب، جامعة بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011.

322. مسعود لشيهب: الرواية والمرجع، بحوث ندوة الرواية والمرجع بمدينة مدنين التونسية، ط1، نوفمبر 2017.

323. منى جميات: اللغة في الخطاب الصوفي من غموض المعنى إلى تعدّدية التأويل، مجلة حوليات التراث، مجلة علمية محكمة، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد 15.

324. منى عباس، ثنائية الماء والدماء في رواية "توجان" لآمنة الرميلي الوسلاتي أنموذجا، مقال ضمن كتاب: "الصمت في الخطاب"، أعمال الندوة الفكرية للبحوث والدّراسات والنشر والتوزيع، تونس، ط1، أفريل، 2018.

325. اليامين بن تومي: سؤال العنوان، عتبة اللّامنظور، قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن كتاب: سلطان النص، 2008.

326. ميلود حميدة: الصمت أو النّص الموازي في الرواية الجزائرية، نحل الفقير لمولود فرعون نموذجا، مقاربة تكونية، مقال ضمن أعمال الندوة الفكرية، الصمت في الخطاب، بلقاسم مارس، جمعية الدّراسات الأدبية والحضارية، مدنين، تونس، ط1، 2018م.

327. نبيلة إبراهيم: لغة القص في التراث العربي القديم، مجلة فصول، مجلد 2، العدد 2، القاهرة، سنة 1982.

328. نجلاء مصطفى فتحي غراب، : سيميولوجيا الصورة المرئية وعلاقتها باللغة اللسانية، مجلة فتوحات، كلية الآداب واللغات، جامعة عباس لغرور، خنشلة، العدد 3، جوان 2016.

329. نجمة خليل: الرؤية الفنية في الأدب، شعرية الرواية والمألوف، نموذج غسان الكنفاني، مجلة كتابات معاصرة عدد27، المجلد7، 1996.

330. نوال آقطني: الصمت وضجيج السواد في القصيدة الجزائرية، كلية الآداب واللغات، مجلة علمية محكمة، تصدر عن جامعة بسكرة، العددان 14-15، جوان 2014.

331. الهاشمي علوي: تشكيل الفضاء الشعري بصريا –مجلة الوحدة-المغرب الأقصى، عدد83/82، 1991 .

332. هاشمي قيتش: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة كلية الآداب، جامعة خنشلة، العدد 7 جانفي، 2018

333. الخامسة علاوي : هاجس التجريب في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"، مقال ضمن كتاب سلطان النص.

334. ياسين النّصير: الحدّ استقصاءات في البنية المكانية للنّص، مجلة الأقلام، ع11، 1989.

335. : المواقف في المكان، مجلّة الأقلام، العدد10، سنة 1984.

336. يوسف وغليسي: تحوّلات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج37، يناير، مارس 2009.

خامسا: المعاجم

337. ابن عبد ربه: العقد الفريد، مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ج1، د.ط.

338. ابن منظور: لسان العرب ج2، مادة (ن ك ت).

339. أبو البقاء أيوب بن موسى الكفوي: الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

340. أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري اللبناني، القاهرة، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

341. اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، تح: خليل مأمون شبحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2007.

342. تيريز جورنو ماري، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، ص 68.

343. جمال الدّين محمد بن مكرم أبو الفصل بن منظور: لسان العرب، مج: 4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1997.

344. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، إخراج ابراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الاسلامية، للطباعة والنشر، استنبول، تركيا، د.ط، د.ت.

345. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، إخراج إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، د.ت، ج1.

سادسا: الموسوعات

346. د.سي. ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، دت، دط، ج13.

سابعا: الدواوين الشعرية

347. ابن زيدون: ديوان ابن زيدون، دراسة وتهذيب: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 2005

348. أبو الطيب أحمد بن الحسين :الديوان شرح عبد الرحمن البرقوقي دار الأرقم بيروت ابنان ج3 دط

349. أبو الطّيب المتبني: شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1986.

350. بدر شاكر السياب: الديوان، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 1969.

351. محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، دار رياض السيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

ثامنا: الشهادات والحوارات

352. في حوار له مع صحيفة "ذوات الثقافية الفكرية"، 07 جويلية 2016.

353. محسن بن هنية: عز الدين جلاوجي، محطّات من سيرته، مقال ضمن: كتاب تجربة جزائرية بعيون مغربية، 2012.

354. عز الدين جلاوجي: شهادة مقدمة ضمن اليوم الدراسي بجامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 17 ماي، 2018.

355. عز الدين جلاوجي: شهادة مقدمة في ملتقى الرواية الجزائرية والتاريخ، جامعة سكيكدة، 10/9 أفريل، 2011.

تاسعا: المواقع الالكترونية

356. أبو القاسم عبد الكريم بن هوران القيشيري الشافعي: الرسالة القشيرية، (باب الصمت) pdf www.almostafa.com

357. أحمد دلباني: الكتابة وانهيار المتعاليات متاح على الشبكة www.almothaqaf، بتاريخ 2009/06/22.

358. جواد علي كسّار: بلاغة الصمت، متاح على الشبكة http//alsabab.iq السبت 28 كانوان الأوّل 2019.

359. حسن المودن، الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط، داء الذئب أنموذجا، موقع الاتحاد الاشتراكي، مقال متاح على الشبكة 8/25، 2017.

360. حمد جاب الله: الصورة في سيميولوجية التواصل، الملتقى الوطني الرابع" السيماء والنص الأدبي" متاح على الشبكة.

361. رائف زريق: بين الصوت والصمت، مقال متاح على الشبكة: https://www.quadia.net. بتاريخ: 2011/09/28.

362. سعيد بنكراد: قصة الخلق المقدسّ، متاح على الشّبكة: http://saidbengrad.free.fr/drt1.htm

363. عبد القادر فيدوح: افتراء الصمت في الشعر الجزائري المعاصر، جريدة الجمهورية الجزائر، 2020/09/19 –الحلقة الأولى- المسكوت عنه في الشعر الجزائري المعاصر.

364. علي عبيد: بلاغة الصمت من خلال نماذج روائية، ج1، متاح على الشبكة

365. علي عبيد: بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية، ج3، متاح على الشبكة www.m-d-arabid.com

366. كاميليا عبد الفتاح: الصوت والصمت، ثنائية إعجازية في سورة مريم، متاح على الشبكة greatestqoran.blogspot.com بتاريخ 22 ماي 2019.

367. محمد التهامي الحراف: في بهاء اللغة الصوفية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات، مقال متاح على الشبكة.http://ar.m.wikipedia.org

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ
مدخل: **اللغة الروائية المعاصرة**	
1-النص واللغة	2
2-مفهوم الأدبية وعلاقتها بالشعرية	4
3-لغة الرواية وهاجس التجريب	8
4-لغة الرواية العربية الجزائرية	13
الفصل الأول: **تحولات لغة الممارسة الإبداعية الروائية عند جلاوجي**	
الرواية الجزائرية من التأسيس إلى التجريب	23
أولا: طرائق إبداع صورة اللغة	31
1-التّهجين	36
2-الأسلبة	42
3-التنويع	45
4-الباروديا (التقليد السّاخر)	47
5- الحوارات الخالصة (الحوار الخالص)	51
ثانيا: مستويات اللغة	55
ثالثا: آليات التجريب في لغة السرد وجمالياتها	65
1-اللغة العجائبية	65
2-لغة التصوف	86

3-اللغة الأسطورية	112
4-لغة الأنسنة	122
الفصل الثاني: **طرائق اشتغال اللغة في الرواية الجلاوجية تحول في تحول**	
أوّلا: اللغّة التناصية	158
1-لغة التناص الدّيني	160
2-لغة التناص التراثي	182
3-لغة التناص الأدبي	206
4-لغة التناص التاريخي	234
ثانيا: حوارية لغة الفنون وكريستال الكتابة	251
1-التراسل مع لغة الرسم	253
2-التراسل مع اللغة السنيمائية	266
3-التراسل مع اللغة الموسيقية	271
4-التراسل مع لغة الحلم	277
الفصل الثالث: **بلاغة الصمت وجماليات التشكيل البصري للغة –قراءة في الدلالات والأنساق–**	
I-تحديد مصطلح الصمت	284
أولا: مسألة الصمت في الأدب:	284
1-الصمت في المعاجم العربية	284
2-الصمت في المعاجم الأجنبية	287
3-الصمت في الاصطلاح الغربي	288

ثانيا:أنواع الصمت	289
1- صمت اختياري (مقصود)	289
2- صمت اضطراري (اللامقصود)	290
ثالثا: مواضيع بلاغة لغة الصّمت	291
رابعا: آليات كتابة لغة الصمت	208
1-التلخيص (الخلاصة)	309
2- الحذف	310
خامسا:أصناف لغة الصمت	311
1-النقص الخطي	311
2-الوصف الصّمتي	314
3-صمت الصوت	314
II-جماليات لغة التشكيل البصري	317
أولا: بلاغة المحو ولعبة لغة البياض والسّواد	320
ثانيا: لغة التفتيت البصري	327
1- تفتيت النص إلى أجزاء	327
2-تفتيت الجملة إلى كلمات	328
3-تفتيت الكلمات إلى حروف (أصوات)	330
ثالثا: لغة تفاوت السطر السردي	334
رابعا: هندسة لغة الخط ونوعه:	339
1-نوع الخط	339

2–لغة سمك الخط	341
خامسا: تشكيل لغة المتن والحاشية	345
سادسا: لغة علامات الترقيم	**354**
1– لغة علامات الوقف	**355**
2– لغة علامات الحصر	**363**
خاتمة	**368**
قائمة المصادر والمراجع	**371**
فهرس الموضوعات	**402**
الملخص	

الملخص:

استطاعت الرواية العربية الجزائرية خلال فترة الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن العشرين، أن تحقق ثراء فنيا تجريبيا متميزا، معبّرة في ذلك عن رفضها للقوالب والأشكال والموضوعات الجاهزة، حيث تمكنت على يد جيل طموح توّاق إلى التجديد والتجاوز، من تأسيس ملامح إبداعية تقوم بتحديث الحكي، تعبيرا عن قلق الشكل الفنّي والموضوعي للرواية الجديدة، فراحت تشق لكتابتها طريقا مستحدثة طرائق وأساليب شتى، فضلا عن صياغاتها فنية للتعبير عن أنماط الفن المختلفة، تضم اللّغة وشعريتها.

الرواية لعبة بالكلمات واللغة بحاجة دائما إلى ساحر يكتبها، فكان قلم "جلاوجي" السّاحر يسبح في حدوها دونما مجاذيف، وكان هاجسه السرمدي في تقديمها في الشكل اللامحدود هو ميسمها، لتضفر نصوصه بحساسيتها الجديدة، ممتطيا بذلك صهوة التجريب لتنفتح نصوصه على شهوة السرد بلغة شعرية مارقة عن المألوف متوترة تسرد عوالم مختلفة غاص فيها "جلاوجي" من مثل العجائبي، الأسطوري، الأنسني، لتتقاطع هذه العوالم في فضائه أصوات متعددة وبمستويات مختلفة، لتتم فيها عملية الاستبدال والتحاور من نص آخر.

لهذا تعدّ الرواية من أقدر الفنون الأدبية، على مسايرة الركب التجديدي، بل الأقدر على حوارية الفنون السمعية والبصرية وتراسلها، هذه الفنون التي تبقى شاخصة في حضرة الصمت، تفجرها ثنائية الحضور والغياب والبياض والسواد.

الكلمات المفتاحية ،اللغة،الحوارية ،التناص،الصمت

Abstract:

The Algerian Arabic Novel during the seventies and the eighties of the twentieth century was capable to reach a distinguished artistic affluence, to express its refusal of the ready molds, forms and topics, due to an ambitious generation desirous of the renewing and the transiting to build a creative hallmarks from establishing creative features that update narration, expressing the concern of the artistic and objective form of the new novel, it started making an innovative path to writing it; that update narration and improve methods and new styles for expressing the art various patterns containing the language and its poetry.

The novel is a words game and language that always needs a magician to write it, so the magical pen of "Ezz El-Din Jalawyji" was used to swim in its boundaries without fins, and his eternal obsession in presenting it in the infinite shape to braid his texts with new sensitivity, riding the wave of experimentation to open his texts to the narration passion in an irregular poetic language from the familiar narrating a multiples worlds in which " Jalawyji " draped like: the miraculous, the mythical, the humanitarian crossing in his texts space, speeches in a complicated sounds with different levels, these worlds in which the substituting and the dialoging process happened from another text.

For this, the novel is regarded as the most literary arts able to cope with the path of renewal; also the most able to dialogue and communicating the audiovisual arts, which remain signed in the silence's presence and exploded by the presence and the absence, the whiteness and the darkness duality.

Keywords, language, dialogue, intertextuality, silence

Résumé :

Le Roman Arabe Algérien des années soixante-dix et quatre-vingt du vingtième siècle était capable d'atteindre une affluence artistique distinguée, d'exprimer son refus des moules prêts, des formes et des sujets, a cause d'une génération ambitieuse désireuse du rénover et de transiter pour construire une marque spéciale de l'établissement de caractéristiques créatives qui mettent à jour la narration, exprimant la préoccupation de la forme artistique et objective du nouveau roman, il a commencé à tracer une voie innovante pour l'écrire; qui mettent à jour la narration et améliorent les méthodes et les nouveaux styles pour exprimer l'art divers modèles contenant la langue et sa poésie.

Le roman est un jeu de mots et un langage qui a toujours besoin d'un magicien pour l'écrire, donc le stylo magique de "Ezz El-Din Jalawyji" a été utilisé pour nager dans l'infinité sans nageoires, et son éternelle obsession de le présenter sous une forme infinie tresser ses textes avec une sensibilité nouvelle, surfant sur la vague de l'expérimentation pour ouvrir ses textes à la passion de la narration dans un langage poétique irrégulier de la narration familière à des mondes multiples dans lesquels "Jalawyji" drapait comme: le miraculeux, le mythique, le croisement humanitaire dans son espace de textes, des discours dans un son compliqué avec différents niveaux, ces mondes dans lesquels le processus de substitution et de dialogue se passait d'un autre texte.

Pour cela, le roman est considéré comme l'art le plus littéraire capable de faire face au chemin de la rénovation; aussi les plus capables de dialoguer avec les arts audiovisuels et de communiquer avec eux, qui restent signés dans la présence du silence, éclatée par la dualité de la présence et l'absence, la blancheur et de la noirceur.

Mots-clés, langage, dialogue, intertextualité, silence