



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة 1



كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي 52/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

إشراف الأستاذ الدكتور:

رشيد قريع

إعداد الباحثة:

سمية قايم

الصفة	الجامعة	الرتبة	أعضاء اللجنة
رئيسا	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة 1	أستاذ	أ.د. ذياب قديد
مشرفا ومقررا	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة 1	أستاذ	أ.د. رشيد قريع
عضوا	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة 1	أستاذ	أ.د. الخامسة علاوي
عضوا	المركز الجامعي الحفيظ بوالصوف - ميله	أستاذ	أ.د. حنان بومالي
عضوا	جامعة عباس لغرور - خنشلة	أ محاضر أ	أ. سميرة قروي
عضوا	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	أ محاضر أ	أ. سهيلة ميمون

السنة الدراسية: 2020-2021

نوقشت يوم 2021/05/26

شكرنا

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 قريع"

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



مقدمة

لطالما شكلت الرواية حقلاً تجريبياً مرناً، قادراً على ممارسة الثورة والتجديد، ينهض على ابتكار أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، وعلى المغامرة في التداخل بين ضروب الإبداع الأدبي، مغادرة بذلك أطلال السرد الكلاسيكي فمرقت عنه، لتعالج ثم تفتتح على تحديد مواز للتغير الاجتماعي والثغافي في المجتمع، طلباً لشعرية تتجاوز فيها النمطية والسكون، وفي سبيل تحقيق ذلك اعتمدت طرقاً شتى، ومنها الرواية الجزائرية التي أبت إلا 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 تمكّنت على يد جيل طموح تَوّاق إلى التجديد والتجريب من تأسيس ملامح تجربة إبداعية سردية متميزة، وقد عمق "عز الدين جلاوحي" 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، إلى 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 أضحت همها كذلك تشخيص اللغة، والتمرد على سكونيتها وصيغتها الحكائية، تسعى لإنتاج سرد يتبلور فيه طرائق مستحدثة تضم خواص اللغة وشعريتها، في انتج س ليتحول النص إلى مهرجان لها تحوم حول ذاتها مثقلة بالمجاز، وبهذا التصور جاءت دراستنا الموسومة بـ: "شعرية اللغة وتجلياتها في الرواية الجزائرية المعاصرة، نصوص عز الدين جلاوحي أمودجاً"، لتبين للقارئ مدى قدرة الرواية العربية عموماً والجزائرية خصوصاً على التوغل في خبايا النص الروائي، وإبراز مدى قدرة هذه الملكة وما تحمله من سمات جمالية تُكسب الخطاب الروائي فرادة وتميزاً في شكله وأدائه اللغوي من جهة، وإحساسنا بالعرشة الجمالية التي تستدعيها نصوصه من جهة أخرى.

لهذا كان لزاماً 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 شاملاً لنصوصه ومنها ما اختص في دراسته على جزئية واحدة فيها فقط. نذكر منها: أطروحة دكتوراه "الخامسة علاوي" الموسومة بـ: العجائية في الرواية الجزائرية، جامعة منتوري قسنطينة 1، 2012 تناولت فيها جوانب مهمة في نص "سرادق الحلم والفضيحة" 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 عمداً إلى توظيف جماليات الخطاب الروائي العجائبي فيه بدءاً بالحديث عن "جماليات الفاتحة النصية" وأنماطها واشتغالها دون أن تنسى هذه الدراسة المعول والمقود الذي يقوم عليه النص الأدبي والمتمثل في "اللغة وخصائصها الجمالية، خاصة المستوى التناسلي منها، والنص ذاته تناولته بالدراسة "ليندة خراب" في أطروحتها الموسومة بـ: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، خط الاستواء-مقامة ليلية-سرادق الحلم والفجعية أنموذجاً، 2016، إلا أنّ دراستها كانت تنضوي تحت لواء الشعرية المضادة، فيما يخص مسألة "الانصراف بدءاً بانصراف العنوان والفاصلة والحاشية".

اطلعنا أيضاً 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" متناولاً مفارقات الشخصيات، والمكان والعناوين في روايات "عز الدين جلاوجي"، إضافة إلى ذلك نجد أطروحة دكتوراه "عدلان رويدي" بعنوان: "دلالة المكان في روايات جلاوجي"، متناولاً 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 التناسل في رواية "سرادق الحلم والفجعية" لنعيم المشرّد، وبلاغة "التقابل في روايات عز الدين جلاوجي" لـ "نور السادات الجودي" جامعة باتنة 2014، مستقصياً في هذا العمل على تحديد مصطلح "التقابل" ثم عرج إلى 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 والفجعية أنموذجاً" لرشيد قريع، "آليات التجريب في رواية العشق المقدس" 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 20 أوت 1955" سكيكدة، واليوم الدراسي كذلك المنعقد بـ "جامعة البشير الإبراهيمي بـرج بوعرييج" 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 الروائي عامة، وخطابات نصوصه خاصة، وهذه أعراف يُقرها مبدأ الشعرية القائم على التجاوز وانتهاك الأنموذج السائد، محولين من خلال ذلك الإجابة على الإشكاليات الآتية:

ما هي اللّغة؟ وما علاقتها بالنص؟ ما الذي يُميّز لغة الرواية كجنس أدبي عن غيره؟ أين تكمن جمالياتها بل بالأحرى شعريتها، داخل نصوص 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 تبني عليها هذه الدراسة، لذلك جاء البحث بفصوله الثلاثة، ليكشف عن هذا التميز الذي اتسمت به نصوصه، مبرزين الوجه المضني 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 أملت عليه تحقيقات "شعرية اللغة" في النصوص المدروسة، وذلك من الزوايا الآتية:

مدخل موسوم بـ: اللغة الروائية في ضوء الدراسات النقدية، سعينا من خلاله إلى تحري وضع اللغة والإنسان، مبرزين علاقة اللغة بالنص، وافقين على جماليات اللغة وهاجس التجريب، بعدها ولجنا الفصل الأول 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 تبين أهم المبادئ الأساسية التي يقوم عليها التجريب الروائي، منرجين 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 وانساقها و انصهارها مع مختلف الموضوعات من مثل العجائبي والتاريخي...
 أما الفصل الثالث فكان معنوناً بـ "بلاغة الصمت وجماليات التشكيل البصري للغة -قراءة في
 الدلالات والأنساق-" 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" تميزاً وتفرداً.

وخلص عملنا بأهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة، لعلها تُلقى 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"، "التحريب وارتخالات السرد الروائي المغاربي" بن جمعة بوشوشة، "الخطاب
 الروائي" و"الكلمة في الرواية" لميخائيل باحتين، "فتنة السرد والنقد" نبيل سليمان، "جماليات الصمت
 والمكبوت عنه"، إبراهيم محمود. كتاب "فان دان هوفيل" parole- silence

ونظراً لصعوبة الخوض في الموضوع التي ما كان ليتيسر 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 قريع" سندا لجميل فضله
 وطيب معاملته، وكل من كانت لهم أفضال عليّ، وإن كان المقام لا يتسع لذكرهم جميعاً، والشكر
 مرفوق للجنة المناقشة لقراءتها هذا البحث فلهم مني أسمى معاني الشكر والتقدير.

والحمد لله رب العالمين.

مدخل

اللغة الروائية في ضوء الدراسات

النقدية

1- النص واللغة:

ليس من شك أنّ اللغة هي وسيلة الإنسان في التعبير عن نفسه، وأفكاره، وعواطفه، وهواجسه، ووساوسه، ومهاد الفكر وأساسه، «فمنذ أن خلق الإنسان وهو منشغل باللغة معنا ومبني، مُبدعا ومتلقيا، قائلا ومستمعا، محافظا ومجدّدا، حتى تماهى بها وتماهت به، فكان كائنا لغويا وكانت كائنا حيا، بما يصل ويتواصل، ويُحقق وجوده وتُظهر هويته ومقامه وذوقه»⁽¹⁾؛ وعليه فلا وجود للإنسان من دون اللغة، فهي الأداة التي يعبر 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 تشخذ كل طاقاتها كي تكشف عن جمالياتها، فتولّد فرادة، وتميّزا خاصا للأدب ينم عن قدرة الكاتب على الأداء»⁽³⁾، إنّها بصمة المبدع على إبهامه، وأساس الأدب الأول حيث «غدا المبدع في القصة والشعر على السواء يؤمن بأنّ الفنّ قوامه اللغة التي تتحوّل إلى حقل للتأمل، فيتصاعد فعل الدّوال في بنا النص»⁽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 نعدّه «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 وفتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص39.

(3) _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص15.

(4) _ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص70.

(5) _ ميحان 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 مُستقّة 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 أفاظ طائرة لا تُتخذ دلالتها إلا فيه»⁽²⁾، فهو إذن «المستحيل الذي لا يُنتجُ إلا باللغة والمجال الذي لا يسعه 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 النص هو اللغة؟ أم لا اللغة نص، ولا النص 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 لأن يُتبيّن رأيه أو يُرفض، وهو يفعل ذلك مع مُنتجه لاحقا عندما يطرق بابه مثله مثل بقية القراء»⁽⁶⁾، الذي يستدعيهم النص، لأننا إذا حاولنا «أن نتمثّل الوجود الأدبي لما لمسناه، إلّا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ»⁽⁷⁾، هذا الأخير ما هو إلا «ذات تتخلّلها الشفرات»⁽⁸⁾ الموجودة فيه، يفكّكها ويؤوّلها، 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، ص 17.

(2) _ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 4، 5.

(3) _ المرجع نفسه: ص 6.

(4) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص 18.

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

(6) _ محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سيمانطيقا السرد، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 13.

(7) _ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط6، 2006، ص 75.

(8) _ محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 13.

(9) _ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 75.

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

وعلى أية حال هناك من رأى النص من منظار مختلف بعض الشيء، فهو «جمال بُتُّ على اللغة، سُكِبَ على بنات ألفاظها، فاحتالت به مُزدانة، مُزدهية، مترهية، فإذا هي تزعمها أنها قوامه وعجنته، وجوهره وسره الأول»⁽²⁾، يُخاتلها ويُراودها، فهي إذن جوهره النص وبطلته، «لا هي تكون بدونه، ولا هو يكون بدونها، فهما متلازمان لا يتزايان، وهما متقاربان لا يتفارقان... إن شاء أحدهما أن يكون خارج كينونة الآخر، أصابه الأفنُ والخرعُ والمهرمُ والعياءُ، بل أصابه الذبولُ والفناء»⁽³⁾، وعليه فَلِلْعَلْمِ من «يتلج بين النص واللغة يغتدي كهاروت وماروت حين اتلجا بين الزوج وزوجه، فأفسدا ما بينهما من مودة وملازمة، فباتا من الآثمين»⁽⁴⁾.

لكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا كيف نقرأ هذه المؤسسة الأدبية (النص)؟ وبأي الأدوات نتناول «هذا النسيج السحري... هذا الرؤء المدبج على قرطاس، هذا الكيان الأسود الممتد في أسطارِ أسطارٍ، هذا المتعاس 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، مؤكدين «أنَّ أدبية الأدب تقوم أساسا على الوعي اليقظ بالوظيفة النوعية التي تؤدّيها اللّغة، لإنتاج دلالاته، أو رموزه أو معانيه، وذلك لأنّ اللغة هي ضرورة الحياة البشرية، وصناعة 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 وفتحة 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 الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000، ص27.

نقلا عن: محمد التاصر العجيمي: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب، تونس، ط1، 1992، ص325.

اللغة، الت له عوالم مختلفة، أهمها عالم الأدب، الذي غزا العوالم المجاورة له، خاصة عالم اللغة وعالم النقد، لذا فلفظة "الأدبية" "La Littérarité" مصطلح نقدي اهتم به الشكلايين 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 يجعل منه عملاً أدبياً»⁽¹⁾ بالفعل، ويلتقط "عدنان بن ذريل" تصوراً آخر للأدبية قائلاً هي: «مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي؛ أي الخصائص الفنية والجمالية التي تُمكنه من نسج نصه الأدبي، في تعامله مع اللغة المكتوبة، التي تجعل من العمل الأدبي أدباً، متجلية في البناء الفني 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 يعترضه الضبابية، فالخطاب الأدبي «هو نتاج خصائص النصوص الأدبية بأنواعها: الشعرية والسردية والنثرية، حيث تنتهج هذه الخصائص الجمالية مفهوم "أدبية الأدب"، وبطبيعة الحال فإنّ "الأدبية" تتعرض دائماً للتجهين والاختلاط؛ أي ضبابية الحدود»⁽⁴⁾.

وهذا ما أقرّه "توفيق الزبيدي" في كتابه "مفهوم الأدبية في التراث النقدي"، قائلاً: «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⁾ _ توفيق تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري مبخوت، رجا سلامة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص20.

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

⁽⁵⁾ _ توفيق الزبيدي: 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 يفسرها حسب ما يراه، فالنقاد العرب أو مأوا -في ما نرى- إلى «ما يعادل هذه النظرية الأدبية كاستعمالهم لبعض هذا المعنى الياكبسوني "حسن الديباجة"، وقد وُصف شعر النابغة الذبياني بأنه كان أحسنهم دباجة، وأكثرهم رونق ماء»⁽²⁾، هذه الديباجة التي ظلت 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 المتفرد، الذي هو الخطاب الأدبي»⁽⁵⁾، ومن ثمة فإن دور "الشعرية" يتحدّد في «محاولة إرساء نظرية عامة ومجرّدة ومحائية للأثر الأدبي، بوصفه فنا لغويا، إنها تسعى إلى تشخيص الأدبية ضمن الخطاب اللغوي»⁽⁶⁾؛ لأنّ الشعرية تأخذ في «حسابها مفهوم الأدبية، كي تتأسس علما

(1) _ توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 170.

(2) _ يوسف وغيلسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 306، 307

(3) _ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 59

(*) _ يُعد لفظ "الشعرية" من أشكال المصطلحات، وأكثرها زبقيّة والتباسا، تداولتها الأقلام، فانغلق مفهومها، فراح كل واحد يدلو بدلوها، واضعا لها مفهوما حسب ما تمليه حاجاته الدراسية. وللنظر يراجع: يوسف وغيلسي: إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، ص 270 وما بعدها. وليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص 51. إضافة عز الدين لمناصرة: علم الشعرية، دراسة في إنتاجية الأدب، إلى جانب كتب ومقالات أخرى موسومة ب: الشعرية...

(4) _ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 9.

(5) _ تزيفيتان تودوروف: الشعرية، ص 19.

(6) _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردية، سردية الخبر، دار الأملية، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 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 أضحي النص الأدبي فضاء «ينوءُ بمعاني الكامنة ضمن نسيجه، وأضحّت الشعرية تبعاً لذلك بحثاً في هذا الفضاء، ومجالاً 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 أنّ «علاقة الشعرية بالأدبية -مثلا- هي علاقة الكل بالجزء»⁽⁵⁾؛ لأنّ من مهامها الأساسية «استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضيء على الخطاب أدبيته، أي أنّ الخصائص المجردة هذه اختصاراً للأدبية ذاتها»⁽⁶⁾. ومن هنا يمكننا القول أنّ «للنصوص قوانين توجّهها وتمنحها صفة أدبية، وحتى يتسنى للدارس الكشف عنها وجب عليه مُعابنتها 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 مثلاً حسب تصور "عبد الملك مرتاض"، الذي أقرّ أن مصطلح "الأدبية" أعمّ وأكثر شمولية من مصطلح "الشعرية"، وسبب ذلك يُوعزه "يوسف وغيلسي" هو أنّ «عبد الملك مرتاض إنما يقوم بتعريب المفهوم الغربي، ويعيد صياغته بثقافة عربية صافية، مستنتقاً السؤال الكامن في أعماق القارئ العربي الذي لم تسمعه ذاكرته التراثية يوماً أنّ الشعر يمكن أن يكون أشمل من الأدب؛ لأنّ التقاليد الثقافية العربية القائمة على معادلة "الأدب = الشعر + النثر"، تتأبى 2 جعل الأدب جزءاً من الشعر»⁽⁸⁾، ومردّد ذلك أنّ «ياكبسون في مقولته الشهيرة لا يتحدّث عن مفهوم الشعرية؟ ولكن الأدبية»⁽⁹⁾.

(1) _ يوسف وغيلسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 295.

(2) _ يوسف وغيلسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 306.

(3) _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردية، سردية الخبر، ص 9.

(4) _ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 36.

(5) _ يوسف وغيلسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 301.

(6) _ حسن ناظم: قضايا الشعرية، ص 36.

(7) _ المرجع نفسه: ص 36.

(8) _ يوسف وغيلسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة عالم الفكر، ع 3، مج 37، يناير، مارس 2009، ص 35.

(9) _ يوسف وغيلسي: 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" تتمخض لجنس الشعر وحده أو ما يُفترض أن يكون مثله أقرب منه...»^{(*) (1)}.

هذا عن إشكالية المصطلح، فالشعرية «تبقى بحاجة ماسة إلى حقل آخر استكمالاً لاستراتيجيتها، ذلك الحقل هو التأويلية»⁽²⁾. وأنّ العمل الأدبي الذي يحمل في مخبئه ديمومته واستمراره، وهو القصد "الواحد الذي عوّل عليه الكاتب حين كان يُنشئ خطابه وحين سلمه في أيدي الكلمات... التي بمجرد أن تنفصل عن صاحبها تُفجّر طاقاتها الكامنة لتقول أكثر... وتلك حال لا تتحقّق إلاّ ضمن شعرية الخطاب، وشعرية اللغة الشعرية، وهي تنزاح عن مساراتها الثابتة»⁽³⁾. وعليه فـ «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 تشغل بها اللغة في النصّ الروائي؛ 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؟ وكيف ينتج النص من خلالها نصوصاً يحاورها وينصهر معها؟ يحجب المسكوت عنها واقفة شاخصة في حضرة الصمت

3- لغة الرواية وهاجس التجريب:

إذا كان الشعر ديوان العرب قديماً فالرواية ديوان العرب حديثاً 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، فاختلقت الآراء حول ذلك، للمزيد ينظر: في المراجع التي اعتمدها سابقاً.

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

(2) _ حسن ناظم: قضايا الشعرية، ص 8.

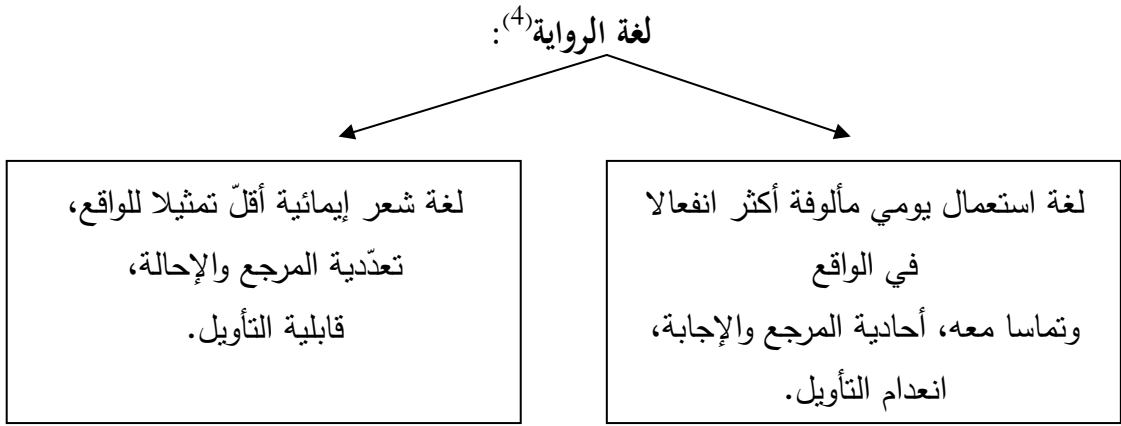
(3) _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردية، سردية الخير، ص 7.

(4) _ ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية: خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجعية أنموذجاً، عالم الكتب

الحديث للنشر والتوزيع، توزيع إربد، عمان، ط1، 2017، ص 52.

«أساس الجمال في العمل الإبداعي»⁽¹⁾ هذا العالم السحري الجميل بلغتها وشخصياتها وأزمانها وأحيازها وأحداثها، وما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال»⁽²⁾، ف شعرية/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 يقدم رؤية جديدة للعالم (الواقع) في عالم الرواية»⁽³⁾.

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



يتضح لنا أن اللغة الشعرية أو لغة القص انحازت وعدلت عن الخطاب الروائي المألوف؛ لسطوها على أصول اللغة اليومية وتبرمجها؛ ذلك «أنّ اللغة اليومية أصبحت مجافية، منحورة لا تستطيع أداء مهامها الإبداعية 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 التفرد 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، ليبيّن فيها الحياة بين ثنايا

(1) _ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني الثقافي، الكويت، ط1، 1998، ص116

(2) _ المرجع نفسه: ص 7.

(3) _ حسين سليمان: الطريق إلى النصّ، مقالات في الرواية العربية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص 65.

(4) _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتحليلاتها 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 تعبر 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 المضغّة إلى الكائن، فبرزت شكلا دالا لا ينتهي»⁽²⁾، ولكي «تهرب من قدر إلى قدر محتاجة أن تتزين جملة، فعبارة، فنصا؛ لكي تثير شهوة، وأن تتنكر مجازا فاستعارة فكناية... لكي تبعث لدّة، أي أنّها محتاجة إلى أن تصبح لغة تعدّ 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 النصّ مرهونة بتمكن الكاتب على بعث المفاجأة في نفس المتلقي؛ «لأنّ المبدع قد تخلصّ من البوح بكل شيء، قياسا باللغة الكلاسيكية، التي كانت انعكاسا آليا لواقع مفروض على الكُتّاب استنساخه»⁽⁵⁾. حيث سعى المبدع من وراء ذلك إلى ترميز اللغة، والتوق إلى عالم لغوي مُفعمّ بحس تخيلي؛ «لأنّ قوّة السرد وسحره يتأتیان من كون الروائي يمتلك مهارات عالية على حصر عوامله وتكثيفها وعصر العالم برمته، ثمّ تحويله إلى جسد المحكي في لغة لا تخلو من الشاعرية»⁽⁶⁾ ولا تنشقّ عنها.

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

(1) _ منى حميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح انموذجا، ص ص 16، 17.

(2) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتح المتعة، ص 35.

(3) _ المرجع نفسه، ص ص 34-35.

(4) _ إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكّل القيم، الناشر للدراسات والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2014، ص 307.

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

(6) _ إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكّل القيم، ص 14.

(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 يتبع 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 اللفظة 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 السبب كانت اللغة في جوهرها شاعرية»⁽⁴⁾.

من أجل ذلك كله؛ «يجب أن نغير أهمية اللغة للإبداع 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 نُدبج 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 مكثفة، سمتها الإيماء والرمز 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 فناً لغويا، وهي بنتٌ 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 يتطّلع المبدع إلى التجريب في عالمها، فإذا لم «تكن لغة الرواية شعرية أنيقة رشيقة، عبقة، مفردة، مختالة، مترهئة متزينة،

(1) _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 109.

(2) _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) _ جورج جوزين: اللغة والهوية، تر: عبد النور خراي، سلسلة 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، ص 111.

(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 السرد في النص القصصي الجزائري، ص 49.

(8) _ منى جيمات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أمودجا، ص 27.

متفجرة لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة، حسيرة، حلقة، بالية، فانية وربما شعشاء غيراء»⁽¹⁾، لنلني "عبد الملك مرتاض" يؤكد على دور الأديب في خلق تراكيبه الشعرية بانزياحها عن النمط المألوف والعادي، وبذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدامه للغة بطريقة تُفجر فيها خواص التعبير الأدبي، لذا بحث الروائيون عن تقنيات وأساليب جديدة في الكتابة، «والعنوان الكبير لهذا التحول يتجسد من خلال ما يمكن تسميته بـ "تكسير عمودية السرد"»⁽²⁾.

وهذا ما يجعلنا نصدر حكما نقديا على لغة الرواية، فهي إما أن تكون لغة شعرية تأخذ كل الصفات الإيجابية، وإما لا تكون فتكسب كل الصفات السلبية»⁽³⁾. ونعني بشعرية اللغة هنا تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد الشر وتجاوز المألوف، وشناعته، واتكائه على «تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي»⁽⁴⁾ أو بسؤال جاكسون «ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا»⁽⁵⁾.

ومنه؛ فشعرية اللغة هي: «تلك اللغة التي تتداخل مع مقومات الشعري لتسلبه أخص مقوماته الفنية، التركيبية، البنائية، محولة إياها عن طريق المعارضة إلى نص روائي مفارق في أسلوبه ودلالاته»⁽⁶⁾، وما على الروائي إلا أن يعمل على بعث حياة جديدة في اللغة من خلال الحركة السردية، المتحركة في الأحداث، المتحركة في منظومة الأحداث المختلفة، لكونها "الرواية" أكثر الفنون انفتاحا مقارنة ببقية الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأن «اللغة بدورها تأبي إلا أن تحقق شاعريتها، إنها ترفض رفضا قاطعا أن تكون لغة نثرية بالأحرى أن تكون لغة عادية، إن هذه اللغة لا تعتمد التصوير الفوتوغرافي، ولا تنقل الواقع والعالم إلى المتلقي نقلا تتحكم فيه الكلمة والجملة والتركيب ومنطق التوالي، وإنما هي لغة تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير إلى الخلق»⁽⁷⁾. وهذا ما يضيف عليها جمالية وشعرية تؤثر في القارئ وتسعفه على إدراك الوظيفة الشعرية، التي «قامت بمهمة أساسية في ربط الجسور بين الأعمال الأدبية

(1) _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 115.

(2) _ سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، -الوجود والحدود- سلسلة السرد 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) _ زفيتان تودوروف: الشعرية، ص 23.

(5) _ رومان ياكسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، المغرب، ص 24.

(6) _ محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سيمانتيقا 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 تُسلم مفاتيح دروبها بسهولة (النص المنقري بلغة بارث)، وتلك هي حالة الغابة البسيطة التي يشقها سبيل واحد يجمع أطرافها ويهدي الزائر إلى المنفذ الصحيح، وقد تتمتع وتستعصي على الضبط وتنصب لقارئها الأفخاخ والمتاريس والكمائن، وتلك هي حالة الغابة اللّفة، وحالة الأدغال التي يتيه داخلها الزائر، ويضلّ سبيله وقد لا يخرج منها أبدا»⁽²⁾.

يتخذ النصّ الأدبي لتشييد خصوصية وفرادته - ما دام الأدب نتاج خيالي - من اللغة وسيلة للتعبير عن خلجات النفس، 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 بين البناء وحادثة الشكل:

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 أساسيين 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 يعرفها جاكبسون بأنها: «الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية عبر مجموعة من الإجراءات التحليلية السديدة»⁽⁵⁾. فهذا النفس الشعري هو الذي «جعلت به اللغة مخصوصة، ولعله لولا ذلك لما كان الإنسان مبدعا، ولما كانت اللغة طاقة خلاقة»⁽⁶⁾.

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

(2) _ أميرتو إيكو: نزوهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 10-11.

(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 وفتحة 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 تفتح لفهم الخفي والآني، هذا ما يرسّخ الفكرة القائلة: إنّ الشعرية هي عملية خلق لغة داخل لغة داخل لغة أخرى»⁽¹⁾. لغة فنيّة تعانق مستوى الشّعر المفعم بالرمزية ودلالاتها، وهي «كل ما ليس شائعا ولا عاديا، ولا مصوغا، في قوالب مستهلكة»⁽²⁾. وهو ما يتطابق مع الرأي القائل: بأنّ الشعرية كالزئبق لا نستطيع الإمساك به ف: «يستحيل النصّ الروائي أن يكون مطاوعا سهل التلقي، وذلك بفضل هيئة استعمال اللغة»⁽³⁾. التي يحاول الروائي أن يوظفها في منجزه الروائي باحثا عن لغة شعرية تسير موازاة مع السرد، تمكّنه من خلق أبعاد جمالية للمتن السردى تتجاوز المعتاد.

كل هذا يأتي بعد خوض عمار التحريب والتجريد، والكشف عن أسرار اللغة في قالب جديد، شعاره التميّز والعدول، محضرة لخطاب سحري تحليلي، «بما هي منبع لتحرّر المخيلة من قيود النظرة السلفية والتقليدية للغة، ومن إيماءات الحظر والتحريم، التي تقوم حائلا بين الكلام الأدبي، وبين عناصر الدعابة، والضحك»⁽⁴⁾، لغة مفارقة للمألوف شاعرية، «ولما نرى أنه لا يكاد يخلو نص أدبي من مظاهر الشعرية»⁽⁵⁾. مهمتها البحث عن بنية النصّ الداخلية، وتوسيع العبارة فيه، فإننا نتأكد أنّ هذا ما يجعلها تتسم بالأدبية، من خلال قدرتها وفردتها على تكسير النمط السردى المألوف، ف«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) _ نورة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب 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 والسفر، تقاطعات التخيلي والتسجيلي، تنسيق وتقديم: شعيب حليفي، تأليف مجموعة مؤلفين: منشورات مختبر السرديات، المغرب، ط1، 2015، ص 116.

(4) _ عبد الحميد عقّار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 83.

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

والمصطلحية، ومكوناتها الداخلية والخارجية»⁽¹⁾، لتصبح بذلك اللغة «ليست وسيلة فحسب، وإنما هي رؤية جمالية تُحتمها طبيعة النص أولاً، وثانياً طبيعة تنامي الوعي باللغة»⁽²⁾.

هذا ما حتمّ على الروائيين إبداع وعي جديد بالكتابة، وبوظيفتها اللغوية، ونتاجها التخيلي الخاص للتعبير عن هذا الواقع، وإعادة صياغته من خلال تشاكل الذات مع واقعها، والمزج بين الواقعي وتفصيله، وبين التخيلي وانزياحاته، ومن خلال الاستعمال المكثف للغة الحكيم؛ ولعلّ هذا العدول هو السمة الأساسية للتجريب، إضافة إلى استعاراتها حقولاً ومرجعيات أخرى؛ لأنّ «العلاقة الوثيقة بين اللغة بوصفها نظاماً إشارياً ومؤديها الإنسان تحتمّ أن تكون لهذه الثقة، مجسّات استشعار يمكن عن طريقها أن تتطوّر تبعاً لتطوّر المجتمع، في مجالاته المختلفة»⁽³⁾، فلكلّ منهما تأثيره وغرضه في الآخر، لغة تستوعب العالم على اعتبار أن الرواية اختصار له، «فالغاية فنية 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 شمسها وأنه 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 التازي: الادب المغربي، مداخل للتفكير والسؤال رابطة أدباء المغرب، سلسلة مؤايد مستديرة، المغرب، ط1: 2000، ص82.

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

(3) _ المرجع نفسه: ص24.

(4) _ محمد سالم محمد الأمين الطّلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سيمانطيقا السرد، ص61.

(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 الروائي هو بنية لغوية دالة، فما توظيف اللغة الشعرية فيه إلا لاعتبارها مظهرا من مظاهر الحدائث والتجريب في الرواية العربية عامة، والرواية الجزائرية خاصة، فـ: «الجمالية في النصّ الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنصّ، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات، كما في بنية الزّمان والمكان، التي تولّد فضاء النصّ، وتخلق للفعل مسافة ينمو فيها وأرضا يتحقّق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور، تتقاطع وتتصادم، وتخلق غنى النصّ، وتعدّد إمكانيات الدلالة فيه»⁽¹⁾.

هكذا؛ «أصبحت اللغة الروائية كالمرآة تنعكس فيها ملامح الواقع اللغوي بأطيافه، ومستوياته المتعدّدة، ولا يخلو الروائي من الشعر حيناً، ومن هيمنة النسق التاريخي حيناً آخر، ومن الخوض في تفاصيل الحياة اليومية حيناً ثالثاً، بحيث أصبح النسق الروائي صورة من الغنى والثراء اللغويين»⁽²⁾، وهذا النوع من التطور صاحب فن الرواية عبر مراحل التجريب التي خضعت لها، والتي جعلتها تتسم 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 الفني وحسّه الجمالي في كتابة الواقع داخل الأدب»⁽⁴⁾؛ أي أنّ اللغة الأدبية لغة كتابية محكية لفئات اجتماعية، وعلى الروائي أن ينسجها في قالب مفعم بثراء أسلوبي.

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

(1) _ يعني العيد: في معرفة النصّ، 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 جيمات: التشكيل اللغوي في رواية " وطن من زجاج " لياسمينه صالح أمودجا، ص 27.

(5) _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 123.

وهي السمات التي تجلّت على أكثر من صعيد، منها «ما يتصلّ بأسئلة المتن، ومنها ما يتعلّق ببنيات الشكل وأنساق الخطاب، ومنها ما يقترن باللغة، وهذا ما يؤكّد 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 السردية؛ لأن «لغة الرواية الجديدة أصبحت تبحر تلك الشفافية والمباشرة المعهودتين في الرواية الكلاسيكية، وتنزع نحو اعتماد تقنيات الكتابة الشعرية، ممّا يؤدّي إلى احتمالات متباينة لتفسيرها لدى القراء، نتيجة لتعدد المعاني التي تفصح عنها تلك اللغة»⁽³⁾ الملونة بحسّ شعري هائل، تاركة قارئها المتمرس موعلا في فكّ شفراتها، وتأويل نشاطها ف«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 تأوهات، وتستشرف مستقبله، عبر لغة منتهكة لهذا الواقع، فما كان على المبدع الروائي إلا أن يصيغ قوالب لغوية جديدة تسير 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 أداد: الشعر في الكتابة الروائية، دراسة في الرواية المغربية الجديدة، ص51.

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

(4) ـ المرجع نفسه: ص53

(5) ـ محمد أمنصور: استراتيجيات التحريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1،

2006، ص61.

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

الشعورية»⁽¹⁾، من خلال البحث عن أفق حدائني.

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

وعليه؛ فشعرية اللغة الروائية تنطلق من سعي الروائيين الحثيث للبحث عن أنساق بلاغية واجتماعية يعالجها المبدع، خارقاً ونابذاً للغة التقريرية، منزاحاً إلى لغة شعرية تمتاز بالتعددية اللغوية والدلالية، تعكس فيها ثقافته وانفعالاته وهمومه، ويبحث فيها عن استراتيجيات نصية جديدة، تجعل نصوصهم نصوصاً مفارقة، لهذا شكّلت اللغة بالنسبة لباحثين: «منطلقاً أساسياً في تشييد نظريته وتصوّره، غير أنّ اللغة التي اهتم بها ليست لغة النسق ذات البنية الساكنة؛ بل اللغة الحوارية المحمّلة بالقصدية، والوعي، والأيدولوجيا»⁽³⁾؛ ذلك أنّ «لغة الرواية ليست لغة نسقية، وإنّما هي مفعمة بالأيدولوجية والحمولات الفكرية؛ لأن الرواية هي الأقدر على استيعاب أسئلة الإبداع الأدبي، كونها ظاهرة متعدّدة الأسلوب واللّسان والصّوت»⁽⁴⁾، فنحن لا نستطيع تجديد الرواية إلّا عن طريق البحث عن أشكال متعدّدة؛ لأنّها فنّ متغير الشكل، وهي الأقدر على التعبير عن الأدب الروائي المسكوت عنه.

(1) _ مني جيات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" للياسمينه صالح، أمّودجا، 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 باحثين: 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، وإيّا لكي يستشرف أفقه ويساءل المسكوت فيه، وهذا برسمه لشبكة من العلاقات المتشابكة، تتعالق فيها عناصر لغة النصّ - 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 والاعتراب، هذا الاحساس الذي ألمّ به، ومزق جسد كتابته، وشغل تفكيره فصار مطرا؛ بل وابلا على صفحاته، إضافة إلى محاربه للرشوة والتهميش والمحاباة والمحسوبية... كما لا ننسى تجسيده لمختلف الآفات الاجتماعية، التي ضيّعت البلاد والعباد، ملحا في ذلك على تعرية الواقع العفن وفضحه، ذاك هو "عزالدين جلاوجي" «المهادئ في معاملته، الخلق 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، تتدفق فيه اللغة تدفقا سلسا تلاحق فيه الأفكار، وتنتصر عليها»⁽⁴⁾، تسانده عمّا يجول ويصوّل في خاطره، فكانت «أداة طبيعة مطوعة 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 مكنته 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 جيمات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أنموذجا، ص 28.

(3) _ محمد تحريشي: أدوات النص، دراسة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 121.

(4) _ المرجع نفسه: ص 6.

(5) _ نفسه: ص 6-7.

نصوصاً أخرى مختلفة موازية للغة كتابته، يحاورها مفتوحاً في ذلك على عوالم متعدّدة آسرة منها ما هو: عجائبي، وصوفي، وأسطوري، وتاريخي، وديني، لي طرح من خلالها بديلاً 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، لتتصافر وتتداخل معها في حراكٍ فنيّ؛ لأن هذه الفنون جميعاً تحتاج إلى وسيط يفجرها ويبرزها. ومن هنا جاء تأكيد "هيدجر" على ارتباط الجمال بالفن والحقيقة؛ لأنّ الفن هو «ممثل لحقيقة الوجود بمفهوم الجمال؛ فالجمال هو أحد الأساليب التي تُحدث الحقيقة بوصفها لا تحجّباً»⁽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 أيضاً وأساساً بالكشف عن استراتيجيات الذات، التي تقف وراء هذا البناء التخيلي الذي يعجّ بالحقائق والأوهام»⁽⁴⁾.

هذه الحقائق التي صمت عنها "جلاوجي" وأبى أن يفصح عنها، فجدده يفجر صمته بهندسة معمارية جديدة في كتابته، مستعيراً من القصيدة آليات كتابتها، وهذا هو «سر نفوذ السلطة الجمالية التي تقطن في الغياب وتتشتت 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 ليتأمل نصوصه، وقضايا بنائه، وتلقيه وتأويله، لتصبح «اللغة كلمات مودّعة بصمت وحذر على بياض ورقة؛ حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلا ذاتها، ولا شيء تفعله سوى أن تتألأ في سطوع كينونتها»⁽⁶⁾.

(1) _ عصام شرتح: حدائوية الحدائفة، شعر بشرى البستاني أنموذجاً، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري، البصري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص85.

(2) _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) _ يوسف وغيلسي: تحولات الشعرية في الثقافة العربية، ص45

(4) _ أمبرتو إيكو: نزاهات في غابة السرد، ص11.

(5) _ يوسف وغيلسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص330-331.

(6) _ ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص50.

لذا إنّ كل من يدخل في العمل الشعري الشعري لنصوص "عزالدين جلاوحي" «عليه أن يغرق في مياه نهر "اليتي" « 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 أفرادها، وخطاباتهم وحيواتهم الاجتماعية المختلفة، وتعبّر عن عمق تجاربهم الإنسانية، كما تسير درجات تطوّرهم نتيجة تحولات الواقع، إذ بقدر ما يكون الواقع جديداً، يكون النصّ الأدبي الذي يكشف عن هذا الواقع، ذا شكل شاذ وغير مألوف»⁽¹⁾ إلا أنّ تحقق مثل هذا النوع من النصوص الروائية الجديدة يبقى مرتكناً بالبحث عن أدوات متجددة لملاحقة هذا التطور الذي كان مرتبطاً بتطور في الوعي بشكل عام، «ولما كانت تجري في الحقل المعرفية، وفي البنيات المجتمعية المرتبطة بها، وفي مجالات مباشرة، أسهمت في تسريع التطور على مستوى تجاوز مراحل للوصول إلى بناء فني ناضج في المجمل»⁽²⁾.

هذا البناء الجديد شعاره التوق لاختراق النموذج الروائي السائد من خلال المغامرة والتجريب، كون الأدب معادلاً موضوعياً وفنياً لهذا الواقع، يعيد مقارنته 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، علماً بأنّ هذا الأخير لا ينحصر في السياسي وحده، وإنما يشكل بنية يتظافر فيها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي... من ثمّ فطبيعة التغيير وأساسه شمولية»⁽³⁾. وما على المبدع الروائي سوى الخضوع لتلك التقلبات الظرفية، والعمل على تدوين هذه التحولات من خلال اختراقه للسكان في القاعدة عبر كتابة تتجاوز النّمطية والهامش، لأنّ الكتاب التقليدي كان يكتب باحتراس خوفاً من مصادرة منتوجه أو منعه، وهو ما عبّر عنه أحمد المديني بـ"الزنازة المحكّمة الأفعال"؛ «لأنّ قاعدة الشذوذ واختراق النموذج الأدبي السائد تكشف في البدء عن هاجس الحرية الذي يسكن ذات المبدع/ الكاتب، ويدفعه دوماً إلى ارتياد أفق كتابة بكر، يتجاوز المؤلف

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

(2) _ شعيب حليفي: التعبير الروائي والتحويلات رؤية جديدة: الأدب المغاربي اليوم - قراءات مغربية - منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2006، ص37.

(3) _ نور الدين صدوق؛ بلاغة النصّ، دراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث، محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2013، ص 79.

والمستهلك، ويخرج عن طقوس النموذج وحدوده»⁽¹⁾.

لهذا السبب شكّلت الحرية أحد مظاهر الإبداع، ومِنَح الممارسة الكتابية شرعيتها، والنص الأدبي حيويته ونشاطه، انطلاقاً من ركوب المبدع سهوة التجاوز والخرق، للتمط 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 انتهاج كتابة سردية تمتح من تصور جديد للإبداع الروائي، مفاده أنّ كتابة الرواية قابلة دوماً 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 «يتخذ 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 شغوم، 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، والانعقاد منها، وهو ما يجليه "محمد برادة" في تبين أن «مجاهة الوجود الملموس للتعثرات والحيات وأنهار أحلام التغيير نحو الأفضل، هو ما جعل الرواية المغاربية تنتج خطاباً انتقادياً يتسم بالجرأة، والعنف والسخرية، ورفض الفكر الماضي السائد»⁽⁵⁾. وفق رؤية الرّوائي ومرجعياته، وثقافته وقراءته لطبيعة التحولات استناداً لها.

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

(2) _ المرجع نفسه: ص 60.

(3) _ سعيد يقطين: المطلع، اللعب، الدلالة، من خلال عين الفرس والدرأيش 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، ص 19

ومّا لا ريب فيه أنّ الخطاب الروائي الجزائري قد عرف تحولات كثيرة في مساره الإبداعي، وأخذ أشكالاً متنوعة في متونه السردية انطلاقاً من المرحلة التأسيسية، أو ما يطلق عليها بمرحلة أو "اتجاه التقليد"، حيث نُظر فيها إلى الأدب على أنّه مجرد وعاء يحمل موقفاً ايديولوجياً، تزامناً مع حصول معظم البلدان العربية على استقلالها، بعد معاناة مختلف شرائح شعبها، أمثال: "الطاهر وطار" و"عبد الحميد بن هدوقة" بالجزائر، و"مبارك ربيع" و"عبد الكريم غلاب" بالمغرب الأقصى، وغيرهم من الروائيين الذين حاولوا ربط أعمالهم الروائية، مازجين بين الماضي والحاضر، والواقعي والمتخيّل في رحاب ضيق، يتم وفق بناء تقليدي دائماً، 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 نمطاً 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 السبعينيات؛ حيث أصبح للنصّ الروائي العربي الجزائري صدى لهذه التحويلات ومواكبتها، ويمثل هذا الاتجاه كلّ "واسيني الأعرج"، و"الطاهر 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 تقتصر على معرفة العالم، وإدراكه بقدر ما تروم إلى إعادة تشكيله، وتسعى إلى أن تثير فهما وإدراكاً ثوريين للعالم»⁽²⁾. ووعياً 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، توقفاً إلى تحقيق المغايرة، أسئلة متن وأبنية شكل وأنساق لغة وخطاب»⁽³⁾، منطلقين من المألوف إلى اللامألوف في مشروعهم الروائي الجديد.

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

(1) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتخالات السرد الروائي المغربي: ص 26.

(2) _ المرجع نفسه: ص 29.

(3) _ نفسه: ص 30.

أشكالاً وتقنيات حفرت عميقاً في اللغة والمتخيّل»⁽¹⁾، ومفتوحة على مغامرة الفن والإبداع، التي لا تخضع للسنن والقوالب الجاهزة والمستهلكة، لهذا سلكوا طرائق متون سردية متميزة، بدءاً 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 النصوص التي «شكل البحث عن المغايرة هاجس كتابها، وعلامة كتابتها أفق اشتغال على اللغة، وبحث في سبيل إغنائها وتطويرها حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها... ومن ثمة يتحوّل الشذوذ عن القاعدة باختراق اللغة/ المقدس بلاغة»⁽²⁾، كونها لم تعد وسيلة إبلاغ فقط؛ بل أصبحت فضاءً للإبداع، وأفقاً لكتابة جديدة، سمتها خيانة النموذج اللغوي الروائي التقليدي.

لقد شهد الخطاب الروائي الجزائري تحولات كثيرة منذ نهاية الثمانينيات، انبثقت من خلال نزوع كتابه إلى المغامرة والبحث عن أفق حدثي، ينهض عن التجاوز ومغادرة أطلال السرد الكلاسيكي لأشكال الكتابة، إيماناً منهم أنّ «الرواية لا تسكن إلى الثابت، بل تنزع دوماً إلى التحوّل والتغيّر فهي كتابة في سفر دائم وارتحال متواصل... تشق وجودها، من اختراق مفاهيم التنظير النقدي في تحديد النوع، وضبط شرائطه، فتكسب بذلك بعض علامات الهوية، دون أن تدركها في شكل مكتمل»⁽³⁾، وما يضمن لها الكمال هو تحقيقها لهذا العدول والتمرد 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 المؤلف، والعمل به، وليس

(1) _ محمد برادة: الرواية في المغرب العربي: من أسئلة التكوّن إلى مغامرة التجريب، ص 19.

(2) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتخالات السرد الروائي المغربي، ص 69.

(3) _ المرجع نفسه: ص ص 74-75.

(*)-التجريب: مصطلح مائع تعثره الضبابية، زئبقي يحتاج إلى تحديد وتمييز، لأنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة منها: التجريب قرين الإبداع" لصالح فضل" وبمعنى التجاوز بمفهوم" محمد الباردى"، إلا أن الشيء الملاحظ هو توافق النقد على مبدأ: الابتكار-التجاوز، الخرق، الكسر، وغالباً من جعل هذا المصطلح قريناً بالتجديد، ولعل "إميل زولا" (1840-1902) هو أول من ربط كلمة "تجريب" بالرواية في كتابه المعروف بـ: "الرواية التجريبية" (1879)، إلا 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، يضيء عليها مصداقية تضاهي مصداقية الحقائق 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 المتبع 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 وتمزّد 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، وتُسّير 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 لدلالاتها، وترميز مفرداتها، فانطلقت الرواية التجريبية التي كان شعارها التمرد على العرف، وتفجير الواقع، ومناهضة السائد لمختلف أشكالها؛ لأنّ ما يميز الإنسان العادي عن الأديب هو "اللغة الأدبية وجماليتها". 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 "البرفة" أو "المحاولة"، وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين وأطلق على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل: "آرت" و"أنطوان" و"كوبو 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

(3) _انطلق "تودوروف" للتمييز بين الحكيم "كقصة" وهي الأحداث في تسلسلها وترابطها وعلاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، والحكي كخطاب فيبرز من خلاله وجود الراوي الذي يقدم القصة، ومع الراوي بوجود القارئ (المتلقي) ومايهمنا هو طريقة عرض الراوي 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، ص 242.

يتيح فيه هدمها»⁽¹⁾، عن طريق كسرهما 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 تحكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية، إنها تستمد نظامها من داخلها وكذلك منطقتها الخاص بها وهو ما يضفي على بنية خطابها سمة الحداثة التي تتأكد 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 بالكتاب إلى ضرورة استثمار أشكال جديدة تسير التحولات المتباينة للمجتمع الجزائري، منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، خاصة 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 للنمط الكلاسيكي المتجلى في الحديث عن الثورة الجزائرية والمقاومات الوطنية، ولصراعات الأيديولوجية المنظمة تحت لواء الاشتراكية، وتمثل في هذا المقام لأسماء راهنت على التجريب منها: "واسيني الأعرج"، "رشيد بوجدره" "جيلاني خلاص"، "الحبيب السنايح"، "إبراهيم سعدي"، "أحلام مستغانمي"، "عز الدين جلاوجي"، والذين رأوا ضرورة البحث عن أنساق جمالية وخطابات سردية تحقق لنصوصهم الروائية مياسم الحداثة والتجديد، وتسائر الزّاهن الجزائري بكل تقلباته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية، مطعّمة بمختلف استلهاماتهم بتقنيات عديدة للتذكّر والحلم والموروث الشعبي المتنوع، وتعدد مستويات الكلام من تبسيط للفصحى، وتفصيح للعامية، وغيرها من التقنيات التي كانت مُغنية كثيرا في الساحة الأدبية الروائية الجزائرية، فسلكوا طريق التمرد في متنوّهم 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 اللازمة "أكتوبر أنطقني" التي عكست البعد التجريبي للمتن الروائي.

المتعدّدة، محققين بذلك لذة "بارت"، على اعتبار «أنّ النصّ الروائي الذي بات يشغل على أنماط التجريب وتحديث الحكيم، صار يسعى إلى تكسير النمطية والسكون؛ حيث التمرد على سكونية اللغة الحكائية، في إنتاج سرد تبلور فيها طرائق مستحدثة تضم خواص اللّغة وشعريتها»⁽¹⁾.

وعليه نرى أنّ التجريب الرّوائي على مستوى "اللغة" يكمن في وظيفتها "الشعرية"، التي تمنح النصّ جمالية وغنائية مميزة، يرى فيها الكاتب ذاته وعالمه، متعاملا معها بأفق حدائثي، 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 الدلالات 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 المؤسّس على أبعاده الجمالية، لإخراج "اللغة" من ظلمات التقليد والرتابة إلى نور الحدّثة 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 وتطويرها، حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها، ويتداخل فيها الدّاتي بالجماعي، والقومي بالإنساني، والتراثي بالحدائثي، والواقعي بالمتخيّل»⁽⁵⁾. عن طريق استحداث أشكال جديدة في مجال الحكيم، وخوض المغامرة إلى أقصى حدودها من خلال نحت الكاتب للغة الخاصّة «التي تستمد بلاغتها من رفضها كلّ أشكال البلاغة،

(1) محمد رضوان: التجريب وتحويلات 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 السرد الروائي المغربي، ص 69.

وتحرّرها من قيودها، وهو ما يكسبها طابعها الحدائثي⁽¹⁾، باعتبارها الخيط والعنصر الأهم 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 الفني من حيث هو حوار بين الفنّ وأداة التعبير الخاصة به»⁽²⁾.

وهذا ما يعكس مدى امتلاك "جلاوي" 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 خلاق، لذلك وجب أن «تحمل لغة الرواية، تعددية الحسّ والدلالة اللسانية وإلا صارت لغة بلا أفق، خاصّة أنّها جزء لا يتجزأ من البنية الدرامية 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 الروائيين، الذين أرادوا البحث عن أفق حدائثي سردي منفتح على الواقع، رُصدت تغيراته في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات؛ حيث «تمّ نوع من الاستعاضة عن البحث اللغوي- بالتعبير عن إشكاليات الواقع وتحوّلاته المتأزّمة»⁽⁵⁾، جعلت من "اللغة" أداة ومتنفسا للإفصاح عن المكبوت والمسكوت عنه داخل المجتمع، والتعبير عن الحالة المتأزّمة الراهنة، التي يعيشها الفرد وكيفية تعامله معها، وذلك «بفضل ما تضيفه هذه اللغة على جوّ الرواية من خصائص تزيد من خصوبة وفاعلية أحداثها»⁽⁶⁾، ومنحها بعدها الإنساني السامي، «ليحملها معاناته ويضخّ فيها طاقات دلالية، انزياحية لمعان جديدة، تُوسّع دلالاتها»⁽⁷⁾، التي تظهر وتشكل وفق أنواع وأساليب عديدة، محققة في ذلك تنوعا وانفتاحا على أنماط الحكيم.

(1) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى"، مجلة عمان، الأردن، العدد 16، شباط، 2005، ص 79.

(2) _ عبد الحميد عقّار: الرواية المغاربية، تحويلات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 82.

(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.

أولاً: طرائق إبداع صورة اللغة:

تعد الرواية الجنس الأدبي الذي لم يكتمل بعد، والذي لا يزال في طور التكوين، الأمر كذلك فإن ما يضمن لها الكمال هو تجاوزها للزاهن والبحث عن المختلف، واختراقها لأكثر من جنس وانفتاحها على خطابات كثيرة متباينة؛ حيث تتجلى اللغة وتوازيها، فهي بحسب نظير "باختين" لها «ليست نسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة والمفوض -الكلمة- الخطاب، المحملة بالمقصدية والوعي والسائرة من المطلقة إلى النسبية، والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية»⁽¹⁾، وهو بهذا المعنى يلتقي مع منظريه السابقين أمثال "هيجل" و"لوكاتش" في "ثنائية الصوت"، ودورها في كشف العلاقة بين الشخص، وهذا ما نجده في الخطابات الهزلية، وفي الخطاب التكميري للستارد المشبع 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 النشر... 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 تعبيراً عن الصيرورة والسعي إلى الاكتمال، مؤمنين في ذلك إيماناً جازماً 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 جزءاً من ثقافة المجتمع مكونة من خطابات مختلفة مدججة داخلها، فهي بلغة «أساليب جمّة وأنماط كلامية وأصوات متباينة»⁽⁴⁾، وبهذا نستطيع القول إنّها (رواية أصوات)، تمثل وجهات النظر للشخصيات ولعواملهم الأيديولوجية التي لم يحدّد معناها (الأيديولوجي)^(*) هل هو سياسي بمعناه الضيق؟ أم له صلة برؤية العالم؟ ما دام الإنسان هو دائماً

(1) _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، 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 مثلاً من كلمة سياسية إلى أيديولوجية المعرفة وغيرها، لكن ما يهمنا هنا هو معنى "أيديولوجيا" في الرواية، فهي مكون من مكونات النص، وهي عند "باختين" التماثل اللساني للخطاب-الأيديولوجيا-يعني فكرة أيديولوجية.

صاحب أيديولوجية بقدر أو بآخر، يجب أن تكون جمالية، لأنّ "الكلمة" في الرواية حسب "باختين" تُصوّر فنيًا؛ 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 النصّ الروائي، 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 النصّ السردي وشعريته.

هذه "الحوارية" القائمة على تنوع الملفوظات والأساليب «محملة بالقصدية والوعي، والأيدولوجيا التي تكشف لنا عن مختلف أشكال الوعي، وأنماط العلاقات القائمة بين الشخص، وعن القصدية المحركة لسلوكاتهم وأفعالهم»⁽²⁾، لتلخص مجموعة الأفكار (الأيدولوجيات) التي تقدم على لسان شخصياتها، فتُعدّ أطروحاتهم الفكرية، القائمة على تباين وتعدّد وجهات النظر؛ لذا يرى "باختين" أنّ «الأساس الذي تقوم عليه الرواية هو حواريتها»⁽³⁾، هذه "الحوارية" التي تعدّ الجوهر الحقيقي للغة الروائية، وفي مواجهة ذلك طرح "باختين" مفهوم "الحوارية" كمؤسس "لصورة اللغة"، يطرح فيه «اجتماع الشعرية والتعددية اللغوية في علاقات حوارية، توسع دائرة المعنى من داخل النصّ إلى خارجه»⁽⁴⁾.

^(*)— إلا أننا لاحظنا في أعماله إدراجه لهذا المفهوم (الأيدولوجيا)، ضمن المفهوم السياسي: كون أفكاره كانت مضطهدة ومنبوذة في روسيا ومخالفة للتصور الماركسي، للإطلاع. ينظر: أنور المرتضى: 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، 1988 ص 109.

^(**)—الحوارية: هي نسيج البنية المادية للمنتوج اللغوي، وتغدو الحوارية في الرواية خاصية جوهرية، تدخل ضمن الوعي الاستطقي والأيدولوجي 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 51-52.

⁽³⁾ _ حميد حمداني: التقدّ الروائي والإيدولوجيا: من سوسولوجيا النصّ إلى سوسولوجيا النصّ الروائي، مكتبة الإسكندرية، سوريا، دمشق، ط1، 1994، ص 32.

⁽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 وتجاوز الأصوات، المبنية على "مبدأ التفاعل"، الذي يعتبر ركنا من أركانها، وركيزة من ركائزها لهذا يمكننا اعتبار «مستوى التواصل بين الأفراد أول تحليلات الحوارية في اللغة»⁽¹⁾.

لذا "الحوارية" 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 تفتح وتبلغ اكتمالها الفتيّ إلا بالتنوع الروائي»⁽²⁾، الذي يتّمس عن طريقه عرض الشخصيات للأحداث ومسرحتها داخل متن الرواية «المنظور إليها على أساس أنّها كلّ تمثل ظاهرة متعددة الأساليب و الألسن والأصوات، ويعثر المحلل على بعض الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة، والموجودة أحيانا ضمن سياقات لسانية مختلفة، وخاضعة لقواعد أسلوبية متنوعة»⁽³⁾.

وسبب هذا أنّ الأساس الذي نشأ عليه الناس هو الاختلاف في الشكل واللّسان والتفكير، لذا "الحوارية" 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 لاحظته بعد ظهور نمط جديد في الكتابة عند دوستويفسكي (Dostoevsky)، والذي تمثل في تعدّد الأفكار والأصوات (Polyphonie La)، كما توصل إلى أنه خالق الأصوات في الرواية، و«اعتباره مثلا أعلى للشكل البوليفوني»⁽⁵⁾ وعليه فالحوارية ليست علما للحوار المتبادل، وإنما «هي القراءة التي يفترض القيام بها، إثر معاينة الكلام وفحص الدلالة وكيفية تشكيلها»⁽⁶⁾، عبر لغة تعمل على خلق أفق للحوار 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 الشريّة 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, on 10feb2009, 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 مقارنة واستثمار التنوع الأسلوبي داخل المتون السردية منها: "التهجين"، "الأسلوبة" و"الباروديا"، و"الحوارات الخالصة"، إضافة إلى "الأجناس المتخللة"، يراها من الأشكال الفنية التعبيرية التي تعمل على إبداع "صورة اللغة"، والتي يقصد بها "باختين" «تلك الصورة التي تسهم في تحقق النص الشكلي والخطابي والأيدولوجي»⁽¹⁾. باعتبارها تشكيلا لغويا جماليا اجتماعيا، ومكونا أساسيا من مكونات العمل الروائي، التي يسعى من خلالها الكاتب إلى تنوع لغة الرواية وحواريتها.

وعلى أساس هذا فصورة اللغة في الرواية، «صورة منظور اجتماعي، وصورة عينة أيديولوجية اجتماعية ملتزمة بخطابها وبلغتها، والتي لا يمكن لها بأي حال أن تكون شكلا نية»⁽²⁾، لأنها لغة تساءل الأيدولوجيا، يتوسل بها المبدع مانحا إيها بعدا جماليا متواريا خلف الصوت ومقاصده، على اعتباره أن «الخطاب الأدبي هو أيضا مجال أساس للتقاط التبدلات عبر جدلية الحوارية السارية، في مجموع مرافق العلائق البشرية»⁽³⁾، وهذا ما أوجب على لغة الخطاب الروائي، أن تكون مزدوجة الحس والدلالة اللسانية تضم خطابات متنوعة "ثنائية الصوت"، وهو ما اصطلاح عليه باختين "بصورة اللغة" 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 والتخييل، وهذا ما أقره في مقارنته للبعد الأيدولوجي والاجتماعي للعمل السردية، الذي ينظر إلى لغة الخطاب على أنها تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم، وأنها 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، مقارنة 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 مجردة، وينتهي "باختين" إلى اعتبار الخطاب الأدبي جزءاً من ثقافة المجتمع الذي تنصهر فيه عدة لغات، تعيها الذاكرة الجماعية. من هنا ينطلق إلى تأسيس مفهوم "للحوارية"، انطلاقاً من التعارض الذي أقامه بين "لغة الشعر" و"لغة النثر"، فاللغة الأولى مفردة تطغى عليها لغة الذات، أما اللغة الثانية فمن أهم خصائصها التكوينية، أنها متعددة اللغات، لهذا رأى أن أنماط التعددية تخضع للحوارية في النثر؛ أي تدخل اللغات داخل الخطاب الواحد، فهي في نظره لم تعد صنعة أو عناصر تقنية تكتسب، إنما قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغات داخل المجتمع، في التراث المكتوب والشفوي.

ولنا في هذا المقام أن نعاين أهم طرائق وآليات هذا التعدد والتداخل للخطابات والأساليب في نصوص "جلاوجي"، ونحن نشتغل على مكونات خطابه انطلاقاً من سؤال "الحوارية": لذا كيف يمكن أن نقرأ خطابه في ضوء الحوارية؟ ما هي مكوناته وآلياته؟ وأين تتجلى طرائق إبداع صورة لغته؟ إيماناً منّا أنه نحت لغته الخاصة التي تستمد بلاغتها من رفضها لأشكال الموروث اللغوي التقليدي، مناقضة للمونولوجية، وتحطيم القوالب المستهلكة لصالح كتابة مُنفلة، وهو ما عبّر عنه -محمد برادة- بخط غرينتش الأدبي - أي تجاوز الجمال اللفظي المحلي إلى الإنجاز العالمي، «حيث أصبحت أشكال التعبير وأساليبه وطرائقه، كلّها تحت الاختيار، مؤدية إلى ما يشبه ثورة الكلمة، تلك التي تجليها الاستخدامات الجديدة للغة، والنظر إلى العمل الفني من حيث هو حوار بين الفنّ وأداة التعبير الخاصة به»⁽¹⁾.

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

وطبقاً لهذا التصور، نميط اللثام عن صورة اللغة الروائية في نصوص "جلاوجي"، التي اتخذ منها الركن الأساسي «لتلمس هذه التغيرات، التي تترجمها لغة الخطابات المؤطرة لثقافة المجتمع وصراعاته الاجتماعية والأيدولوجية»⁽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 نُجلي وعي الروائي بتاريخ اللغة، التي يستعملها واقتناصه للدلالات المتناسلة التي تتفرّج عن التهجين، والتوليد والنحت والسخرية البارودية»⁽¹⁾، ليستثمرها كطرائق يستطيع من خلالها التقاط خطاب الآخر، ما نحا إياها مساحة ثم استهلاكها في فضائه الروائي، وأولى هذه السبل:

1- التهجين: hybridisation

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

أ- تهجين قصدي: واعٍ، منظم، أدبي، وليس مطلقاً، مزيج معتم وآلي من اللغة، فهو امتزاج وعيان، إرادتان، وصورتان، وإذن نبرتان تشتركان في المهجنة الأدبية⁽⁵⁾.

لهذا اشترط باختين في التهجين أن يكون قصدياً 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، ص 108، ص 113.

ب-تهجين غير قصدي: أو التهجين اللاواعي، أو اللإداري «وهو إحدى الصيغ الهامة للوجوالتاريخي ولصيورة 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 حوارى، تتعدّد فيه اللغات، وتباين فيه وجهات النظر، وهذا ما نلمسه في نصوص "جلاوجي" التي تفاوت فيها التعدّد اللغوي في ملفوظات متونه، والتي تبدو أنّها 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 الروائي «ويصل إلينا كأنّه أحد مغايرات البناء المهجين 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 وانجس، ففرت الشياطين، وقد مردوا على الفرار.

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

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

من مظاهر المهجنة في هذا الملفوظ ما نلاحظه من أنّ السارد 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 والفجعية، منشورات أهل القلم، سطيف، ط1، 2006، ص: 61-62.

المقطع السردى، مشخصة للغة الآخر، الحاضر في وعى السارد للغة المشخصة (الرأى العام)؛ لأن من طبيعة التركيب المهجين أن يعكس النسق المنظم الذي يرمى «إلى إنارة لغة بلغة، وتشكيل صورة حية للغة بلغة أخرى»⁽¹⁾، لذا نرى أنّ ملفوظات السارد، حاملة لبذور الغرابة، والتساؤل لهذا "التعبير الموضوعي المزعوم" المطبوع على حديث السارد، والذي يعبر به عن بلوغ المدينة درجة كبيرة من التعفن من جهة، ومدى مساهمة الإشاعة في بناء طاقة دلالية للسارد، وتميز وعيه للكشف عن الوعى الغائب في المجتمع من جهة أخرى.

وفي نص آخر، إذا كان القتل فعلا يستمد ثبله من حوضه شرف الحرب، فإنه يتحول إلى جريمة عندما يفتك بكيان أمة فيدمرها، وهذا ما حاول "جلاوجي" أن يكشفه ويفجر لنا الواقع ويعاينه من خلال نصّه (الفراشات والغيلان)، مواجهها «التاريخ وهو يتحول، والمصير هو يتشكل»⁽²⁾، ذلك في قوله: «وفهمت عندئذ الأمر... هل يمكن للإنسان أن يصل إلى هذه الدرجة من الوحشية فيقتل أخاه بمجرد أنه يختلف معه، في لغة أو دين أو جنس؟؟؟؟ وما كان يلقنه لنا معلّمنا 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 وهلاك ودمارا؟»⁽³⁾.

إنّ المتبوع للغة السارد 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 مشخصة، منصهرة مع لغة حاضرة مشخصة لا تكاد الفروق تتضح بينهما، كونهما يشتركان في مبدأ واحد، ويعالجان فكرة واحدة، هي الدعوة إلى الأخوة وتعلم الفضائل الإنسانية والتحلّي بها، والاقتراء بما نصّ عليه الذكر الحكيم في تحريم قتل النفس، وصوت المعلم التاطق بسم الحديث النبوي الشريف «المسلم أخو المسلم لا يظلمه ولا يسلمه»⁴ ضمن وعى يقوم على التهجين لتمارس اللغة هنا «التجريب على نفسها، كأثما تداعيات أو

⁽¹⁾، ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 148.

⁽²⁾ _ محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حتّا مينه الروائي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 20.

⁽³⁾ _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، 2006، ص 21.

إسراف لغوي، واقع في اللاوعي بما يشبه الحلم والرؤيا»⁽¹⁾ لرواية أسطورية في عالم القتل، تضم هموما إنسانية ماضية وحاضرة ومستشرفة.

وفي موضع آخر نكون إزاء ملفوظ، بين وعين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وهي فترة صوت (منير) وفترة صوت (الحلاج)، الذي نحروه مثل الشاة في العراق، فلم يتخلف "جلاوي" في ذلك إذ أتح «لهذه المأساة بأدبه بعيدا عن السياسي حيناً، ويمتزج الجمالي الفني بالسياسي أحيانا أخرى، فراح يصور هموم الإنسان داخل المجتمع»⁽²⁾ وموته المفاجئ، ليصبح همّ الوحيد كيف يعيش حياً؟ مستنكراً ذلك في قوله: «إلى متى ونحن لا نحس في أرضنا... في أعشاشنا بالأمان؟».

لقد صرت أتلقى كلّ يوم رسالة... أنهض صباحاً وأنا على يقين أنّ رسالة تنتظرن بفارغ الصبر تحت الباب، يتهمني أصحابها بالوقوف مع "الطاغوت" ووجوب العمل معهم لإقامة الدولة الإسلامية، ومرة يتهمني كاتبوها بأنني إرهابي مناهض للسلطة والوطن والديمقراطية، ويجب عليّ أن أتوب ماذا لو طرت مثل الحلاج؟»⁽³⁾.

نلمس في هذا الملفوظ لغة ثورية للساد 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 السارد هنا منصهر في مدى وعي الآخرين بخطورة الوضع الذي آلت إليه "الأمة"، بكلّ ما تحمله هذه اللفظة من جدلية، فالأمة هنا هي "الوطن، الجزائر"، والعش هو المنزل، ولحظاته الحميمة عش الطائر بصوت "غاستون باشلار"، وهذا ما تجسّده «شفافية النقاء الكوني الأصيل، ونسبية التفاعل والارتباط الأمومي، تتأتى من خلال لغة الواقع وعلاقاته، واقع بهذه الدرجة من البشاعة»⁽⁴⁾. فلم تبق إلاّ ذكرى... منير، مصوّراً هذه المعاناة بلغة سلسلة بسيطة التركيب، وهو ما يتناسب وجوّ الحدث.

(1) محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية الجمالية والسردية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط1، 2007، ص132.

(2) حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، آفاق التجديد ومناهات التحريب، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2015، ص322.

(3) عز الدين جلاوي: راس المخن، 0=1+1، دار هومة للنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ط2، 2014، ص134.

(4) محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حتمًا مينه الروائي، ص124.

وها هي صرخة أخرى لساردها، قائلاً: «وصرخت في أعماقي، وأنا أنتبه إلى أن أبي كان دون عنين، وكان التجويف داخل الرأس عميقاً مظلماً؟ ما ذا فعلت؟ هل هي ذي الحقيقة؟ على اعتبار أن الحقيقة ليست الصور المطابقة للشكل والدقة لا تؤدي إلى الحقيقة»⁽¹⁾.

لقد وظف " هذه الطريقة (التهجين) بوجهة "جلاوي" نظر نقدية واعية، هي «وجهة نظر الاجتماعي الذي يهتم بالبحث في الظواهر عن السؤالين لماذا؟ وكيف؟ أي ينظر إلى الأسباب والجذور الاجتماعية أكثر مما يهتم بالإجابة السطحية»⁽²⁾، فمن خلال كلام الشخصية "واو"، هي «الآن تعرف أنني ميم، ولكن والدي كان يسميني واو يصر عليها»⁽³⁾، نلاحظ أن كلامه مفتعل، وأحكامه ذاتية، متمركزة على ذات جوانية داخلية نتيجة لما يحسّه اتجاه أبيه، الذي لم يُعره أي اهتمام منذ صغره، مهتم بنفسه فقط، فأراد السارد في هذا النموذج أن يضيء لنا لغة الأب المحسّدة في كلامه، "كان التجويف داخل الرأس عميقاً مظلماً"، مانحاً عبارته تأويلاً تفصح عنها الجمل المكتنزة في الملفوظ.

إنّ حالة الكشف والاكتشاف لعالم نصوص "جلاوي" المفعم بالتوتر، جعلته يسعى من ورائه لتعرية الواقع الإنساني عبر مقابله لصورته الفطرية التقيية 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 الدامعين، ليس أروع من لحن يدرّ العواطف، ويظهر النفوس، وليس أبهى من دموع ساخنة تتدفق من منبع الطهر والنقاء.

كنت أتأمل عيني هبتي، وقد تغشتها الدهشة، وأعود بذاكرتي إلى أيّامنا الخوالي، حيث كان الطهر يمنحنا أجنحته السحرية، زفر ف بعيداً إلى قلبينا، نختلي فيهما كطفلين بريئين، نختبر الكون كلّ في لعبة نصنعها، فتصنع أفراننا، 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 جلاوي: حائط المبكى، منشورات دار المنتهى، الجزائر، ط2، 2016، ص115.

(2) _ إدريس القصورى: أسلوبيّة الرواية، مقارنة أسلوبيّة لرواية-زقاق المدق، لنجيب محفوظ، ص 418.

(3) _ عز الدين جلاوي: حائط المبكى، ص39.

(4) _ محمد كامل الخطيب، عبد الزقاق عيد: عالم حنا مينه الروائي، ص 92.

(5) _ عز الدين جلاوي: العشق المقدنس، دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط2، 2014، ص ص، 21-22.

على لسان عمار (السارد) الذي يعيش على إرث الأمس، المشحون بالحبّة ونسيم الطّهارة ضامًا صوته لصوت الآخرين، الذين شاركوه تلك اللّحظات البريئة، لأن السارد هنا «يُنقب على كلّ أبعاد الرّوابط الاجتماعية التي تحكّم 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 مبهجًا بتعبير حنا مينه.

وفي ملفوظ آخر، وظفّ "جلاوجي" اللغة توظيفًا حيًّا «لاستنطاق الحدث وإثراء دلالاته»⁽²⁾، وهذا ما يتردد في مقطعة «كان فاتح يحياوي يدرك جيّدًا 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 تستغلّ مئات العمّال، وما كادت تضع يدها على أملاك الدولة فتشتريها بأسعار رمزية حتى ثار في المدينة يقود النّاقمين... وحدث ما لم يكن يتوقعه»⁽³⁾. إنّها ثورة الأنتليجيسي "فاتح اليحياوي" الذي تضامن صداه مع صدى الرّأي العام، المدرك للوضع الذي آلت إليه مدينة "عين الرماد" بسبب قوة نفوذ من يملك المال على حساب من يملك القانون، مجسّدًا 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 دورًا مهمًا في تأزم الأحداث وتصاعدها وانتصار البرجوازية، لأنّ البطل شخصية «محكوم عليها بالعجز وشلل الفعل، بسبب جذور انتمائها الطبقي»⁽⁵⁾.

وقد تبدو اللغة المشخّصة في مقاطع آخر غائبة لسانيا، لكنها حاضرة دلاليا، وهذا ما نلمسه في قوله: «أمازلت نائما كالتساء؟ 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 بته: تعريف النصّ الرّوائي، دار أبو حامد للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2014، ص 29.

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

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

(5) _ المرجع نفسه: ص 80.

الشمس الوهاجة تتقد من رأس الغول الذي رماه جدك حيدر، في أتون الشمس، بعد أن فصله عن جسده في معركته التاريخية الشهيرة»⁽¹⁾.

لثجلي صوت الانتقام، ودعوة "العربي المستاش" للثأر لدم أبيه والسير على منوال جدّه الأوّل «علي حيدر البتار» بلغة رمزية إيجائية دالة عليه.

ولم يكتف "جلاوجي" في نصوصه بمزج لغتين اجتماعيتين أو التقاء وعين لسانين، بل صوّرها، 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 الإضائة 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 يقدم إلزاميًا وعيان لسانيتان مفردان: وعي من يُشخصّ (الوعي اللّساني للمؤسّلب)، ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة»⁽⁴⁾.

وهي كذلك عنده قيام وعي لساني معاصر بأسلبة لغة أجنبية بالنسبة إليه، «فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصًا على اللغة موضوع الأسلبة: إنّها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك البعض الآخر في الظلّ، وتوجد نبرات خصوصية ومقامات تناغمية بين اللغة وموضوع الأسلبة وبين الوعي اللّساني 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 التّواضع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص 43.

(2) _ ميخائيل باختين: الخطاب التّواضي، ص 85.

(3) _ المرجع نفسه: ص 110.

(4) _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(5) _ المرجع نفسه: ص110

بينهما زمني، معوضة التشخيص بها، فينتج عن ذلك اشتغال خفي ضمنى للغة التقليدية المؤسسية، وهذا ما يبدو جليا في ملفوظات نصوص " جلاوي " على لسان شخصياته، التي أرادت معالجة الواقع الاجتماعي، وإبراز تناقضاته وصوره المشوهة، 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: أمانا عمل بزّاف، ومشاكل قد لجال parce que وزارنا très importante....importante لازم نخطّط ونشيد عمرانات باش نقضي على مشكل السّكن الخطير، ونسهل les habitants البسطاء السكن ولو بالأديان....وارتفع صوت أحد الصّحفيين مصحّحا بالديون»⁽¹⁾.

إننا في هذا الملفوظ إزاء شكل سردي لساني، ثنائي الصوت، للغة مؤسسية حاضرة دلاليا، غائبة لسانيا فالصوت المتحدث هو لغة المؤسلب، والمادة اللغوية ليست مادته، وإنما تنتمي لوعي الآخر، يعبر عن نيتين مختلفين «خطاب غيري، داخل خطاب غيري آخر، تم استحضاره نصيا لتكسير نوايا الكاتب»⁽²⁾، الذي وظف كلمات عامية بسيطة مثل قوله: " ب لجال"، التي زّاف، لازم، باش، قد عكست لغة الوزير، الذي كان مديرا للمستشفى الذي لا صلة له بالبرنامج المخطط للسكن، ليعبث بالطبقة المتوسطة، لتتم اللغة عن موقف مفارق، ولحاجة فنية أقدر على التعبير وتفسير الراهن، الذي احتلت 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 حرّماتها، فيحملها على أن تخرج من

⁽¹⁾—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.

⁽²⁾ _ عز الدين جلاوي: راس الحنة، 0=1+1، ص 171. " ر اس الحنة قصيدة شعبية مشهورة كتبها الشاعر الجزائري سيدي لخضر مرزوق في قصة جمجمة وجدها مرمأة في الخلاء، قام بغنائها "البار عمر" وا "رابح درياسة" مع إضافة ممتازة وذكية.

⁽³⁾ _ محمد العادي: خصوصية التجريب السردي في مجموعة، "بوابات مختلة" للقاص أحمد المنفلوطي، مجلة عمان، العدد 124، سنة 2005، ص 71.

جلدها، وأن تنكر لدلالاتها المعجمية الميَّنة، لتنشئ خلقا جديدا من المعاني، وتبتكر أشكالا قشبية 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 حيّ الأوحده الذي لا حبّ غيره... والذي لا يتغير... ولا يزول... ولا يفنى... ولا يندثر... وهو يدرك ذلك ويعلمه مدى ما عانيت من الحجر والفرار، ومدى الحزن الذي يقطع نياط القلب، كلّما ذكرتها، وذكرت ما حلّ بها، واستشهدت له في آخر كلامي بقول شاعرنا:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبّ إلاّ للحبيب الأوّل»⁽²⁾.

نلمح في هذا المقطع أننا أمام حضور ثنائي صوتي للغتين غير متكافئتين، والفاصل بينهما زمني، حضور لساني للمؤسلب (أبو تمام) ووفاءه للحبيب الأوّل، وحزنه على فراقه متضمّنا كلامه لغة قديمة، أما اللغة المؤسلبية 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 لفظة 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 الحيّ، ومخرج الرّماد من الماء، ومخرج الماء من الرّماد، أيهما خلق من لآخر؟ أما الرّماد هب من الماء أم الماء تفجر من الرّماد»⁽⁴⁾.

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

(1) _ عبد الملك مرتاض: قضايا الشعرية، -متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر-، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، الإمارات، ط1، 2010، ص58.

(2) _ عز الدين جلاوجي: سراق الحلم والفجعة، ص 107.

(3) _ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص 145.

(4) _ عز الدين جلاوجي: الرّماد الذي غسل الماء، ص 32.

اللَّهِ حِينَ تُمَسَّوْنَ وَحِينَ تُصْبِحُونَ ﴿١٧﴾ وَلَهُ الْحَمْدُ فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَعَشِيًّا وَحِينَ تُظْهِرُونَ ﴿١٨﴾ يُخْرِجُ
الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ ﴿١٩﴾^(١).

وكذلك قائمة في اللغة المعاصرة الحاضرة دلاليا، متمثلة في «آياته ومفرداته اللفظية التي تفرض نفسها فرضا مطلوبا في كثير من المواقف»^(٢)، فجاءت لغة القص شاعرية تحمل دلالات تفرض على القارئ الوصول لتك المعاني لفك اللبس 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: ...الحَيُّ ≠ المَيِّتُ، ومخرج الرماد ≠ الماء، مستثمرا تنوعا كلاميا داخل ملفوظه الروائي، متلاعبا باللغة وبمظاهرها الفنية والمعرفية، ضامنا صوته لغير الأنا، ولرأي باختين القائل: إن كلامنا يشمل كلام الآخرين (الغير)، وهو ما أسماه بـ «التنوع».

3- التنوع: la variation

الانتقال من التهجين إلى الأسلبة يسمى تنوعا، غير أنه 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»^(٣). 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، «حتى الاسم خسرت، وهو رأس مالي... سيمتوني صالح الرصاصة... اليوم أسموني صالح المغبون، وآخرون أسموني صالح...»^(٤). وإضافة إلى جعل هذه الشخصية طرفا يرسم عبثية الزّاهن، مقارنة بشخصية "محمد املمد"، الذي يزداد ثراءً وتقربا من بلاط السلطنة، مجسّدا أولًا؛ مفارقة بين اسمين صالح الرصاصة ≠ محمد، ثانيا؛ مفارقة زمنية بين ماضيه وحاضره، زمن الصّفاء والنقاء، وزمن عدم ردّ الجميل قائلا: «وصلت إلى

(١) _ سورة الروم: الآيات 17-19.

(٢) _ محمد نجيب التلاوي: الظفيرة السردية وظيفية المعنى، ص 104.

(٣) _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي: ص 111.

(٤) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه، 1 + 1 = 0، ص 47.

البيت، وأنا أردّد بصوت مسموع: يا محمد املّمدا يا أشكال الدابة، دخلت البيت وجدت وجه أبي عبوسا قمطيرا... رمي بسائر همومه على وجهي فابتلع كل فرحة لدي...وقفت مشدوها... ما رأيت أبي في مثل هذه الحالة، منذ عرفته على كثرة السّهام التي تعاورته أحزان تلتها جراح... تلتها أفراح... فندوب غائرة، لكنني لأول مرة أرى وجهها يتسريل هذه الملاءة... اللهم سترك»⁽¹⁾.

لقد انتقل السارد في هذا المقطع من "الأسلبة" إلى "التهجين" للغة معاصرة، تعارض لغة قديمة توظّفها دلاليا لتحقيق هوية النص، مستعينا في ذلك بآيات من القرآن الكريم ﴿عَبُوسًا قَمَطِيرًا﴾⁽²⁾، موظفا إيّاها توظيفا مجازيا، لأن المبدع الحق هو من يمتلك القدرة، على تشكيل اللغة «تشكيلا جماليا بما يتجاوز إطار المؤلفات»⁽³⁾. والأمر نفسه حين وظف الأسلوب الشعبي، المعبر عن هوية الشعب وانتماءاتهم، وذلك من خلال توظيف "جلاوي" 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، كشعر الجازية المتدلي على... ولقد فتح "العربي المستاش" على المدينة آفاقا جديدة لم يكن ينتظرها، لقد بدأت حماسة تتأقلم، بصعوبة مع المحيط الجديد، وراح وهو يغمس نفسه بقوة ناسجا علاقات جديدة واسعة مردّدا قول المجذوب»^(*):

سافر تعرفُ النَّاسَ وكَبِيرَ القَوْمِ طيعوا

كَبِيرَ الكَرَشِ والرَّاسُ بنصُ الفِلسِ بيعو⁽⁴⁾.

(1) _ عز الدين جلاوي: راس المحنة، 1+1=0، ص 98.

(2) _ سورة الإنسان: الآية 10. ووظفها جلاوي كذلك في راس المحنة ص 225. والمقصود بها هنا عبوسا: أي من شدة الضيق والكرب وجهه عبوسا، أما قمطيرا فهي مفردة مشتقة من القطران.

(3) _ أحمد محمد ويس: الانزياح، الاستعارة، والانحرافات، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27 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 الأرجال ذخيرة (خصوصا ما يعرف بالرباعيات)، لازالت تحتفظ بها الذاكرة الشعبية إلى عصرنا هذا، وتتغنى ببعضها الطوائف العيساوية وغيرها من المتصوفة. متاح على الشبكة ar.m.wikipedia.org.

(4) _ عز الدين جلاوي: حوية ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 159.

ارتحل "جلاوي" في هذه المقاطع السردية مرة ثانية من "التهجين إلى الأسلبة"، عبر لغة متنوعة تتميز أصواتها، بين التشخيص والإضاءة منصهرة بين لغة المجدوب ولغة السارد، في توظيفه للتراث الشعبي، المتحلي في "اللفظة الجازية" التي تتخذ بعدين أساسين هما: يدرجها راويها كرمز خيالي،... من بنات خياله، وكرمز واقعي، يستعيرها من السيرة الشعبية الهلالية، للدلالة على رموز كثيرة، كالحرية، للأمم، الوطن وهو في هذا النموذج يرمز إلى الجزائر وطبيعتها الخلابة، من خلال الوصف الذي منحه إياها، وكذلك استعانتها بالغناء الشعبي، وهي مادة ثانية تراثية قديمة مستثمر إياها بنبرة جديدة، مؤدية لقول المجدوب في ضرورة إطاعة كبير القوم وعدم الخروج عن عرف الحفرة، « فكان المكان مع طريقة الرّواي الشعبي قد أفصح المجال لهذا التطير الذي لم يكن ترفاً أسلوبياً، أو مجرد لعبة شكلية، وإنما كانت الاستعانة به ضرورة تفرضها مواقف القص»⁽¹⁾.

وفي مقام آخر، استطاع السارد أن يحطّم اللغة، عن طريق "الأسلبة" وفضحها للآخرين وهذا ما يتعلق "بالأسلبة البارودية"⁽²⁾ ولا يفوته في ذلك إلا المحاكاة الساخرة"⁽³⁾.

4- الباروديا (التقليد الساخر) *parodie*

يشرح باختين مصطلح "الباروديا" بأنها «نوع من الأسلبة، تكون فيها قصيدة اللغة المشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة، مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية = الأسلبة البارودية على ردم نوايا اللغة المشخصة مع نوايا اللغة المشخصة وخلق لغة بارودية جديدة، وخير مثال ما يوضحه السارد 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، كذرات رمل في قاع المحيطات، أليس الحيوان أكثر وعيا منا، 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 وظيفية المعنى، ص 105.

(2) _ ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص 111.

(3) _ المرجع نفسه: ص 150.

(4) _ عز الدين جلاوي: 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 السرد الفلمي، من خلال لغة ساردها الساخرة 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 بصفقتها حقا طبيعيا للإنسان الطبيعي، وإنما يطلق الفعالية الإنسانية الحرّة، المكبلة بشبكة القمع الطبيعي والاجتماعي»⁽²⁾، تعبّر عن ذاتها، لذا فالسارد هنا يواجه بنيات لغوية متعدّدة، تتمّ عنها خطابات وأشكال وعي متباينة يعمل على تحطيمها عبر تركيب ساخر، أيعقل أن يكون الحيوان أكثر حفا من الإنسان العاقل؟ «فالأخرون 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 الظالمية، وإدانة قواه العاشمة في همجيتها الشرسة، والرّعناء 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 حنا مينه الرّوائي، ص 92.

⁽³⁾ _ المرجع نفسه: ص 94.

للإنسان»⁽¹⁾. وهذا تحمله رسالة هذا الفنان، «ومدّ أحدهم رجل جدّي العجوز، وكانت قد فطنت فراحت تمنّ أنات متقطعة فحملها كما يحمل النسر فريسته، دار بها عدة مرّات، ثم أطلق سراحهم ليرتطم رأسها بالجدار، ويتهشم، وتتطاير منه بعض الأجزاء، ويتراذذ منها محّها ودمها هنا وهناك... ارتفع تصنيفهم مهلّين لفعلة صديقهم»⁽²⁾. فبنية هذا الملفوظ حاملة لأفكار متباينة مبثوثة في وعي السارد، تتمّ 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 الساخرة 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 والتّبرّات، 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 عيّنه 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 مكتبه بعد العاشرة يتصفح الجرائد التي تشتري على حساب المشفى... يوقع الوثائق، يطلّع على المراسلات... يرشف قهوة السكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه، بعدما طرد السكرتيرة التي كانت قبلها... يتفق معها على موعد السهرة 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 الزوائي، 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 يجسد الصّراع، وفكرة الطبقيّة في مجتمعنا الجزائري من صورة تحتويه أكثر من صورة السخرية والتهكم، وما تعبّر عنه نقاط الحذف التي حاك بها السارد نموذجها، «ليشكل المفتاح المهم بيد القارئ، لإقامة بنية دلالية مناسبة ومستدرّكة لما سبق، وهو ما يحقق مفارقة نصف غائبة حين يبدو النصّ الأبيض مفتوحاً 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 حقاً لما عيّنوه... مديرنا إنسان وطني ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله».

إذ يسمي "جلاوجي" من وراء ذلك «أكثر قدرة على صياغة اللغة، والتلاعب بها، كما نجد اللغة لديه أكثر تنوعاً، 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 «تعبيراً لغوياً وبلاغياً، تركز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما تعتمد على العلاقة النغمية أو الشكلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرّة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقّد، ووعي شديد للذات بما حولها»⁽⁴⁾.

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

(1) _ عزي الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، ص 37.

(2) _ ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، "أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش" أمودجا، 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 الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 27-28.

هي إلا أيام حتى كان مختار الدابة يجتمع مع الجنرال، ثمّ مع عزيزة ليلقى لدهما 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، وكلف بالقيام بالحملة الانتخابية، أما مختار الدابة، فكان يقول دائما: أنا أمي حقيقة، ولا عيب فقد كان رسولنا الكريم أميا، غير أنني أفهم السياسية، وسأخرج عين الرماد من أزمته كما أخرج رسولنا الناس من الظلمات إلى النور»⁽¹⁾.

إنّ اختيار " جلاوي " 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 الدابة، ومفارقة حوادثه أنا أمي ≠ أنني أفهم، الظلمات ≠ النور نفسه في ذيل القائمة، عوض تصدره في أولها، منافيا بذلك قوله تعالى: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْمُونَ﴾⁽³⁾، ليعكس هذا التضاد عمل مميزات الأسلوب الساخر، وهو «أن تلحق جملة الجملة لمتصها، 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 السردى إلى جانب الشخصيات، والزمان، والمكان، واللغة والوصف، لكن المقصود بالحوار هنا، ليس هو التعريف المتداول بأنه كلام بين باث ونفسه، أو مع كلام

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

(2) _ عبد الحميد عقّار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 67.

(3) _ سورة الزمر: الآية 09.

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

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

مع الطرف الآخر، بل هو «يتخذ صبغة مفهومية، أي يكون بمعنى الحوارية وبمعنى الصور العامة للأسئلة»⁽¹⁾ التي يحطمها الكتاب ويردمها؛ «لأن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعاشها، بل هو حوار الأزمنة والحقب والأيام، وحوار ما يموت ويعيش ويولد: هنا ينصهر التعايش والتطور معا في الوحدة الملموسة الصلبة، 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 مؤسلة بمحاكاة ساخرة انتقادية تهكمية"⁽³⁾.

لأن خطابات الشخصيات، «شأنها شأن التهجين والأسئلة، تعبر عن تصادم أنماط الوعي ووجهات النظر حول العالم، وهي حوارات تغذى 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 الراوي، غير أنه يتداخل مع الأنماط الحوارية الأخرى، لأنه امتداد للوعي التصادمي بين اللغات والوعي الأيديولوجي فالحوار يمكن أن يكون نمطا حواريا عندما ينحذب من التعبير عن بؤرة الصراع بين وجهات النظر، ويتحول هو بذاته إلى عيّنة أيديولوجية، وهو مصطلح يقصد به "باختين" اللغة الخاصة لتكلم ما داخل الخطاب، وذلك لأن المتكلم في الحقيقة منتج أيديولوجيا.

وندرج مثلا لذلك في قول "جلاوجي":

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

فعرّ العربي المستاش فاه مشدوها وقال:

الله ونحن على سنة نبينا سائرون.

اعتدل سي رابع في جلسته واستردّ شيئا من وقاره وقال:

ولكن لا تنسى قول المجذوب:

(1) _ إدريس القصورى: أسلوبيّة 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 الروائي مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، ط1، 2007، ص39.

ما زينُ النسا بضحكات لو كان فيها يدوموا
الحوت يعوم فالماء، وهما بلا ما يعوموا
سوق النسا سوق مطيار يا داخلوا زُدْ بالك
يوريولكُ من الرّيح قنطار ويديولكُ راسُ مالِك. واصل سي رابح يتحدث كأنه خبير:
- المرأة لا تحب الجبان، المرأة لا تستسلم إلا الجسور»⁽¹⁾.

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

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

«أنا: (لنفسى) 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⁾ _ صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص 65.

⁽³⁾ _ عز الدين جلاوجي: سراق الحلم والفجعة، ص 43-44.

نلاحظ ورود الحوار في هذا السياق بنبرة خطابية ذات أبعاد دلالية جمالية، تجلت في «هذا العمل في انسيابه الكلي مع السرد، الذي منح النص طواعية أكثر»⁽¹⁾، وثناء 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 أحد، 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 الجنة ليلة معراج، مما يولد صورا شعرية مزاحة عن اللغة المتداولة، وعلى «توسيع مجال الحرية لمزج الحقيقة بالخيال»⁽²⁾، مضيفا تلوينات لفظية لحبيته (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 "شعرية" 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 الداهي: دليل العنقوان، فوران الكتابة، استقصاء اللحظات الهاربة، مجلة كتابات معاصرة، العدد32، 1998ص 114.

(3) _ رضا بن صالح: التحريب 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 وتفصيله وبين التخيلي وانزياحته، من خلال تنوع "مستويات اللغة"، التي تحولت من لغة الإبلاغ إلى فضاء للإبداع، مفعمة بالشعرية والتوتر.

لهذه الأسباب مجتمعة حفلت الكتابة السردية الجديدة "باللغة ومستوياتها" المتعددة والمتفاوتة بين اللغة الفصحى واللغة العامية، ذلك أن «أمر الكتابة قائم على العمل البارع باللغة، والتسج بألفاظها في دائرة نظامها»⁽¹⁾. خصوصا وأن مجتمعنا اللغوي بالجزائر يمتاز بالثنائية اللغوية فصحي وعامية.

وإذا ما عدنا إلى تراثنا العربي نجد أن من المتعارف عليه أن «العرب تفتنوا إلى مسألة مستويات اللغة في الاستعمال الأدبي، منذ اثني عشر قرنا، على يد أبي عثمان الجاحظ»⁽²⁾، والملاحظ أن الجاحظ، "وبشر بن المعتمر" من الأوائل الذين تحدثوا 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 ف «اختيار لغة الرواية ليس أمرا ميسورا؛ إذ هل علينا أن نراعي ونحن نكتب مستويات المتلقين، الذين نفترض وجودهم افتراضا»⁽³⁾.

والمتتبع للنص الروائي الجلادجي، يلاحظ تدفقا لغويا وتباينا في المستويات اللغوية، حاملة في ثناياها مياسم الفصاحة والمحلية، لكنّها التزمت بالفصحى في كلّ نصوصه، إلا أنّها رامت إلى نوع من العامية بجزء يسير فقط، وظفها توظيفا حيّا، في نص "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" و"رأس الحنة 1+1=0"، و"الحب ليلا في حضرة الأعرور 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: ص 118.

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

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

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

«عندي حمامه ترن في برج عالي.

حرقّت قلبي وشغلت لي بالي

صوتها لحنٌ مشكل لالي يا لالي

مشيتها حجلة تنير دلالي

وقلبها باهي وخلقو كعنعنود الدوالي

عينها سوده مذباله غيرت أحوالي.

وسنّها جؤهر مرتب يلّمع ولّالي

نبكي وتؤخ ونشكي للربّ العالي.

يا ربي داوي جّراخ واكشّف هوّالي⁽³⁾.

يتضح لنا من خلال النموذج المقدم، أننا أمام لامية الشنفرى، عاكسا بذلك " جلاوجي " ايقاعا موسيقيا وتناغما صوتيا بلغة عامية، تعكس مستوى ثقافة السارد، مستحضرا من هذا النوع ما يترجم تأوهاتة، وما يسكن آلامه، وتنم ما تجسده «الشخصيات الريفية التي تتكلم الحديث اليومي الملائم

(1) _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 105.

(2) _ سليم بركة: تعريف السرد الروائي، ص 29.

(3) _ عزي الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 40.

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 يأبي 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 نُضض " جلاوجي " في ملفوظ آخر بعينة أخرى، ذات مغزى ورموز « تكشف عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه، ومع الكون كلّ، ولا عجب بعد ذلك، إذا شعر أنّ العالم كلّ يتحدّث من خلال الرّموز»⁽²⁾، وفي ذلك يقول:

هذا وطنك ولا جيت 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 قيل 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 استلهم "جلاوجي" لهذه الأغنية الشعبية ذات اللهجة المحلية والخطاب اليومي، إلا دليل على حرقة عواطفه الإنسانية «ليتضمن الموقف السياسي والاجتماعي إيحاءً، لا إعلاناً في لغة ذاتية، بلونها إيقاع الفاجعة، في بعديها الفردي والاجتماعي»⁽¹⁾، لتعكس نفسه 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 للشخص»⁽⁴⁾، والتي «نشعر بأنها أكثر انسجاماً وتناغماً»⁽⁵⁾.

وتأسيساً 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 ناس يا ناس سيد الناس يرفع الباس، ويعليّ الرّاس، اسمه بالعين يبدأ، والنّفوس له تهدا يرفع راس بلادنا، ويعز نفوس أولادنا»⁽⁶⁾.

إن دواعي "جلاوجي" الموضوعية لطرح هذا اللغز على لسان "البهلي"، يعرض من خلاله ظلم وجبروت "القايد عباس"، اسمه بالعين يبدأ، بعدها يلازم حديثه بذكر صفات حسنة له، (يرفع راس بلادنا... وبلادنا) وبالتالي يترك القارئ في حيرة من أمره ليفكّ شفرات هذا اللغز، 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 وظيفية المعنى، ص 106.

(5) _ المرجع نفسه: لصفحة نفسها.

(6) _ عززي الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 38.

وفي مقطع آخر يقول:

«مَنيشي محبوب حب الجده ومنيشي مكروه ولد بليس
منيشي ركاب خيل العيرة ومنيشي مزلوط مافديش
إذا قلت أنت: لا لا حتى أنا ما نبغيش⁽¹⁾.

ضرب هذا المثل الشعبي المحلي لقصة "الجازية وذياب الهلالي"، الذي رفضه أهلها، فضلا عن
«إضفاء تنوع أسلوبه وإيقاعه في حوارياته»⁽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 نجد أنه يذكر لنا مجموعة مفردات ذات منحى عامي، بعضها مألوف
لدى القارئ، والبعض الآخر يلفه الغموض منها: الغناء السراوي...، سيجارة البرزيلي، قهوة الجزوة،
القرابة، المثرى، الرومي، لعجار، العمريات بوقالة، لالة، لحماجي، 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 «تحتزن 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 "جلاوي" 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 جلاوي: راس المحنة 1+1=0، ص 56.

(2) _ بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 604.

(3) _ صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص 154.

(4) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 283-284.

العامية أول الأمر، فهمنا أن نجري إليها لا هرباً من مشقة الفصحى فحسب، بل لأننا كنا نتلهف أن يكون الأدب صادق التعبير عن المجتمع، ولكننا تحولنا كآتما بدافع عزيزي إلى الفصحى؛ لأنها هي الأقدر على بلوغ المستويات الرفيعة، على ربط الماضي بالحاضر، على توحيد الأمة العربية»⁽¹⁾، ذلك لأنّ السرد حوار اللغات واللهجات؛ «ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف عن لغته، حتى يجعلها تتوزع على مستويات»⁽²⁾.

فالإنسان متكلم، والرواية تحتاج إلى أناس متكلمين، -على حدّ تعبير باختين-، ولغة السرد تتمازج بين لغة حوار مباشر، ولغة حوار غير مباشر، سواء أكان فصيحاً أو عامياً. والمتتبع لنصوص "جلاوي" المختلفة، يلاحظ حركي الكلمات وفق قواعد اللغة، التي وردت في معظمها فصيحة إلا في بعضها كانت عامية، لتمثل «الصراع والاختلاط بين الكلام الشفوي، والكلام المكتوب على جميع المستويات الاجتماعية للغة، لتشهد صراعاً للآراء وتضارباً يحقق للرواية غناها اللغوي والدلالي»⁽³⁾.

حاول "جلاوي" 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 يعن في ذبح كبريائه أكثر، وقال:

يحسّ تعباً خفيفاً، ولا يمكن أن يقابل أحداً.

-والعطرة لمْ انقطعت عن العمل؟

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

-وأنت ساقط... تسأل عن النساء يا ولد الكلب، يا مختار الدّابة»⁽⁴⁾.

طعم جلاوي نصّه الحوارية ببعض المفردات العامية (ساقط-ولد الكلب-الدّابة)، كاشفاً لنا عن

(1) _صلاح فضل: أساليب السرد 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 جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص 157.

طريق لغة الحوار الخارجي بين سمير، ومختار الدّابة عن الصراع بينهما، مجسداً محنة الوطن وخرابه وفساده بسبب فساد حكّامه، فمختار الدّابة «هو شيخ البلدية ورئيسها، بدأ حياته خضّاراً متواضعاً، ثم سائقاً لشاحنة خضر، ثم بائعاً بالجملة للمواد الغذائية بالجملة، ثم عضواً في الحزب وممّولاً رئيسياً لفريق نجوم المدينة ومقرباً من الإعلام ورجل الدولة، ثم مرشحاً للانتخابات البلدية، ولمختار الدّابة قبيلة ذات عدد تحسم الانتخابات لصالحها دائماً تحت شعار "حمارنا أفضل من فرس الغير"»⁽¹⁾.

نلمح من قراء المقطع أنّ "مختار الداباه" يريد أن يستولي على كل شيء حتى الزواج أراده بالغضب 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 لغة تترفع عن العامي والحوشي، من الكلام في معظم نصوصه، إلا في حالات، مثل ما كان يقوم به إليوت، حين «كان ينقل أسلوبه في مسرحياته عامداً من مستوى إلى آخر، فينتقل مثلاً من النظم الشعري إلى اللهجة الدارجة، كي يتحقق له نوع معين من التأثير»⁽³⁾، وأمام هذا يقر "عبد الملك مرتاض" بعدم اتّخاذ 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 حدّاً فاصلاً لقضية لغة الحوار في المتون السردية، والتي طالما أزعجت الأدباء والتّقاد والأدباء وشغلّتهم، منادياً بضرورة الأخذ باللغة الفصيحة فيه، لما له من قدرة على التواصل بين الشخصيات، وتجسيد أحداث الرواية متأزراً 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 السرد الروائي، ص 29.

(3) _ أحمد محمد ويس: الانزياح، الاستعارة والانحرافات، 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... أنفض... أعدو... أتعثر... تنهش الحجارة زبدة ركبتى.... نباح جنود يلسع قلبي الصغير خوفا.... أغمض عينيّ أو أكاد تغرق مقلتي في نهر من الدموع أجرى.... أتعثر... أسبيح لعبتي الصغيرة، بذراعي النحيلتين... أضّمها إلى صدري»⁽²⁾.

وردت هذه الملفوظات السردية عبر لغة حوارية استبطانية داخلية لـ «حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات لغة حميمية؛ تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد، وتمثل الحميمة والصدق و الاعتراف»⁽³⁾، لتعانق هموما إنسانية؛ إنّه مقام للروح عن أوضاع يعيشها البطل "محمد" تثير رعبه وقلقه وخوفه، لكنها لا تخفي بصيص الأمل (أضّمها 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 النص بما هو كائن متحرك غير ثابت ولا متجمد»⁽⁵⁾، تتحوّل اللغة فيه إلى رموز تصور حالة محمد الباطنية، وتعبّر عن أحاسيسه فهي ليست مجرد وسيلة للتخاطب، وإنما هي مليئة بالإيحاءات قادرة على حمل رؤية السارد للوجود، وبرصده للأفعال المضارعة التي تتسع لاستيعاب الدهشة، وهول المفاجأة»⁽⁶⁾، لمعاناة طفل، لا بل لمعاناة عالم بأكمله، عبر صورة مشرقة «بالبراءة والحلم، بإيقاع المخمل، ورائحة الإنسان، وشكل الأشياء وألوانها، وطعمها، تستعيدنا 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: السرد والشعري، مساءلات نصية، محاكاة للدراسات والنشر، دمشق، سوريا ط1، 2013، ص 41

(2) _ عز الدين جلاوي: الفرشات والغيلان، ص 07.

(3) _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 182.

(4) _ محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق 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 عدد 27، المجلد 7،

1996، ص 31.

(7) _ سامي الطلاّلي: عرس التساؤل، صوت الجماعة الشفاف، مجلة كتابات معاصرة، عدد 32، المجلد 8، 1998، ص 95.1

والجدير بالذكر هنا أن "جلاوجي" سعى إلى تطوير الحوارية اللغوية للمحكي، فكانت نصوصه تتراوح بين "اللغة الفصحى"، «ذات التراكيب الرصينة والمفردات الفخمة، وقد جاء توظيف الروايات للغة العامية ضمن سياقات متعددة»⁽¹⁾. لبرز جانبا إبداعيا آخر، وهذا ما تتميز به لغة متونه السردية «المتاخمة بالكثير من عناصر الثقافة، ومرجعيتها وتطلعاتها وخزينها المتنوع، تصاحبها صنعة روائية متقنة، تعكس معرفة مُطلّعة وعارفة وعاملة باللعبة الروائية، في أكثر من أشكالها تمويهها، وترميها وفنا وجمالا»⁽²⁾.

ولنتأمل هذا المقطع وهو يقول:

«لبس الزيتوني العرب^(*)، الذي تكاد طياته تلامس الأرض، ثم قندورته البيضاء التي ورثها عن أبيه وسوى 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 يضيفي إلى خلق تنوع في مستويات الكلام، و«تأسيس معرفة عميقة بمكونات النص 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 الذي يحمله المسمى، والذي قد يكون محليًا، وبذلك يورد السارد له تميمشا 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، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 41.

(2) سليم بته: تعريف السرد الروائي، ص 110

(*) يطلق العامة على السروال التركي ذي الطيات المتدلّية، 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.

(***)- الخيزرانة هي: العصا.

(3) عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 20.

(4) - الحسن كرومي: القراءة: الاختلافي والمغرض - القارئ في المقروء، مجلة كتابات معاصرة، العدد 32، 1998، ص 106.

في الجزء الثاني من رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»، الموسوم بـ "الحب ليلا في حضرة الأعرور الدجال" والمتمثلة في: القرابة، القلمونة، المطمور، السراوي، الطالب زيت عرب....

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

(1) _بلال كمال رشيد: اللغة والرواية، ص 265.

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 " جلاوي " 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 يتوغل في دروب المختلف الشكلي عامة، واللغوي خاصة، والتي تظهرت في مجموعة من الآليات، يمكن حصرها في يأتي:

1- اللغة العجائية:

"الرواية هذه العجائية"⁽²⁾، بهذه الفاتحة النصية التي افتتح بها "عبد الملك مرتاض" كتابه "في نظرية الرواية" نلج نصوص عز الدين جلاوي المختلفة، حيث تُرسى بعالمها السحري الجميل في خطابات سردية بديعة، على نحو ما «تميّز به من شعرية سردية، هي نتيجة جدلية بارعة للبعد التخيلي في علاقته بلغة التعبير، في تشييد عالم سردي يكون فيه العجائي (الفتنازي) مادة كبرى جبارة تعيد بناء وإنشاء العالم الفعلي عبر لغة حيّة دافقة، بلغة إعجازية، فاتنة، طليقة، بالغة الثراء والجزالة، عالم سردي لغوي عجائي 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، إلا أننا نلاحظ تمايزا بينهم وبين نصوص عز الدين جلاوي في تناولهم للعجيب (Fantastique) والعجائي (Le Merveilleux)^(*)؛ إذ حاول فيها التجريب «لتكسير

(1) محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 254.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 07.

(3) محمد رضوان: التجريب وتحويلات السرد في الرواية السورية، ص 25.

(*) العجائي مصطلح جديد في النقد العربي، يتخذ عدة مقاربات، والمصطلح في أصله الأجنبي هو "الفانتاستيك"، وله مرادفات عديدة في البحث العربي: الفانتازي-الغرائبي-الخارق-الاستيهامي-الواقعي السحري. للإضافة ينظر: الخامسة علاوي: العجائية 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 عامله 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 والفجيرة"، "العشق المقدس"، "الرماد الذي غسل الماء"، والتي تسنت 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 واللامعقول القائمة على خرق قوانين السببية الضابطة للنظام العادي للظواهر الطبيعية، كانت أم اجتماعية أم أدبية»⁽⁴⁾، معلنا انزياحه وتوتره عبر توظيفه للعجائبي والغرائبي، وتقديم رؤيته للتحويلات 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، فاختر "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 وتمزج الكائنات الحقيقية والفنتازية»⁽⁶⁾.

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

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

(2) _محمد رضوان: التجريب وتحويلات 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 المؤلف، والخارق والفوق الطبيعي»⁽¹⁾، منتجا لما يعرف بالتردد^(*) l'hésitation، لابتكار عوالم جديدة في النصوص السردية، وذلك بارتداد عوالم السحر والتعجب، عبر لغة ملغزة أكسبها سحرا، إيمانا منه أنّ «العجائبي اليوم على مستوى السرد والحياة المعيشية أضحي طيفا من ألوان عالمنا المؤلف، 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 تعدّ بعوالم حكاية مغرية، لما تحمله من غرابة ودهشة، تمخضت عن واقع حضاري مخصوص، وواقع اجتماعي وسياسي مأزّم»⁽³⁾، مؤسس على اللامعقول، وغايتهم في ذلك إنشاء صيغ جديدة مواكبة لروح النص ليتحول إلى «مهرجان كوني للغة فذة تخلق في فضاءات رحبة تزخر بالدلالة، والرمز، والمجاز، والتأويل في فتنة استعارية لم يسبق تحققها»⁽⁴⁾. وهذا ما يتمثل في:

أ- السحر والتنجيم:

جاء في معجم المعاني أنّ السحر 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: التحريب في الرواية المغاربية، ص 55، 56.

(*) _ التردد: هو اللحظة الذي يعيشها القارئ مع الشخصية، اتجاه عالم يعرض عليها، وهو المدة التي يعيشها العجائبي، الذي بانتهائه ينتهي التردد.

(2) _ محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 248.

(3) _ عمرو بن هاشم: التحريب في الرواية المغاربية، ص 14.

(4) _ محمد رضوان: التحريب 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، ص 419.

(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 كـ «وسيلة يرحى من ورائها تمرير خطاب ما من جهة، وتكسير هذا الجسر انطلاقاً من الكشف عن هشاشته والتعرية عن فضائحه، التي لا تتماشى والفكر العلمي الثاقب من جهة أخرى»⁽¹⁾، وقد لجأ إليه جلاوجي واستغله في نصّه "سرداق الحلم والفتيجة"، 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 وأجوج 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 الشفاف يتصافح ثديها... شكوتها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنياتها المفضّلة.

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

ثم انتصبت كالوقاحة وشفعتني بلسانها انتهت حبيبتك نون، تبخرت، حملتها بيدي هاتين... ونفيتها في فج عميق يغلي به يأجوج ومأجوج، ولقد علموني من السحر ما أفرق به بين المرء ونفسه»⁽²⁾.

يشغل "جلاوجي" على موضوع من موضوعات العجائبية في هذا الملفوظ، والمتمثل في (السحر والتنجيم)، «ليغامر مرة أخرى في اقتحام الميثولوجيا، والموروث الشعبي، بكلّ طقوسه وأعرافه ومعتقداته التي أثّرت المخيلة العربية ونسحب على غرارها الأساطير نسجا مثيراً»⁽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: سرداق الحلم والفتيجة، ص 54.

(3) _ محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد 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: (مفرعة، مخيفة، مرعبة، مهلكة)، والتي تجاوزت حدّ المعقول، ولا مألوفية الحدث، وذلك في (قدرة العجائز على نزول القمر وتشويبه)، ليقدم لنا ببراعة مشهدا لعالم السحر والتنجيم، وليكشف عن جزء من هوية الأمة العربية الجزائرية، التي ما زلت تؤمن ببعض المعتقدات الشعبية المبنية على السحر والشعوذة.

والمتمعنّ في عتبة "العجائز والقمر" التي تواترت رواياتها بتعددية خطابية مختلفة مستخدما في ذلك تقنية التواتر التكراري (Fréquence répétitif)^(*) فالحدث واحد، متمثل في اجتماع عجائز المدينة لمراودة القمر وتشويبه، ولكنه لم يكن بنفس التلويينات 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 الخلوّة بها»⁽³⁾.

عمد "جلاوجي" من خلال هذه البنيات التواترية إلى دفع النَّاس «إلى أن يلودوا 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 الحكّي إلى ثلاث علاقات: علاقة الترتيب: (Ordre) المتمثلة في (الاسترجاع، الاستباق) وعلاقات الديمومة أو المدة (Durée)، وعلاقتها النوعية بين الحكّي والقصة ما يطرأ على المتغيرات (Sommaire) والوقف (Pause) والحذف (Ellipse) والمشهد (Scene)، إضافة إلى علاقات التواتر (Fréquence)، أي التكرار بين الحكّي 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: سراق الحلم والفتية، ص 52.

(3) _ المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(4) _ سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 199.

الحواري المفتوح على الأفق المجازي الموحد، كلّ ذلك يجعل السياق النصّي يكتسب بعدا فنتازيا، قريبا من عوالم البلاغة المحفوظية بتنوعاتها الانشطارية^(*)، والشذرية والحلقية⁽¹⁾، وغيرها. عبر تنويعات وإيقاعات متعددة «تروم وسم آلية الاستبدال المجازي، بالقدر عينه، الذي تُعين فيه مبنى الإدراك وأفق التخيل»⁽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 وسيء»⁽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⁾. تريد 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 أئينه المرتبك، قصد تشخيص نبضه المختل»⁽⁶⁾، وهذا ما «يدل على أهمية هذا النصّ الريادي في حقل التجريب الروائي، وفي تحولاته السردية، وبنيته الدلالية، وغناه الفني، وانزياحاته الفكرية والأسطورية على نحو عجائبي تغري

^(*)الانشطارية: لقد بات من الشائع استعمال هذا الوصف البلاغي في تحليل التّصوص الروائية من قبل العديد المشتغلين على البلاغة الروائية، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، أحما البيوري: 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 والتحويلات: رؤية جديدة مقال ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم، ص 41.

(4) _ عز الدين جلاوجي: سراق الحلم والفتنة، ص 57.

(5) _ المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(6) _ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص 80.

بقراءات جديدة للنص»⁽¹⁾. أضف إلى ذلك أن هذا السلوك يُعرفنا بتاريخ هذه المدينة، عبر مسلك عجائبي، جاعلا منه منتجا فعالا «يؤثّر به روايته ووسيلة لمقاربة الواقع لا الهروب منه»⁽²⁾. بوصفها "فضاء حاضنا للأحداث والوقائع والحكايات، وتتمركز حوله الفاعلية السردية، ولا يتوقف انشغاله وتدققه الدلالي 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 «اللغة العجائبية انطلاقا من خصائصها تلك، وظائف عديدة بالنسبة للرواية، حيث ترفدها وتوسعها وتغنّيها وتكشف فيها معان مغايرة وتفتح أمامها قنوات جديدة، تختلف عن الطرائق والأنماط التعبيرية التي ظلّت تراهن عليها الرواية التقليدية»⁽⁴⁾.

ويغامر "جلاوي" مرّة أخرى في تحديث «الحكي متورّطا في سعيه إلى تكسير التّمطية والسّكون عبر نمط تجريبي»⁽⁵⁾، وذلك ليعطي للكلمة ثقلا أدبيا تسهم في ثراء لغته الشعرية، وهذا عين ما أثبتته في تجربته السردية، 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 تجليلاته من خلال:

— مفارقة الأليغوري*): ونعني «التمثيل الرمزي للأفكار المجردة، عن طريق الأشكال المستعارة»⁽⁷⁾،

(1) _محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 32.

(2) _عمرو بنو هاشم: التجريب في الرواية المغربية، ص 27.

(3) _محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية المغربية، ص 57.

(4) _عمرو بنو هاشم: التجريب في الرواية المغربية، ص 57.

(5) _المرجع نفسه: ص 125

(6) _صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص 113.

(*) _يعرّب مصطلح «Allégorie» في الكتابات العربية بـ"الرموزة"، ندى سعيد علوش: في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 102، «وهي سرد أو تمثيل مجازي يعبر عنه لغة أو تصويرا وتسترجع كلمة "الرموزة" دلالتها في النصوص البلاغية القديمة، وتدلّ على المعنيين الحرفي والروحي معا، وكذلك تطلق "القصة الرموزة" على القصة التي تحمل في ثناياها معنى أخلاقيا أو دينيا في الغالب مثال: "رسالة الغفران، الكوميديا الإلهية"، و"الأمثلة" لدى صلاح فضل في كتابه: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 100، وكتاب أساليب السرد في الرواية، ص 113. ويرى عبد الواحد لؤلؤة "أنّها تقابل الترميز... الخ، راجع: الخامسة علاوي: العجائية في الرواية 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"اليغوريات النهضة"، فأطلق عليها التمثيل الكنائسي ذو اللغة الإيسوبية.

(7) _صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 101.

أي أنّها تشبه الاستعارة المكنية التي يراد بها لازم معناها، وليس ظاهره، وقد مثل لها بقصص سابقة مثل: "الكوميديا الإلهية" لدانتي أليجييري، و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، 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"، معرّفًا 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 التّسق واللغة تولّد الخيالي باستعمالاتها المجازية»⁽⁴⁾، التي تمنح من أكثر إطار مرجعي.

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

(1) _ تزيفيتان. تودورف: 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" لأوقيدوس ناسو، ص 21.

(3) _ حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 38.

(4) _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(5) _ صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص 113.

(6) _ المرجع نفسه، ص 102.

ويُشفي شيخوختها المرهقة»⁽¹⁾، وهذا أكبر دليل على هوسه بالتجريب والتطويع في عالم الإضافة النوعية؛ لأنّ نصوصه اللغة عبر جاءت لتؤكد -ودون سابق إنذار- عبارة "نبيل سليمان" التي أجمل فيها خصوصية «كسر الترتيب السردى وفك العقدة التقليدية، وتحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرسة وتوسيع دلالة الواقع، ليعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، واستخدام صيغة الأنا لشعرية الذات»⁽²⁾ بتقنيات حدائية، منفتحة في متونه على كتابة «الغربة المقلقة»⁽³⁾. مجسدا جزاءها معاناة الفرد العربي، أو بالأحرى الفرد الجزائري، متوسلا في تشخيص ذلك «بأدوات سردية متنوعة، وأوصاف تعبيرية تنقصد الهامشي المخبوء، واستنطاق المسكوت عنه، في فضاءات موبوءة، تتفاعل وسط زمان يعتبر هو الحامل لسيرورة المرارة عند الكائن العربي»⁽⁴⁾، وسط مكان مقرف، قدر، مثله في صورة "المدينة" مقرنا إياه بصورة امرأة مومس، تبيع نفسها عند بوابة المبوّلة العامة، لكل المنحدرين من حذب وصبوب، فينتابه إحساس بالكآبة والسوداوية، وذلك في قوله: «تقهقه المدنية العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثديها تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنياتها المفضلة بتتعد عني، وأنا أتأملها 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، تتعد، تجري، تغوص"، وهذا ما «يعطي لهذه الأفعال طاقة تحويلية، تصرف بال المتلقي عن انتظامها النسقي، 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 الفانتاستيك بشكل كبير من معطيات علم النفس التحليلي، التي تصف وتعالج الأمراض العقلية والنفسية المعقدة...، وأمراض الغربة المقلقة، ويرى " فرويدط أنّ هذه الظاهرة الأخيرة هي خاصية تتحول من المؤلف، الذي يمكن أن يصير غريبا ومقلقا، لأنّها تولد من عقد ضاغطة لها علاقة جدّ وثيقة مع الهلوسات والجنون، وفي هذا المستوى تعني اللامألوف». شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 83.

(4) _ شعيب حليفي: الرواية الفانتاستيكية، ص 12.

(5) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، ص 11.

(6) _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردى، -سردية الخبر- ص 56.

الاهتمام «باللغة وتطويعها، كي تنبض بالشيء الذي تحكي عنه في إطار علاقة الكلمات بالجملة، بالسباق، وبالبنية البلاغية، مع بروز أدوات أسلوبية متجددة، أضفت على النسيج الروائي، جمالية متقدمة»⁽¹⁾، كاشفا من خلالها عن الكثير من التناقضات التي يمتلئ بها عالم المدينة، التي جعلها «مكوّنا محورّيًا، 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 grotesque»⁽³⁾. المرتبط ب: «الفنّ الزخرفي، الذي يصوّر أشكالا بشرية وحيوانية غريبة، مختلطة بكائنات خيالية، ورسوم وأوراق نباتية، الأمر الذي يوحي شعورا من البشاعة أو السخرية... مما يجعل كلّ ما هو طبيعي بشكل مخيف «بشع أو مضحك»⁽⁴⁾. وهذه الأخيرة تتوافق مع "jacqueline, pioche" للغروستك.

Qui fait rire par apparence bizzar

Qui est ridicule, absurde⁽⁵⁾.

وهو نوع من الأسلبة والمحاكاة الصاخرة، التي اهتدى إليه "باختين"، حين طبقه على دراسة دوستوفيسكي ورابليه، وربطه بالكرنفال، الذي يقوم على «انتهاك المؤلف وتدنيس المقدس»⁽⁶⁾، وهذا ما ورد في معظم نصوص "جلاوجي"، التي تزخر بمكونات "الغروستك" المشوهة، والمثيرة للواقع، مما يجعل القارئ يجد في نصوصه المحكية بجد 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، الدار 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، ص 180.

(7) _ محمد المعادي: خصوصية التجريب السردي في مجموعة "بوابات محتملة" للقااضي أحمد مخلوفي، مجلة عمان، العدد 125، تشرين الثاني، سنة 2005، ص 68.

هذا ما نعمل جاهدين لاكتناؤه تظاهراته وأثره على " اللغة " ودوره في منحها جمالية، هذه الأداة التي كانت آلية من أهم الآليات التي وظفها " جلاوي، " والتي عبّر بها عن القضايا المصرية الهامة في نصوصه الروائية الروائية، حاملا إياها في مخيلته، ، عاكسا بها هذا الواقع المتشظي، الأمر الذي ينم عن احتراف مبدعها وقدرته على حكي المكبوت بصور مختلفة من وصف، وإيجاء، وتخيل، وتكثيف لغوي معجز في بعض الأحيان، وهو بذلك يحاول تبيين أنّ «الرواية تتعامل مع اللغة من موقع الإضافة الحقيقية، وهو ما يحوّل علامات شدوذها 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... العشرّ الدّافئ...يرفعه رأسه إلى السّماء...لا يتحرّك شيء من جسده إلّا تمتمات، كنت أرى شفثيه تتحركان بها....دنوت منه في تحنان...استعطاف... استلطاف»⁽²⁾.

عبّر " جلاوي " في هذا الملفوظ بلغة تعجز اللغة التواصلية عن مجاراتها، في قدرتها على تجلّي ملازمة الرفيع للوضع (الشيخ المجذوب ≠ المدينة). وفي مقطع آخر، يجلي لنا الكاتب صورة لجسم غروتيسكي كاريكاتوري، وذلك في قوله: «خرجت العجوز عُكّة وتدحرجت نحوي في ثقائل كصصهريج زفت... فَتَحَّت 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 "

يحضرننا ونحن نستهل هذه العتبة بيتنا شعريّا لأبي العلاء المعري يقول فيه⁽⁴⁾:

صتعوذ بالإله من المسوخ وسله أن تكون من التّسوخ
لقد خاب امرؤ يمسي ويضحبي نقلّ في فسوخ أو رُسوخ.

(1) _ الأخصر بن سايح: الرواية النسائية المغربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد4، جانفي 2009، ص 329.

(2) _ عز الدين جلاوي: سراقق الحلم والفجعية، ص 77.

(3) _ عز الدين جلاوي: راس الخنة 1+1=0، ص191.

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

بهذا المفتاح الحامل والمرسخ لدلالات "المسخ والتحوّل" نلج عالم التشويه الذي «يُعدّ الدينامية للعديد من الروايات العربية، حيث برز الامتساخ في صوره المتعددة، ويشمل الكائنات البشرية، والحيوان والجماد أيضا»⁽¹⁾، إضافة إلى ذلك يُعدّ "الامتساخ" «نوعا من الحكاية العجيبة، يجري موضوعها على أساس تحول الأشكال، وهو شكل أدبي متميز، لا بموضوعه فحسب، بل بتكوينه 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 «وظفها 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 محاوره الواقع المتعدد»⁽⁵⁾، ولينحو منحنا آخر في كتابته الشعرية إذ يقوم بكسر الرتبة، والاختفاء بالتفاصيل، واقتناص بعض المشاهد ليجعلها مادة لبناء نصوصه السردية.

وما توظيف نصوص "جلاوجي" لشؤون الحكم، واحتفائه لها بهذه الطريقة؛ إلا دليل على أننا «في مجتمع حيواني ينطق ببلغ التّطق بأنّ للرقابة دخلا أساسيا في حمل المؤلّف على اتخاذ ذلك التّمط الحكائي، مطيّة لطرق قضية الحكم في مجتمع إنساني»⁽⁶⁾، بدءا بصور عتباتها وعناوين أسفارها، التي

(1) _ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 90.

(2) _ حسن المودن، الكتابة والغربة المقلقة في قصص محمد غرناط، داء الذئب أمودجا، موقع الاتحاد الاشتراكي، مقال متاح على الشبكة 8/25، 2017.

(3) _ الامتساخ: مشتق من الجذر اللغوي "مسخ"، أي تحويل صورة إلى ما هو أقيح 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 ركز "كافكا" في روايته العبيثية "المسخ"، التي تتكون من 42 صفحة، والتي نشرت لأول 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 كانيني"، 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 الإنسانية، الرباط، الغرب، ط1، 2013، ص180.

(5) _ محمد أمصور: خرائط التجريب الروائي، طبعة أنثور، برايت، فاس، المغرب، ط1، 1999، ص 143.

(6) _ فوزي الزمري: شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدوس الثقافية، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص 475.

كانت معظمها أسماء لحيوانات مقرفة ومقززة، تقشّر لها الأبدان، وهذا ما ورد في نصه "سرادق الحلم والفجعية" 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 جلاوي" 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 أنّي روح خفاش، وفجأة أحسست إحساسا غريبا... أحسست بالعطش الكبير، الظمأ العاتي... السغب العظيم... اللهفة المتسعة المشبوبة إلى الدم... الدم الأحمر... الفؤار... الحار... الساخن... الدافئ... الملتهب... الآني... امتصته بشراهة... نهماة... من الشرايين والأوردة.

نفضت من سقطتي... التجأت إلى ركن المبوّلة، وتبولت كالحمار وخرجت، أتلمس جدران المبوّلة كأنّها مكان مقدس تجمع حولي حشدا من الناس، 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 "جلاوي" 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 تنكّر بزّي النسور، تضع أجنحة طويلة ومناقير حادة، أدركت على التوّ أن الوكر هو وكر فئران لا نسور. وأنّ ما يظهر للرائي 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 الزميلي: شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، ص 471.

(2) _ عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجعية، 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 تقرب 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 المؤلف من خلال أساليب المسخ، لتغذو بذلك "شعرية لغة الغروتسك" «موضوعا لتشخيص أدبي حوارى هجين وساخر، مثلما أصبحت حقلا للعب، ولخلق أسباب الاستلذاذ بهذا اللعب في ذاته»⁽³⁾، حينها يصير "المسخ" «هو المبدأ الفاعل في تشغيل التخييل الروائي، مسخ في يجعل الخلفية (الواقعية) للروائي تطرق تخوم العجائبي، أو ما يمكن اعتباره (فوق طبيعي)»⁽⁴⁾ لمجموعة من الكلمات أثرت "المسخ العجائبي" "والتمثيل الأليغوري"، التي نستشفها في الملفوظ الآتي: «دار في خلدي يقينا أنّي خفّاش، اللهفة المتسيرة المشبوبة إلى الدّم، أمتصه بشراهة»، والتي أكسبت النص ثراء شعريا مدهشا، ملتصقا من قارئه بلوغ الغاية والتأويل.

ويبدو من خلال توظيف "جلاوجي" للمظاهر المشوّهة، أنه لم يكن حكرا على تشوّه 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 واللّعا (5).

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

(1) _ محمد مدّور: بنية الخطاب الديني ومرجعية النص التاريخي، مقال ضمن: بحوث ندوة الرواية والمرجع بمدينة مدينتين التونسية، بيت الغشام للصحافة والنشر والإعلان، ط1، 24-25 نوفمبر 2017، ص 407.

(2) _ حسن المودن، الكتابة والغربة المقلقة في قصص محمد غرناط، "داء الذئب أنموذجا"

(3) _ وانغ جينغ: الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التحريب، ص 105.

(4) _ محمد أمنصور: خرائط التحريب الروائي، ص 114.

(5) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، 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 " :الظلام والكلام والعطاش"، وغيرها، و ليتبين لنا مدى استطاعة «اللغة أن تتحرك بحرية كاملة، وتكشف عن كمال ثروة قوتها الإبداعية وتمثيلها العيني»⁽¹⁾، وخروج ذات الساردة «للتعبير عن نفسها وعن محيطها الخارجي، من أجل تحريك الشخصيات وفقا لرؤيتها الواثقة، لتعثر فيما تكتبه عما فقدته في الواقع»⁽²⁾، من أمن وسلام.

وتلعب "لغة المسخ" والتشويه عند "جلاوجي" 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 الدود، مختار الدابة الديناغول، التّاس كالخنافيس، حمامة، كلاب المستعمر، محمد التيقّر، كلّها صفات لأشخاص يوظف من خلال ملفوظاتها خطاب التغريب، والتعجيب لراهن متشظي، وهي إضافات توصيفية حاملة لدلالة القبح والسخرية، وهكذا فاختياره لهذا العالم من أسماء الشخصيات لم يكن عشوائيا، وإنما خاصا به، وابتعاد أسماء شخصياته عن التّمودج، يعكس به تجرّبه المميّزة وليرصد بهذا القلب والتشويه قلب الواقع ومفارقته، وهذا التوظيف جاء منافيا لما ورد في الذّكر الحكيم: ﴿وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَ الْأَسْمَاءُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ﴾⁽⁴⁾، ممّا حتمّ 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 السرد العربي الحديث من التراث العجائبي والغرائبي والتاريخي، ليكون متكأ يؤسس به لكتابة جديدة في الرواية العربية، لها سيمات تميّزها عن السرد العربي التقليدي»⁽⁵⁾، ليتجاوز بها الرّوائى معضلات الراهن، ويقيم وضعه السوسولوجي بطريقته الخاصة، 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: سراقق الحلم والفجعية، ص 16.

(4) _ سورة الحجرات، الآية 11.

(5) _ فوزية سعيد: التراث في الرواية التونسية المعاصرة، ص 12.

أدبي متميز، وهذا ما فعله "جلاوي" في كتابته "الغروتسكية"، التي يفصح عنها في كل 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 إيجابية رّامة.

هكذا أضحي "الغراب" شخصية رئيسية في نسيج نص "سرادق الحلم والفجيرة الحكائي"، واصفا إياه وصفا دقيقا، يقول فيه: «هو طويل نحيل أطرافه ضعف جذعه المتكور 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 الغراب الذي سنّه الغراب منذ سنوات ليصير العبد الرسمي في المدينة المومس.. ويقال إنّ أظفار قدميه مخالب، ولولا الحذاء الذي ينتعله معكوسا لانكشف أمره»⁽¹⁾.

كما يقول: بالمناسبة الغراب نسيت أن أحدثكم عنه هو: «مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروف الأصابع، رُكبت فيه كل أشكال وأنواع الدّمات... كل 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 "جلاوي" 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 والسخرية»⁽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 جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 82.

(2) _ المصدر نفسه: ص 32

(3) _ وانغ جينغ: الفنّ الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التحريب، ص 101، 102.

(4) _ حسن المودن، الكتابة والغربة المقلقة في قصص محمد غرناط "داء الذئب أنموذجا".

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

وأما أوثق الروايات: فزعموا أن المدينة قد تعرّضت لسنوات قحط وجفاف أكلت الأخضر واليابس... والفالح والتاعس... والمستقيظ والتاعس... والتهمت الزرع والضرع... والأصل والفرع... وصار الناس فيها في أسوء حال، فما بلغ ذلك الأرواح الطاهرة المطهرة 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 الأمانة بالسوء، حدّثته شرا فأخذ تلك الصرّة إلى مدن أخرى مجاورة وجاء منها بصرّة كبيرة، مملوءة قملا وفثرانا، وحين حلّق فوق المدينة صبّ كل ما حمل من قذارة على رؤوس الجميع، ثم أنّه فقد توازنه بفعل اللعنة التي لحقت به، فسقط على ما رمى وتداعى عليه الشياطين الذين 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 يظنّ أسيرا لتركيبتها المازج بين السّاخر والجادّ، وهي بنية تركيبة طالما وردت في "أعمال رابليه"، "ودانتي" وغيرها من المبدعين، الذين آثروا العرابية والأشياء المقلوبة والمشوّهة التي تفيض شعرية، ليطل "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 الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التحريب، ص 105.

(2) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية. ص 83.

(3) _ حسن المودن، الكتابة والعرابية المقلقة في قصص محمد غرناط، "داء الذئب أمودجا

الصّور ومعانيها، ومن هذا يتبيّن لنا «مدى فاعلية القراءة الانزياحية للسّرد»⁽¹⁾.

وفي نصّ 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... تيس أسود نحيف كهذا يخفيني»⁽²⁾، وبهذا تظلم «ألعب التسمية في هذا النص يجعلها (الأسماء) جزءا لا يتجزأ من استراتيجية التخييل النصّي»⁽³⁾ التي «تراهن على التوليف بين الاسم الشخصي، واللقب، والكنية، التي لا يخرج توظيفها على دلالة الهزل وهو استثمار في»⁽⁴⁾، يحاول "جلاوي" من خلاله التعبير عن «انكسار خطابات الثورة والتغيير والتقدم وتراجعها»⁽⁵⁾.

وحيال ما سبق، نرى أنّ مستوى "اللغة في نصوص" جلاوي، «سردى شعري يراهن على الخاصّات البلاغية المتمثلة في المجاز والاستعارة، وتكسير منطق الحكى الاعتيادي، إلى اللجوء لنحت أفعال وأسماء ومصادر تخيم المعنى المراد نقله وإيصاله»⁽⁶⁾ للمتلقّي، الذي وجد نفسه أمام مفاجآت ومصادفات، وكأنّ العالم في هذه الحالة «يقع تحت رحمة قوى خفية تملك القدرة على تحويل الأشياء، ومسح الكائنات ونشر الغرابة والقلق والخوف»⁽⁷⁾.

وللتنويع، فإن "جلاوي"، عمد أيضا إلى إضافة ألقاب لأسماء الأعلام تخيل 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 تتعطلّ فيه الوظيفة التواصلية للغة، فتدخل النصّ السردى مدارات غامضة يتناثر فيها المعنى وتغيب الدلالة.

(1) _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردى- بحث في سردية الخبر، ص 59.

(2) _ عز الدين جلاوي: رأس المحنة 0=1+1، 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" نموذجاً

(6) _ نور الدين صدوق: بلاغة النصّ- دراسة وقرارات في جماليات السرد الحديث، محاكاة، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص 139.

(7) _ حسن المودن: الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط، "داء الذئب" نموذجاً،

-صورة النسر: تعدّ "النسر" شخصية من الشخصيات الروائية المركزيّة، التي نسج بها جلاوجي عالمه الحكائي، فهي من أشهر الأساطير العربية^(*) التي كانت تحكى، والقصص التي كانت تُروى، ولو تصفّحنا البنية الدلالية لصورة النسر الحقيقية، التي هي في الأصل «فئران ضخام متنكرة بزّي النسر تضع أجنحة طويلة ومناقير حادة، أدركت على التوّ أنّ الوكر هو وكر فئران لا نسر، وأن ما يظهر للرّائي، إنّ هو إلا تنكّر تخفي به حقيقتها»⁽¹⁾، لتلعب «لغة القص هنا دور المتواطئ مع الراوي لمخادعة المتلقي، قبل أن تتكشف له الحقيقة السردية الماكرة»⁽²⁾.

لا ريب أنّ التقابلات التصويرية والافتراضية، التي تمدّنا بها لفظة "نسر" تفسح مجال الإمكانيات 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"، مؤكّدا فيها «أنّ نسر إنساني، مقابل نسر حيواني تقابل حاضر غائب»⁽³⁾، والنسر عند "جلاوجي" -كذلك- يقابل فيه بين النسر الحيواني وبين الممسوخ في شكل حيوان، في «اختيار ابتكاري وصناعي لشعرية النّص ورمزيته، ثمّ يفتحها على أبواب الدلالات الممكنة»⁽⁴⁾، لتكون في نهاية الأمر صورة "النسر"، قناعا ومفارقة كبرى، تدخل في شعرية النّص، وذلك لأنّه جعله وسيلة جمالية للعبه المسرحي، وأداة استفهام ومسوخ مجسّدة عبر قناع الفئران.

من ثمة فكلّ التقابلات ما هي إلّا «مقاربة للمكونات اللغوية والتركييبية والأسلوبية، والرمزية والبنيات الاستعارية والمجازية، وكلّ ما يتعلّق بالصورة الشعرية، وتعدّد المعاني والقراءات»⁽⁵⁾، لواقع المدينة

^(*) من الأساطير التي كانت تُروى عن النسر: أسطورة لقمان بن عاد مع النسر السبعة، للمزيد انظر: عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص ص 121-124.

⁽¹⁾ _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، ص 103.

⁽²⁾ _ عبد الملك مرتاض: شعرية القص وسيميائية النّص، تحليل مجهري لمجموعة "نفاحة 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:ص107.

العفن، حينها يصبح القناع مادة ملموسة مُجسّدة، ووسيلة لإثارة المتخيل، وإذا كانت «عودة الأقنعة في الفترة المعاصرة، اتخذت دلالاته الحقيقية في المجتمعات المتأزمة، التي تجرّب فيها توجهات المنع»⁽¹⁾، فإنّ "جلاوجي" استعمله بطريقة ذكية، وذلك من خلال تحقيق التشويه كإجراء جمالي يحقّق من وراءه أهدافاً، لتظل «شعرية الكثير من النصوص يعتبر التقابل أول أسرارها، ومبدأ صناعتها، وجماليتها وبلاغتها»⁽²⁾. ومقطع "وكر النّسور" لخيرُ شاهد على أنّ «الكتابة الأدبية تمتلك أداة بليغة لصياغة المعنى، وهي التقابل»⁽³⁾، مما يدرّ النصّ مفتوحاً حمّال أوجه.

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

ها هم كالجرذان ينخرون الأسس، ينخرون الجدران.... يقتلعون الجذور...»⁽⁴⁾.

فالممتبع لهذه المشاهد المقلوبة، التي أضفاها "جلاوجي" على شخصيات نصوصه يدرك أنّ نصوصه تقوم «بلعبة لفظية، تلك التي تنسبها عن طريق الاستعارات والكنائيات»⁽⁵⁾ إلى كائنات مرفقة، وبالتالي يتحوّل التشبيه هنا إلى «حكاية عجيبة ينبنى 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 والتحويلات.

(1) _ حسن يوسف، القناع بين المقدس والمتخيّل المسرحي، مجلة علامات، مكناس المغرب، العدد4، 1996، ص 56

(2) _ محمد بازي: تقابلات النصّ وبلاغة الخطاب، ص 122.

(3) _ المرجع نفسه: ص 115.

(4) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه، $0 = 1 + 1$ ص 14.

(5) _ حسين علاّم: العجائبي في الأدب، ص 107.

(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 للحذقة التقليدية، مقتنصا بعض المشاهد السردية، جاعلا إياها نسيجا لحكيه، لتغذو حركة تلك الحيوانات صورة كنائية إسوبية ترصد حركة الناس ومعاناتهم، جراء المستعمر الغاشم، ويتجلى هذا في مقطعه الآتي: «وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة أذان طويلة...وعيون كثيرة... مناخير... خرطوم... مخالب... ذبول... وأشعار»⁽¹⁾.

وفي صورة أخرى يقول: «عن أيّ غيلان⁽²⁾ تتحدث يا محمد؟ لقد رأيتهم رأي العين... كنت محتبئا في حديقة منزلنا ورأيتهم بوضوح... كانوا بشرا مثلنا تماما إنهم الصرّب، وفهمت ماذا يفعلون بها... وما سيفعلون بها؟؟ سيأكلونها طبعاً... هؤلاء الوحوش يأكلون لحوم البشر إذن؟ هؤلاء هم الغيلان الذين 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⁾، ليقمى «دور المخيلة وتخيّلها 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، إلّا أنّ "جلاوجي" جعله حالة تمثيلية ليعطي بعدا جماليا، جرّاء مفرداته المقلوبة المتمثلة في الكلمات الآتية:

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

(1) _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 21.

(2) _للتبويه هنا: هناك من الأعمال الأدبية والتراثية من اتخذت من اسم الغيلان عنوانا لإبداعها نذكر: كتاب مملكة الغيلان لعمر المتوفى، وأسطورة نادي الغيلان، لأحمد خالد توفيق.

(2) _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 20.

(3) _ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 50.

(تعددية أسلوبية)، قائمة على الباروديا والتهجين والمفارقة والسخرية، واستنطاق المستنسخات النصية⁽¹⁾، وذلك في تناسق يخدم النص 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 تتأسس بين الإنسان والعالم الخارجي الذي يعرف تحولات غامضة وغريبة"⁽²⁾، متبنيًا في ذلك كتابة شذرية؛ تقول: «الواقعة ولكن بطريقة لا واقعية لا معقولة، تأكيدًا على غرابته المرعبة المقلقة، المتحولة، عمّا هو مألوف وإنساني»⁽³⁾.

2- لغة التصوف:

لا ريب أن التحول في كتابات "جلاوجي" لم يقتصر على التنوع اللغوي والطابع المحلي فقط؛ بل شمل تنوع الموضوعات، كذلك حين تطرّق إلى قضايا اجتماعية لطالما أُرقت الإنسان العربي، والفرد الجزائري متجلية في صورة علاقة الشعب بالسلطة، وهميش "المثقف وغرته"؛ بل واغترابه هذا ما عاجله "جلاوجي" في نصوصه السردية الأولى، عبر مفارقات لغوية، وملفوظات سردية تفصح عن المكبوت، وتكشف لنا عن هوية الراهن القدر، العفن، المملوء بالظلام، المتحوّل، مستنبطًا من خلالها روح المدينة "المشحونة بحروق الصدا المتسرّب، إلى الإحساس بالفجيعة بفعل تردّي الوقع وماديته المتلبدة"⁽⁴⁾. وهو ما نراه في رسالته النصية، حين يقول:

«وأنا الغريب... أجرع الفزع المرير

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

المشرّدون... 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 أمودجا"،

(3) - المرجع نفسه

(4) - محمد رضوان، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 113.

يا غرباء الأرض اتحدوا...

يا غرباء الأرض اتحدوا... (1).

فالملاحظ أنّ "الغربة" هي الموضوع الذي نسج به ملفوظاته، وطوّق بها دلالاته عبر لغة تتجاوز المعطى السلبي والسطحي للغة، ممّا يجعل التعامل معها في قول مثلهم الأعلى، وهم لا يصلون إلى هذه المثل العليا، إلّا عبر هذه اللغة، وهنا نفتح قوساً 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 حيان التوحيدي، في كتابه "الإشارات الإلهية" وغيرهما.

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

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

"الغريب" في نظره من اغترب داخل وطنه الأصلي، غير مستقر يفتقر إلى السكينة، وهو ذات ما يبدو لنا من خلال توظيف "جلاوي" لبعض المقاطع السردية، التي بصمها ببصمات صوفية في أكثر من موضع، مكرّراً إياها وكأنّها لازمة* من لزامات نصّه، مبيناً 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 يعبّ من معين التصوف، وتوضيح ذلك أن كل مقوم من مقومات المحكي الشعري، يمثل جانبا من التكوين الشعري بصورة مخصوصة ومميّزة» (4)، لعوالم متباينة مستترة مدهشة وغامضة، وبذلك تكون الكتابة الصوفية

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

(2) _عز الدين جلاوي: سراق الحلم والفجعة، ص 05.

(3) _وقد تكرر مثل هذا الصنيع للفظ الغربة في أكثر من مرة في نص سراق الحلم والفجعة.

(3) _المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(4) _عبد الرحيم الإدريسي: استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2013، ص 47.

«أقدر الإمكانيات التصويرية على تجسيد تلك العوالم الشاعرية»⁽¹⁾، وهي خصائص التجربة الصوفية على مستوى التعبير اللغوي المحسّد «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 نحل "جلاوي" من معين التصوف قضية "الغربة"، و"الغريب"، و"اغترابه؟ وكيف صاغ لغته في ضوء المحكي الشاعري الصوفي؟ كل هذا وذاك سنجليه 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... أيها الغرباء... التعساء..."، داعيا إلى ربط أواصر المحبة والتماسك، نابذا لسياسة التفرقة، مؤكّدا في الوقت ذاته أنّ الإحساس بالغربة شعور جُبلت عليه النفس البشرية^(*)، فهي ملح أجاج، حين راح «يشخص عالما هو ذاته غريب، وغامض، ومخيّر، لا يخضع لمعايير العقل والمنطق»⁽³⁾، قائلا في ذلك:

«وحددي أنا والمدينة

.....

لا دفء في القلب الحزين.

لا ولا شوق ولا غيث ولا حلم أمين...»⁽⁴⁾.

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

(1) - المرجع نفسه: الصفحة نفسها

(2) - محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، ص 101.

(*) - قيل إنّ أول ما أحسّ به أبو الإنسانية لما خرج إلى الوجود هو الغربة الأجاج، ورغم كلّ ما فعل من أجل إشباع فهمه، إلّا أنّ هذا الإحساس في ذريته ما فتى يتنامى لحظة بعد أخرى، عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفتيحة، ص 12.

(3) - عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، ص 47.

(4) - عز الدين جلاوي: سراق الحلم والفتيحة، ص 10.

السارد، «لغة غير شائعة مثيرة للدهشة، وعدم الرضى تصدم الحسّ المؤلف، فليس المصطلحات وحدها جديدة، بل إنّ الكلمات تأخذ وظيفة مختلفة ومعان جديدة»⁽¹⁾، مارس " جلاوي " من خلالها لعبه ومراوغته لنواميسها، متجليًا 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 والحب، فحذف الرامز إليه "المشبه به" "الوطن"، وترك لازما من لوازمه "الدفء" بجامع الاشتراك في الشعور بالحب والحين، لأنه «يمكن تحيين السمات أو المقومات النصية: 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 تبين «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 الصخرة)، والإنسان (غرابا، نسرا، فأرا)، فالمتحقق في النص مُشبهها به، وعالم الإمكان مُشبهها، وفي هذا التمثيل يلتقي كاتبنا مع عبد الفتاح كيليطو في بناء قراءاته على المقومات الدلالية للكلمات، واستخدام المعاجم اللغوية 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.

فسر جلاوي كلمة "الغربة" تفسيرات متعدّدة ومتشابكة؛ حيث جعلها لازمة من لوازمه، ففي كل مرة يكسبها رداء، ويلوّنها بخطابات تماشى والمقام الذي ذكرت فيه، محتفيا باللغة الشعرية المكتنفة الموحية، متوسّلا بألفاظ التضجر والشكوى، وهذا ما نراه في تكملة المقطع السابق:

(1) محمد رضوان التحريب وتحولات السرد في الرواية السورية ص 75

(2) محمد بازي: تقابلات النصّ وبلاغة الخطاب، ص 144.

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

(4) محمد بازي: تقابلات النصّ وبلاغة الخطاب، ص 156.

(5) المرجع نفسه، ص 156.

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

«وحدى أنا والمدينة

ثكلت الهوى، ثكلت السكينة

لا ورد ينموها هنا.... لا قمر... لا حبيبة

لا حبّ ييلسم من حبة القلب الأئين»⁽¹⁾.

مصورا فيه غرته بلغة مفعمة بالدلالة، مشحونة بالتوتر والمفارقة، تشبه لغة الشعر، وتماهى معه، تشاركه أوزانه وقوافيه، وهو ما يجعلنا نصفها بأنها لغة متشعنة، تتميز بكونها «لغة تكثيف وخرابة، لغة تؤلف مالا يأتلف، تصدم تعبر إلى حيث الإدهاش والسحر، وتستخدم كل ما تتيحه اللغة من فضاءات وإمكانات»⁽²⁾، تكشف عن صورة الأنا المتوارية خلف مركبات النص اللغوي؛ وهكذا يصبح «للكلمة قانونها الخاص، وإيقاعها المتميز، فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب، على الوظيفة النظرية»⁽³⁾، التي مرّر "جلاوي" من خلالها أيديولوجيته الخاصة، في رفضه لهذا الوضع المأساوي، الذي تنعدم فيه السكينة، وتفتقد فيه الحبيبة، بغية الوصول إلى «فك شفرة الخطاب الأيديولوجي الذي تحمله هذه الرسالة (النص، أو التصوص)، باعتبار أنّ هذا الخطاب تعبير عن تصورات الأديب، بواسطة تلك الأيديولوجيات المتصادمة»⁽⁴⁾، ليفكّ سرّ الغريب والحبيبة "نون"، الذي نحنا في تفسيرها منحنا صوفيا توحيديا متوازيا في حديثه، مع معنى الغريب عند أبي حيان التوحيدي في قوله: «قيل من جفاه الحبيب وأنا أقول: بل الغريب من وصله الحبيب، بل الغريب من تغافل عنه الرقيب، بل الغريب من حابه الشريب، بل الغريب من نودي من قريب، بل الغريب من هو في غرته غريب، بل الغريب من ليس له نسيب، بل الغريب من ليس من الحق نصيب»⁽⁵⁾،

(1) _ عز الدين جلاوي: سراق الحلم والفرجة، 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 الحدائة، العدد 3، 1994، ص 79.

(4) _ إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردى في ضوء البعد الأيديولوجى، دار الزائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص

120.

(5) _ أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 15.

هكذا يفرد كاتبنا لتجربته الروائية فضاءً خاصاً، يكشف فيه تأثيره بالتراث الصوفي، واغترافه من معينه ولا سيما الرمّز، الذي كان أكثر شيوعاً «لأنّ اللغة عند الصوفي تكتسي أبعاداً أنطولوجية وجودية، وهي ليست للتعبير عن فكر أو شعور، وإنما هي موقف في حدّ ذاته، لأنّها تعبّر عن نوع معيّن من المعرفة، وليس ثمة مجال آخر يمكن أن تظهر من خلال هذه المعرفة اللونية»⁽¹⁾، وهذا ما يبدو جلياً في معظم نصوصه الروائية حين يقول:

«ما أصعب الغربة... !!»

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

لأنّ تسلّ للقروي روحه، أفضل من أن تنتزعه من عقب أرض شهدت تفتّق رجولته»⁽²⁾.

"الغريب" في ضوء هذا المقطع لا يغترب بدون مبرّر، ويغادر مقامه طواعية، وإنما ليمثل لنا أن «أقصى درجات الغربة هي الغربة داخل الوطن»⁽³⁾، وبالتالي فغرفته تتعمق أكثر، وهذا ما مثله في قوله: "لأنّ تسلّ للقروي روحه أفضل".

ولم يصوّر لنا "جلاوجي" غربة الفرد فقط داخل وطنه، بل نراه يتطرق إلى موضوع آخر يتجلى في صورة المثقّف، التي تُعدّ من أكثر القضايا التي شغلت بال الفكر الفلسفي العربي أو الغربي، نتيجة للتحوّلات المختلفة التي طرأت على العالم، والتي فرضت على الفلاسفة والكتاب تناولها في نصوصهم، مبيّنين طبيعة صورة هذا المثقّف 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 للمثقفين في المجتمع»⁽⁴⁾. وهذا ما تؤكّده شخصيات "جلاوجي" المختلفة كشخصية "فاتح اليحياوي" و"منير وبدرة"...، والتي تفتّن الرّوائي في تصويرها وإعطائها ملمحاً مغايراً 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 وحدائث 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 السارد هو كذلك شخصية مثقفة، أو ما يطلق عليه بالمتقف الانتلجنسي»⁽¹⁾ (intellegens)، مصورا صورته وصراعه مع واقعه، مانحا إياه عدّة صور تجسد معاناته، قائلا: «كان فاتح اليحيوي 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 وفترقت 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 يثبتته "جلاوي"، كأساس انطلاق لهذه القضية، مؤكّدا على ضرورة تطهير الواقع، ورغبة التّطهر هذه «مضغوطة في إطار تفجّرّها الذاتي برغبة الخروج من شرنقة التأسّن، هذه الحالة التي تحكم علاقة الأنتلجنسيا بمنبتها ووسطها، وكيفية تفاعلها»⁽⁴⁾، ورفضها وتمردّها، 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 السرد على ضمير الغائب "لراو عليم" يتوارى خلف أصوات شخصياته، ممّرا انشغالاته عبر استرجاعات

(1) _الانتلجنسيا: كلمة مشتقة من الأصل اللاتيني، وهي تشير للمثقف الذي له موقف مناهض من النظام، وقد استخدم هذا المصطلح منذ أوائل القرن، وعلى أولئك الذين تثقفوا ثقافة عملية انعكست على تركيبهم الاجتماعي التّخوي 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، بنمسك، المغرب، ط1، 2013، ص 123-140، إدوارد سعيد: صورة المثقف، الظاهري بسبب العالم والمثقف الانتلجنسي.

(2) _ عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص 38.

(3) _عبد الوهاب بوشليحة: المثقف والسلطة قراءة في قصة "تداعيات مواطن بدأ يسترجع الذاكرة" ضمن مجموعة القصص ما قبل الإحصار، 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 أقدت لغة الصوفي.

والجدير بالتنويه هنا أنّ استغلال "جلاوي" لهذه الصورة في ملفوظاته السردية، لم يكن عشوائياً اعتبارياً؛ وإنما خاصاً به، وذلك حينما ربط غربة المثقف ومعاناته بالصوفي ولغته الصامتة، وهذا ما تمثله شخصية "فاتح اليحياوي" الاعتزالية الهاربة إلى أحضان الطبيعة، «عند الصّباح كان فاتح اليحياوي يخرج إلى خلوته بجبل المدينة، كانت الشمس شاحبة، والشوارع مزينة بلون الغبار، وراح يرتقي صحرة كبيرة حيث يستوي غار كبير... طار سرب الحمام، خادشا محباً الصّمت الرهيب»⁽¹⁾. حتى "اللغة" خانته فلم يجد إلا "لغة الصمت" التي حاك بها "جلاوي" نصوصه السردية، والتي سنورد لها حديثاً في الفصل الأخير من البحث؛ لأنّ الذات تفتقد القدرة على تغيير الواقع، هذا ما نتأمله في هذا الملفوظ السردية «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 البدهة الجاهزة في اللغة، لتمنح النصّ دماً جديداً يفجر فيه قوة الحياة عبر سياقها الجمالية والفكرية والدلالية»⁽³⁾. وهكذا تنتقل اللغة «من مجرد وسيلة في الأداء، إلى لبنة من لبنات الدلالة في النصّ، حيث تغدو قيمتها في الإيحاء لا في الإخبار، وهذه غاية قصوى في التجريب الروائي لغويًا»⁽⁴⁾، ليساهم "جلاوي" في كسر «سكونية اللغة وأنساقها السردية روائياً»⁽⁵⁾، وإحضار لغته إلى نمط أسلوبى مخالف، عن طريق لغة جمالية تتعبّد في مجرّابها، محاولاً اكتشاف "ماهية الوجود وكنه الذات والعالم، ووجع الأمكنة والأزمنة، في ثنايا الحلم والبوح، والتداعي الحرّ للذاكرة، بين الماضي والحاضر ورؤى المستقبل الغامض»⁽⁶⁾، وما تُضيفه من شعرية لا متناهية يسفر عنها "القارئ" الجاد الملمّ بأسرار اللغة التي كتب بها، و«الأثر الواسع الاطلاع البصير بأخفى الدلالات،

(1) _عز الدين جلاوي: الرماد 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 ص 53

الذي يتجسّس على الكلمات ويدرك الماوراء أو المسكوت عنه على حد تعبير إيكو»⁽¹⁾ ولعلّ هذا ما أشار إليه المتنبّي في قوله:

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

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق بجرّاهما ويختصم»⁽²⁾.

وبالتالي تفتح على عوالم لا نهاية لها.

وفي موضع آخر تتصادم مع شخصية "منير" التغريبية، كنتم 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 توحى بالكثير من السخرية، يقول: «يا منير، متى تفتن لحالك؟ الناس يعيشون الواقع، وأنت تحلم بجياة 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 مكتبتك إلى محلّ لبيع المواد الغذائية، وسترى كيف ستتغير حالتك... أو أخرج من هذه الأرض الملعونة»⁽⁴⁾.

نمّلس في المقطع التقابلات الحاصلة بين المفردات على مستوى اللغة والدلالة، ونكتفي بالإشارة إلى بعضها لنبين «كيف تتوازي 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 يتمثل وقول السارد في نصه سرادق "الحلم والفجيجة": «والمشكلة أنني لم أفعل شيئاً 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 جلاوي: رأس الحنة 1+1=0، ص 80.

(4) _المصدر نفسه: ص 79.

(5) _محمد بازي: تقابلات النصّ وبلاغة الخطاب، ص 116.

(6) _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

حبيتي "نون" ولا أنا أكتشف السر الخفي، وفي الوقت ذاته لم أغير سير الأحداث، أنا الآن مجرد متفرج سلمي تسخر منه حتى القرآن»⁽¹⁾.

للأسباب الأنفة الذكر عمد "جلاوجي" إلى إعطاء شخصياته المثقفة صوراً مغايرة، فرغم اضطهادها وتشظي هويتها، واحساسها بالغرابة^(*) داخل وطنها الأم، إلا 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 وتبدله، في صراعه وحراكه، وكذلك استيعابه للإنسان وما يحفّ به من مخاطر والتباسات، فاللغة هنا تحقّق وظيفتها الشعرية»⁽²⁾، وبهذا تتخذ الشخصية المثقفة هويتها باعتبارها شخصية مضطهدة، وبالتالي تعكس طريقة لغة التشخيص لهذا العالم وتفسّره، فلم يعد للعلم والمثقف مكانة. والمقطع التالي يؤكد لنا ذلك: «نحن ندخل المكتبة ونغلق بوابتها الكبيرة، أخبرنا العميد أنّ اليوم هو سوق الجوّاري تجلب إليه الفتيات من كلّ أقطار العالم»⁽³⁾.

فالسارد هنا يذكرنا بمكتبة "نيهت الشهيرة" بثقافتها التي تلفت؛ لذا عمل على رصد الأجواء السياسية لتلك الحقبة المشحونة بالفتن والتجاذبات، كيف لا وهي التي أصبحت سوقاً للجوّاري الذين يختلفون في الأجناس والألوان والألسنة، فرى اللغة في هذا المقام «تعمّق من الوظيفة الأدبية بشكل يجعل من العجائبي وسيلة لإحداث قطيعة مع نظام القيم الراسخة والمكرّرة، وهو يلتفت إلى أنماط السلوك والروايات التي يمكن أن تشكّل جسراً نحو تشييد العالم الذي يطمح إليه، كما يستبطن لحظات وذوات يختبر كل ما يتحرّك فيها نفسياً واجتماعياً وتاريخياً»⁽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: سراق الحلم والفجيرة، ص 75.

(*) _ "والغرابة كما تعلّمتها من المجدوب أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها، ثم إذا وجدتها فقدت شمسك التي تسبح في فلكها". سراق الحلم والفجيرة، ص 99.

(2) _ عمرو بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص 58.

(3) _ عز الدين جلاوجي: العشق المقدس، ص 73.

(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⁾، وبعبريتها تمارس دورها التطهيري، لأنّ همّ الذات هو بحثها عن الحقّ ومحاولة ترسيخه.

ومادام همّ الذات الكاتبة هو البحث والتساؤل عن مصير هذه الطبقة المعبر عنها بنبرة حزن وأسى، فإنّ السؤال سيكون دائما مطروحا؛ «إلى متى يستمر مسلسل الكذب والتدجيل وتزييف التاريخ والضحك على أذقان الجميع؟ وإلى متى يبيع الكتاب والأدباء أقلامهم مرتزقة للتافهين والطواغيث؟ 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 والاعتراب، والذي جسده في غربة الأنتلجنسي المنضوية ضمن الخطابات التأويلية، «التي يمهدها كلّ مؤول بين أنظمة النصّ اللغوي والرمزية والبلاغية، وبين كلّ الموازيات السياقية التي يتبين للمؤول أهميتها في رقد وبناء المعنى وتشكله»⁽³⁾. بل نهض مستدعيا حدثا خارقا مرتبطا بالعجيب متحلّيا في كرامات الأولياء الصالحين، وهو ما يطلق عليه "المنقبة"^(*)، وهي «شكل سردي يحكي عن حياة أشخاص مخصوصين بالقدسية، وعن كراماتهم وحوارهم»⁽⁴⁾.

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

(1) _صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحادثة الرواية: ص 41.

(2) _عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 171.

(3) _محمد بازي: تقابلات النصّ وبلاغة الخطاب، نحو تاويل تقابلي، ص 141.

(*) _تجدد 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 والحوار كانت تثير عجب الراوي والسامع الصوفي على السواء، فتصدر عنهم ألفاظ دالة مثل "تعجبت"، عاجلها معالجة سيميائية، بالإضافة إلى كتب معنونة باسم "المناقب"، منها كتاب: "التاريخ وأدب المناقب"، ملقّى دراسي، الرباط، المغرب، ط1، 1988، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات تضم أخبار المناقب، ومناقب الأخيار، والواقع والعالم الممكن في مناقب الصوفية وغيرها.

(4) _محمد البازي: تقابلات النصّ وبلاغة الخطاب، ص 141.

الدجال⁽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: المجدوب والبُهلي لخضر (الدرويش)، فتراه في نص "سرادق الحلم والفتيحة" يتحلّى في الأسفار الآتية:

"في حضرته"، في "رحاب الصخرة"، في "حضرة مولانا"، "النبع والمجدوب"، "عاقبة الشيخ" نجده مقتحما عالم الرواية كشخص معزول غامض لا يكلم الناس، "؛ وفي ذلك يقول: «لماذا هو يقضي معظم أوقاته صامتا يمسك عصاه يمينه مرّة، ويسراه أخرى وبكليتهما مرّات؟ ولكن لماذا يرنو بصره إلى السماء أبدا»⁽³⁾.

تناجي هذه الشخصية من خلال الرّبوة لستشرف الغيب، عن طريق «اللغة المألّغة المؤمنة، بالقوة السّحرية للكلمات»⁽⁴⁾، التي تتجسّد في قوله: «لا يتحرّك شيء من جسده، إلّا تتممات، كنت أرى شفّيته تتحرّكان بها... سألته عن ذلك... أقصد عن كلّ ذلك... أقصد أني أدركت أنه 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 المجدوب"، كونها تقتحم أوساط الناس وتتنبأ لهم ببعض الغيبات، قائلا في ذلك: «النّار تأكل الظالم، الظالم يطغى ويزيد، ضربة الله تضرب مرة لا تعيد، الأرض عطشانة، دمننا يرويهها، قلوبنا خرابنة غلنا يسقيها»⁽⁶⁾.

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

(1) _ عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص 26.

(2) _ محمد بازي: تقابلات النص وبلاغة الخطاب، ص 141

(3) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفتيحة، ص 48.

(4) _ أحمد فرشوخ: تجربة جزائر بعيون مغربية، دار الألوان الأربعة للطباعة، المغرب، ط1، 2012، ص 48.

(5) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفتيحة، 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 الصياغة الرمزية وأساليب البلاغة، لتغيير سلوك المتلقي بالإقناع أو الترهيب»⁽¹⁾.

وهنا نفتح قوسا لنقول: إنّ المنقبة "لا تكاد تخلو من خصائص أدبية، «فهي تستعير من الأدب شكل السرد الحكائي، وقوانينه الأدبية، مثل النثرية والسجع واللغة الشعرية»⁽²⁾. وهذا ما نلاحظه في توافق الفاصلتين في الحرف الأخير، من قول البهلي: «يزيد، تعيد، يرويها، يسقيها» لما لهذا المحسن البديعي، من أثر بلاغي تستصيغه الأذن، وتطرب له النفس، مانحة للنص الروائي بعدا شعريا مميّزا.

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

وما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن الحديث عن "عجائبية الكرامات الصوفية 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 "جلاوي" بأنّ «النص المنقبي ليس بريئا في قصديته»⁽⁶⁾، وإنما يحمل دلالات في باطنه، يجتهد المؤول في البحث عنها، والتي لا «تقف عند حدود الظاهر، وإنما تجعله وسيلة ومعبرا، إلى مكنون أصداف اللغة»⁽⁷⁾، وما تحمله هذه الأصداف من حمولات مميّزة سبكا، ودلالة لا تزيد النص إلا رونقا وعدوبة.

وتضيف "ضياء الكعبي"، واصفة إياها 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 السرد 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: ص 154.

والتأويل»⁽¹⁾. لاحتوائه على أفعال ذات «طابع خارق للعادة، معطل لقانون الأسباب المادية ومرتبطة بالعطايا الإلهية»⁽²⁾، ولعلّ المقطع الآتي يوضح ذلك: «فكرت في بادئ الأمر أن أزور المجذوب، في حضرته لعلّي أسمع منه كلمة تنتشليني من الضياع والقلق اللذين أحياهما، ثمّ صرفت التفكير في هذا الأمر، لأنّ المجذوب لن ينطق بكلمة واحدة، إذ نذر صوما لن يكلم جتيا ولا إنسيًا، إلاّ سرًا أقصد رمزا»⁽³⁾.

يبتغي " جلاوحي " من هذا التوظيف:

أولاً: تجلّي الاعتقاد بقيمة البركة، التي يمنحها أصحاب الكرامة^(*)، والغور في أعماق الشعب الجزائري الوجداني، واكتشاف مزج خياله بالواقعي.

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

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

(1) ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 43.

(2) ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص 187.

(3) عز الدين جلاوحي: سراق الحلم والفتنة، ص ص 54-55.

(4) وللإشارة هنا: أنّ القصة الصوفية مضت إلى جانب الخارق في القرن 3 و4م هـ، والذي عرف عندهم بالكرامات التي يتمتع 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 جلاوحي، حوية 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 الناس، فكان الناس ينظرون إليهم بعين الإجلال والتقدير والرهبة»⁽²⁾، باستطاعتهم منح بركاتهم لمن يريدونها، 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 ليؤكد مدى انفتاح نصوصه على «الشاعري والتخييلي من خلال "الضريح"، فبالإضافة إلى كونه مجالاً للطقوسي، فإنه مأوى الحرف، واللغة ونبع الكتابة»⁽⁴⁾. وهذا ما قامت به أم (القايد عباس)، حين راحت تناجي الأصوات والكلمات، ممّا «أفسح المجال أمام لغة شاعرية ينزاح بها الروائي، عن نثرية الرواية»⁽⁵⁾، متوسلاً بلغة «ذات بعد إشاري، أبلغ وأقوى انزياحاً»⁽⁶⁾، متعاملاً معها تعاملاً جمالياً، ليمنح النصّ ايقاعاً مميّزاً يعلو فيها البوح والمناجاة، وليبرز كذلك أنّ استثماره لهذا النوع (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 صلى الله عليه وسلم انتهت دورة بعثة الأنبياء وبدأت بعثة الأولياء؟

(3) _ عز الدين جلاوي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 292.

(4) _ عمر بنو هاشم: التحريب في الرواية المغاربية، ص 75.

(5) _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) _ محمد رضوان: التحريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 75.

أصبح عليها المجتمع»⁽¹⁾؛ حيث يستنجدون ويتضرعون للوحي بدل الله، لتتقاطع في غير موضع خيوط المعتقدات الشعبية، فتكوّن نسيجاً متناغماً، 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 مجرد قصّة أو خرافة، بل هي لوحة مملوءة بالألغاز، ومن ثمّ فهي ليست لعباً لغوياً، أو صياغة لعوالم خرافية، الهدف منها الترويح على النفس، بل تخفي في ثناياها فلسفة خاصة بأصحابها، للإنسان والوجود، انطلاقاً من العالم الظاهري المدرك عبر اللغة»⁽³⁾. وما تحمله من دلالات فنيّة ومرجعية إبداعية مهمّة.

وهكذا يتحوّل فضاء "الوحي" والتضرّع به في نصوص "جلاوي" المذكورة آنفاً إلى «مأوى للهامش من الأجساد والمنبوذين، الذين يرون خلاصهم في الهامش»⁽⁴⁾. وفي هذا يقول السارد: «لماذا كلّما تضيق بي السبل، أقصده كالعاشق الولهان؟؟ وعمّا أسأله؟؟ هل أسأله عن غربتي بين الغراب، والتعل والأخذان؟ أم أخبره عن قصّتي مع حبيبي "نون" التي لم ترد على رسائلي؟؟ أم أسأله عن عشق المدينة لي، وهيامها بي؟؟

يا سيدي... يا مولاي...

يا من أوتيت رحمة وعلمًا...

لم لا تخرج إليها تمنعها عني...؟

لقد أصبحت أحشاها... أربها... أنا أرى في لحظيها شهيق الشهوة... حوار الشبقية...»⁽⁵⁾.

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

(1) _ عمرو بن هاشم: التحريب 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 جلاوي: سرادق الحلم والفجعية، ص 20.

- كيف يتحوّل السيّد 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 أَرادَه "جلاوجي" لِنَيْأى بلِغته من الوضوح والبساطة، ويقترب من اللّغة الشعرية التي جاءت «مشحونة بالصوّر المجازية، مثقّلة بالإيجاء، متلبّسة بالغموض، تهيمن فيها الوظيفة الجمالية الانفعالية، وتترجع فيها الوظيفة المرجعية التي لا تظهر بوضوح، إلّا عندما تهيمن حكاية السياسة»⁽¹⁾، والواقع الجزائري، ولتسفر عن اعتقاد المناجي، أنَّه 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 الشّبعية، وما تحمله هذه الوحدات اللّغوية من دلالات ومدى تأثيرها على المعنى في انتقال جلاوجي من الخشية 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 إلاّ القراءات الواعية، والقائمة على الخلفية المعرفية أو الثقافية التي يتزوّد بها القارئ أو المتلقّي، وكلّ ذلك لينخلق نوعا غير مألوف من الكتابة جرّاء توظيفه لتعبيرات وشطحات صوفية»⁽³⁾، أضافت لبنة أخرى لعمارته اللغوية وبرنامج السرد. وبالتالي يمكن لنا أن نقول إنَّه 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، الرّؤية الجمالية وأطياف ألوان الرواية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 246.

(3) _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) _ عبد الحميد مغيث: سرادق الحلم والفتنة، إضافة نوعية للأدب الجزائري، مقال ضمن كتاب سلطان النصّ، دار المعرفة، الجزائر، ط1، 2008، ص 378.

وفي سياق آخر نرى "جلاوي" يسلك دربا آخر في مواجهته للمدينة (الوطن) متضرعا إلى الطبيعة، يناجي الأولياء الصالحين، جاعلا من "البحر" فضاء للتأمل يفتح على العجيب، مادام «الواقع الموجود يشكل قفصا ضيقا»⁽¹⁾. وهي كلها «معان يعبر عنها، أدب البحر أو يوحى بها، ويدل عليها»⁽²⁾، فأنظره وهو يقول: «قررت اليوم أن أذهب إلى شاطئ البحر، إلى البحر الذي ما زال يتلوى كحياة جبارة، حشرت في قارورة من رجاج وصلت شاطئ البحر، قد زرع قذارة وشوكا طلعه، كأنه رؤوس الشياطين... لقد جفّ البحر لا بحر... أقصد أنّ البحر قد خاض حربا، وخسر ماءه... مع من؟ مع المدينة»⁽³⁾. وكأن السارد في هذا الملفوظ يناجي "الخضر عليه السلام"؛ لأنه كثيرا «ما ترد صورة الخضر في الماء وفي خضم البحار»⁽⁴⁾، وهكذا تتصافح أعماق الذات مع أعماق الطبيعة؛ ذلك أنّ «من يلج محراب الطبيعة تتفجر الينابيع في داخله، وتمنحه سرها»⁽⁵⁾. وهنا "جلاوي" «يتفرد 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، متوسلا 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 يعنى بالمعاني بقدر ما يقترب من الحياة باللغة»⁽⁸⁾، يستنطق الساكن ويهمس المخبوء.

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

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

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

(3) _ عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 57.

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

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

(6) _ نفسه: الصفحة نفسها.

(7) _ الأخصر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية الأثنوي 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 تفتح خبايا اللغة على طاقة جمالية تجعل من البحر مجالاً رحباً للتصوير الخيالي والاستثمار الشعري من خلال توظيفه للتشبيه في قوله: "يتلوى كحبة جبارة"، فالحبة إجماء و«رمز للموت، حيث تتبدى كعدو للإنسان، منذ بدء الخلق في الثقافتين الدينية والأسطورية»⁽²⁾(*) . وانبثاقها في النصّ تمثّلٌ للتجدد الخالد والمتغيّر، وبهذا يكون العجائبي ناتجاً عن «التركيب اللفظي واللغوي، الذي يستعمله السارد للتأكيد على حالة نفسية أو رؤية للسارد، أو مشهداً مبنياً على صورة ما»⁽³⁾. موجّهة للمتلقّي، فاتحاً أمامه إمكانيات قصوى لاحتمالات شعرية الماء بأبعادها الرمزية.

وفي موضع آخر يتحوّل التشبيه إلى حكاية عجيبة، وذلك في قوله: "وظلعه كأنّه رؤوس الشياطين"، وبالتالي فاللغة هنا تولّد العجائبي و«تولّد الخيالي باستعمالاتها المجازية»⁽⁴⁾. حيث شبّه هنا "طلع البحر" برؤوس الشياطين تشبيهاً بشجرة الزقوم، ليشير مخيلة القارئ، عن طريق الصّور ف: «التشبيه يحيل بالضرورة على المحتمل في بناء المخيلة، بحيث يتم تركيب عناصر الواقع، لخلق واقع، أكثر تلاؤماً مع الوظيفة الأدبية»⁽⁵⁾، وهذا ما أثبتته "تريفتان تودوروف" في قوله: إنّ «الروايات لا تحاكي الواقع، إنّها تبتدعه»⁽⁶⁾ بكلمات تتجاوز مدلولها، وتفصح عن مكنونها.

وكذلك أعطى الكاتب في نصه "الحبّ ليلاً في حضرة الأعور الدّجال" للبحر صورة استعارية تتحلّى 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، التناسية في أعمال رجاء عالم الروائية، مؤسسة الانتشار العربي، ط، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 67.

(*) _منذ آدم الذي أُخرج من الجنة، ومنذ ابتلاعها (الحية) نبتة الخلود التي حصل عليها "جلجامش" من قاع البحر، فطلّت رمزا لمعاداة الخلود الإنساني. معجب العدواني: 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 النصّ، 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 قدر الرجال»⁽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 يبين مكانة ودور "خلاف التيقر" في المجتمع الجزائري بعد الثورة، وبلاءه الحسن فيها، يقول: «واعلموا أنّ الرصاص الصائب ي-صاب بالفرع إن هو واجه صدر خلاف تيقر»⁽²⁾، مجسداً من خلال تصويره لهذه الشخصية «رسم معالم العبثية التي تكبل رهنية الذات»⁽³⁾. وهكذا تتحرّر الكلمات من مدلولها، وتحوّل 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 مفهوماً حدثاً 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 شذريته: «رفعت أرنبه أنفها بصدرها على الطاولة، وهي تمدّ بصرها إلى البحر الممتدّ الرزقة إلى ما لا نهاية وقالت:

- التاريخ يا حبيبي لعبة قدرة، إنّه كالبحر ما يرى منه ليس حقيقته، وحقيقته تعجز أشهر الغواصين الذي تتهدّدهم دوماً قروش ظلمات الأعماق»⁽⁶⁾.

(1) عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 58.

(2) - خلاف التيقر كنية له، اسمه كمال جيمي، ولد رهواجة، عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 569.

(3) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(4) - بشير بويجرة محمد: أزمة الهوية أم عبثية الراهن في راس المحنة 1+1=0، مقال ضمن: "كتاب سلطان النص"، ص 162.

(5) - وللذكر هنا، لم يقتصر جلاوجي عند تصويره لعبثية الراهن بالشخصية الثورية على "خلاف التيقر" فقط؛ بل وظفه شخصية أخرى في نص "رأس المحنة" وهي شخصية "صالح الرصاص"، حيث يقول: «كنت صالح الرصاص، يوم كان الرجال رجالاً،... فلما تحرّرت البلاد أسموني صالح المغبون، وفي آخره عمري صالح المجنون». عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 47.

(6) - حسين علاّم: العجائبي في الأدب، ص 150.

(7) - يونس وضحي: قضايا النثر في النصّ الصوّفي، ص 135.

(8) - عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 574.

ففي هذا المقطع السردى يبرز السارد مدى إدراك "حوبه" للتاريخ في قولها: «التاريخ يا حبيبي لعبة قدرة»، ويحاول من خلال لغتها أن يبين أنّ "اللغة ليست رموزا فارغة، بل هي مشحونة بسياقات ثقافية وحضارية معينة، وإنّ استعمالها الحالي مرهون بالسياقات السابقة، 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 تدعّن 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 "البحر" 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، لأنّ أتطهرّ، سأقف الساعات الطّوال تحت الشلال 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 يتتاب الشخص الصوفي؛ إلاّ أنّ الوصول إلى العمق، إلى الهدوء والسكون 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 أنّها دعوة إلى تحريك الهمم، وإنقاذ المدينة من مفسديها وتحرّرها منهم.

لكن السؤال المطروح هنا: كيف عبّر 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، سراق الحلم والفجيجة أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، توزع إربد، عمان، ط1، 2017، ص 237.

(3) _عز الدين جلاوجي: سراق الحلم والفجيجة، ص 92.

(4) _صدوق النور الدين: عبد الله العروي وحدائث الرواية، ص 42.

(5) _محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حتّا مينه الرّوائي، ص 34.

ورد كلّ هذا في سياق لغوي بسيط، حيث استعمل ألفاظاً من مثل: أعاد المدينة أُنظّه، الشلال الضئيل... أبتل... أرتوي، فهذه المفردات رغم بساطتها، فهي تحوّلنا من حالة شعرية إلى حالة شعرية أخرى، وقد وظفها ليذكي بها احساسه العميق بمساوية 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 الدفق، التي يمتاز بها الشلال، وصورة وسمه بالضالة وعدم السرعة، كلّ هذا ليسهم في «تحلية النصّ بالصوّر الشعرية، وبالتعبير المتأنقة والمزدانة بألوان التحاسن»⁽¹⁾، وكذلك ليرتقي بهذه السمة الفنية بالكتابة، إلى ما أسماه "محمد الداوي" بمستوى الفوران في الكتابة.

- "يجب أن أبتل... أرتوي"؛ هذه الشذرة تشبه الشذرة السابقة، فهي صورة لظمان يريد أن يبتل بغير إرادة والاستفهام هنا، من يرتوي؟ ومن يحتوي الآخر من الشلال؟ فهو لم يكتف بزخات المطر (يبتل)؛ بل أراد الارتواء حتى الثمالة، 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 تأويلياً، وطرفاً في علاقة مجازية ولازمة خلاص من جهة ثانية، لما يحتويه هذا المقطع اللغوي من دلالات إيجابية، يرتقي بها إلى أعلى مراتب الشعرية من خلال السياق، فالشلال مانح مرتبط «بدواخل النفس وبالحال الشعرية اليقظة الآن...»⁽³⁾، الأمر الذي جعل "جلاوحي" يحدث قطيعة مع «الطابع التقريري، وقيم مسافة نقدية مع الواقع، لنقل الكتابة من مستوى الشهادة إلى مستوى التخييل»⁽⁴⁾.

(1) محمد الداوي: دليل العنقوان، فوران الكتابة/ استقصاء اللحظات الهاربة، مجلة كتابات معاصرة، ع 32، 1998، ص 110.

(2) ياسين التصير: ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 2000، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 430.

(3) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(4) محمد الداوي: دليل العنقوان فوران الكتابة، ص 110.

-الملاحظ على نص "سرادق الحلم والفجيرة" أن لفظة الارتواء، والضمناً جعلها لازمة من لازماته، فكّرهما في عدة مواضيع منها: ص 87، 92، 99، 100. والملاحظ كذلك أن جلاوحي في محطات أخرى جسّد الماء كعدو للمدينة في المقطع (35) المعنون ب"النبع والمجنوب" في قوله: "أعدو وبسرعة نحو الشلال المتواري عن الأعين، لابتدء من تدميره عن آخره، المدينة عدوة الماء، الماء يعني الموت.... يعني التّوال.... 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 والفجيجة" ب: "الارتواء يولد الظمأ"، فانظره وهو يُنشدُ:
ويا صفصافتي يا زيتونتي...يا شفائف النور...يا سما ساقية... جدولا...
فضيا ويا مهرة برية بيضاء...تعشقين التمرد...تعشقين الكرياء...
ويا حمامة بيضاء لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء.
إليك أهرع كطفل صغير أفرعته الذئاب
ضميني إلى حضنك...هدديني بجفون عينيك
امنحيني الحياة...
يا... إن الالتحام يولد الاحتراق.
إن الارتواء يولد الظمأ»⁽¹⁾.

تكشف هذه المقاطع الشعرية عن امتلاك السارد للغة فنية تصل به إلى مستوى الشعر، الذي يرقى بإحساس القارئ، وشعوره لدرجة الانفعال والمتعة، كما تحيل على اقتراب روايات "جلاوجي" من الرواية الشعرية التي تحدث عنها إيف تاديه في كتابه "المحكى الشعري" le Recit Poétique وعلو 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، وتؤكد القيمة الذاتية للكلمة الشعرية»⁽²⁾. التي أعلنت التمرد والعصيان، فتبني الأمر الذي جعل لغته تأخذ منحى مجازيا شعريا، كسى به ألفاظا تترك القارئ الظمان، فتروي عطشه بصور تعبيرية أتت بحلة غير معهودة.

ويمكننا الوقوف عند هذه الصور في قوله: "ويا صفصافتي...يا زيتونتي...يا شفائف النور...يا ساقية جدولا...؟ ولعلّ أبرز ما يلفت الانتباه في هذا الملفوظ، هو انتقاءه للعبارات وتراكيبها واللعب بها، فتتحرف الدوال عن مدلولها، وذلك في توظيفه لشجرتي "الصّفصاف والزيتون"، الذي لم يكن اعتباطيا، وإنما حاجة فرضها النص، والمعروف كذلك أنّ شجرة الصّفصاف هي من الأشجار التي تغرس في ضفاف

(1) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيجة، ص 87.

(2) _ نبيل سليمان: فتنة السرد والتقد، ص 106.

الجداول والبرك، وتحب المياى بكثرة، لكن السؤل المطروح هنا؛ لما قرن جلاوجى شجرة الصفصاف بشجرة الزيتون؟ على غرار باقى أنواع الأشجار الأخرى؟

للإجابة عن هذه الأسئلة يمكننا القول: إن الصورة البلاغية لدى جلاوجى لم توظف لتكون «مجرد حرف زائد، بل لتكون جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفكك إيسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، موجهة لقارئ» ينسى كلية أنه يقرأ رواية فيهم في عالم شعري، دليله فيه الكلمة المتقدمة والروح المنفصلة، والنفس التواقفة إلى الإبحار دونما مجاديف⁽¹⁾. متنقلا بملفوظه من جمالية سرده، إلى جمالية شاعريته⁽²⁾. واقتزابه «من لغة الشعر. في أجواء تعبيرية، ورمزية، سواء على صعيد الجملة التي تنتج صورا ومجازات. أو على صعيد الدلالة العامة»⁽³⁾، التي ينتجها النص من جهة، ولأن السارد في هذا المقام يناجي حبيته "نون" والتي سماها "بالصفاة" لجمالها وطولها ورائحتها الزكية، مقرنا إياها بشجرة "الزيتون" المباركة، والتي يستخدم شعارها كرمز للسلام والأمان من جهة أخرى، مشبها إياها بمهرة بربة يضاء؛ جميع هذه الصفات جعلته «يتلاشى ويتوزع بين خرائط أجناس تعبيرية متخللة، فتبادل الزخارف الفنية بأشكال لا نهائية»⁽⁴⁾، تسفر عن تذويب «المسافة الوهمية بين النثر الفني، والنثر الشعري»⁽⁵⁾، متجاوزا بذلك الحدود الفاصلة بينهما، والتي تجعل القارئ يتعامل مع تلك «الموجودات النصية (الكلمات/العلائق) تعاملًا شعريًا، يمنح النص غنائية مميزة يعلو فيها البوح الوجداني أو المناجاة»⁽⁶⁾.

وفي المقابل لم يكتف الكاتب باستثماره للعجيب فقط "بالمناقب"، وتوضيح "الكرامات الصوفية"؛ بل نجده نوع من "القصص الرمزية" التي أبدعها الخيال الصوفي أيضا، مثل قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، والتي أدرجها عنوانا لمقطع من مقاطع نص "سرادق الحلم والفتيحة"، أو إشارة وتلميح ذاكرة إياه في ثنايا متن نص "العشق المقدس"، هذه القصة التي رأى فيها السهروردي «عجائب كلمات روحانية، إشارات عميقة، من تلويحات تشير إلى الطور الأعظم، الذي هو الطاقة الكبرى، في

(1) _الخامسة علاوي: شعرية الرواية وهاجس التحريب في رواية "سرادق الحلم والفتيحة"، 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 التحريب الروائي، ص 141.

(5) _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(6) _جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص 129.

المخزون في الكتب الإلهية، المستودع في الرموز»⁽¹⁾، وقد تلقف "جلاوي" أفكارها، ونسج على غرارها، حين وصف الهضبة المقدسة، قائلاً على لسان عمار: «كأنما هي ربيع متجدد، لست أدري لماذا تهب نفسي إلى أن أتقمص شخصيته، وأسعى لاكتشاف الحقيقة، أريد أن أحوكل شيء علمه لي الآخرون، في مدارسهم، وجامعاتهم، وكتبهم، أحسنه جميعاً مجرد زيف، أريد أن أعرف الحقيقة وحدي كما عرفها حي بن يقظان كانت الهضبة، وأنا أراها تشعّ نوراً ونوراً، تذكري برودة القطب، كلما حللت بها، رحت أتلقّت منتظراً عودته من السماء، فوق جواده السماوي الأبيض»⁽²⁾. فالسارد هنا يريد البحث عن شخصيته وإرادته الذاتية من خلال ماذا يا ترى؟ لأن نمو حي الطيّعي يعد تجسيدا استعاريا لنمو الوعي بالذات والعالم، ولمعرفة الله معرفة ذاتية، مستعملاً أدوات تعزیه للتمثيل من مثل: «... كأن، كأنما... وغيرها من التعبيرات التي يمكن للراوي أن يستعملها للولوج إلى المشهد أو العجائبي»⁽³⁾. وهذا تمام ما أورده في هذا المقطع «المسبوق بسلسلة من التشبيهات والتعبيرات البلاغية»⁽⁴⁾، التي تجعل العجائبي بما هو السمة الفارقة «للملفوظ القصصي خطاباً بلاغياً يستعمله السارد لأغراض جمالية خالصة»⁽⁵⁾، يميّط عنها القارئ اللثام عن طريق التأويل لإبراز المعنى، وهذه مسألة أثارها الجرجاني قديماً، حين تحدّث عن أضرِب الكلام قائلاً: «وضرِب أنت تصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرِب 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 جلاوي منح شخصية "حي بن يقظان" ملمحاً 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 التقديية في النثر الصوتي، ص 62-63.

(2) _عز الدين جلاوي: العشق المقدس، 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، 1987 ص 304.

الخاصة، 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⁾، استثمارها وصاغه تعبيريا، بأساليب أدبية، فعده ظاهر فنية تجعلنا نجزم بأنه من "كانت له جرأة التطويح بمتلقيه في فضاءات صوفية أهلة بمقامات البوح، ولحظات التجلي الطافحة بالوهج الصوفي المتميز، ومستنده في ذلك نفحات اللغة الصوفية بغناها الإشاري الكامن في كل لفظ من ألفاظها، معرجا إلى أرقى درجات الشطح»⁽²⁾.

ولم يكتف "جلاوجي" بتوظيف المشاهد العجائبية، وما تحمله من كثافة دلالية؛ بل راح ينسج بمهارة فنية حكايات أخرى جسدها كمظهر من مظاهر تجلي العجيب، تمثلت في حضور "الطائر العجيب" وللتنويه هنا، فمعظم القصص في التراث الصوفي الإسلامي تحدّثت عن رمز الطير؛ ولعل أشهرها رسالة "منطق الطير"⁽³⁾ لفريد الدين العطار^(*)، التي جعلته رمزا للمعرفة وتجلي الحقيقة، وهو ذات ما ذهب إليه السارد حين قال: «لا بدّ أن تخوض جبالا من لجج الظلام بحثا عن الطائر العجيب، معه ستحقّقان الحلم»⁽⁴⁾، متسائلة عنه "هبة" في قولها: «هل هو الطائر العجيب الذي حدّثنا عنه الشيخ، وانزوع في قلبي أمل جديد»⁽⁵⁾، فالتأمل لهذا الملفوظ، يدرك أنّ السارد في ذكره للطائر العجيب، واقتراعه بيزوغ الأمل لم يكن عشوائيا، وإنما ليتجاوز الطريقة الكلاسيكية، في استثمار جلاوجي للخارق والعجيب، منفتحاً على روافد تخيلية لتحقيق حساسية جديدة، وذلك بلجوئه إلى صهر العجائبي بالخيالي، وفي مثل هذه اللوحة نرى أنه لم يذكر "الطائر العجيب" مرّة واحدة في نصّه "العشق المقدس"، بل نجد حضوره يتفاوت من نصّ إلى آخر، وهذا ما لاحظناه في "سرادق الحلم والفجيرة"، في مقطعه

(1) يونس وضحي: 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 الدين العطار النيسابوري الشاعر، وهو كتاب متفرد في جانب نظم لقصة الشعرية في مستوييه الشكلي والمضموني، ويطلق على هذا الفنّ الشعري (المثنوي)، الذي يقصد به -بحسب محقق الكتاب بديع جمعة-: النصّ 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 المقدس، ص 08.

(5) المصدر نفسه: ص 63.

"الطائر الميمون" الذي يشي بأن جلاوي قد أنتج منطقاً جديداً للطير في صور مختلفة؛ إذ يقول «ينتظرون المعجزة... وظهور الطائر الميمون، الذي سترسل به الأرواح الطاهرة بمباركة من الربّ قبحون»⁽¹⁾، لتأخذ هذه الكلمات وظيفة مختلفة ومعان جديدة، أكسبتها من مباركة "الطائر الميمون"، فيفضي على الكلمة روحاً واتجاهاً لم يكن فيها من قبل.

ولم يقف حديثه عند "الطائر العجيب" فقط؛ بل نراه يصفه تارة بالعجيب، وتارة أخرى بالغريب مقرناً إياه بعبارة "السيد قطب"، الذي تظهر الكرامات على يديه فيقول: «وقد تذكرت حكاية القطب والطيّار العجيب»⁽²⁾، وفي موضع آخر جسّده "بالحلم"، يقول: «أحلم بالنوم لكن أين نحن؟.... أنسيت القطب والطيّار العجيب»⁽³⁾، وبهذا يصبح الحلم «الوسيلة الوحيدة لمقاربة المجهول من الوجود»⁽⁴⁾، ليتحقّق مأرب السارد، ولتظلّ آلية الإفافة من الحلم، نقلة جديدة في فضاء النص، من خلال صياغة الحلم في شكل عجائبي، وتحويله إلى «نص عجائبي يتم إنتاجه معتمداً على قاعدة رمزية»⁽⁵⁾ موروثاً يعكس من خلالها واقعه.

وخلاصة القول إنّ «استيحاء الشعاعية الصوفية في الحكيم الروائي، لا يعني استيحاء الشطح الذي يمتلك نفساً مرتعدة وهيّابة في مقام الحضرة، كما لا يعني الانغماس في لذة صحبة الأولياء والعارفين، أو في حديث الكرامات والخورق، وإنما هو استيحاء موقف ورؤية يتوخيان خلاص إنسان معاصر، يطوّفه الشقاء والاعتراب من كل جانب»⁽⁶⁾.

3- اللغة الأسطورية:

تتمتع الأسطورة ببنية لغوية رمزية، إنّها حمالة أوجه، وتأويلات، قد تتطلب قراءات متعددة، ورؤى مختلفة للنص، لهذا «لا تزال أحد أهمّ منابع التجريب الروائي في مستوييه الحكائي والسردى لدى

(1) _ عز الدين جلاوي: سراق الحلم والفتيحة، ص 94.

(2) _ المصدر نفسه: ص 24.

(3) _ نفسه: ص 16.

(4) _ يونس وضحي: 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، محققين بذلك إنجازا نوعيًا في هذا المضمار»⁽¹⁾، ولعلّ «النزوع الأسطوري في الرواية العربية، شأن أشكال التحريب الجمالي، ليس فعالية إبداعية معلقة في فراغ، بل استجابة لضرورة تاريخية ثقافية، فنية استدعتها وهيئات 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 مقومات أدبيّة العجائبي»⁽³⁾؛ لأنّه سيمنح الكاتب «حرية إدراج نصوصه الخلفية، وتوظيفها بما يتلاءم مع رهن 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 المميزة من الأنواع الأدبية الأخرى، فالسمة التي تمنح النصّ الأدبي خصيصة (الأسطورة فيه)، قد لا تحدّد بما هو حكاية مفارق للواقع، لأن الصياغة الأسطورية للواقع لا تكفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضا تعيد إنتاج هذه القوانين، وفق رؤية تتوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي، وما هو فوق الواقعي، وهي تبتدع قوانينها الخاصة، التي تتجاوز الساعد في محاولة منها لتملّك الواقع الذي تعانیه، تملّكا جماليًا قادرًا على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى، وقيم السلب والانتهاك»⁽⁵⁾، والتحدّي لتبرز مدى تشخيص الذات الكاتبة للأزمة، التي تبدّى على قول الناقد بوشعيب السّاوري: «أنّ الكتابة الروائية لدى جلاوي تتمحور حول متخيّل روائي أساس، ينشغل وبتدرجات متفاوتة بأسئلة الرّاهن، وأزمة ووضع الإنسان داخل واقع تراجع فيه القيم النبيلة لصالح قيم منحطة، مع العناية بالشكل الروائي»⁽⁶⁾، الأمر الذي «حذا ببعض من الروائيين الجزائريين تعبيرًا منهم عن القلق السياسي الذي تحياه البلاد والعباد، إلى اللجوء الرمزي والأسطوري والعجائبي، وتوظيفه توظيفًا فنيًا، تعدّ المراوغة والتميز أحد أهم أهدافه»⁽⁷⁾،

(1) _ محمد رضوان: التحريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 15.

(2) _ نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، الألفية للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط 1، 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 18-19.

(6) _ بوشعيب السّاوري: التخيّل الأسطوري للراهن في رواية "سرادق الحلم والفتنة" مقال ضمن كتاب " تجربة جزائرية بعيون مغربية"، دار الألوان الأربعة تونس، ط 1، 2012، ص 71.

(7) _ الخامسة علاوي: العجائية في الرواية الجزائرية، ص 170.

فهي بلغة بارت لها وظيفتان «تشير وتبلغ»⁽¹⁾، عن مرارة الواقع، وتبرز تناقضاته ل «تعيش داخل اللغة، فهي نوع من الكلام»⁽²⁾.

ولعلّ جلاوجي، من الروائيين الذي اتخذوا الأسطورة فضاء هامًا لتناجه الروائي ليحسد من خلالها واقع الجزائر المعاش في عشرية الدّم، إذ «يصنع أسطوره الخاصة، على نحو يجعل الكتابة حالة أسطورية تعاش مرّات ومرات، ولا تكفّ عن التوالد في كل نص»⁽³⁾ من نصوصه، انطلاقًا من الثنائية التي تتأسس منها "الخير والشر"، وذلك في قوله: «وقفز الشيخ المجذوب فوقي برجليه وراح يدلكني دلكا شديدا، وللماء مور شديدا، فأغدو تحت رجليه كالعهن يخرج مّي عفن.. نتن... وما زال بي حتى 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 "الركام من الرعب تحت وطأة هاجس التّجاوز الخلاق لدى هذا الروائي، «الذي يأخذنا طواعية وعلى نحو استفزازي إلى هسيس اللذة الوحشية، عبر مغامرته الكتابية»⁽⁵⁾.

وهو بهذا المنحى نجده في تماثل «مع زّواد الواقعية السّحرية»^(*) (ماركيز، استورياس، خوان رولفو، كار بنتيه، فارغاس يوسا)⁽⁶⁾، في أسطرته للواقع، وهذا ما مثله في حكايات "العجائز والقمر" السابقة 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، ص 120.

(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 وثريا، 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^(١)، كانت الأصوات من الساحة تسحبني إليها كنت في حالة سحرية عجيبة، الساحة 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^(١)، هذه الطقوس التي تجعل متلقّيها يتماهى مع لغتها إلى «حدّ التصديق بكلّ ما توحى به في كثير من الأحيان، والتي تشبع 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^(٢)، وهو ما صرّح به كاتبنا في إحدى حواراته مع "محسن بن هنية"، وحديثه عن عشقه للذهاب إلى التسوق، الذي كان يُعقد كلّ مساء الأربعاء، وصباح الأحد، وكان لا يحضرها للتسوق، وإنما للنظر والاستماع «للقوال^(**)... كما كان يلدّ له أن يسمعهم هم يضربون دفوفهم، وينشدون قصا، من مواضيعها فعل السحر والخوارق والعجائب، وكثير من الخرافات والأساطير... وقصص مكر النساء وكرامات الأولياء وعظمة الأنبياء»^(٣)، ساعيا من وراء ذلك إلى تصوير الواقع بمنظور "أسطوري غرائبي"، يعبر فيه عن أفكاره فنيّا، وهذا ما نلمسه من خلال توظيفه لقصة "هايل وقابيل" الواردة في نصّه "راس المحنة"، يقول فيه: «وسكتَ مبديا، اندهاشا لم ألحّه على تقاسيمه من قبل.

هايل هنا يزرع الحياة...

قابيل هنا يزرع الموت...»^(٤).

وفي موضع آخر يجسّد ظاهرة العنف البشري:

^(١)—ساحة الفنا: مكانة في مدينة "مراكش" في المغرب العربي، تمارس فيه كلّ الطقوس الشعبية، كالعرّف على التّاي للحيات، وهي

ترقص، والشوّافات التي ترى الحظّ في الكف أو في الحجارة....

^(١) _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 52-53.

^(٢) _ الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 188-189.

^(**)—القول: أو ما يسميه الإخوة بالمشرق الحكواتي، الذي يسرد حكايات متعدّدة.

^(٣) _ محسن بن هنية: تجرّبة جزائرية بعيون مغربية ص 21. (مقدمة الكتاب).

^(٤) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 236.

«قاييل أخف الجريمة بالأزهر والشغوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء»⁽¹⁾.

قد ينمُّ هذا التمثيل لقصة (هايل وقاييل) عن تفتن «العديد من الأدباء في القرن العشرين إلى ما يمكن أن تضيفه الأسطورة من خصائص فنية وجمالية لأعمالهم الأدبية»⁽²⁾، ومن إدانة «لأنهيار القيم في المجتمع، وتعرية الأساس الذي أصبحت تبنى عليه، وهو الطمع والجشع، والرغبة في الحفاظ على السلطة، وتحقيق المصالح مهما كان الثمن»⁽³⁾، هذا ما يجعل "الأسطورة" «مجالا واسعا للتعبير عن ظواهر مختلفة، وقضايا متعدّدة، يتعدّر عليهم التعبير عنها بصورة تقريرية مباشرة، فاستخدموها كقناع يتسترون وراءه لإبداء وجهات نظرهم، والتعبير عن مواقفهم اتجاه ما يعترضهم من قضايا ومشكلات بصورة غير مباشرة»⁽⁴⁾، ول «تصبح رمزا يتستر وراءه الكاتب ليعبر بها عن قضايا المجتمع الدينية السياسية والفكرية»⁽⁵⁾، الأمر الذي جعل جلاوي يلجأ في نصّه "رأس المحنة" إليها، ويعمل على تفسيرها فيا 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 (هايل)⁽⁶⁾ دورا جديدا في الحياة الحاضرة: ويزوّده بما يعينه على العيش في خضمّ «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 أتلقى كلّ يوم رسالة أحمض صباحا، وأنا على يقين أنّ رسالة تنتظرنني بفارغ الصبر، تحت الباب يتهمني أصحابها بالوقوف مع الطاغوت، ومرة يتهمني

(1) _المصدر نفسه : ص 205.

(2) _ سعيد سلام: التناسل التراثي، الرواية الجزائرية أمودجا، عالم الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص ص 229-330.

(3) _ عمرو بنو هاشم: التحريف في الرواية المغاربية، ص 86.

(4) _ سعيد سلام: التناسل التراثي، الرواية الجزائرية أمودجا، ص 330.

(5) _ المرجع نفسه الصفحة نفسها.

(6) _ للتذكير هنا، عز الدين جلاوي لم يكن من الروائيين الأوائل الذين تطرقوا إلى قصة "هايل وقاييل"، واستثمروها في أعمالهم السردية؛ بل نجد من عنون روايته باسم "هايل"، رواية لـ "محمد ديب" سنة 1989، «وهي الرواية العاشرة، كتبها في منفى فرنسا بعد سنوات الاستقلال، عندما أحسّ بتألمه من صراع الإخوة فيما بينهم على السلطة في الدولة الفتية» سعيد سلام: التناسل التراثي، ص 334. إضافة إلى الروائي العراقي فايز محمود، الذي كتب مجموعة قصصية بعنوان "قاييل"، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1991.

(6) _ نفسه: ص 334.

كاتبوها بأنني إرهابي مناهض للسلطة والوطن والديمقراطية 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 بأنها نوع من الالتواء والانحراف، ينجر عنه «ما يسميه جنيت "الفضاء الدلالي" L'espace sémantiques⁽³⁾ ليبيي قيما جديدة تبدو اللغة معه، ومن خلاله أيضا «روحا ناطقة وليس مجرد مفردات موصوف بعضها إلى جانب بعضها الآخر»⁽³⁾، وكل ذلك من أجل «امتلاك الزّاهن معرفيا ودلاليا»⁽⁴⁾، وتوظيفه «للعنق الشعبي للأسطورة، التي تحوّلت إلى حكاية شعبية»⁽⁵⁾، تتحدّث عن إيقاع الموت والحياة، والتي جعلت السّارد «يلتجئ إلى التمثيل الطّباقى للموازنة بين الوضعين بالتحو الذي يجعل تقنية الطّباق تتخطى حدود اللفظ المفرد، غير المتعدّي، لتطول مبنى التصوير»⁽⁶⁾، ولتشكل إيقاع الحياة بنبضها؛ الدّمة والابتسامة، وهي «نوع من التعبير الذي يكسب الواقعي أبعادا تخيلية لا تقلل في جوهرها من قيمته»⁽⁷⁾.

لنرى أن قاييل القرن العشرين ليس أقلّ دهاءً ومكرا من قاييل القصة الأسطورية، وهذا ما رآه محمد رياض وتار حين ذهب إلى أنّ الهدف من توظيفها هو «قراءة الحاضر في ضوء الماضي، والواقع في ضوء الأسطورة»⁽⁸⁾، والتي تعود بنا في أصولها الأولى إلى «اعتبارها ظاهرة اجتماعية تعبر عن مجمل تأملات الجماعة وحكمتها»⁽⁹⁾. الأمر الذي يجعل المبدع يبحث عن رؤية ليمثل واقعه فتبدو فيه

(1) _ عز الدين جلاوي: راس المحنة 1+1=0، ص 67.

(2) _ محمد سالم الأمين الطّلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 313.

(3) _ يعرف حميد لحمداني الفضاء الدلالي في كتابه "بنية النص السردى": أنّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها، بطريقة بسيطة، وأنّ التعبير الأدبي ليس له معنا واحدا، إنّّه لا يتقطّع ويتعدّد حتّى لتحمل الكلمة الواحدة معنيين؛ أي حقيقي ومجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000ص60.

(3) _ نضال صالح: التّزوع 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 الرّواية والقصة والسينما، ص 69.

(7) _ صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحدائث الرواية، ص 49.

(8) _ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 225.

(9) _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«عمليات صنع المعنى النصي 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 يحركه حافظ 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، لتتحوّل منحا استعاريا رمزيا، تؤسّط 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 "جلاوي" في نصه: «أيقدر الأخ أن يفعل بأخيه كلّ هذا مهما كانت الأعذار؟ وإلى متى ينتهي هذا التزيّف؟ متى يستريح هذا الوطن من غليان الأحقاد؟ متى تلبسين فستان فرحك أيتها البيضاء»⁽⁴⁾ أسئلة تُخرج مخيال القارئ، تدفعه للإجابة عن سبب تشوّه الواقع المثخّن بالجراح، بلغة ميتافيزيقية غيبية.

وعودا على بدء، لم يقتصر كاتبنا في استلها مهط للأسطوريّ العجائبي من خلال تجسيده "قصة هاييل وقايل" فقط؛ بل نجده يستند إلى «بنية النص الديني ذي الحمولات العجيبة الخارقة، تحذف التي تأتي متشربة بالبعد الديني، على مستوى الأحداث، الشخصيات والسرد»⁽⁵⁾. ويتجلى هذا الاستناد في إعادة إنتاج قصة "الخلق والتكوين"، كما هو موجود في المقطع الموسوم "بالهبوط" في نصّه "سرادق الحلم والفجيرة"، معتبرا أنّ «المنجز الأسطوري بعامة يتوزع بين نوعين رئيسيين: أساطير تتعلّق بأصل الخلق والتكوين وبدايات الأشياء، وأخرى تتعلّق بظواهر الطبيعة»⁽⁶⁾، وهذان النوعان ينم عن وجودهما «حمولات دلالية معبّرة عن الأسئلة الأكثر إلحاحا في الواقع العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى

(1) _ نصال صالح: التّزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 121.

(2) _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) _ نفسه،: ص 229.

(4) _ عز الدين جلاوي: راس المخن $0=1+1$ ، ص 198.

(5) _ الخامسة علاوي: العجائية في الرواية الجزائرية، ص 210.

(6) _ نصال صالح: التّزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 149.

الآن»⁽¹⁾، وذلك حين يقول: «يقال إنّ أبانا خلق واحدا متفرّدا، استوى على الخير كله، ونحن كلنا... جميعا... كافة... عامة... قاطبة نعيش داخله، نسبح في ملكوته... فكفر بأنعم الله حين انطفأ نوره الداخلي، والتهب نوره الخارجي... تفقد ما حوله فقال: ما لي لا أرى أنيسا لأكفرن أو أنتحرن أو ليأتيني 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 وأمر...، ودارت عينا أبينا اليمنى فصارت اليسرى واليسرى صارت اليمنى، وتحركت فيه بهيمة الأنعام، وتهاوى في دركات الحضيض... قلنا أخرج منها إنك 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 سألتكم»⁽²⁾.

يرى المتأمل لهذا الملفوظ -مرّة أخرى- أنّ "اللغة" تلعب دور النموذج بما تزخر به من دلالات لفظية أسطورية، تجربنا عن إعادة إنتاج السارد لقصة الخلق لأبينا آدم، ومنسوخه الأحلى والأمر أمنا "حواء"، فيتجرّده لاتباع الكلمة نكشف أبعادا جديدة للغة، لأنّه لا سبيل إلى فهم «الأساطير إلّا باعتبارها لغة أو لغات رمزية»⁽³⁾، لتعبّر كلّها عن تراحم الأفكار في خواطر السارد، «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، لا بدّ من العمل على وصف نشاطها أو سيرها الوظيفي»⁽⁵⁾. وهنا تفتح

⁽¹⁾ - إنّّه لمن اللافت للتّظنر: «ضمور أساطير التكوين في التجربة الروائية العربية على نحو يكاد ينفي القول بوجودها، ومسوّغ ذلك، كما يبدو جهازة هذه الأسطورة بما يتضاد والمقدّس الدّيني ولا سيما الإسلامي، الذي 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 والفجعية، 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، لبنان، ط1، 2008، ص 30.

(5) _ محمد عبد الهادي: الأساطير، التّصوُّص والعلامات اللغوية، مجلة كتابات معاصرة العدد 27، المجلد 7، 1996، ص 123.

مكونات اللغة على طاقة شاعرية تجعل كلّ من الحبّ واللعة -رغم تمايزها- وحدة لا تتجزأ، تسفر عنها لفظة "المهبط" 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، فلولاها 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 أحقادها... 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، المهبط"، 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 حملها للشخصيتين 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⁾، وليكونا بداية الخلق البشري، كما أنّهما امتداد حوار الحضارات بين الأديان الثوراة، والقرآن.

ولم تقف تجلّيات العجائبي عنده، على الموضوعات السابقة الذكر، بل نجده يعود بنا إلى الأساطير

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المخنه 0=1+1، ص 69.

(2) _ سعيد بنكراد: قصة الخلق المقدس، متاح على الشبكة:

<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 الناس... بل حتى أنّ أحد الأدباء كتبها رواية... فسيناريو... ثمّ بعثها أحد المخرجين مسلسلا عجيبا قطع أنفاس المشاهدين والشوّور وحبسهم أمام الصندوق العجيب»⁽¹⁾. ف"جلاوجي" هنا يماثل انتشار الأقاويل والشوّور 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 التخيل، التي تتركب من التفاصيل الصغيرة الحياة كلّها»⁽³⁾، ولفاعليها أمثال: عزيزة الجنرال، وشركائها أصحاب التّفوذ...، 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 الفضيحة القوية من البشر الفنانين، فمنحت هذه المرأة الشابة الجمال والأناقة والحيلة والجرأة والقوة، وبعدها أطلق عليها "باندورا"، بعث بها إلى الأرض كي تفنن البشر عن أنفسهم، وكي تقودهم إلى حتفهم، وكان أن اختارها (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: العجائي 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 وأنجحه آدم كورتيس الذي يقوم حكم العلماء للسلطة، والمسلسل يمثل ترجمة "أسطورة عصر العلم". وهناك من يقول أنّ رواية الإنجليزية نشرتها سراً "ماري كوبر" وزوجها في لندن 1742، وعنوانها الأصلي «asecret history of pardora's box» وتصنف في باب الروايات المثيرة للشهوة الجنسية، لأنها تتركز على الأعضاء الجنسية الأنثوية، مع تلميحات مأخوذة من الأساطير الإغريقية والرومانية، كما زراها في رواية "غرفة تزيين السيدة" لمؤلّفها "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: العجائي 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 الحشبي، وفي عينيه دموع حائرة... لم ألاحظها في عينيه أبدا...»، لكنّه ما فتى أن قطع حبل الصمت قائلاً: هذا الصندوق هو كلّ ما جاءت به أمك في عرسها... لا يساوي شيئاً عند جيلكم، لكنّه عندنا كان يساوي كل شيء»⁽¹⁾. نلفي جلاوجي في هذا المقطع «يعمد إلى لغة شعرية حافلة بالانزياحات، ومكتنّة بالمجازات والاستعارات في تكثيف دلالي موقرّ بالمعاني الثقال»⁽²⁾، تضاهي تماماً قداسة "الصندوق العجيب".

وخلاصة القول نرى أن الرواية الحديثة «أفق حقيقي لدوبان 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 للنص غناه من حيث الأجناس ففيه؛ الأسطوري، والخرافي، والعجائي، والواقعي، والمقدس والمدنّس»⁽⁴⁾، المنفتح على اللّغة، التي غدت «هاجس السؤال الإبداعي، وقابلاً 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 فنيّة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضيف عليها الفنان صفات إنسانية محدّدة على الأمكنة والحيوانات، والطيور والأشياء، وظواهر الطبيعة حين يشكّلها تشكيلاً إنسانياً، ويجعلها كأبي إنسان تتحرّك وتحسّ وتعبرّ وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنست من أجله»⁽⁶⁾، ذلك لأنّ الفنان حين يقوم بأنستها «في عمله الفنيّ، نتعرّف بشكل جديد، يتسم بالعمق والرّوعة، إلى تجلّيات العالم الخارجي الذي يصبح أكثر حيوية، وحياة إنسانية وتلمس، في الوقت نفسه رؤية الفنان الفكرية للحياة والمدى الإنساني الذي تتسم

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1 = 0، ص 238.

(2) _ عبد الملك مرتاض: شعرية القصّ وسيميائية النص، 53.

(3) _ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 11.

(4) _ عمرو بنو هاشم: التحريب 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، ص 7

به، ونعي الدوافع التي دفعته إلى التعبير عن رؤيته «⁽¹⁾ بهذا الأسلوب، وذلك عن طريق إمالة اللثام عن اللغة ذاتها» التي تشرّبت الكذب على مئات السنين وآلافها، ترسخ هذه العلاقات الزائفة بين الكلمات العينية الرائعة والأفكار الإنسانية فعلا»⁽²⁾، لهذا بات من الضروري «خلق مجاورات جديدة بين الأشكال والأفكار، تتجاوز وطبيعتها الفعلية، وعلى أساس هذه المجاورة الجديدة للأشياء يجب أن تتكشف لوحة جديدة للعالم مشبعة بضرورة داخلية حقيقية»⁽³⁾، وهو ما نلمسه حين وظفها "جلاوجي"، ساعيا من خلالها إلى التملص من كل ما هو نمطي ومألوف عاكسا بذلك وظيفة العجائبي في نقل الواقع بطريقة لا معقولة ومحوّلة، الذي وجد نفسه فيه رهينة، والذي حصره بالمدينة وقرابته؛ حيث نظر إليها «نظرة اغترابية فيها من التشويه والصّور الكابوسية، أكثر مما فيها من الصور الجمالية»⁽⁴⁾. وهي على كابوسيتها تحمل بين طياتها جمالية القبح والتشويه الذي تجلّى من خلال نسيج لغوي مميّز، يرصد بصدق المشهد الموصوف، وهذا ما سنحاول إجلاءه في النقاط الآتية:

أ- أنسنة المكان:

يذهب "جان إيف تاديبه" إلى أنّ صورة المدينة الروائية «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، اتخذت أشكالا عديدة وبرازخ متباينة، فهي ذات أبعاد تاريخية، وإنسانية، وشعرية كذلك، فتراها "امرأة مومس"، تبيع نفسها لكلّ قادم إليها، وهو ما يجعلنا نقول: إنّها ليست أبدا تلك المدينة "اليوتوبية الإيستوية"، التي قضى أفلاطون زما في البحث عنها، بل هي مدينة اللامعقول "الديستوية والسريالية"، يقول الروائي واصفا إيّاها: «تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثديها شكوتها... 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 تاديبه: الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2006، ص 101.

الأرض بكعبها تدندن أغنياتها المفضلة»⁽¹⁾ لنرى أن صورة "المدينة" عنده مغرقة في السلبية، وهي «فضاء يفتقد للألفة والحميمية»⁽²⁾، كما يشير إلى ذلك "غاستون باشلار"، وإنّا لنعتقد أن عنايته برسم المكان بكلّ تفاصيله في نصوصه، كونه يحمل دلالات الاغتراب الوجودي المكاني، الذي «يُجعل فيه المكان متحجراً أو جامداً حيناً، أو مُشوّهًا بالموت والاضمحلال، والتلاشي حيناً آخر»⁽³⁾. أليس هو القائل:

«مدينتي بقايا الآسن بجوف الغدير....»

مدينتي مبعى كبير

وأنا الغريب...أجزع الفزع المرير⁽⁴⁾.

يبدو أننا لا نستطيع المرور على هذا المقطع مرور الكرام؛ ذلك أنه يتقاطع ويتناص مع "بدر شاكر السياب" في قصيدته "المبعى"، التي يقول في مطلعها: "بغداد مبعى كبير"، طارحاً من خلالها همومه وانشغالاته.

وبذلك لم تعد المدينة في مخيال مبدعينا تجمعات سكانية، تمثل فضاء جغرافياً، يقطنه جماعة من الناس، بل أصبحت مُعطى إبداعياً، تحضر صورته كمادة أساسية، أخذت «أبعاداً فكرية وفلسفية واجتماعية كثيرة في التراث الإنساني على مرّ العصور»⁽⁵⁾، ولعل «أول شعور يلفح وجداننا، ونحن نتصفح قصائد المدينة، هو تلك الأدران التي تكتنف المكان، وذاك الوحل الدنس الذي يتمرغ 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 «مكاناً للبغى والسفالة

(1) _ عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 11. والملاحظ على هذا التمثيل أن جلاوي 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 ومقاومة اللغة، ص 14.

(4) _ عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 12.

(5) _ قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص20.

(6) _ المرجع نفسه: ص 288.

والفساد والدنس، الذي ينبغي تحطيمه وهدمه والثورة عليه»⁽¹⁾، وهو ما جاء مقطع جلاوجي ليؤصّله بكلّ حرفية حيث يقول:

«أيتها المدينة المومس.

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطّحالب... الفئران... والخنافس... تُعلى... قصورا...؟؟

يا... أيتها المدينة المومس...!!»⁽²⁾.

لو تأملنا 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 تجلّت 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 وشروها الآسرة، تأخذ شكل الغواية التي يصعب مقاومتها»⁽⁴⁾، وكلّ هذا ليذكي به البعد العجائبي المحسّد في «تعهر المدينة أو جنسيتها»⁽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⁾، فإنّها تغدو عنده مكانا من الأمكنة المنبوذة، تشبه إلى حدّ ما أمكنة "البعي" للسياب، و"المرأة السافلة" للبياتي، لتتشكّل صورة المدينة عنده في «نعمة تظهر الجمالية السلبية Negative/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 والفجيرة، 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، أبريل، 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، مقارنة في اللغة وعلاقتها بالمكان عند المشري، ملتقى الباحة الأدبي الأول، المملكة

السعودية، 2018/02/06، ص02.

وبهذا الطرح نرى أنّ "جلاوجي"، يتخذ من الفضاء بؤرة عمله السردية، 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⁾ فنيا عن المكان الموضوعي المغترب، وهو ما يجعلنا نتساءل: هل أبداع جلاوجي بخصوصية أمكنته الروائية حين تخطى طبيعتها؟

أظهر "جلاوجي" تجربة خاصة في اللغة، والتي نستطيع أن نقرنها بظاهرة التكرار، الذي لعب دورا كبيرا في متونه، وهذا لأنّه «يمثل جزء من الأداء اللغوي للنص الأدبي»⁽³⁾. ويعدّ ملمحا أسلوبيا بارزا «لتلاحم النصّ، فهو يُدخل في نسيجه حُمة 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 للتحريك»⁽⁵⁾، لينسج به ألفاظ نصوصه، ليكتف من لغتها على اعتبارها أنّها الجنس «الأقدر على تمثّل وظائف التكرار ومزاياه، التي تجعل اللغة لغة»⁽⁶⁾، لهذا يعدّ «التكرار اللغوي بؤرة دلالية مهمة في النص»⁽⁷⁾ وقيمة جمالية لا غنى عنها، في تأسيس شعرية النصّ 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 وتحليلاتها في الرواية العربية (1970-2000)، ص 211.

(3) _ منى حيمات: التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج، لياسمينه صالح أ نموذجا، ص 113.

(4) _ منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1990، ص 88.

(5) _ رضا بن صالح: التحريب في الرواية التونسية، بحوث سردية، ص 51.

(6) _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتحليلاتها في الرواية العربية (1970-2000)، ص 211.

(7) _ صالح صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 09.

النص	المقطع	التواتر	الصوت	الاسم	العبارة
سرادق الحلم والفجیعة	تقهقه...المدينة تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثديها... شكوتها... تضرب على الأرض بكعبها...تندنن أغنيتها المفضلة تكررت في 1-11-12- 13-14-16-19- 22-28-34-35...		تكرار صوت التاء، الهاء	المدينة	تكرار العبارة كاملة
الفراشات والغيلان	أسكت إتحا 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 + 0 = 1	وحدك يا الجازية تواترت في الصفحات التالية 13، 14، 15، 33، 55، 53			الجازية	
حوبه ورحلة البحث عن	النار تأكل الظالم، الظالم يطغى ويزيد... ضربة الله		تكرار صوت		تكرار العبارة كاملة

		التاء، الدال، الظاء، الهاء، النون، الميم	تضرب مرّة لا تعيد، الأرض عطشانه، دمننا يرويها، قلوبنا خربانا، غلنا يسقيها	المهدي المنظر
تكرار العبارة			بحثا عن الطائر العجيب تكرر في الصفحات التالية: 8، 16، 18، 29، 62، 63، 64، 71، 74، 116، 162، 164، 165.	العشق المقدس
	اللّوحة الحلم		وراحت عشرات الوضعيات للوحتها تُصّر على الحضور تكرّر في 8، 9، 10، 14، 19، 20، 21، 23، 25، 155. حلمت أن نجلس معا... - كلمة الحلم التي تواترت في الصفحات التالية: 17، 18، 19، 20، 156.	حائط المبكى
تكرار العبارة كاملة			قسما	الحب ليلا في حضرة الأعرور الدجال

إنّ قراءة سريعة لهذا الجدول تجعلنا نجزم بأنّ «التكرار»^(*) يسهم بشكل كبير في الدور التعبيري في الرواية»⁽¹⁾، فهو أحد الآليات الأسلوبية الفنيّة التي يستطيع بها المبدع سبر أغوار النصّ، وتجعل القارئ

^(*) -أول من تنبّه للتكرار عند القدماء: الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، وأطلق عليه اسم التزديد.

⁽¹⁾ _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتحليلاتها في الرواية العربية 1970-2000، ص 213.

يتفاعل معها، فتزيد النص جمالية وفعالية، يسفر عنه التسيج اللغوي المكوّن لجسد النص؛ وعليه فـ"جلاوجي" لم ينظر إلى "التكرار" على أنه وسيلة ذات فائدة بلاغية فحسب؛ بل نظر إليه على أنه ينهض في «أحيان كثيرة، إذا ما استحال نسقا لغويا خاضعا لقاعدة ما تارة، ومنحرفا عن القاعدة تارة أخرى، سمة أسلوبية وعلامة فارقة تسعف بتلمس الخاصة المميّزة التي يتحلّى بها الأسلوب الأدبي»⁽¹⁾، لهذا جاء مقصودا ومنتظما موظفا لغاية إبداعية، وما يزيد في فعالية نصوصه مستويات تكراره المختلفة، من مثل: تكرار الحرف، وتكرار الاسم، وتكرار العبارة، ليمنح كلامه صورة الفردة والاختلاف.

ويطالعنا في مدوّنته السردية ومقاطع ملفوظاته "بتكرار الاسم"، وهذا ما لمسناه في توظيفه لاسم "المدينة" مثلا، والتي بلغت قدرتها على إثارة الانفعال، وهو ما نستطيع تسميته "بالتكرار اللغوي"^(*) والكلمة المحور، والذي من شأنه أن «يكسّر انسيابية المعنى، كما أنّها ألفاظ تنسج الرواية حولها خيوطا دقيقة من المعاني المضافة للستارد»⁽²⁾، لأنّ خطاب "جلاوجي" التكراري، يعكس من خلاله الواقع الذي آلت إليه صورة المدينة، وهذا التكرار نابع من «إحساس الستارد بالغرابة، فالإحساس بها والضّياع وفقدان الذات شكّل موقف اللاإرادي لديه، فقامت الرؤيا أمام ناظره، وتعدّدت الأسئلة بتعدّد الأمنيات، فأصبحت معادلا لفكرة الحياة»⁽³⁾.

يأتي "جلاوجي" بتكرار العبارة «مدينتي... تقهقهه، تتهادى...» في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" كإضافة لتكرار الكلمة؛ حيث كانت «اللغة تناسب بتدفّق شعري، وتحقق جمالية في التعبير تنبع من خلال تلاحق الألفاظ فيما بينها، وفق تركيب لغوي يسعى لتلمس طاقة الكلمات الدلالية»⁽⁴⁾، ليؤكد به أنّ نمط كتابته «ليست تكرارا واجترارا للسنن 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، المجلد 26، العدد الأول والثاني، 2010، ص 35.

(*) _ استعزنا هذا المصطلح من ناصر يعقوب في كتابه اللغة الشعرية وتحليلاتها في الرواية العربية، ص 217.

(2) _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتحليلاتها في الرواية العربية، 1970-2000، ص 218.

(3) _ المرجع نفسه: ص 220.

(4) _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينه صالح انموذجا، ص 123.

(5) _ رضا بن صالح: التحريب في الرواية التونسية، بحوث سردية، ص 52.

لطيفا»⁽¹⁾. تترجمه "اللغة الشعرية" على «شكل حركة مرئية من أفعال تقوم بها الشخصيات إلى صور واستيهامات لا يمكن تحديد ممكانها الدلالية، إلا من خلال استحضار العوالم التي تثيرها هذه الصور»⁽²⁾. للتخلص من آلام الواقع، الذي يسعى إليه جلاوي، بل الإنسان العربي بصفة عامة، فهو في بحث دائم عن «مصير الإنسان المعاصر، خاصة الإنسان المهتمّ المأزوم من خلال الاتكاء على المكان الواقعي الذي يتنفس، ويعيش ويتكلم، ويحلم، تماما كما فعل أقطاب الرواية الجديدة في فرنسا، حين حطّموا الزمان 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 أثبتته 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 فلووير «ما يعدّب حياتك، يعدّب أيضا أسلوبك في الكتابة»⁽⁴⁾، الأمر الذي جعلنا نحزم أنه تأثر في كتاباته بمذهب "السوريالين"، ومن تمويجات "كافكا"، وغربة "كامي"، إلى فوضى "أندري بريتون"، وتمردهم المطلق على الواقع، ليرز ما آل إليه من تشظّي زمكاني، متداخل حدّ التخوم بين المعقول واللامعقول، وعلى رؤيته الجديدة للمكان الذي جعلت منه «اللغة حدثا، تخرجه من دائرة العادي، لكي يصبح رؤيا للعالم والوجود»⁽⁵⁾، الذي يجمع أفعالا متقابلة، ومتنافرة الخير/الشر، المقدّس/المدنس....

ومّا 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 ك (التاء، والهاء) مثلا، ولدت للأفعال حركة داخلية لتقوية النبرة الخطابية، تجسدها تماثل الأصوات، وتجانسها، والتي بدورها تؤدي وظائف متعدّدة في النصّ، كإحداث التناغم بين

(1) _ مرجع نفسه: الصفحة

(2) _ سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص 168.

(3) _ شوفي بدر يوسف: النزوع إلى التجريب في قصص "محمد الصّاوي"، مجلّة عمان، حزيران، العدد 107، 2004، ص 10.

(4) _ محمد العبّاس: شعرية الحدث النثري، ص 11.

(5) _ ارنست كاسيرر: اللغة 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 النص وتقاربه الدلالي، وهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية المولدة للإيقاع.

ومّا زاد في جمالية الصورة التكرارية ذلك التلاحم بين مستوياتها اللسانية (الصوت، الكلمة، العبارة)، والتي أثّرت في سامعها، ليغدو ذلك التكرار في نصوص "جلاوجي" ظاهرة من ظواهر التماسك النصي يضيفي من خلاله تلويها جماليا على الكلام، عن طريق هندسة الرّبط، التي تحيكها اللغة الشعرية لأصواتها، إيماناً منه بدوره وإسهامه الفعال في بنية النص 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 الوجد والفجائع، والتي اتّخذت بعداً أسطورياً، بالتحوّل من مكان عادي إلى مكان متغيّر فقد من خلالها حقيقته بل شاعريته، وقد أجاد في استخدام اللغة والحيز المكاني الذي رسمه، ولا سيما أنّه لجأ إلى "الوصف" والتخييل" الذي لعب دوراً مهماً إلى جانب السرد في خلق الجو العجائبي لبعض نصوصه، على اعتبار أن "الوصف" يعدّ من أهم المقومات الجمالية في العمل السردى، وهو «ابن اللّغة، والأناقة التعبيرية ابتنها، والمكوّنات الأسلوبية مظهر من مظاهرها، وثمرّة طيبة من ثمراتها»⁽²⁾، تفتح شهية القارئ على «تلك النصوص المنفتحة على وقائع وتشكيلات فنية ثرية»⁽³⁾.

وما توظيف الوصف في نصوصه، إلا أنه يتغي من خلاله التعبير عن واقع جديد، تساهم في بنائه تضافر كلمات، تثير للقارئ استجابة جمالية خاصّة، وهذا الجمالية «المائلة في نظام التركيب اللّغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات»⁽⁴⁾، هي التي تمنحه أبعاداً لغوية شعرية، تقوده إلى جملة من الاحتمالات، تتوافق والشئ الموصوف.

ولنقرأ قوله وهو يصفها، «المدينة كالعاهرة، لا تتزوّج إلا لتجعل من زوجها مشجبا، تعلق عليه حبياتها... وها أنا أغدو فيها كالشجرة التي نقلوها من تربتها بعد فوات الأوان... ليس لها إلا أن تنتحر»⁽⁵⁾.

(1) _ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981، ص 82.

(2) _ عبد الملك 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) _ مثنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999، ص 135.

(5) _ عز الدين جلاوجي: راس المخنه 1+1=0، ص 71.

إنّ عين السارد هنا تتجه نحو «المزوجة بين التجربة الدّاخلية للسارد التي تجليها اللغة، وعين النّظر لما حولها من تفاصيل يومية»⁽¹⁾؛ لأنّ اللغة بقدر ما تستنطق المكان تخلق جوانب فنيّة وإبداعية بيانية، وذلك من خلال توظيفه للتشبيه الوارد في عبارة «وها أنا أغدو فيها كالشجرة»، هذا التشبيه يُعد «أسلوباً من أساليب الوصف، واقتترانه به نابع من قربه الشديد، كونه يضع الشيء إزاء ما يقابله»⁽²⁾.

إنّ هذا الوصف الذي لجأ إليه السارد، 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 الوصف بهذا النوع من التشبيه»⁽³⁾، والذي نطلق عليه اسم "التشبيه الإيحائي"^(*)، الذي لا يقدم المعنى جاهزاً لقارئه، بل يمنحه «أفاقاً واسعة من الإيحاءات ورؤى عديدة من التأويلات»⁽⁴⁾، ذلك أنّ «أيّ المكان يفرض لغة، تسمّى شاعرية المكان، والذي يقدم الكلمة والتعبير التي تنقل المعنى بصور شتى مباشرة، إيحائية ورمزية»⁽⁵⁾، ليجعل صور المدينة فضاء واسعاً 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 «متوتراً مؤسساً 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... أشرق الأرض...

سرق المنظر مّي الغفلة ليغوص بي في دهليز الحيرة، لماذا تشرق الشمس هنا بالذات؟ لماذا تتوهج؟؟ لماذا هي في مدينتي صفراء، شاحب لونها كوجه شمطاء عليلة تفرع الناظرين؟

(1) _ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتحليلاتها في الرواية العربية (1970-2000)، ص 274.

(2) _ هيفاء الفريح: تقنيات الوصف في القصة القصيرة، السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص 266.

(3) _ المرجع نفسه، ص 271.

(*) _ استعرت هذا الاسم من الكتاب السابق، هيفاء 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.

وتحرك مجذوب ببطء شديد كأنما جبل يتزحزح من مكانه... أمسك عصاه من وسطها، وبدأ يمشي ثم يهرول حول الصخرة، تزداد سرعته، كلما أمعن في الدوران لألاً وجهه عرقاً... نحو ما... جواهر... دُزاً... دون أن يظهر عليه الإعياء، ودون أن يتوقف عن التسمية»⁽¹⁾.

بعد قراءتنا لهذا المشهد الذي صوّر لنا فيه جلاوحي الشيخ المجذوب وحركته؛ يتضح أنه جعله شخصية مهمّة تساهم في دفع الفعل نحو التوتر، والمشاركة في تطوير الأحداث، لذلك وضعت «شعرية المكان الشخصية كمشكل للمكان انطلاقاً من رؤيته الخاصة»⁽²⁾؛ حيث قرن المكان المقدس الشيخ المجذوب / بالمندس صورة المدينة العاهرة، شاحبة اللون، لئلا يرى من خلال هذا التقابل الضدي اللغوي عاش جلاوحي صراعاً داخلياً، لأنه 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 الممزقة في المقطع الوصفي الآتي: «... الشمس... امتلاً المكان نورا وهجاً... يسرق مني المنظر الغفلة ليغوص في دهليز...»، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ليدبج نصّه، ويعكس دقة وصفه، وبراعة تصويره امتثالاً لمقولة العربي في أمثالها «لا حُلي ولا سيري»⁽³⁾، لأننا إذا «نزعنا عن العمل الروائي 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، وإضافة تلوينات من السخرية اللاذعة على كلّ ما هو جدّي ومقدّس وعلى الارتقاء بالكتابة الشاهدة على التمزق والعذاب، والانتهاء إلى مستوى تجريد الأشياء والمخلوقات، وابتداع شخصيات ومحكيات... وخلق مسافة تسمح بمعاينة الفروق وباستجلاء بعض المسكوت عنه»⁽⁵⁾، الذي تسعى نصوص جلاوحي إلى تفجيره والإفصاح عنه.

(1) _ عز الدين جلاوحي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 49.

(2) _ الشريف حبيلة: الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 205.

(3) _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 302.

(4) _ المرجع نفسه، ص 299.

(5) _ محمد الداهي: دليل العنقوان، فوران الكتابة، ص 114.

ويفتح لنا "جلاوجي" وجها جديدا لفضاء آخر، لمدينته في نصه "الرماد الذي غسل الماء"، قائلا فيه: «وبين ثنايا الصبّا يهتّب حزينا، منكّسا على مدينتنا البائسة»⁽¹⁾. مدينة "عين الرماد"، والتي جعلها مركزا بؤريا 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⁾، ليؤثّر بالسخط فضاء مدينته، التي تبدو غرائبية لكنّها في حقيقة الأمر تعبر عن الواقع، وصراع الذات المتأزمة نفسيا، التي أسقطها على فضاء أمكنته، وذلك لخلق حالة من الوعي بالذات، لتفرز هذه المدينة أدرانا مختلفة كـ "الفساد الإداري، الرشوة، غربة المثقف وتهميشه"، والتي تسهم جميعا في تجسيد مأساوية الحدث، الذي يحتاج إلى «قارئ يعمل فكره في المقروء ليقع على دلالاته»⁽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، كالأماكن التي اكتسبت شعريتها بدخولها عالم النصّ اللغوي، فوحدها اللغة تفصل جمالياتها، وعبر تلك اللغة تصل إلينا الأشياء والأماكن، فنعيش تجربتها من جديد»⁽⁴⁾.

ومّا لاحظناه كذلك أثناء قراءتنا لهذا النصّ، 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 جثة القتل "عزوز"، ضمن بنية سردية، تأويلية لبواطن

(1) _ عز الدين جلاوجي: الرماد 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 النصّ الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 66.

(*)-الرواية البوليسية «dedective novel» وردت في معجم مصطلحات الأدب لوهه مجدي بأنّها؛ «قصص بها لغز ينطوي على حادث اغتيال أو سرقة، يُحلّه مخبر من الشرطة، وقد يرقى 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⁾، فيحضر بعض عناصر الرواية البوليسية، لتساهم في تطوير الحدث الدرامي ومفارقاته، مثل: الجثة، والمجرم، وأداة الجريمة، والبحث الجنائي، إضافة إلى عنصر التشويق الذي يعدّ «بنية ضمن نظام فني متغير، يسعى التعبير الإنساني الأدبي والفني إلى خلقه، وجعله عنصرا محرّكا للغة والأحداث والأفكار»⁽²⁾، وذلك حين أرسل جلاوجي رسائل مشقّرة إلى قارئه في بداية نصّه، والتي قال فيها: «وإذا كان الناس قد اختلفوا في وضع عناوين لها أشهرها "سوق النساء"، "الجثة المهارية"»⁽³⁾، ليرسل له أجزاء القصة العجيبة، «المرتبطة بالتخييل وقدرات اللغة في إنتاجية الصور»⁽⁴⁾. وذلك من خلال معارضته للتّوع "بولسي" ووضع الوزر على كاهله، فيصبح البحث عن القاتل جزءا من لعبة بين القارئ والنّص، ما جعلنا نجزم أننا أمام «تقير (mise en abyme) للنّص»⁽⁵⁾، لأنّه في نهاية المطاف لا وجود للجثة ولا للحادثة، ولا واقعة بمعنى الاعتداء، وإمّا هي أفكار من بنات خياله، جاعلا من "مدينة عين الرماد" مكانا احتوى الجريمة، مستغلا «تقنيات الكتابة البوليسية، ليبين الظلم المستلط على الإنسان في واقع الفساد الذي يكتوي بناه كلّ من لا يملك النّفوذ أو السّطوة»⁽⁶⁾، وليعبّر كذلك عن الوسواس الجمالي عندما تحتكم من خلاله "اللغة" في إنشاء اللغز البوليسي، باعتباره بنية فنية مُلغزة، وهو ماأسفرت عنه "خاتمته" المفتوحة التي لم تكن طقوس كتابتها عادية مثل الروايات الأخرى وهذا مايجعلنا نحشرها في زمرة شعرية النصوص السردية عبر النوعية، وهو الأمر الذي 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، مقارنة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، مقال ضمن كتاب: "المحكي

البوليسي في الرواية العربية"، مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، بنمسك، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص 53.

(3) _ عز الدين جلاوجي: الرّماذ الذي غسل الماء، ص 06.

(4) _ شعيب حليفي: التخييل ولغة التشويق، مقارنة 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⁾، وليؤكد 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 تلفظه، 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 السرد المراوغة للغة الكتابة، وما تحمله من إيحاء وتخييل في بناء تضاريس المكان، الذي عجز الإنسان عن إدراك السّلام والطمأنينة فيه.

ويلعب المحكي " البولسي " (الجرّيمة) مرة أخرى، دورا بارزا في تشكيل الأحداث وذلك حينما جعله "جلاوجي" مرتعا مفضّلا، يذكّي من خلاله اغتراب الدّات 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 التخيلية والأبعاد الرمزية للأمكنة، والشخصيات والمواقف، بما يخرجها من حسيّة "الإمكان" وعقلانيته إلى رمزية "المحتّم" ومفارقاته»⁽⁶⁾، حيث تجسده الشخصيات الروائية.

أما الملمح الآخر الذي أكسبه "جلاوجي" لفضاء نصّه "حائط المبكى"، فيتمثّل في كونه فضاء مزدوج المعنى والدلالة، لأن المكان (المدينة) عنده «هي صانعة الرواية»⁽⁷⁾، مؤثرا بذلك قول " شريط أحمد

(1) _ أحمد فرشوخ: الرد بالكتابة، قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن كتاب: سلطان النص، ص 32.

(2) _ المرجع نفسه، ص 32

(3) _ نفسه، ص 41.

(4) _ علي مومن: شعريّة 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،

شريط، " الذي ينصّ على أنّ الرواية فنّ المدينة، ليجسّد جرائها مختلف الرؤى والهجوم والمكابدات والأحلام، والتي نستطيع أن نطلق عليها "اسم مدينة الأحلام والفنون الجميلة"، وهذا ما نلمسه حين راح يرسم مدينة "مراكش"، بأنامل فنّان بارع قائلاً: «كنت في حالة سحرية عجيبة، الساحة تعجّ بالحياة، تعبق بالفنّ، أينما تولّ وجهك فذلك عبق الإنسان وعبقريته، يجمعان في لحظة من زمن، وفي شبر من أرض القرون. والحضارات فنانون تزيّنوا... أيها 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 والتذكري جمالية المكان وشعريته، في أبهى تجلياته التذكيرية»⁽²⁾، في سياق حلمي، تخيلي، مثلّ مدينته في لوحة فنية؛ لأنّ «اللغة في هذا المجال الفنيّ-تعدّد طينة طبّعة في يد الصّانع الماهر (الفنان)، يشكّلها 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، مذكّراً قارئه، بنصّ "الرماد الذي غسل الماء"، في قوله: «أينما تولوا وجوهكم فثمة عين الرماد» ليفسح المجال لبلاغة مقابله، حين قال: "أينما تولّ وجهك فذلك عبق الإنسان وعبقريته"، وهكذا يتحوّل «المكان إلى طاقة إنجازية واضحة على المستوى الدلالي، بانتقاله من مجرد 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 وزاوية التأويل»⁽⁵⁾، فتظّل 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 السرد في ضوء البعد الإيديولوجي، ص 269.

(5) _ علي متعب جاسم، منى شفيق توفيق: فاعلية المكان في الصورة الشعرية، سيفيات المتنبي أمودجا، مجلة ديالي، عدد 40، سنة

وقد اتَّخذت الكلمات في لفظة من لفتات "جلاوجي" شكلا سرديا آخر؛ إذ اتَّجهت نحو الداخل متَّخذة الحوار الداخلي (المونولوجي) سبيلا ليحضر النص بصفته وعاء يجسّد عبره صورة الخوف الذي تحيّم على المكان المتوحش، كفضاء يثير الفزع والوجل، ونلمح ذلك في نصه "الفراشات والغيلان"، حيث وظّفه السارد كإيقاع نفسي دلالي، تجلّى 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، وتأثره بهم، لأنّ «الشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات اللغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص (personnes) تمثلهم شخصيات «personnages»، ضمن أحداث "بيضاء"»⁽²⁾.

وهذا ما أثبتته جلاوجي في مقطعه الآتي: «أعدو... ألث... تنقطع أنفاسي... يجف ريقى... أمدّ ذراعي اليمنى إلى أقصى نقطة... يتسلّل إلى شغاف القلب... يغتال عنه الخوف...»⁽³⁾.

وفي موضع آخر يجلي لنا صورة الخوف التي سادت بقوة، متسائلا «لماذا تخاف أسرتي وتستسلم بهذا الشكل وبهذه الطريقة؟ لماذا لم يخرج أبي لمواجهةهم، وقد كان دائما يظهر أمامي بظهر الرجل الشجاع الذي لا يخاف»⁽⁴⁾، لتصير الكلمات رموزا في سياق النص حينما تكون موحية، وتوعّز لمعان مختلفة التي يمكننا التوصل إليها من طبيعة الكلمة ذاتها، ومن تكرارها داخل المتن السردى، وهو ما تجلّى في لفظ "الخوف" المتواتر، وقد استعان به في توظيفها في هذا المقطع السردى 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 يؤثث للمكان، ويمهّد للخطر المحدق بالطفل "محمد"، بل بالعالم، الذي قلب فيه صورته، 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.

القوة التي يُحظى بها حاميه ومُجبره»⁽¹⁾.

جميع هذه الأمور وظّفها "جلاوجي" ليعكس الرّاهن بكل ما توحى به ألفاظ المقاومة وعدم الاستسلام؛ "أعدو... ألث... تنقطع أنفاسي..."، فهي ألفاظ ساهمت في خلق مفارقة للمكان وألفاظه ممّا زاد في شعره، وليغدو النصّ حلبة تتصارع فيها الأصوات، معانقة هموما إنسانية محليّة، بل عالمية، وما نص "الفراشات والغيلان" إلاّ تحقّقا لهذا «الانفلات العميق من شرنقات الذاكرة، والنصوص على حدّ سواء، وتثوير لقوالب اللغة، قيّما تستوعب دفقات المتخيّل بحساسيته وشغوفه، واتّقاد الحدس بداخله»⁽²⁾، إنّه تخيّل للتاريخ ومساءلة للذاكرة (البوسنة والهرسك)، فخرته اللغة بتوظيف مستويات تعبيرية مختلفة كالهواجس والأحلام....

ولا يقف السارد 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 "اللغة" عنده بين الأنواع التعبيرية، من حيث قدرتها الإيمائية، فيتدفق الشعر في أسلوب "جلاوجي"، الذي لا «يستمدّ عدوبته من فصاحة الكلمات ولا من صليل الايقاع اللغوي الشهير، وإنّما من موسيقى الحياة الحانية الأليفة، وهي تغمرك بضباب حلو، من تفصيلات حيّة تتفتح عنها ذاكرتك، وتمتّزج بها وأنت تقرّأ، فتحقّق، بينك وبينه درجة جمالية من "التماهي" يساعد عليه ضمير المتكلم، عندما يعبر عنك، وهو يصف موقعه وشخصه 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 التّكثير 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 السرد في الرواية العربية، ص 66.

^(*) -نون: الحرف أو الصّوت 25 من حروف الهجاء، الثوري، أنفي، مجهور من الحروف المعجزة في القرآن الكريم، اقترن بالاستجابة لسيدنا "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 حبيتي...

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 الضاحكة.

أو لم تكوني يوما... موجا.... شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنّانة؟؟؟.

وهل تذكرين يا حبيتي البيضاء ثلجاء... العذبة فراتا نيلا، الملساء حجازا... الشامخة

سنديانا؟؟؟»⁽²⁾.

فما يلفت نظرنا في هذا الاقتباس الشعري قدرة "جلاوجي" على خلق تشكيلات لغوية يلعب فيها «التصوير الفنيّ بالأساليب البيانية دورا مهماً، ينتج فيها التصوير اللغوي علاقات غير مرئية، ولا يمكن فهمها إلا 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 حبيته "نون"، والذي يفوق جمال بياض الثلج، فجميع هذه الصور عملت متّحدة، لتتحدّد «المردودية الشعرية لهذه الأساليب في توليد لغة، تتعدّد فيها الأبعاد

(1) _ معجب العدواني: تشكيل المكان وضلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، نوفمبر 2007، ص 72.

(2) _ عز الدين جلاوجي: سراق الحلم والفجعية، ص 26.

(3) _ محمد أداد: الشعر في الكتابة الرّوائية، دراسة في الرواية المغربية الجديدة، ص 81.

(4) _ المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

الدلالية، ويتقوى الإيحاء وانفتاح دوال النص نحو مدلولات كثيرة»⁽¹⁾ يجعلها تُضمّر أكثر ممّا تُعلن.

هذه صورة المدينة، قبل أن يمتص رحيقها "الغراب" وأتباعه، إنّها مدينة الحلم، مكان الذكرى^(*) أيضا، الذي يرتبط حتما بالمكان، فيقوم بوظيفة شعرية إيحاءية وجدانية «تشكل ثرية خصبة للحلم»⁽²⁾، بعد أن فقدت المدينة اتصالها بالصفاء. ووَثَّقَتْ علاقتها بالدّنس: فكان الحلم هو الملاذ الذي لجأ إليه "جلاوجي"، واتخذ سبيلا لبناء نصّه المنفتح على أشكال تعبيرية متنوعة؛ كالشعر الذي أدرج من خلاله تلك الصفات «المتناغمة ذات الجرس الموحد مما يمنح المقطع إيقاعا شعريا»⁽³⁾، يعكس تجاور الكلمات وتناغمها، لكثافة شعرية «شَقَّت اللغة فيها حتى وُصِفَتْ فدَلَّت على ما دلت عليه، فبدا في غاية من الجمال الفني، الذي لا نصادفه إلا في اللغة الشعرية العروضية»⁽⁴⁾، هذه اللغة التي حين تبنيه 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 التساؤلات 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 الصّدّد؟ وما هي إيحاءاته؟ ولماذا ألحّ على كنائية مدينته؟
يبرز هذا النوع من الكتابة درجة الوعي لدى "جلاوجي" الذي تفتن 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 ضمينا صحته، ذلك أن الاسم المتداول، والمعروف والمتعرّف عليه، والمشابه بحيث يلوح أنّه عينه الاسم الوارد في النص»⁽⁵⁾، و«يشترط

(1) _ نفسه : نفسها

(*) - أو نسّميه المكان الذاكري: هو الميدان الذي يمدّ الشّاعر بمادة غريزة، 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 الملك مرتاض: شعرية القص وسيميائية النص، ص 66.

(5) _ تأليف جماعي: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا للشرق، المغرب، ط1، 2002، ص 77.

في الوسم (ن) الذي يرد في الرواية بطبيعة الحال، أن يكون ملائماً للنوع التي تحف به»⁽¹⁾، وهذا ما يسعى إلى إثباته، وذلك برصده لجملة النعوت الاستعارية التي منحها لمدينته؛ بل لحبيبتة، والتي مثلها بـ (الموج، النور، الابتسامة، الثلج، العذبة، الملساء، الشامخة)، ومن ثم ندرِك «الفائدة التي تقدّمها المدينة بالغة الكبر والنواحي، بالغة الصغر من إقليم من الأقاليم على حدّ سواء. إذ لا يتأتى للقارئ أن يتحقق منهما، لاتساع تلك المدينة وتناهي تلك النواحي»⁽²⁾، وذلك في قوله (العذبة فراتا نيلا... الملساء حجازا... الشامخة سنديانا)؛ إنّه سحر الكلمات الذي يمسّ المكان، المجسّد لغويا للتعبير عن علاقة السار بحبيبتة (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 "جلاوي"، أنّ الفضاء المكاني الذي تدور فيه تلك الأحداث، لا يتعدى غالبا عالمي المدينة والقرية (الريف)، باعتبارهما فضائين يكون التصميم فيهما هوية فنية، يضمنان فضاءات عديدة مفتوحة، ومغلقة، وكون الرواية «فنّ يمتدّ نسيجه في الزمان والمكان حتّى تشمل حيوات أشخاص متعددين، ويستمدّ قدر الاستيهان به من حيويته المقابلة بين الطّباع واختلاف الظروف تميل حيث تصوّر الحياة في الريف إلى عدم إهمال المدينة»⁽³⁾.

من هنا برزت ثنائية "الريف والمدينة"، "إلاّ أن "جلاوي" أعطى تسمية القرية مقابل الريف في معظم نصوصه^(**)، لأنّ القرية «هي الذاكرة البكرية الأولى، التي تظل مصدرا للدفع النفسي، والسعادة الحقيقية طيلة حياة الإنسان، كما تظلّ مخزونا لا ينضب لوقود خيال المبدع الذي عاش فيها»⁽⁴⁾، لتبُلغ

(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 للنشر 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 جلاوي عن ثنائية القرية والمدينة في نصوصه التالية: "راس المحنه 1+1=0"، "الفراشات والغيلان" حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، والحب ليلا في حضرة الأعرور الدجال..، "الرماد الذي غسل الماء"

(4) _ هيفاء الفريخ: تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، المركز الثقافي العربي -النادي 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 الرؤوم... هذه القرية الصغيرة تنام حاملة كرضيع في حضن جبل جبّار... كلّ شيء جميل ورائع، ليس هناك مكان للنفاق والحديعة، 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 لتشكّل 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 عنه في تركيب غير مألوف، ممّا يجعل شخصيته تعيش وضعين مختلفين؛ وضع (حارة الحفرة)، ووضع (القرية، الزّيف)، وما يتمتع به المكان من حميمية وألفة وسحر وجمال، يضيفي رَوْحًا شعريا على مناح القص، الذي شكّل انزياحا لغويًا، فالمكان هنا فاعلا وليس مفعولا به؛ أي أنه أداة لتحريك الوضع العام بالجزائر، وظّفه جلاوجي توظيفا حيّا لإثراء دلالاته، مستخدما مفردات عامية محلية في سياقاته السردية، ليطعم بها كلامه كالألفاظ التالية (نرقد، المخدّة، حائك)، وليعمق بها حالته الشعورية، ويوسّع «طاقة الوصف توسيعا يجعل من الفضاء المتخيّل، بالإضافة إلى وظيفة مُشابهة للواقع، فضاءً متشعبا بالذكريات والمشاعر والدلالات والرموز، 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 الذاكرة، 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 نشم رائحة الرومانسية، التي تفوح من حروف النصّ العطرة، وكلماته العذبة، قائلا: «كان العربي يبني في خيالاته أعشاشنا للأحلام المرفرفة، كلّما عاد من عمل النهار سعى تحت أي عذر كي يرى حمامته، وكانت رسائل الحبّ بينهما ينقلها رسول العيون، حين اللقاء المباشر، ورسول الحمحمة حين تخوضهما الجدران والأسوار متغزّلا:

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1 = 0، ص 20.

(2) _ حنان إبراهيم العمارة: 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 طيبة 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 حيّل إليّ، أمّا في فستان فرحها، تفتح لي ذراعيها، وتحرضني على الارتقاء في حضنها الدافئ» (3)، فما تمنحه الحزن الدافئة هو ما عبرت عنه اللغة التي قدّمها "جلاوي" كمّهّر لحسنائه (القرية)، وهذا يتقاطع مع صياغة أوردها "صلاح فضل" حين قال: «ومن يخطب الحسنة لم يُعْلِها المهر» (4).

لقد أصابت كبد الحقيقة تلك العبارة القائلة: «الناس تولد في الأرياف، وتحتضر في المدن» (5)، وهذا ما عبر عنه "جلاوي" تماما، إذ لم تحمل كلماته وعبراته معاني القلق والضيق، وعدم الارتياح، إلاّ في المدينة مستصرخا: «أتركاني في أرجوكما... إذ كنتما تحبّاني فاتركاني لحالي أنا خوفا... أخاف المدينة... المدينة عاهرة فاجرة ستفسدني... تبدّلني... تغيّرني... تبلعني... المدينة يا ناس قدرة وسخة، ستوسخني... خذوا كلّ شيء... المال... الجاه... السلطان... الفيلات... ودعوني لحالي» (6)، بهذا المقطع ينتقل "جلاوي" 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 جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 25.

(2) _ ياسين التصير: الحدّ استقصاءات في البنية المكانية للنص، مجلة الأعلام، ع 11، 1989، ص 187.

(3) _ عز الدين جلاوي: راس المحنة 0=1+1، ص 54.

(4) _ صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، 1995، ص 171. هذه الحكمة هي شطر من بيت الشاعر أبي فراس الحمداني في قوله: تحون علينا في المعالي نفوسنا.

(5) _ قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 347.

(6) _ عز الدين جلاوي: راس المحنة 0=1+1، ص 27.

(7) _ المصدر 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⁾، وأتى للكلمات أن تبلسم الجراح، أو تضمد الخوف، وتحنق خنادق الحقد، التي زرعها في المدينة، "محمد ملمي" ومساعديه.

وبذلك تغدو الأمكنة المحسوسة المتمثلة في الريف، مجرد ملجأ يحتمي به "جلاوجي" للتعبير عن موقفه إزاء الراهن وعشيته، وليثبت مقولة "سعد الله ونوس" حينما طرح فكرة «أنا ريفنا المدن»⁽²⁾ من جهة، لأنّ التقاء الريف والمدينة "لم يزد حياة" صالح "إلاّ عذابا، لذلك تبدو المدينة «تدوينا فظاً، يشبه الوشم على خاصرة المكان»⁽³⁾.

وربما أنّ "جلاوجي" هو ابن الريف كان انتقامه لادعا للمدينة وفي هذا يقول "صالح صالح: «فيه يمارس الكتاب الوافدون على المدينة اتّهاما بالمسؤولية عن كلّ ما عانوه، وما يعانیه أبناءها، والوافدون إليها ولأنّهم يعجزون عن التأثير في تغيير مجرى الأمور لصالحهم على الصّعيد الواقعي، يحاولون ذلك فنياً، من خلال تبشيع المدينة التي يصوّرونها بشعة، فيحاكمونها روائياً»⁽⁴⁾ من جهة أخرى، لكشف زيف الواقع، فكلّ ما فيها مجنّد للاغتتيال 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 الروائي، ممثلاً إياها بـ (المقهى)، التي حملها هوية 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 متهاكّة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة.

لم يثر ذلك في نفسي شيئاً جديداً، قد غدت هذه المناظر المقرفة روتينية تزرع الكوايس حتى في أحلام يقظتي... وسطهم كان يقف القوّال يوقع على بنديره إيقاعات تشبه إلى حدّ بعيد لا شيء، مدّ

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المخن 0=1+1، ص 45.

(2) _ صالح صالح: المدينة الضحلة، تزيب 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... تبخّرت رائحة العفن... إن المدينة تصب قاذوراتها فيهم... أقصد أنّهم لم يشاؤوا تضيع الوقت والمال لإقامة قنوات لصرف القاذورات، فحملوها في جيوبهم، وحتى في أنوفهم وأفواههم وعبر كلّ فتحاتهم»⁽¹⁾.

لا تختلف مع "جلاوجي" على ما للمكان من أهمية في بناء النص الروائي، فهو باختلاف طرق تناوله، وتنوع 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 مولدة وخالقة للأفعال والأحداث ونقطة لانطلاق الشخصيات الروائية وافتراقها»⁽³⁾، هذه الأخيرة التي منحها ساردتها أسماء حيوانات مقرفة قائلا: «وصلت إلى مقهانا... مقهاهم بصعوبة شديدة، وأنا أحاول أن أخوكل ما علق بذاكرتي من صور... كوايس غير صورة حبيتي نون، عند المدخل اعترضت المدينة طريقي في ثوبها الشفاف.

لقد قرّر الجميع تشكيل أحزاب سياسية لينتقلوا بذلك إلى الحياة الديمقراطية، تأسيسا بالأمر المتحضرة.

وكان الغراب على أكبر حزب في المقهى سمّاه حزب الديمقراطيات الشعبيات... وبعده حزب الخبزونات 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 قراءتها إلا ضمن محيطها المجازي الذي يساهم في ملء الفراغ الدلالي الذي يعتري النصّ.

إنّ المتتبع لمسار الكتابة الروائية عند جلاوجي، يلاحظ مدى قدرته على التجريب وارتحالات السرد، الذي تحدّثه "اللغة الشعرية" بمفارقاتها، في نصوصه السردية المشحونة بشفرات لا نهائية، وهذا ما

(1) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعة، ص 11، 12.

(2) _ صباح الأنباري: المكان ودلالته الجمالية في شعر شير كويكس، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 129.

(3) _ ثامر فاضل: المقموع والمسكون عنه في السرد العربي، دار المدى دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 179.

(4) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعة، ص 28.

نستشفه في هذا المثال، والذي استفاد 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 الحقيقة 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 الديمقراطية الشعبيات، الحلزونات، دودة الأرض؟

إنّ فضاءً من هذا النوع يخلّق بسرده إلى «أمكنة تولّد سردها وتفعل حدثها، وتوسع من دائرة القول فيها»⁽²⁾، فالأسماء المؤنثة تخلينا على ترأس "المدينة المومس" الحكم، والتي كان يتزعمها السيد الغراب، المرخص لأفعال التدمير، وممارسة السياسة غير العادلة، التي يمكن أن تحقّقها (دودة الأرض) والتي نرى أنه قد وفق في اختيار رئيس هذا الحزب، نظرا لحركته التي تتميز 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 للنص»⁽³⁾، والزج «بالقارئ في عملية القراءة والتأويل لتتاج الدلالة والحقيقة معا»⁽⁴⁾. التي يحملها فضاء المقهى، الكائن في أحشاء المكان الذي لا يظهر، إلا 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، وكأما في هذا الترابط المكاني السردية تتجدّد التحولات السردية»⁽⁵⁾، التي تجعل من نصوصه تحمل بعض مهمّاته، والتي أبدع في

(1) _ تامر فاضل: المقموع والمسكوت عنه في السرد 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 النصير: ما تخفيه القراءة- دراسات في الرواية والقصة القصيرة، ص 276.

تصويرها، بلغة مشحونة تحمل نعمة مشبعة بجروح الراهن ومآسيه، لأنّ اختيار «المكان هو الفعل الأول للحادثة، الذي يمهّد له السيطرة الفنيّة المقتصدّة على حركة الشخصوص وأفعالها»⁽¹⁾، والذي ألبسه "جلاوي" لبوسًا عجائبيًا؛ وعليه ها هي البقعة المكانية^(*) المصطفاة تستدعي أشياءها؛ لأن فضاء «التّص يحدّد بأشياءه»⁽²⁾، ولم يكن ديكور أمكنة "جلاوي" المشفّر متمثلاً إلا في "اللّعبة" في نص: "الفراشات والغيلان"، و"الكرسي"، في "راس المحنة $1+1=0$ "، "سرادق الحلم والفجيرة"، والرّماد الذي غسل الماء، فإذا بهما يظهران (الشخصوص والأمكنة) في لوحات مؤنّسة، تلعب فيهما اللغة دورا بارزا، لا سيما وهي تصف المؤنّسن.

ب- أنسنة الأشياء:

تُكسب "الأنسنة" أهميّة 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... رأيموه؟؟ نعم أنا كرسي... أربع قوائم... مقعد، متكأ... فقط لوحتان عريضتان... وأربع لوحات طوال»⁽³⁾، استثمر "جلاوي" "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 الرصاصه" نفسه "بالكرسي"، والذي نستطيع أن نُطلق عليه اسم "التشبيه النفسي"⁽⁵⁾ اللغوي المشحون بأهات نفسيته المتعبه من زيف المدينة وبريقها الخادع، كما توحى بالمعاني المتضاربة التي تعكس مشاعر الشخصية والتي

(1) _ المرجع نفسه: ص 336.

(*) _ استعرت هذا اللفظ من كتاب ما تخفيه القراءة لياسين النصير، وهو يطلق عليه باللفظ: البقعة خلاّقة، ص 270.

(2) _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) _ عز الدين جلاوي: راس المحنة $1+1=0$ ، ص 62.

(4) _ ياسين النصير: المواقف في المكان، مجلّة الأقاليم، العدد 10، سنة 1984، ص 37.

(5) _ تعرّفه هيفاء الفريخ في كتابها الموسوم بتقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، ص 272، بأنه "التشبيه المبني على التفاضل وحدة الأثر النفسي بين الأشياء"،

ولدت التأويل والإحالة، مما شكل انزياحا في البناء اللغوي 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 نجد في نصّه "سرادق الحلم والفجيجة" يُقرنه بنعت آخر زاد من شعريته، إيماننا منه أنّ «اللغة صورة "أمنية" للأشياء»⁽²⁾، على حدّ تعبير "رولان بارت، " وذلك ما أورده في مقطعه: "شهوة التحليق والغوص" قائلا: «وهتف الجميع صوّاف، وقد أرتهم 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 يُلاحظ في البناء اللغوي للمقطع أنّ "اللغة": «تعتمد في بناء الجملة على التّصور الاستعاري والكنائي والتميزي»⁽⁴⁾، الذي وظفه ليعكس به أهمية "الكرسي" في "لمدينة المومس"، والذي أشار إلى وصوله تلميحا وترميذا لا تصرّيحا، في قوله "لا أحد يصلح لمضاجعة المدينة"، أي الوصول إلى السّلطة، والذي جعله الكاتب شخصية رئيسية يقف شاهدا على ما حدث في المدينة، مؤكدا هويتها، مستثمرا إياه كقناع يحجب ما يقول، ويخفي ما يعلن، جسده كحلم تشرّب له الأعناق لتحقيقه قائلا: «ما زال الأوغاد يلمون بكرسي الزعامة الدّافئ، لقد حرّم عليكم ما دمت حيّا»⁽⁵⁾، لينعم السيّد الغراب بنعمه حيناً، وليبين لنا أنّ الكرسي يقصّ ويروي، فهو بمثابة العارف العليم بكل شيء حيناً آخر، وبهذا نستطيع أن نقول: إنّ «اللغة لا تقول الأشياء، ولكن تقول رؤاها للأشياء»⁽⁶⁾، بمعنى تعكسها ولا تنعكس فيها.

وفي إشارة أخرى من إشاراتة 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 والفجيجة، ص ص 29، 30.

(4) _ حنان إبراهيم العمارة: الوصف في الرواية العربية، روايات "حنان الشيخ أمودجا" ص 273.

(5) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيجة، ص 92.

(6) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص39.

اللعبة"، «أجري.. أتعثر... أسيح لعبتي الصغيرة بذراعي النحيلتين... أضّمها إلى صدري»⁽¹⁾، هذه "اللعبة" التي فقدتها قائلاً على لسان "محمد": «كنت أجهش بالبكاء، ولا شيء بقي في نفسي إلا لعبتي... ماذا فعلوا بها؟ هل اغتنموها...؟ استولوا عليها كما يستولي اللص على ممتلكات غيره، هل داسوها بأقدامهم فمزقوها فشتتوا أجزائها؟ وختلتها تصرخ فيّ تناديني تستغيب بي»⁽²⁾.

نلمس في هذا المقطع دقة اختيار جلاوي لأشياءه التي تتصل بمشاعر شخصياته، مما يجعل الخيال المادي للأشياء يفسح «رؤية أوسع، وإحداث مقارنات وثنائيات عديدة توسع من مدارك الفعل الأدبي وتنشطه»⁽³⁾، عبر لغة مفعلة تفرز كيمياء حروفها كلّ حين، الأمر الذي جعلنا نتساءل: كيف تُسهم هذه الأشياء في تحقيق شعرية نصوصه؟ وكيف منحها الروح أدبياً؟ كيف تعمل اللغة لإعطاء الأشياء وجوداً لغوياً تحقق به ذاتاً وكيونة على حد تعبير "منذر عياشي"؟

إذا سلّمنا جدلاً «أنّ الأشياء تتشكل فيها على نحو مخصوص، تغادر به فضاءها لتعيش في فضاء اللغة، وتمجر به معادنها التي منها نشأة وأصولاً، لتصير في اللغة معادن أخرى، ترد بها أشكالاً ودلالات لا حصر لها»⁽⁴⁾.

ولعلّ اللآفت للانتباه، يمكننا أن نستجلي ذلك من خلال تخلق الروائي بقيمة الأشياء التي تموضعت في فاتحة السرد حين راح يستهلّ بها مراسيم التخيل الذي «تركبه الدلالة التركيبية للعبارات المفعمة مجازاً»⁽⁵⁾، وذلك حينما قابل صورة "اللعبة" بالطفل، متوسلاً بذلك بالدلالة الرمزية للعبارة اللغوية، وانتقاء مفردات لتتحول إلى بناء لغوي وصوري داخل عمله، فيكون "الطفل" حينها هو «جذوة الأمل التي تبرز في عتمة التسيان واللامبالاة... إنّه نبع الرحمة المتأصلة ورسول النجدة، الذي ينبعث وحيداً في الرّحام، ماداً يد العون إلى الكائن الضعيف»⁽⁶⁾، وهي مماثلة تتوسّل «بوسائل فنية تتخطى

(1) _ عز الدين جلاوي: الفراشات والغيلان، ص 07.

(2) _ المصدر نفسه، ص 09.

(3) _ ياسين التصير: المواقف في المكان، ص 38.

(4) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص 43.

(5) _ شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ص 86.

(6) _ المرجع نفسه، ص 91.

المألوف في بلاغة القول»⁽¹⁾. ليقترّب 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 السّردى (أعدو، ألهث... الخوف...)، كلّها أفعال تنمّ عن التكثيف الحدائى، بلغة يعلوها الألم، لأجل «صوغ نسق تخييلي يتعالى على الواقع، ويكتّفه ويختزله، ويعقد علاقاته في الآن نفسه الذي يحيل عليه، ويعكس همومه وتناقضاته»⁽²⁾، لتغدو صورة الواقع المزرى، صورة مماثلة لانكسار " لعبة الطفل" التي استرجعها في نهاية الأمر على لسان السّارد: «مسحت على رأسي (الأميرة)، وأخذت من مرافقتها لعبة سلّمتها إليّ ضممتها إلى صدري... أمرتُ 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 مجرد عناصر من العالم الخارجى إلى رموز»⁽⁵⁾، فتصبح لها «كثافة تتجاوز المعنى المعجمي للكلمة»⁽⁶⁾، فتُثبّي القارئ في دوامة 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 التّوايا التي يطمح إليها "جلاوجي"، لأنّه ببساطة ليس دربه درب عنف، وإّما درب ثقافة وتسامح.

ج- أنسنة الطبيعة:

جُبلت 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 «توظيفاً خاصّاً، 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 جداً، 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، نشر أفراحنا ونحن نغيّي:

أزّيع ربعاني.

كلّ عام تلقاني

أنا وخبّاني في لجبل لفوقاني

إيه يا ربيع الطفولة والحبّ...»⁽²⁾.

نرى في هذا الملفوظ أن "جلاوجي" عاد بنا إلى استنطاق المحكي الطفولي، و من خلاله استحضّر محكي الريف (القرية)، نحو ماضيه وحاضره، والذي «يعتبر من المرامي الإبداعية التي تجد توظيفها 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 «إنّ الأشواق إلى الطفولة الريفية يبدو غلاباً»⁽⁶⁾، ولا سيما وهي تقوم «بدور إنساني خلاق 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 0=1+1، ص124.

(3) _ عبد الرحيم علام: الفوضى الممكنة، دراسات في السرد العربي الحديث، ص193.

(4) _ سيزا قاسم: بناء الرواية في ثلاثية نجيب محفوظ، ص154.

(5) _ أحمد مرشد: أنسنة المكان، ص8.

(6) _ إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص136.

(7) _ أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص64.

المبوءة»، ومقابلته بألفاظ أخرى "نحمل قفنا وأحلامنا، نثر أفراننا"، لبيّن قدرة هذه الجمل في توجيه القارئ لإنتاج دلالة خاصة للنص؛ وذلك بإبداع «علاقات إسنادية جديدة، والتي أدت إلى تواصل دلالي ناتج عن تواصل الكلمات»⁽¹⁾، التي تزوجت بين الفصيح، والعامي، والدّارج في «خطاب يعطي دلالات إيجابية للنص، 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 معمم يلوّن به وجه العالم المؤلف، بسلوكاته العادية الذي تحوّل من الاستثناء إلى القاعدة»⁽³⁾، ليُبدّي 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 ليُدكّي قدرة اللّغة «المجازية الشعرية في تمثيل الجزء البسيط من البناء الوصفي والحضور الأكبر للغة التصوير»⁽⁴⁾، ولتأمل بعض المقاطع المصطفاة حين يقول: «انطفأت الشمس الشاحبة المريضة»⁽⁵⁾، أو حين يصف الغيم؛ «الغيم المركوم يسعل سعالاً جافاً مرعباً، حتى تهتز له رثنا المدينة المخزوقتان»⁽⁶⁾، وتراه واصفاً إيّاه كذلك في نصه (الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال)، قائلاً: «رغم الغيوم الكثيفة التي راحت تزداد قتامة، فتلبس السّماء حزناً ينذر بالبكاء»⁽⁷⁾، ليثبت أن الطبيعة لم تكن بأسعد حظّاً، فقدمها شاحبة عليلة في «بضع كلمات آلية متماثلة»⁽⁸⁾، طمس بها معالمها ومفاتها.

وإن كان " جلاوجي" في حالات كثيرة قد أسهب في وصف "الطبيعة" بطريقة مشوّهة، والتي جعلها تفصح عن مآربه، إلا أنه في حالات أخرى يدرك أنّ «الذات المبدعة الإنسانية، تتميز بسمات

(1) _ سيزا قاسم: بناء الرواية في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 154.

(2) _ محمد تحريشي: أدوات النص، ص 122.

(3) _ حنان إبراهيم العمارة: الوصف في الرواية العربية، روايات حنان الشيخ نموذجاً، ص 305.

(4) _ المرجع نفسه: ص 65

(5) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، ص 35

(6) _ المصدر نفسه، ص 60

(7) _ عزالدين جلاوجي الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال، ص 77

(8) _ سيزا قاسم: بناء الرواية في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 151.

متنوعة يمكن إدراجها تحت رتبتين: سمات حسنة (إيجابية)، وسمات سيئة (سلبية)»⁽¹⁾. وذلك حين راح يُؤنسن "الزمان" في أبهى صورة له قائلاً: «حين فتح الفجر عينيه، وتنفس ملء رئتيه»⁽²⁾، أو حين قال: «كان النهار قد أعلن انتصاره على كل شيء حتى على السحب التي أثقلت صفحة السماء»⁽³⁾، إن هذا الكلام «يزود الشعرية بموضعها الحقيقي»⁽⁴⁾، القائم على بلاغة الصورة وانزياحها، وإمكاناتها في منح المبدع ألواناً كثيرة من التصرف فيها ومطاردتها ومرادتها عن نفسها، ليضمن للنص انفتاحاً على الزمن، وفي نموذج آخر راح يضيف على الزمان (النهار، الليل)، سمات إنسانية سلبية، موظفاً ألفاظاً مكسوة بثوب التضاد والتقابل عكس الملفوظ السابق، وذلك في قوله: «وها هو النهار يأتي على آخره لاهثاً، باصقاً مُتنحماً وها هو الليل قد تكأكأً يفتح شذقيه بشهية كبيرة»⁽⁵⁾، وهو ما جعلنا نتساءل: هل تمّ اختيار الكاتب للألفاظ طواعية؟ أو أن سياق الحال فرض عليه معجماً لغويّاً فرضاً؟

يبدو أن سياق الحال وجّه "جلاوجي" للاهتمام باللفظة التي هي «في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع، وذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه أكثر مناسبة وتعبيرية من غيره من الألفاظ، لا سيما إذا ارتبط اللفظ المنتقى بحالة شعورية معينة»⁽⁶⁾، ليرسم من خلالها صورة المدينة، ويكشف لنا عن قراءته الفاحصة لفجاعة 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 لكل أنواع التشويه الجسماني، مثل قوله: «قابلتني نخلة صلعاء على ريع حزينة ذابلة، تسعل بجدة، وتفزر بلغماً أسود، وقد تهرّش جلدها حتى تسایل منه دم أصفر ما يفتأ أن يمتزج بالقار»، الذي شوه جذعها وكُكب على سفحها خمط وجرب غريب»⁽⁷⁾.

(1) _ أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 13.

(2) _ عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، 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 والفجاعة، ص 101.

(6) _ عبد الملك مرتاض: أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، ص 32.

(7) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجاعة، ص 33.

وفي مقطع آخر يقول: «سعلت النخلة وقالت: هي ترثت على كفتي بشماريخها اليابسة العجفاء:

لا تضيّع وقتك هباء فتسحت... لا تشغل عن حبيبة القلب فتشبر... يجب أن تجدها... أنت بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة. وشهقت فخلت روحها أزهقت»⁽¹⁾.

يبدو أنّ "جلاوجي" في هذا النموذج قد فتح فضاء خاصًا، 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 تدليًا فغدت أخطبوطا، تمّ خنقه شنقا منذ أيّام»⁽²⁾، لنلمس في هذا المقطع مناجاة الكائنات الطبيعية "المؤنسة"، والتي تحوّلت إلى رموز تصوّر حالة جلاوجي الباطنية، وتعبّر عن أحاسيسه اتجاه هذا المدينة، بألفاظ تعبّر عن اليأس والإحباط.

وفي تقديرنا إنّ «إضفاء ملامح إنسانية سامية على مظاهر الطبيعة وظواهرها لجعل الحياة تتوازن وتتكامل، وتتسم بطابع الروعة، وهو عبارة عن تخريج مباشر لذات الروائي ولأفكاره الخلاقة ولنظراته إلى الإنسان»⁽³⁾، وهو ما عبرت عنه كذلك الأسطر التالية: «حين ولّى النهار وراح حين تتعين الدّامس والطّامس وصاح»⁽⁴⁾.

«ورأيت الغراب ينأى بجانبه يقتعد التراب المتثائب»⁽⁵⁾.

وكذلك في قوله: «الرياح تجعل من فجاج الأرض نايات تعزف عليها لحنا مخيفا»⁽⁶⁾، ليكشف

(1) _المصدر نفسه: ص 34-35.

(*) _لقد ألّفت العديد من الكتب حول هذا الكائن الطبيعي (النخلة)، فهي ترمز للخصب والعتاء في قصص الأساطير، ونسجت عليها الأمثال منها: مول النخلة ما يجوعش، / نخلة بلادي تفيدي وتفيد ولادي، / التمر خبز الفقاري، صباحك دقلة وحليب ا

(2) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة: ص 65.

(3) _ أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 76.

(4) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة، 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، «لتحضر معاملها وفرادتها الفنيّة، وتشيد نصّها الروائي على نحو مراوغ.. مبني على أعمدة الشك والارتياب، ومشغول باللاطمأنينة إزاء الأشياء والكائنات، لنص ملئ بالدهشة والأسئلة المعلقة، في فضاء الكتابة الروائيّة»⁽¹⁾ عند " جلاوجي"، الزّاحرة بشتى الدلالات، بحيث يصبح نقل التوتر هو مقصده.

وتأسيساً على ما سبق، نرى أنّ اختياره لمكان (المدينة)، وأنسنته بأنواعه ومظاهره المختلفة، ليس مجرد لعبة سردية مجانية؛ بل بوصفه «فضاء حاضناً للأحداث والحكايات وتتمركز حول الفاعلية السردية، ولا يتوقّف عن انشغاله وتدقّقه الدلالي عند حدود هذا الوصف؛ بل يتحوّل إلى وعي عميق بالكتابة جمالياً وتكوينيّاً، ليكتسب المكان شكلاً ومعنى ذاكرة وهوية ووجوداً»⁽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 تحترق سكينه القارئ، جاعلاً من " المدينة" نسقاً سيميائياً، «يتكلّم عمرانياً 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 أيضاً، ويضمن حاجته التواصلية والرمزية»⁽⁵⁾. إيماناً منه أنّ ليس ثمة نص روائي شعري ثريّ لا ينطوي على مكانية ما؛ لأنّه «بمجرد ما يتحوّل الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة»⁽⁶⁾.

(1) _ محمد رضوان: التحريب 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 التمدين، 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

أولاً: اللغة التناسية

يعدّ النص الأدبي مصب عدة نصوص، يُسقى من مشارب عدة، لهذا لا يمكنه أن يخلق ويتكون وحيداً بمعزل عن النصوص الأخرى على حد تعبير - محمد صابر عبيد- ليتجاوز معها مشكلاً بذلك لوحة من الإقتباسات، هذا التحويل الذي يتم بينهما يطلق عليه ما يعرف بـ "التناس".

شكّل "التناس" "Intertexte" مرتكزاً أساسياً في الدراسات النقدية الحديثة؛ إذ يعدّ «وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه»⁽¹⁾، لأنه

«حقل معرفي يضاف إلى حقول معرفة النص... فهو حقل للشعرية والسيميائية...»⁽²⁾. حيث «أصبحت شعرية النص، بشكل أساسي، تتحقق بفضل إمكانيته على استيعاب النصوص الخارجة عنه والتفاعل معها»⁽³⁾، للتجاوز مع النص المجاور لها، فتكون العلاقة هنا علاقة تفاعل نصّي وتداخل لخطابات، يقوم الباحث بإنتاجها على مستويات مختلفة، وعلى عاتقها يتأسس الأدب كإنتاجية نصّانية.

وقبل أن نتطرق لمكانته ضمن الدراسات النقدية الحديثة، نوّد أن نشير، إلى أن مصطلح "التناس" تعود جذوره الأولى لـ "ميخائيل باختين"، الذي كان يسمّيه بالتفاعل السوسيولفظي، والذي استوحته "جوليا كريستيفا" من أعماله، التي تحدّث فيها عن مفهوم "الحوارية" باعتبارها عنصراً مميّزاً للشكل الروائي، والذي ساهم فيه «مساهمة فذة في إثارة الانتباه للطابع الحوارية للغة، بحيث يمكن اعتبار مفهوم الحوارية معادلاً للتناس»⁽⁴⁾، وهذا ما أكدّه أحد شراحه، من أمثال "تودوروف" في قوله: إنّ «الخاصية المهمة للملفوظ هي حواريته أي بعده التناسي»⁽⁵⁾، فيدخل حينها كلّ خطاب في حوار مع خطابات أخرى سابقة له، ويعمل على امتصاصها واجترارها، لهذا شكّلت أفكار "باختين" وطروحاته منطلقاً

(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 السردّي 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)، الذي اكتسب حياة جديدة مع كريستيفا أو بالأحرى مع حركة النقد الجديد بشكل عام، وقد اعتبرته "جوليا كريستيفا": «رفضاً لأحادية الخطاب وتخلصاً 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 استمدّت من مسلماته التي تنصّ على «انفتاح الرواية وتحوّلها المستمر واستضافتها لأجناس ولغات أدبيّة متفاعلة إمّا كنسق روائي، أو كتناص قصدي يُفعل فيه وعي الكاتب»⁽²⁾ (*)، لإنباح 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، مؤكّداً 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، وإمّا نراها في كتابها (علم النصّ) تقرّ أنّ لـ "ديوسوير" عالم اللغة اللساني دوراً في ذلك، وهذا في قولها: «إنّ مشكل تقاطع وتفسّخ عدّة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تمّ تسجيله من طرف سوسير في "التصحيفات" anagramme، وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف paragramme الذي استعمله دوسوسير بناءً خاصةً جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عينها 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 الدراسات التي تركها، ونشرت بعد وفاته، وفيها يتعرّض لأول مرّة لدراسة النصّ الأدبي، بحيث اعتبرها بعض النقاد والمنظرين نقلة نحو لسانيات تتجاوز الجملة، لتدرس النصّ الأدبي-جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78.

(*). حظي مصطلح "التناص Intertexte 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 نصّين أو مجموعة من النصوص، ويكون هذا بين نصّ وآخر إما بالاستشهاد "la citation" أو المعارضة "le pastiche" أو التلميح "l'allusion" أو السرقة "le plagiat" وغيرها، ص 08. كما نورد تعريفات لكتاب عرب، من بينها "عبد الله الغدامي"، في كتابه الخطيئة والتكفير، ط6، 2006، ص 289 الذي يعرفه قائلاً: «كلّ معارضة هي نصّ متداخل مع نص سابق له»، أما "محمد مفتاح"، في كتابه تحليل الخطاب الشعري، ط4، 2005، ص 121، فيقول «سيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه تقنيات مختلفة»، إضافة إلى تعريف "بشير قمري" في كتابه شعرية النصّ الرائي، ص 76، معرفاً 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، وإنما كتابة فوق كتابة، ورسم فوق رسم، ويغدو كل نص طرسًا شفافا، وكائنا جيولوجيا يحمل ماضي الكتابة كلّها»⁽²⁾.

ويكتسب «مواصفات جديدة، داخل الحقل الجديد الذي اقترضاها»⁽³⁾، مكتفا من خلال ذلك فاعلية اللغة وتمهيتها في بنية النص؛ لأنّ «النص الروائي غدا فضاءً متعدّد المسارات السردية والملفوظات والدلالات، لا يكتفي بنبرته ولغته الخاصة، بل إنّه يفتخ على لغات أخرى مختلفة ومتعدّدة الشيء الذي يجعله مجالا للاختراقات، وملتقى للعلامات والخطابات واللغات المتعدّدة»⁽⁴⁾، ويحاول القارئ بكل ما أوتي من قوّة التموضع داخل ملفوظاتها، للبحث عن الدلالات وتخصب الدوال إيمانًا منه أن النص 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. لتتمّ كلّها عن قدرته في تحويل النصوص وتذويبها وجعلها تركيبية فيسيفسائية، ومن الأمثلة التي نضربها في هذا المقام تناصه الديني والأدبي وغيرهما.

1- لغة التناص الديني:

شكّل "القرآن الكريم" مكوّنًا معرفيًا مهمًا للإنسان بوصفه الخطاب الديني محورا للخصوبة والوجود، ونعني بـ "التناص الديني" «تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية... مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السّياق الروائي، وتؤدّي غرضا فكريا أو فنيًا 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 السردية، 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 الزغي: 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 والفتنة"، الحافل بقصص ومواقف وعبر مملوءة بنفحات دينية، يروم من خلاله «منح قوة أسلوبية للنص مع خلق مقاصد جديدة»⁽¹⁾، ليفجر تلك الطاقة الكامنة فيه.

ولنا أن نرصد في نصوصه المقتطفات المقتبسة من النص 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 النصّ يسكنني، ويثير في نفسي هواجس غريبة، لدرجة أنّ آيات كنت أتصورها جبالاً، وأخرى سهلا ممتداً، وأخرى إنسانا مريضا أو سويا، لماذا لست أدري رغم أنّ المعنى الحقيقي للآيات بعيدا كلّ البعد عمّا كنت أتصوّر بعقلي الصّغير»⁽²⁾، الزّائر بالبلاغة، وقد عايش «لغة القرآن وإعجازاته وصوره فتكبر في داخله رغبة الفهم، والكشف عن مقاصد ومعان النصّ المقدّس، فتخلّف عنده حبّا جازفا للغة العربية، التي ستكون له زاد في مستقبل أيامه»⁽³⁾. ولنا في هذا المقام أن نعالج في بعض الأسفار ملفوظات "جلاوجي" التّصية، 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 "التناس" 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 يتمييز به من قوّة للبيان ومن انسجام لفظي وتماسك نصّي، ممّا «جعل هذا

(1) _ أحمد فرشوخ: جدلية المقاومة، طرائق في اشتغال الأدب الشعبي في سرادق الحلم والفتنة، ضمن كتاب: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ثلثة من النقاد المغربية، دار الألوان الأربعة للطباعة، المغرب، ط1، 2012، ص 46.

(2) _ محسن بن هنية: عز الدين جلاوجي، محطات من سيرته، مقال ضمن: كتاب تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 20.

(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 الفني العربي على الإطلاق»⁽¹⁾. الأمر الذي أدى بـ "جلاوجي" أن يمنح من آيه الكريم، فيحضر بقوة في نصوصه السردية باعتباره «قوة تعجيزية فصيحة، وبكونه المؤسس الأوّل واللبنة الأولى والأساس المركزي للثقافة العربية الإسلامية»⁽²⁾، بل «خطابا معقلنا ذا انتظام لغوي وبنية فنيّة خرقت جماليته المألوف»⁽³⁾. أفاد منه في نصه "سرادق الحلم والفجيرة" الحافل بالقصص، والتي أبدع فيها فانفرد بهما من خلال "اللغة" التي تأتي مغايرة عن أي نص آخر، وهذا ما يبدو جليًا في الصفحات الأولى من نصّه حيث يقول: «هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها»⁽⁴⁾، ليتواشح هذا الملفوظ دلاليًا والمتمثل في لفظة "الطوفان" مع الملفوظ السابق في قوله تعالى: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجُرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالِدَّمَاءَ أَيَّتْ مُفْضَلْتِ فَاسْتَكْبَرُوا وَكَانُوا قَوْمًا مُجْرِمِينَ﴾⁽⁵⁾. وقد تواترت اللفظة نفسها في سورة أخرى مصداقًا لقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ﴾⁽⁶⁾. وما اشتغاله «على نص غائب -القرآن الكريم-، في لفظة "الطوفان" إلا لبيّن حجم الفساد الذي آلت إليه "المدينة المومس"، وأمنيته في اكتساح "الطوفان" لها لتغتسل من الأدران، مستلهما في ذلك شحنة إيجابية وبنائية نسجت وفق تحويلات تزيكية "اللغة"، بين «إيصال خبر، وإحداث أثر»⁽⁷⁾، في بنيته الإيقاعية المتفرّدة، وما تنظمه تلك المفردة «في وضعية تركيبية خاصة، تفرض وقعها الدلالي والتعبير على السياق، مما يجعلها تأخذ بيد المتلقّي للانتباه إليها، حتى يستجيب لتأثيراتها العميقة»⁽⁸⁾، وهذا ما يطمح "جلاوجي" الوصول إليه

(1) _ لطفى 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، نموذجًا، مجلة عمان، العدد 117، آذار، 2005، ص 117.

(3) _ محمد أحمد الخضراوي: مفهوم النص واللغة والكون والدلالة، مجلة كتابات معاصرة العدد 27، 1996، ص 16.

(4) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 66.

(5) _ سورة الأعراف، الآية: 133.

(6) _ سورة العنكبوت، الآية: 14.

(7) _ نعيمة زوّاح: 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 استنتق دلالته منذ زمن بعيد، ليجعل حدثا مطلقا لا يقتزن بزمن.

وقد برزت الثقافة الدينية واضحة مرة أخرى، فُجِليه 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 يَتَأْتِيهَا الْكُفْرُوتُ ۝١ لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ ۝٢ وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ

۝٣ وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَا عَبَدْتُمْ ۝٤ وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ ۝٥ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ ۝٦﴾⁽²⁾، يتجلى في

بداية قوله ﴿لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ﴾ والملاحظ في هذه الآية أنه تعامل معها بطريقة تحويل الدلالة ليضفي

عليها ظلالا وارقة من المعاني، للمفردات الواحدة، والتي يمكنها أن تُشيع 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 تؤكد

المعنى؛ حيث يتناص كلام السارد مع الآيات الكريمة من سورة "الكافرون"، فيحاورها إذ يتم استبدال

حروف أخرى من خارج النص المرجعي ببعض الحروف من النص السابق (لا نعبد بدلا أعبد)، (عابدة

بدلا من عابد)، (ودينها بدلا من دينكم)، (ودينها بدلا من دين)، ليشترك النصان في موضوع واحد

هو الحديث عن براءة السارد من أعمال المدنية وأهوائها، واتباعها لشهواتها وأغراضها، وتعميم الفساد

فيها كبراءة "الرسول" صلى الله عليه وسلم، من الشرك ودين المشركين والكافرين، وهذا ما أثبتته

صيغة التقي المقرون بفعل المضارع الدال على الحدوث والتجدد (لا أعبد، لا نعبد...)، والتي ما فتئت

أن توفّر (صيغة النفي) من «حسن وجمال للجرس، وتآلف النظم إيقاعا ومعنى شاكلة تلفت النظر،

وتثير الانتباه»⁽³⁾، والمتعة والرغبة للمتلقي، «بما يتوافر عليه النص من طاقات إبداعية، وبناء محكم

ووجود لغوي ذي وظيفة متعدّدة الأوجه»⁽⁴⁾ تحقّقه اللّغة الإبداعية.

(1) _ نعيمة زواخ: 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 والمعرض (القارئ والمقروء)، ص 108.

ومرة أخرى يكشف لنا "جلاوجي" عن تناص اقتباسي آخر من القرآن الكريم: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٣٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٣٦﴾﴾⁽¹⁾. وذلك عندما يقول: «قالوا إنّ رجلا من عباد الله الصالحين يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، قرّر أن يقض على جنس الشياطين الملعين والأبالسة الماكرين من على وجه الأرض وفي دهاليزها، وغيرها... وشعابها... وشعبها وشعوبها، وتشعباتها ومهاويها... ووديانها...، ألم تر أنّهم في كلّ واحد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون»⁽²⁾.

إنّ المتمعن 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 النصّ، فهي التي تكسبه المتعة الجمالية، حيث تعمل الوحدات التي تشكّله... سواء أكانت حروفا أو كلمات، على إيجاد أجواء مشحونة بالعواطف والانفعالات تتقبّلها نفسية المتلقي وتؤمن بها»⁽³⁾، من جهة أخرى وهو ما نراه من خلال تشبيهه "الشياطين" بالشعراء، من خلال لفظة (يهيمون... يفعلون)، وحذف لفظة الشعراء ولم يكمل بقية الآية. ليخصّ بالذكر هنا السيّد "الغراب"، والسيّد "نعل" وأتباعهما، ان هما إلّا مردّة الشياطين 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 روايته 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، والشعر الذي يجمع بين الصياغة الرائعة والمعاني الراقية السامية، أفضل من الشعر الذي ينفرد بإحدى هاتين الصيغتين»⁽⁴⁾.

يحتضن "جلاوجي" النصّ القرآني من خلال ما تمخّضت عنه إجراءات الاستقصاء والرصد لظاهرة

(1) _ سورة الشعراء: الآية 225-226.

(2) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعة، ص 61.

(3) _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النصّ القرآني، ص 173.

(4) _ عبد الله خضر محمد: رواع قرآنية، دراسة في جماليات المكان السردية، دار القلم للطباعة والنشر، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، ص ص 22، 23.

"التناصر" مع "القرآن الكريم"، كما ورد في الآي الكريم، وذلك في نصي "الرماد الذي غسل الماء"، و"العشق المقدنس"، يستدعيه ويحوّله إلى دلالة شعرية، وذلك حين يقول: «الرجال قوامون على النساء»⁽¹⁾، يحيلنا إلى قوله جلّ شأنه: ﴿الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ﴾⁽²⁾، هذه الآية التي أثارَت «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 قوامون على النساء»، أن «يعيد إنتاج دلالات الترتيب القرآني من خلال خصوصية تجربته»⁽⁴⁾ الروائية، وذلك حين راح يعقد لنفسه شرعية التّخالف مع النص القرآني، الذي لم يكمل معناه، واكتفى بالدلالة التي ارتضاها لتطابق مستواها وسياقها، كالدلالة 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 إلا أن يسكت»⁽⁵⁾.

كما تشير هذه العبارة أيضا إلى أبواب مجازية ممتدة في أعماق الخطاب القرآني وتأويلاته، فتغيب «اللغة وتحلّ محلّها السّمة المرئية أي لغة جديدة»⁽⁶⁾، لنكون هنا «إزاء حالة لغوية تضيي فيها الاستعارة حيوية على العبارة»⁽⁷⁾، ممّا يدعو إلى إعمال ذهن البطل (فواز)، الذي كثيرا ما أراد أن يصيح في وجه معلّميه «لهذه الآية استثناء هو أبي»⁽⁸⁾، ما يجعلنا نلاحظ ذاك التناقض الدلالي بين الفعل وفاعله (إدراكه أن أمّه أقوى وأقوم على أبيه).

واشتغال "جلاوجي" على "النص القرآني" والاقْتباس منه ووضع بين شولتين، ما هو إلا «بمثابة

(1) _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 119.

(2) _ سورة النساء الآية 34.

(3) _ أحمد جبر شعث: جماليات التناصر، 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" القصص، فأنزل الله عز وجل هذه الآية من سورة النساء. متاح على الشبكة Islamweb.net

(4) _ أحمد جبر شعث: جماليات التناصر، 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 أودادا: الشعري في الكتابة الروائية، دراسة في الرواية المغربية الجديدة، ص 82.

(8) _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 119.

واصلات (des embrayeurs) تنقل النص من قصد أولي هو الكتابة عن الذات (رهان محكي الحياة)، إلى قصد نهائي هو كتابة هذه الذات (رهان المحكي الروائي)»⁽¹⁾. بـ "لغة" تكتسب وجودها حين تخرج من التّمطية، لتعانق أفق الإبداع، وهي ميزة من المميزات التي يتمتّع بها "القرآن الكريم" ولتسفر عن تجربة الكتابة الإبداعية عنده، وسعيه في مغامرة البحث واسكتشاف الذات.

يستثمره في وصف لحظته الإبداعية، مستعينا بحروف مبهمة على شاكلة بعض سور "الحواميم" القرآنية المكية: «حاء...ميم...التهد زمانة حامضة... الحلمة زيتونة مرّة...وهي ليست بغيا... ليس مومسا ليست عاهرا»⁽²⁾، فهذا المقطع يتم عن تأثره بطريقة بداية السور، بدءا بالاستعانة بآياته ومفرداته اللفظية وأصواته، التي فرضت نفسها فرضا مطلوبيا في هذا الموقف، الذي انحاز فيه عن المعهود، حيث استهل مقطعه بصوتي "حاء...ميم.. عوض "حم"، الموجود في السور السبعة للحواميم^(*).

وقد وظفها وحركها دلاليا ليرمز لطهارة حبيته (نون)، بأنّها ليست مومسا ولا بغيا، فهي ذات دلالات مبهمة، تعكس تلك «الحروف المبهمة التي تفتح بها بعض السور 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 الروائي هنا بالمرادس 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، التهد زمانة حامضة"، وأردفه بالتّفي "ليست بغيا...ليست عاهرا..."، وغيرها من الملفوظات، ولماذا قابل بين الرمانه 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 الراوي قام بتحوير النصّ الدّيني عبر الاستبدال ليحجّله مناسبا للفكرة التي

(1) _ رشيد بنحدو: "مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة بين من أنا؟ ومن غير أنا؟ مقال ضمن مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، العدد 79-80، 2010، ص 93.

(2) _ عز الدين جلاوجي، سراقق الحلم والفجعية، ص 85.

(*) _ سور الحواميم السبعة المكية هي على التوالي: سورة غافر، فصلّت، الشورى، الزخرف، الدخان، الجاثية، الأحقاف.

(3) _ محمد طرشونة: ألسنة السرد، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 2007، ص 50.

يريد التعبير عنها، وهي تصوير ما يحدث في الواقع»⁽¹⁾. الذي فقد طعمه وبريقه، الأمر الذي جعله يتدبّر في "القرآن الكريم" تدبّر الباحث عن البلاغة والبيان، ليكسب «النص مشروعيته عبر التفوق والتخطي للموجود، بمعنى أنّه لم يكن ذا سطوة طقوسية، بل خطاباً معقلاً ذا انتظام لغوي وبنية فنيّة خرقت جمالياتها 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 تجدّراً وعمقا لدلالاتها فتراه يقول: «ستشرق الشمس فيهما... عليهما زيتونتين لا شريقيّتين ولا غريبتين يكاد زيتها يضيء ولوط لم تمسه نار... نور على نور... أشرقى أيتها المشكاة... المشكاة في زجاجة، الزجاج كأمّها كوكب دريّ يوقد من شجرة مباركة... ألا أيتها الليل الطويل ألا انجل...»⁽³⁾.

فالمتمعن لهذا الشاهد يدرك أن "جلاوجي" احتذى في أسلوبه بأسلوب القرآن، في «التنغيم والتّبر، وما ينتج عنهما من تقطيع وترجيح، 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 روحاً وحيوية، وذلك عندما عمد إلى قلب بداية الآية، في مفتتح الشاهد حين قال: "ستشرق الشمس فيهما... أشرقى أيتها المشكاة".

هذا تناص مع "قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورٌ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبْرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾»⁽⁵⁾. لبيّن أنّ «مكمن الإبداع في الصورة هو في خروج اللّغة عن وظيفة الوصف والتقرير إلى وظيفة الإيجاد 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 النصّ، اللغة والكون الدلالة، ص 20.

(3) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 15.

(4) _ محمد طرشونة: ألسنة السرد، 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 التّفنسي الّذي تحدّثه، وتثيره والذي يكون أشدّ وقعا، وهذا ما نلاحظه في هذه الصورة التي تجلّي نور "الله" سبحانه وتعالى الذي لا يضاهيه نور، وكيف جسّد لنا "الله تعالى المشهد تجسيدا حيّا أمام أعيننا لتتأثر به؛ لأنّ «مكمن جمالية المشهد في هذا الخطاب تقوم على الاتحاد بين عنصري الصورة الخارجي المحسوس، والدّاخلي والشعوري»⁽³⁾. والّذي مثّل الكاتب على شاكلته " الجازية "، التي ترمز إلى "الجزائر" والحرية، مصوّرا حدّيتها كأرض ستشرق الشمس فيها يوما، وستينع عليهما زيتونتين لا شريقتين ولاغريبتن.

ثم إنّ اللافت للانتباه هنا توظيفه في آخر الشاهد قول "امريء 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 والظلمة، وتوحي بالمستوى الحسي لها، ومدى ألفتها ولكنّها في الوقت نفسه توحي إلى تجريد الحسي إلى دلالة الظلام المعنوي أو النفسي، وقد تبدو في إطار الظلم والجهل أيضا»⁽⁵⁾، وهذا اللّيل الحديد يتشكّل آنيا بين يدي النّص وعليه «فإنّ الدّلالة فيه ذات تكوين ابتكاري تتخلّى فيه عن تاريخها السّياقي المعنوي السّالف، وتتصنّع 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 الغدامي: الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص 66.

حتى دفتني الظلمات.

والليلة أمست سنوات»⁽¹⁾.

وفي شاهد آخر يواصل "جلاوجي" توظيف التركيب القرآني بدون استعمال علامات التنصيص قائلا: «نحوض من بين فرث للمأساة ودم للظلام»⁽²⁾، ليحيلنا هذا الشاهد على الآية 66 من سورة النحل حيث يقول الله تعالى: ﴿وَإِنَّ لَكُمْ فِي الْأَنْعَامِ لَعِبْرَةً لِّتُنذِرُوا بِطُغْيَانِهِمْ مِنْ بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَبِنًا خَالِصًا سَائِعًا لِشَرِّبَيْنَ ۗ﴾⁽³⁾. لتكوّن الصورة هنا مشكلة «أطرها من عناصر ذوقية جمالية متصلة 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 الضمان للبن خالص؛ خلص من مخالطة الدم والفرث، وكيف تجلّت تلك الصورة في نفسية جلاوجي، الذي جمع بين حمر الدم وقدرات الفرث، بين فرث المأساة ودم الظلام.

فالصورة في الآية الكريمة تحيل على صفاء اللبن 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، مولداً منها معان إضافية، أضفت جمالا على مقاصد نصّه. وكلّ هذا الأمور تجعلنا نجزم أنّه احتض النصّ 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 فج عميق، أيّها الخلق حجّوا إلى مراکش من استطاع إليها سبيلا، ومن لم يستطع إليها سبيلا، ومن لم يستطع بئسة 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 المقدس، ص 07.

(3) _ سورة النحل: الآية 66.

(4) _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النصّ القرآني، قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين، ص 192.

(5) _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 53.

وهذا تناص مع جزء من النص القرآني في قوله تعالى: ﴿وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾⁽¹⁾.

ومن هنا يمكن لنا القول: لا يختلف اثنان في أنّ «جمالية النص-أي نص- تنشأ انطلاقاً من لغته التي تحمل دلالات خطابه إلاّ أنّه في النص القرآني تأتي مغايرة عن أي نص آخر»⁽²⁾، وما نراه جلياً أنّ "جلاوجي" قام بتوظيف هذا الشاهد المقتبس من الذكر الحكيم، محوّلاً إياه لسانياً ودلالياً للنص الموظف في السياق بعينه، متوسّلاً 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 تنوير السياق الدّهني للمتلقّي، لبحث عن المعنى المخزون»⁽³⁾ وراء كلمة "مراكش"، التي حوّها «إلى نصّ مفتوح قابل للاندماج مع نصوص أخرى»⁽⁴⁾، مانحاً لغته قوّة التعبير للمضامين، ما يجعلها «قادرة على الاختراق والتجاوز والكشف والإضاءة لكثير من الجوانب المضمرّة المعتمّة»⁽⁵⁾، من مثل عبارة "أنّ الذي لا يستطيع الوصول إليها، فهي مدينة بائسة فقدت عذريتها"، ولا يتأتى له ذلك إلا بترويض أحصنة اللغة وركوبها، على حدّ تعبير الأخصر بن السّايح.

وإذا انتقلنا إلى نصّ "العشق المقدّس" نكتشف من جديد الإبقاء على آيات الذكر الحكيم كما هي، دون زيادة ولا نقصان، وهذا ما ورد في قوله عزوجل ﴿إِنَّمَا جَزَأُؤُا الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ، وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَنْ يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ مِّنْ خَلْفٍ أَوْ يُنْفَوْا مِنَ الْأَرْضِ ذَلِكَ لَهُمْ خِزْيٌ فِي الدُّنْيَا وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾⁽⁶⁾. وذلك لأنّ النص

(1) _ سورة الحج: الآية 27.

(2) _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النصّ القرآني، ص 171.

(3) _ الأخصر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد 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 والنص الغائب علاقة مشابهة، ولا يحدث أي تغيير للنص الغائب، سواء على مستوى التركيب أم الدلالة أم السياق»⁽¹⁾، وهو عين ما استدعته جملة ظروف الروائي والتي أراد أن يوضحها، وهي غزو الخوارج ومحاصرتهم لقائد جُند الرستميين فجأة، وهو ما يتوافق ونزول الآية الكريمة التي نزلت في المحاربين.

ب- التناص مع لغة الحديث النبوي 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 النبوي 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 الشريف 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 وظّفه الكاتب في نصوصه، إلا 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 للجنة ونعيمها صفة أهلها، إلا أنّ الملاحظ في التقابل السياقي بين الحديثين، نجد في الأوّل وصف "الغراب" ومدى قبحه، والثاني وصف لصورة "الجنة" وخيراتها؛ وذلك من خلال قلب مدلولات وملفوظات النص القرآني، وتحويله دلاليا ولسانيا؛ حيث استحضرت مقتبسات من "الحديث النبوي الشريف" ولحاح مضيئة

(1) _ محمد رياض وتّار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 148.

(2) _ إبراهيم رضا وآخرون: فقه التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهد، أعمال مؤتمر التحيز الثاني، القاهرة، 2007م، ص 86.

(3) _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النص القرآني، قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين، ص 71.

(4) _ إبراهيم رضا وآخرون: فقه التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهد، ص 86.

(5) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعة، ص 32. وقد كثرها في ص 44، لكن في هذه المرة راح يصف فيها الحبيبة 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 «التصادم الدلالي بين الإشارة الأصلية، والإشارة الدلالية الجديدة المستحضرة في سياقها الجديد، ولخلق المفاعلة النصية بين الدلالتين، وهذا يدلنا أنه كلما ازدادت المفارقة الإشارية انفعالا وحدّة، كلما استطاعت أن تحقق فاعليتها الشعرية وإثارتها النصية»⁽¹⁾، بتوسط "اللغة" وتفننها في تصوير الحدث والإخبار عنه، ومنه ف"الحديث النبوي" «يشكل أساسا قويا في ثقافتنا، لذا لن نستغرب إذا وجدناه يغزو للحقول الأدبية عموما، والإبداعية منها على الخصوص»⁽²⁾.

وكذلك نلغي في نصوصه أمثلة أخرى، كقوله على لسان الإمام: «ثمّ دعا سكان القرية إلى مرافقته حيث المجزرة لدفن الموتى والدعاء لهم، فهذا من أهم واجبات الأخ على أخيه»⁽³⁾. يستدعي في هذا الشاهد قول "الرسول ﷺ": «حق المسلم على المسلم خمس: ردّ السلام، وعبادة المريض، واتباع الجنائز، وإجابة الدعوة، وتشميت العاطس»⁽⁴⁾، فيكون مضمون الحديث المستدعي ينسجم مع البنية الفكرية للإمام الداعي إلى ضرورة المحافظة على دفن الميت إكراما له، ويكشف عن البعد الوجداني والعقائدي له: «فالتناص تقنية فنية بنائية توّسل بها الكاتب لرسم الأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات»⁽⁵⁾.

ويجعل جلاوجي من قداسة الإرث "النبوي" موجهها لانفعالاته الوجدانية، ليستدعي قوله ﷺ: «صبرا آل ياسر فإن موعدكم الجنة»⁽⁶⁾، حيث يقول «صبرا آل كوسوفا فإنّ موعدكم النّصر»⁽⁷⁾، ليشكل 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 المضمّر في النص، ليمنح هذا «التواصل الزمني ديمومة الحدث للقصة، مما

(1) _ عصام شرتح: حدائوية الحداثة، شعر بشري البستاني أنموذجا، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري، البصري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 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 القصيرة، ص 242.

(6) _ أخرجه الحاكم في مستدرکه، 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.

يضيف إلى تفاعل المتلقي مع الحدث والشخص، ويجعل المعمار الفني للقصة فضاء واقعيًا في مكانه وزمانه وشخصه»⁽¹⁾.

ج- لغة القصص القرآني:

يعد «الخطاب القصصي من أهمّ الفعاليات التواصلية في التأثير على نفوس والسيطرة على الأفتدة فهو يشكّل عاملاً مهمّاً في إنجاح آية دعوة من الدّعوات التي يراد بثّها وإبلاغها للمخاطبين»⁽²⁾، لهذا «شغل حيزاً كبيراً من النص القرآني، وامتزجت موضوعاته بموضوعات القرآن الكريم امتزاجاً قوياً لا يمكن فصله»⁽³⁾، ومما سبق نلاحظ أنّ "جلاوجي" وظّف "القصص القرآني" و"الحديث النبوي" في نصّه "سرادق الحلم والفجيرة" بشكل لافت للنظر، وذلك لأن «يهيئ الأسباب النفسية، والأجواء الفكرية، والأسس العقلية، كي ينفعل المتلقي بالأحداث ويتفاعل معها، ويراهما أمامه مصودة -رغم تفرقتها- فيعيشها مشاهدة حيّة ناطقة على مستوى الكتابة، وكأنّ له بها صلوات 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، وقصة السامري والعجل، ولكلّ منهم له هدفه الخاص به، فالقرآن «كتاب دعوة والقصص فيه وسيلة من وسائل الدعوة تأتي لتحقيق أهداف وتسعى لنشيدان غايات»⁽⁵⁾، وكما ورد في الذكر الحكيم قوله تعالى: ﴿إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا اللَّهُ وَإِنَّ اللَّهَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾⁽⁶⁾. وهذا ما جاء على لسان المجدوب: «هو شكلها... هي شكله... الكلّ على شكل وشاكلة... لقد تشاكل البقر علينا وإنا 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....تحزّكت شفتاه صبّا يرفرف عندليباً على القلب
الظمياً قال:

تريد أن تبلغ مجمع البحرين...وقلبك معلق بالحوث وتُبكّ عاشق للعجل عد اذبح العجل، وأحي
الحوث...ودون ذلك فلن تستطيع معي صبراً»⁽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 والحوث".

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 بتحويل 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 ﴿قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَبَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ﴾⁽³⁾. وكما
هو واضح أنّ «مكمن الإبداع في الصورة هو خروج اللغة عن وظيفة الوصف والتقرير إلى وظيفة الإيجاد
والنفحير، كما أنّ سحرها ينشأ ممّا تقدّمه من معان جديدة بإخراجها غير المتوقع فتصدم المتلقي وتهمّز
شعوره»⁽⁴⁾.

وتتجلّى المفارقة هنا « في إخبار موسى عليه السلام بني إسرائيل أن يذبحوا بقرة لم يحدّد لهم
صفتها تسهيلاً وتسييراً عليهم، إلا أنّهم أصرّوا على أن يجعلوا الأمر عسيراً بكثرة أسئلتهم، فجاءت بقرة
نكرة وغير موصوفة، فالله يأمرهم أن يذبحوا أية بقرة، ولكن قوم موسى عليه السلام كعادتهم متشككون

(1) _ عز الدين جلاوجي: سراق الحلم والفجعية، 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... إلا أن في ردّ قومه نوع من الاستهزاء والسخرية وعدم التصديق... فتبدأ حوارات موسى مع قومه»⁽¹⁾.

وحتى نتبين «صورة هذه الأبنية في تشكلها الفني الجمالي لا بدّ من تخطي ما نحن فيه من الوضعية النظرية إلى حيز الوضعية التطبيقية العملية، وفي هذه الحالة سوف يكون اشتغالنا على بعض (نصوص، آيات، قصص) قرآنية، حملت خطابات استطاعت أن توظف فنية القوالب السردية الطويلة، أو القصيرة، أو المتوسطة في تكوين بناء سردي محكم، ينطوي على قوانين السرد وأنظمتها، وتتوقّف على آلياته ووسائله، وعلى مفرداته المعروفة -التقليدية والحديثة- من استخدام الحكمة، والعقدة، والبداية والخاتمة، والشخصية، والأمكنة، والأزمنة، والحوار، سواء الظاهر منه وهو ما يسمى بـ (الديالوج 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، فينقل منها ويتأثر بها، لأنّ قوم سيدنا "موسى" عليه السلام لم يكتفوا بتلك «الصفة وإنما زادوا في التضييق على أنفسهم، فطلبوا منه أن يسأل "الله" تعالى عن لوئها، فكان الجواب محدداً أنّها صفراء ﴿قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَبَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ﴾، ورغم كلّ هذا التوضيح إلا أنّهم يطلبون زيادة في صفتها، فيأتي الجواب على تساؤلهم أنّها بقرة غير مختصة بعمل، وفي توكيدهم ﴿وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ﴾، يتناقض مع نيتهم في الامتثال لأوامر الله، لكنّها تخفي في طياتها تعنتاً واستكباراً»⁽³⁾.

إنّ المتبّع للمسار السردى لقصة سيدنا "موسى" عليه السلام التي وظّفها جلاوجي تظهر مع العبد الصالح في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَتْلِهِ لَا أَبْرَحُ حَتَّىٰ أَتْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا ﴿٦٠﴾ فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنَهُمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ سَرَبًا ﴿٦١﴾ فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتْنِهِ إِنَّا غَدَاءُ نَا لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا ﴿٦٢﴾ قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوْتِنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنسَنِيهِ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ

(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) _ رنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، ص 139.

فِي الْبَحْرِ جَبًّا ﴿٦٣﴾ قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغُ فَأَرْتَدَّ عَلَيَّ آثَارُهُمَا فَبَصَّصَا ﴿٦٤﴾ فَوَجَدَا عَبْدًا مِّنْ عِبَادِنَا ءَايَتُهُ رَحْمَةً مِّنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا ﴿٦٥﴾ قَالَ لَهُ مُوسَىٰ هَلْ أَتَبَعَكَ عَلَيَّ أَنْ تَعْلَمَ مِمَّا عَلَّمْتَ رُشْدًا ﴿٦٦﴾ قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ﴿٦٧﴾ وَكَيْفَ نَصْبِرُ عَلَيَّ مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا ﴿٦٨﴾ قَالَ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ صَابِرًا وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْرًا ﴿٦٩﴾ قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّىٰ أُحَدِّثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا ﴿٧٠﴾ ﴿١﴾، والتي قام بتحوير صيغها؛ "تريد أن تبليغ" بدل "حتى أبلغ" و"نسي حوتها" و"قلبك معلق بالحوث"، و"لُبُّكَ عاشق للعجل"، قصة 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؛ الصالح لأن قلبه معلق بـ"المدينة" في قوله: «ليس لي بها طاقة...أخشى أن تبتلعي...إنها تبتلع الجميع...وأنا أرفض...أكره، وهي تحب...تهوى...أنا وحدي تعشقني...هي شيطان... ملعون... مطرود... منبوذ» (2).

إنه مشهد «ساقه السرد القصصي عبر الحوار الخارجي، مما أثار مشاعر المتلقي وأعطاه إحساسا بالمشاركة الحادة للفعل» (3)، فضلا عن «أن بعض الأسرار لا يمكن التحدّث عنها بلسان البطل، بل بطل ييوح بها مع نفسه، بغية توفير عنصر الإقناع من جانب، وتحقيق المتعة الفنيّة التي يتطلّبها شكل القصة من جانب آخر» (4)؛ لأن أحداثها مكثّفة تعتمد على اللّمحات الخاطفة دلاليا.

ومن النماذج القرآنية التي أبدع فيها الروائي قصة سيدنا "يوسف" عليه السلام، التي لفتت أنظار الباحثين، فهي من أحسن القصص الذي ذكرها" الله "سجانه وتعالى في قوله: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾ (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 والفجعية، 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 يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾⁽¹⁾. ولعل خير مثال يتحاور معه "جلاوجي" في هذا المقام في مقطع "العجائز والقمر"، قائلاً: «وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حباً وسعى إلى الخلوة بها، فلما تم له ذلك روادها عن نفسها، أقصد راودته عن نفسه؛ لأنها شبقية، فاستعصم وفرّ، فأمسكت به، فقدت قميصه من قبل، وشهد شاهد من أهلها قال: إن قدت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين، وإن قدت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين.

هي كذبت وهو صدق... هي صدقت وهو كذب

وما زالت المدينة سعيدة إلى اليوم، وما زال القمر حزينا إلى اليوم»⁽²⁾.

ومما 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 بأطرافها المتنوّعة»⁽³⁾، وتجعله يتصوّر «ما حدث وكأنّه ماثل أمام ناظره، 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 المرادة، وهي كلمة تصوّر من أول لحظة الإعجاب الشديد إلّا أن "جلاوجي" قلب صورة المشهد القرآني في قوله تعالى: ﴿وَرَوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ، وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾⁽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 والفجعية، ص 52.

(3) _ لطفي فكري محمد الجودي: جماليات الخطاب في النص القرآني، ص 163.

(4) _ جان حميد فرحان: جمالية القصة القرآنية، قصة سيدنا "يوسف" أنموذجاً، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 101، ص338.

(5) _ سورة يوسف، الآية 23.

الفاعل (راودت) المشعرة بتحقيق ذلك، ويبدو أنها بذلت قصارى جهدها للتحايل لتحقيق مرادها»⁽¹⁾.

استهل "جلاوجي" مقطعه هذا بعلاقة حب بين "القمر والمدينة"، والتي هام بها حبًا، فأراد الخلوة بها، على عكس ما جاء في "القرآن الكريم"، من أنّ "زليخة" هي من قامت بالمرادة، وليس سيدنا "يوسف" عليه السلام؛ لأنه من الاستحالة فعله ذلك، يقول تعالى: ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ﴾⁽²⁾. الأمر الذي «جعل المشهد نابض بالحركة، يلقه التوتر والقلق الذي يحسّ به المتلقي عند قراءته للنص القرآني، فبعد صدّ يوسف لها ومحاولته، يندفع مسرعاً نحو الباب لفتحه، وهي بدورها تلهث وراءه لمنعه، وهذا التضاد في الحركة يخلق نوعاً من المفارقة التي تبلغ ذروتها عند فتح الباب ورؤية العزيز واقفاً»⁽³⁾، وهو ما عبّر عنه بقوله: "فاستعصم وفرّ فأمسكت به، فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها"، فاستعار هذه الآية ليحرك التوظيف الدلالي لها، وليبين هنا انتصار شبقية "المدينة" على القمر، عكس قصة سيدنا "يوسف" عليه السلام الذي ثبتت براءته، وهنا تتلون أشكال الإشارات النصّية، وتتعدّد من خلال اللّعب بالألفاظ وتحويرها في نهاية المقطع، «لتخلق التصادم الدلالي بين الإشارة الأصلية والإشارة الدلالية الجديدة، المستحضرة في سياقها الجديد، ولخلق المفاعلة النصّية بين الدلالتين»، وهذا يدلّ على أنه كلّما «ازدادت المفارقة الإشارية انفعالا وحدّة، كلّما استطاعت أن تحقّق فاعليتها الشعرية، وإثارتها النصّية في التحفيز والاستشراق 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 المرادة 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 شرتج: حداثة الحداثة، شعر بشر البستاني أمودجا، ص 71.

ولكنني استقبحت هذا الاسم الشنيع، واخترت له اسما رائعا... إنّه قبحون... قبحون العظيم... وشعر الخواء عواء عمّها طيننا 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 النَّصب 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 السابق لسيدنا "موسى" عليه السلام، فقد ذكر العجل فقط مقرونا مع الحوت؛ لأن حكاية الحوت والعبد الصالح وسيدنا "موسى" عليه السلام لوحدها، والعجل والسامري لوحدها، حيث قال تعالى: ﴿قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلِكِنَا وَلَكِنَّا حُمُلْنَا أَوْزَارًا مِنْ زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ ﴿٨٧﴾ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عَجَلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ ﴿٨٨﴾﴾⁽²⁾.

فليتأمل القارئ هذه الصورة، ويرى كيف صنع الكاتب "الإله قبحون" كنية عن العجل، وعن السامري بدل السامري، ليبين لنا أن اللغة العربية تحظى «بطاقات تصويرية عظيمة، فكان لكل مفردة وقعها الخاص في النفس، فهي ليست كلمات مجردة من معانيها»⁽³⁾؛ بل لها كيانها الخاص، ولهذا «ساعدت الصورة القرآنية على تحفيز خيال المتلقي في رسم الصورة؛ وكأنها ماثلة أمامه، وذلك بما تحمله اللغة من إيجازات تصويرية، وما تتضمنه من مخزونات دلالية إضافة لعناصر الحركة واللون

(1) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 16-17.

(2) _ سورة طه، الآية 87-88.

(3) _ رنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، ص 163.

والصوت»⁽¹⁾ لهذا النصب الشامخ، وأنيبه، ونعيقه، وجئيره.

من خلال ما سبق ذكره يتراود إلى أذهاننا سؤال خلقتة دقة الوصف التي أوحى بها مضمرة القول؛ فلماذا آثر "جلاوجي" نصب الإله أمام المبولة بالذات؟ ولماذا كانت مواد النصب الخاصة بالبناء من طمي المبولة، يلصقونه بالهيكل؟

كل هذا ليخبرنا بأن هذه «المدينة فقدت كينونتها العمرانية المحددة، لتسبح فوق مفهوم الوطن لتجدّره في أعماق التاريخ»⁽²⁾، عن طريق «الصور التي تشكل أفقا تأويليا للمتلقى، ويحوّلها من نمط السرد إلى نص مفتوح للتأويل»⁽³⁾، تحفل به "اللغة".

وليبيّن 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، فلقيت من كلّ جانب، حيث تراءى ذلك للناس فهوعوا من كلّ حذب وصوب ينسلون... تجمّهروا حولي... عنت وجوههم إليّ... في عيونهم دهشة كبيرة وابتسامات بلهائ هون... صحت بملء فمي دون أن أتوقف...
إنّه آت.

يا... ها... ولاءك

الطوفان آت... يا... أيتها... أيتها

(1) _ المرجع نفسه: ص 164.

(2) _ الأخصر 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، ص 7.

قد حذرت

قد أنذرت

إني ذاهب لأصنع الفلك.

واصنع الفلك بأعيننا ووحينا.

ويل يومئذ للمغتربين... ومن فمها شوطا من لهب وتنانة... ويل يومئذ للمنبطحين سحقا للخونة الزنادقة المارقين... الطعام 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 حذب وصبوب إنه آت، الطوفان... واصنع الفلك بأعيننا ووحينا»، وكذلك اقتباسه من الآي الكريم ألقاظا مثل: الشواظ، والتي تذكرنا بقصة سيدنا "نوح" عليه السّلام مع قومه وصنعه لسفينة النجاة، وقصة "الطوفان"، فلا نذكر الطوفان والسّفينة إلاّ ونقرنهما به، وهو ما ورد ذكره في القرآن الكريم من سورة الأعراف: ﴿لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَقَالَ يَتَقَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ﴾⁽²⁾، وكذلك: ﴿فَكَذَّبُوهُ فَأَنْجَيْنَاهُ وَالَّذِينَ مَعَهُ فِي الْفُلِّ وَأَغْرَقْنَا الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا عَمِينَ﴾⁽³⁾.

لقد أثار 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 يتسنى للمدينة تطهيرها من الدّنس جرّاء الطوفان الذي سيعمّها، والذي سيجرف معه كلّ من تسبّب في تدنيسها وفسادها، ونجاة الفئة الظاهرة التي كانت تتربّح شمس الأمل مثل: العبد الصّالح، وسنان الرمح، والهدهد، والأسمر ذو العينين العسلتين، وعسل النحل...

(1) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، 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.

ومّا 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 وتناسه معها، وهذا لم يكن عشوائياً، بل كان عن وعي منه، وهو ما تجلّى في حسن اصطفاؤه لآيته، والتي منحها خصوبة وتجّداً.

2- لغة التناس التراثي:

ليس حضور "التراث" في الرواية الجزائرية، وكذلك العربية أمراً جديداً، وذلك من خلال «التعامل مع التراث على اختلاف مراجعه وتشكلاته؛ حيث يهدف الروائي من وراء إبداعاته إلى أمور عديدة، كملامسة الواقع ومشكلاته ومعالجتها، وهذا ما يجعلها تفتح على أفق باحث عن التمايز عبر المغايرة، وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طرائق التعبير المستحدثة في الغرب»⁽¹⁾، من قبل كتاب الرواية الجديدة التي أخذ توظيفهم له «يكتسي طابعاً مخصوصاً، لأنّه يصدر أولاً عن وعي دقيق بهذا التراث في مستوى أبعاده الجمالية والحضارية والإنسانية، ويعبّر ثانياً عن موقف في مستوى العلاقة به»⁽²⁾، ضمن تحديث في الكتابة الروائية، «يتوق إلى تحقيق حداثة متنه الحكائي، وأنساق ومستويات لغته، وأسلوبه، عبر استرجاع النص التراثي وتمثله، بغية البحث فيه عمّا يمكن أن يستوعب بعض إشكاليات الرّاهن، ويعبّر عنها بأشكال جمالية جديدة تجدّر الهوية الثقافية والحضارية أمام تفاقم التحديّات 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⁾، وتمثله من منطلق التجاوز توقاً إلى إنشاء نص متميّز يمتلك خصوصية فنيّة، 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 امتداداً له، وبذلك يعمل

(1) _ رنا أحمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني، ص 163.

(2) _ رضا بن صالح: التحريب في الرواية التونسية، ص 152.

(3) _ بن جمعة بوشوشة: التحريب وارتخالات السرد الروائي المغربي، ص 33.

(4) _ رضا بن صالح: التحريب في الرواية التونسية، ص 152.

على تثبيت مشروعية وجوده وشرعية خطابه» (1)(*) .

وهو ما سنحاول إثباته في دراستنا، سعياً لتبيين مستويات التراث وطريقة استثمار "جلاوجي" له، وكيف «تمثل بعض أشكاله السردية وخصائصه الجمالية تمثلاً ينم عن استيعاب واع يتجاوز المحاكاة إلى الإضافة، التي تتجلى في مظهرين أساسيين: يتصلّ الأول ببنية الشكل الروائي التي اخترقت البنية التقليدية السائدة للرواية، بتقديم النص في شكل متن وحاشية يسهمان مجتمعين ومتفاعلين في تشكيل كلية النص، 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 شكّل التناس عند "جلاوجي" أهمية بالغة في الكشف عن البنية الفنية في نصوصه، من خلال متابعة الظاهرة التناسية، وكشف العلاقات التي تربط النصّ الروائي الحاضر، وتذويبه مع النصوص الغائبة، الأمر الذي يجعله يمارس قوّة ضاغطة خفية تدفع المتلقي إلى استحضارها من خلال بعض الإشارات والتضمينات، ليجعلنا نحرم ما أقرّه "صلاح عبد الصبور" عن "ت. إليوت" حينما قال: «لم تستوفني أفكاره أوّل الأمر بقدر ما تستوفني 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 تتسم بطابع سحري تكون أقوى من لغة القاموس، كيف لا، وهو من ترعرع بين أحضان أسرة تجمعها الوشائج الأسرية بالمفهوم الأصيل العتيق لها.

ومن الظواهر اللافتة في استخدامات "اللغة 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 حواراً معيناً مع

(1) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتخالات السرد الروائي المغاربي، ص 34.

(*) _ ولنا أن نمثل لهذا النمط التأصيلي في الرواية الجزائرية بنصوص كثيرة على مدى ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي: منها الحوات والقصر 1980، والولي الطاهر يعود إلى مقامه الرّكي 1990، لظاهر وطار"، ونوار اللوز أو تغريبة صالح بن عمار الرّوفري 1983، ورملة المائة أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف 1990، "واسيني الأعرج" وغيرهما.

(2) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتخالات السرد الروائي المغاربي، ص 95.

(3) _ صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 127.

الأجناس والنصوص القائمة»⁽¹⁾؛ لأنّ الرواية بحسب "عبد الملك مرتاض" «تتخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل، ممّا يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأنّنا نلغي 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 غرّفوا من معين التراث العربي، «واتخذوا حضور الموروث الوامض بفاعلية التداخل لكل ما هو متألف من تلك المرجعيّات والكتب المأثورة، والملاحم والأساطير، ينتقي منها ما يخصّب به لغته المفعمّة، ليحاول بذلك إعادة إنتاجها، ويغرق في عوالم جديدة لا مكانة فيها للعقل، ولا سلطان فيها للمنطق، وإنّما السلطان كله للخيال المحنّج، يخلّق 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 للنص، كما يسهم في خلق أصوات جديدة داخله، لهذا لا يكاد يخل نصّ روائي من الاستشهاد بالأمثال التي تعبّر عن مواجهة شخصياتها لمواقف معينة مختلفة؛ وعليه «يعدّ المثل من الأنواع الأدبية المعبّرة عن تجارب الإنسان، ويجمع فيه مالا يجمع في غيره من صنوف الأدب، ففيه حسن التشبيه وإصابة المعنى، وإيجاز اللفظ»⁽⁴⁾.

يلجأ الرّوائيون إليه في نصوصهم؛ لأنهم بحاجة أكبر لهذه الرّينة التراثية يوّشحوها به، ولهذا راح الرّوائي يستلهم هذا النوع التراثي الشعبي ووظفه توظيفاً جماليّاً، يعكس قدرة استثماره بطرائق شتى؛ لأن «الأديب الكبير يستطيع أن يرتاد عالماً جديداً لم يسبقه إليه أحد ولا يتأتّى له ذلك إلا بابتكار شيء

(1) _ سعيد يقطين: انفتاح النصّ الروائي، النصّ والسياق، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 34.

(2) _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 11.

(3) _ عبد الملك 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 الضرورة الفنيّة للشكل الروائي، بعد أن ظلّ يتخبّط مرحلة زمنية طويلة، بين الأشكال الأدبية المختلفة»⁽²⁾ من جهة، ورغبتهم في استبدال النمطية التقليدية بنمطية الحساسية الجديدة من جهة أخرى، انطلاقاً من كون الرواية «دائمة البحث عن أشكال جديدة، فهي لا تتوقف عند شكل واحد أو قالب محدّد يقيّد حرّيتها الفنيّة، ومراوغتها الدائمة بحثاً 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 كثيراً من الصيغ والأتماط والتقنيات الفنية الشعبيّة، بحيث يحوّلها إلى علامات تضيء عمق الشعب، وتكشف عن أحلامه الدفينة، وفضاءاته المنسية وجروحه الغائرة، وعمّا لا يعرفه عن نفسه»⁽⁴⁾. ولنا أن نقف على بعض "الأمثال الشعبيّة" التي وردت في نصوصه المفعمّة بالتوتر والمفارقة والسخرية، 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"، قائلاً: «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، متّخذة رفيقا له في حياته بدل البشر، عكس "جلاوجي" الذي حافظ على الصورة، ولم يقم بصهرها مثلما فعل الشاعر "محمود درويش" في قصيدته "أن يوسف يا أبي" قائلاً:

«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 والفجيرة، مقال ضمن كتاب: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 41.

(5) _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 90.

أبي....

أوقعوني في الحب، واتهموا الذئب

والذئب أرحم من أخوتي....أَبَتِ»⁽¹⁾.

حيث قام بقلب صورة (الذئب) تماما، ليكون أرحم من إخوة يوسف، إلا أنّ ورود المثل في النص يجعل "جلاوجي" صورة الذئب عنده تختلف عنها لدى درويش، إذ ساقه مثالا "لسليمة المريني"، العاملة بالبلدية، التي تبحث عن سكن، وأويها إلا أنّ ذئب 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 التحولات السيئة»⁽³⁾، التي تحدث في هذا الفضاء، والتي غدت سمة مجتمعية عنده.

وفي نص آخر يتراءى لنا "مثل" آخر من جنس الفصيح على لسان "صالح" قائلا فيه: «النار تلد الرماد»⁽⁴⁾، ليعاتب فيه عبد الرحيم، والذي تمّ بشكل «تلقائي عفوي يستدعيه مقام اللحظة الإبداعية كمتوسل تراثي، وكما دة 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 مثله إلى قلب الأزمنة؛ «النار ترتبط بالديمومة ولكنها في الماضي بينما الرماد هو الحاضر»⁽⁷⁾. لتبين لنا قدرته التخيلية «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 التلاوي: الظفيرة السردية وظيفية المعنى، ص 105.

(4) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 83.

(5) _ إبراهيم الحجري: شعرية التناس في القصّ المغربي الراهن، ديوان السندباد نموذجاً، ص 09.

(6) _ إبراهيم نمر موسى: تضاريس اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 90.

(7) _ ياسين النصير: ما تخفيه القراءة، ص 350.

هوية الحكاية القديمة، والثانية كحكاية وجدت لتخلخل القناعة الأسلوبية القديمة»⁽¹⁾، ولأنّ المعنى المراد في هذا المثل هو المعنى العميق، لكلام التزائي على لسان "صالح" الذي انتقل من طمأنينة القرية إلى جراحات المدينة.

ومن العتاقة اللغوية في نص "راس المخنة 1+1=0" ما تضمنه قول الشاعر عبد الرحمن المجذوب الذي قال فيه:

«لا يعجبك نوار الدّفل في الواد داير ظلّليل.

ولا يغزك زين الطفلة حتى اتشوف لفعاليل»⁽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 فنية تجسّدت فيها جمالية الموصوف «بفضل براعة اللّغة التي يعرف بها الكاتب والتي استطاع بموجبه أن يجمع بين الحسنّ 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 المخنة 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 المتمعن يدرك أن وراء هذا "المثل" سرّ ما يتأتى معرفته، وجماليته وإيراده على نسق تقابلي، يجعل «الغياب في اللغة هو الأصل وليس الحضور»⁽²⁾. وهذا يعني أنّها «تملك القدرة على تشكيل الغائب، وإعادة تشكيله لإعطائه صورة سمعية ومفهوما ذهنيا»⁽³⁾، يضمن استمرار حدوثها وحضورها الدائم.

وعليه كان عملنا مقتصرًا على البعض منها فقط، إلا أن الشيء الملاحظ في توظيف "جلاوجي" للأمثال الشعبية لم يكن بنفس القدرة والوتيرة والطريقة التي قام بها أثناء تعامله مع النص القرآني، حيث قام بقلب مداليه وملفوظاته، ولم يقم بأسلبته وتحويله دلاليًا ولسانيًا، رغم أنّه غير مسموح له، وهذا لا لشيء، إلا أن اللغة أرادت أن «تتطهر من بقاياها، وتلد لنفسها حدثًا يفارق الأصل إلى غير عودة، وتصبح مجهولًا سمته الثقافة العربية «سحر البيان»»⁽⁴⁾.

2- التناص مع لغة الأغنية والشعر الشعبيين:

إنّ قدرة "جلاوجي" الإبداعية أكسبته القوة لصنع مناخات جديدة، منحت لنصه هوية متفردة، لتصبح «جسدًا تغيّر القراءة وتفتحه على نصوص لا تنقضي في الصيرورة أجلا»⁽⁵⁾، ليتعامل معها القارئ «من خلال كينونته اللغوية، لأنّه يرى فيه ميدانًا لنظم ثقافية وسياسية واقتصادية واجتماعية... ودينية متداخلة»⁽⁶⁾.

وبما أنّ التناص «فسيفساء من النصوص الممتدة في مخزون ذاكرة مبدعه، وبما أنّه اشتغال استعاري

(1) _ محمد بازي: تقابلات النصّ وبلاغة الخطاب نحو خطاب تأويلي، ص 46.

(2) _ مندر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص 34.

(3) _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) _ نفسه، ص 35.

(5) _ مندر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص 10.

(6) _ المرجع نفسه: ص 15.

يَتَّسِمُ بالعمق الثقافي والفكري والمعرفي في صوغ القيم والأغراض في مداها الاجتماعي والتاريخي، وبما أنه أيضا انفتاح على عوالم خارجية وتفاعل مع سياقاتها»⁽¹⁾ المختلفة، استثمره جلاوجي، موظفا الأغنية الشعبية التي «تسهم في الوقت ذاته في تأسيس أرضية تراثية للنص من خلال الارتباط الآلي بين الرواية والمجتمع»⁽²⁾، وتُتخذ «كشكل تعبيرى قوتها من انتقالها الدائم وتنقلها على كلِّ الألسنة والشِّفاه، مخترفة كلِّ الفئات خاصة الشعبية منها، إنَّها 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 المفقودة، وكنوع من تأسيس الجنس الأدبي»⁽⁴⁾، وهذا ما يطالعنا به الكاتب في نصِّه "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"، المعبرة عن تمرده على البنية الخطية للرواية الكلاسيكية، وهي قصيدة لها مرجعيتها التاريخية المعروفة والمحفورة في الذاكرة الشعبية، تمّ ذكرها في الصّفحات الأولى من البحث، فالرواية في مجموعها تتناص مع هذه القصيدة/الأغنية الشعبية، التي تعتمد على لحن شعبي قديم، وتمتاز باستخدام اللهجة العامية والوصول بمضمونها الشعبي لأعماق الناس، وانتشارها بينهم، سيان في ذلك عرف مؤلّفها وزمانها أو لم يعرفا»⁽⁵⁾.

وهو ما اشتغل عليه ؛ حيث ذكر الأغنية دون ذكر اسمها ولا زمانها، «ليتلّق البعد الجمالي بها، في وجود نسق تعبيرى دال، يتقاطع مع الخطاب الأصلي للرواية»⁽⁶⁾، ومثّل هذا «التقاطع يجسّد شيئا من التّمية على مستواها»⁽⁷⁾، والتي لا يكتمل إلا بالمزج بين اللغة الفنية واللغة الشعبية السطحية، فتبدو الذكرى مؤرّقة حزينة، كما في الأغنية في السياق العام، «لتحوّل ما يتضمن إلى كائنات كلامية وقراءة

(1) _ إبراهيم الحجري: شعرية التناص في القص المغربي الراهن، ديوان السندباد نموذجاً، ص 5.

(2) _ فتحي بوخالفة: شعرية القراء والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، عمان، ط 1، 2010، ص 292.

(3) _ إبراهيم الحجري: شعرية التناص في القص المغربي الراهن، ديوان السندباد، نموذجاً، ص 10.

(4) _ المرجع نفسه: صفحة نفسها، ص 10.

(5) _ إبراهيم نمر موسى: تضاريس اللغة والدلالة في الشعر المعاصر، ص 80.

(6) _ فتحي بوخالفة: شعرية القراء والتأويل في الرواية الحديثة، ص 293.

(7) _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

القارئ (الشاهد) للنظم الأخرى، على أنّها وقائع نصية مرجعها لغة مبنية، ليعطي ما يضمّنه النص مرجعيته الخاصة التي يدّل بها على نفسه لا على غيره»⁽¹⁾، لما تميّز به جملة القصيرة من «جاذبية لحنية وإيقاعية التي تثير العاطفة المقترنة، بثناء جمالي»⁽²⁾. والتي تجعلنا نستشعر معه ذلك الالتحام الذي هو يتماهى ويتوحد مع النص، الذي جعله الروائي يعيش «صراعا داميا في لغته ذاتها بين دلالة القصد وصيرورة المعنى، وبين كونه قولاً وكونه تأثيراً»⁽³⁾.

وإن هذا «الصراع الدّامي بل الوحشي الذي يمزق المعنى أشلاء ويرمي بها فوق نفايات المعجمية، ويأخذ الدّال مسحوراً به ومفتوناً، فيتوه معه في بوادي الارتحال والتغيّر، ليخرج اللّغة من مفهومها أداة إلى مفهوم آخر تصير اللغة فيه بانية لما تنجزه ومولدة لما ستنجز»⁽⁴⁾، لتؤدّي دورها في نسيح النص وبناء مقصدياته الدّلالية.

ونجد في النصّ وقفة إيقاعية تضاهي الوقفة السردية عند "جلاوجي"، تتمثّل في أغنية رابع درياسه "دوري دوري يا الساعة" على لسان منير مغنيا:

«يا السّاعة يهديك ربي دوري واجري بالرقاص.

عيني تنظر في أرقامك والخاطر مختار.

ولآت الدقيقات ساعة والسّاعة بنهار»⁽⁵⁾.

إلا أنّ الملاحظ في هذه الأغنية أنّ النّاص قام بحذف السطر الثالث لها:

"وعذّ حبيبي طال وقلبي راه قطع لياس".

ويتبيّن ممّا تقدّم أنّ النصّ وجود مبهم معلق، ولا يتحقّق هذا الوجود إلاّ بالقارئ ونشاطه «الفحولي يستولي على المكتوب يفضحه ويهتك حجاب حياته، يجوبه ويثقب أسرار انغلاقه»⁽⁶⁾؛ لأنّ دقات السّاعة تزيد من حيرته وقلقه، وأنينه؛ ذلك أنّ «الكثير من السّجون العربية تمنّ بآلاف المثقفين

(1) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص 16.

(2) _ إبراهيم نمر موسى: تضاريس اللغة والدّلالة في الشعر المعاصر، ص 81.

(3) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص 18.

(4) _ المرجع نفسه: ص 19.

(5) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1 ص 176

(6) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص 13.

لعشرات السنوات، دول عربية عريقة بحجم بابل أفرغت من كلّ مثقفها، لأنهم أبوا أن يسبحوا للآمر النهي بكرة وأصيلا»⁽¹⁾، وقد وظف هذه الأغنية بطريقة إبداعية تجعل القارئ يستسيغها لتوقظ عشّ الدبور في ذهنه بإيقاعاتها المنسجمة، ليجد في لغتها العامية سحر وعبق تراكمها التراثي، فسحر 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 الناس تروح تعيي ما تجري»⁽²⁾.

أغنية أطربها باللهجة العامية، يُعبّر من خلالها عن حالة سيكولوجية كامنة في لاوعي الشيخ "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.

والتأمّل 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 المخنه 0=1+1، ص 178.

(2) _ المصدر نفسه: ص 245.

(3) _ نفسه: ص 244.

إلى جانب هذا هناك وقفة غنائية شعبية أخرى على لسان العربي، "لابن قيطون":

«عزوني يا لملاح، في رايس لبنات

سكنت تحت اللّحود ناري مقديا.

حسراه على اقبيل، كّنّا في تاويل، كنوار العطيل

شا والنقضيا

ما شفنا من دلال، كضي الخيال، راحت جدي الغزال،

يا لجهدا عليا

خدها ورد الصباح، واقرنفل وضّاح، الدّم عليه ساح

وقت الضحويا

والقم امثيل عاج، والمضحك لعّاج، ريقك سي التّعاج

عسل الشّهايا.

شوف الرقابة اخيار، من طلعت جمار، جعبة بلار

والعواقد ذهبيا

في ذا الليلة أوفات، عادت فالممات كحل الرّمقات

ودعت دار الدنيا

لضيت أختي للصدري، ماتت في حجري دمعة في بصري

على اخد ودي جزّايا

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: حوهمرحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص ص 206، 207.

مختلفة، منها سردية ابن قيطون (*) سنة 1878م، وسردية عز الدين مناصرة، والتي عنوانها بـ "حيزية عاشقة من رذاذ الواحات" 1986.

وقد أطربها الكثير من الفنانين أمثال: "البار عمر، ورايح درياسة، وخليفني أحمد، وعبد الحميد عباسية"، وكذلك أبدع "عز الدين ميهوي" "أوبرت حيزية"، محلّدين 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 الصحراوي لم يستطع البوح بحبه فكان اختيار سعيد من بنات خياله.

كذلك تلعب "الأغنية" دورا في «إيهام القارئ بأنّ الرواية تقدّم واقعا حقيقيا، وليس مجرد 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 اللوعة 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 تتشرب 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 حبيبتها الأول، صانعها الأول، واستسلمت لعاشق جديد يشكّلها كما تشتتهي أحلامه، ويغازلها كما يحلو له الغرام»⁽⁴⁾.

(*) — ابن قيطون: ولد الشاعر سنة 1843 وتوفي سنة 1907، أول من نشر القصة هو عبد الحميد حجيات في مجلة آمال، عدد4، نوفمبر وديسمبر 1969 الجزائر، أما السعيد مجري فقد نشر النص سنة 2009 بعد أن أجرى مقارنة بين نص حجيات، ونص محمد عيلان، سنة 2009، ونشر النص مشروحا كملحق لديوان «حيزية عاشقة من رذاذ الواحات» لعز الدين مناصرة.

(1) — سعيد يقطين: الرواية والتراث السردية، ص120.

(2) — فتيحة كحلوش: قصيدة تناصية في قصيدة "الاحياء حيزية" لعز الدين المناصرة، مجلة عمان، العدد 162، 2007، ص 6.

(3) — المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(4) — المرجع نفسه: ص 7.

يقف القارئ وهو يتتبع مقاطعها على أكثر من صورة بداية يستهلها برثائه لـ "حيزية"، فهو لا يرغب بشيء إلا العزاء الذي يسمح له بالمكوث على جسر التواصل معها في قوله: "عزوني يا ملاح... في راييس لبنات..."، فجعل "حمامة" معادلا موضوعيا لها، فأسقط صورة وقصة "حيزية وسعيد" على "حمامة والعربي الموستاش"؛ لأنه «مهما ظهر المعنى الواضح ما هو إلا إحدى الخدع التي يتوسل بها النص لإخفاء مجازيته، وإلا انعدمت أدبيته ولأصبح مجرد لغة تواصلية»⁽¹⁾، بلغة مبنية وفق منطق الخلخلة والتّمرد لمقطع سردي مليء «بعلاقات إسنادية تفجر التوصيفات المألوفة وتخرقها»⁽²⁾، مثل "ضيء الخيال، جدي لغزال، خدها ورد الصباح وقرنفل وضاح، والفم مثل العاج، ريقك سي النعاج، عسل الشهايا"، لـ «يجعل اللغة الشعرية وصفية تعتمد على عنصر التشبيه في تشكيل كل صورة»⁽³⁾ وتشكل تلك المواصفات التي جادت بها قريحة ابن قيطون العاشق في الصحاري القاحلة لحيزية، «اشعاعا دلاليا يصعب حصره في قالب لغوي أو دلالي»⁽⁴⁾، لنهاية مميزة «وموت شاعري، يفيض بالجمال في فضاء طبيعي مفتوح يرسخ حكايات العشق المميت في المخيال»⁽⁵⁾، راسما صورة محبوبته بأسلوب جمالي أخاد يعقد «قرانا حسيا بأذن المستمع أو عين القارئ لتستقره»⁽⁶⁾ لتغدو القصيدة حينئذ «مجرد لمس بالكلمات التي تتحوّل إلى أصابع، وتختار مناطق الجسد القابلة للدغدغة والاستثارة بكل ما يتميز به اللمس من مباشرة وحرارة وفعل»⁽⁷⁾.

واستثناسا لما تقدّم، تعدّ هذه القصة أشهر من نار على علم تداولت قصّتها أقلام نقاد وكتّاب تجاوزت حكايتها نطاق المحلية إلى العالمية، من أمثال "آمنة الرميلي الوسلاقي" التي خطّت رواية

(1) _ عبد الرحمن السمارة: جماليات الانزاح اللغوي، قراءة في علبة الباندورا لأنيس الرفاعي، 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 الوسلاقي أنموذجا، مقال ضمن كتاب: "الصمت في الخطاب"، أعمال الندوة الفكرية للبحوث والدراسات والنشر والتوزيع، تونس، ط1، أبريل، 2018، ص147.

(6) _ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 45.

(7) _ المرجع نفسه: ص 380.

"توجان"^(١) باسم مخالف لقصة "حيزية الجزائرية"، عاجتها "منى عباس" في مقال لها موسوم بـ: "دلالة الأشياء ثنائية الماء والدّماء"، هذه الثنائية العجيبة التي نسجت بها الرواية خيوط رمزيتها ودلالاتها العنكبوتية المشوقة والمعقدة في آن «لتغمس تلك الكلمات الماء والدّماء ليظل المتلقي طيلة سباحته في القراءة متلهّفا إلى نقطة النهاية: أترأه نقطة ما، أم نقطة دم تلك التي ستأفل بها توجان»⁽¹⁾، تجسّد فيها صراع العشق والماء.

ويباغتنا "جلاوجي" بالدّخول إلى عالم أغنية "الرّاي" للمعروف بالشاب "خالد" القائل فيها:

«أنا بحرٌ اعليّ

وأنت لا

ما ندريك بعينه عليّ ما نيكى عليك

قيس الشبكة في البحر.

وابكي على الزّهر

وادي ادي...واه

دي...دي»⁽²⁾.

وفي مقطع آخر من النصّ يقول كذلك:

أنا المهبول

وأنا شرّاب لالكول

سربي سربي والليلة نعمّر راسي.

أنا المربول.

واللي بلاتني وشكون.

^(١) — "توجان" رواية صدرت بدار آفاق التونسية سنة 2016، تروي قصّة فتاة تدعى "حيزية" ابنة عرش أولاد الأحمر وحبيها "صالح" الذي أراد أن يحقق حمرة الدم بحمرة الحب في قصة متاحة على الشبكة العنكبوتية.

⁽¹⁾ — منى عباس: ثنائية الماء والدّماء في رواية "توجان" لآمنة الرميلى الوسلاقي، نموذجاً، ص 147.

⁽²⁾ — عز الدين جلاوجي: راس المحنه 0=1+1، ص ص 209، 210.

عمر عمر

والليلة نخرج قلبي»⁽¹⁾.

ليبين لنا أنّ «ظاهرة الراي تجاوزت كونها غنائية تعبيرا عن التمرد والتغريب، إلى كونها لغوية (اتصالية)، أدت عملا تخريبيا منتظما للجهاز اللغوي العربي الشفوي والمكتوب»⁽²⁾، وهو عين ما أثبتته "منير" في تصرّفه مع الشيخ أثناء تواجدهما في السيّارة، «ولم يرد عليه الشاب، بل أسرع ليبدّل الشريط بأخر للشباب خالد، واندفعت أنغام الرأي الصّاحبة تملأ فضاء السيّارة الضيق.

اتق الله 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

الظنّ أصعب وأنت شكيتي

اسمعت الهدرة وتقلقتي.

نخدع عمري

ذا الشّي محال

جيتي تبكي وطلبتيني

كلام الناس غيّر لحوال»⁽⁴⁾.

لتعمل أغنية "الرأي" في هذا المقام على «إيجاد لسان بديل تماما للمسمّيات والتعبير عن الأحاسيس، وبناء نظام للتخاطب يشعر الشخص الغريب عن المحيط بأنّه مقصي تماما من سياقاته»⁽⁵⁾.

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 0=1+1، ص 96

(2) _ الحبيب السايح: الكتابة الروائية في الجزائر عربيا، الرّهان والمحدودية، مجلة عمان، أيار، العدد 119، ص 45.

(3) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 0=1+1، ص 209.

(4) _ المصدر نفسه: ص 197.

(5) _ الحبيب السايح: الكتابة الروائية في الجزائر عربيا، الرّهان والمحدودية، ص 45.

هذا هو حال "المحمد للممد" الذي تمرد وطغى وتجبر على أفراد حارته، حارة الحفرة، حيث جعله الكاتب من الشخصيات الرئيسية التي سيح بها نصّه، متّخذاً اللغة (لغة الرأي) سبيلاً له، وباستيلاذ سياق لغوي نابغ من موقف اجتماعي وسياسي، أراد أن يوصله للمتلقّي.

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 «بمحا في أعماق الذات وتلمسا لمواطن النفس البشرية من خلال سرد الواقع وتشخيص اللغة، فإنّه كان لزاماً عليها أن تبحث عن كلّ ما يرتبط بالتجربة الإنسانية لتضمّه داخل كيانها اللغوي، 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 «نظاماً محكماً له عناصره وأبجديته المنتظمة داخل سلّم تتحدّد وحداته الداخليّة بعدد ثابت من الذبذبات، والترجيحات، والمسافات، في حرية تامة تخضع لدربه وتجربته وحسه الفني»⁽⁴⁾، ولعلّ اختياره لهذين المقطعين بالذات، لما لهما من أثر «في إثراء المعنى، ذلك أنّ هذا النوع من الغناء يشيد بدرجة عليا في تحريك المشاعر واستثارها، وهو جزء مهم من الثقافة الموسيقية للمجتمع الجزائري»⁽⁵⁾. وقد عمد السارد إلى الاحتفال بما تعبيرا عن الإحساس بالألم والحزن، موازاة بالمجتمع وما يحدث فيه من انهيار للقيم وفساد في الأخلاق، فكان الغناء - حسب تصوّره - هو «الوسيلة الوحيدة والكفيلة بتجميل صورة البلاد التي شوّهها الإرهاب، وتجاوزاً لهموم الوطن الكثيرة والقاسية»⁽⁶⁾.

(1) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص 60.

(2) _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أنموذجاً، ص 79.

(3) _ المرجع نفسه: ص ص 65-66.

(4) _ محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 268.

(5) _ منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أنموذجاً، ص 82

(6) _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

ولما استطاعت الموسيقى أن تعبر وتترجم الأفكار والأحاسيس، نجد أنّ "جلاوجي" في نصيه السابقين، أبدع قصائد شعبية غير التي ذكرت بأصحابها وارتأينا أنّها تعود إلى ملكته الخاصة، والدافع لهذا ليس أننا وجدناها مجهولة النسب؛ بل لأنها تعبر بصدق، وتختزل ثقافته؛ ذلك أنّ «الرواية في رحلة بحثها عن طريق تكثيف قدراتها وطاقاتها اللغوية التعبيرية؛ فهي تسعى من خلال هذا الأمر، إلى إيجاد بديل يشاركها القدرة على ترجمة وقول الإنسان والذات»⁽¹⁾.

وهذا عين ما جاء على لسان "صالح":

«خليونا نطق في لعمر مرّه

خليونا نطق في لعمر مرّه

بالله عليكم حياتنا صارت مرّه

وأعمارنا راحت خساره

وتكسرت كي جره

خليونا نتكلم في لعمر مرّه»⁽²⁾.

فهذه المقطوعة السردية 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 تشخيصية وتفاعلية بين «صوت الواقع المفروض على الرواية لطبيعتها المرتبطة به، وبين لغة الأدب بكامل ما يحمله هذا الأخير من خصائص فنية وجمالية تعبيرية، والذي تحقق الرواية وجودها فيه»⁽³⁾، من خلال تلك المساحة النصية التي تنتشر فيها حركة الأصوات، كصوت الحاء مثلا "خليونا" المكررة أربعة مرات، وصوت الميم سبعة مرات، وقد ساهمت هذه الحركة في ترجمة الحالة الشعورية الموحية بالقلق مما «ساعد على تحقيق الوظيفة الجمالية للغة، وجعل القارئ يمعن النظر في اللغة التي تباغته بتركيزها على طاقة الحروف الصوتية والموسيقية»⁽⁴⁾.

جاء تلاعب الكاتب بقوانينها

(1) _ مني جيمات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أنموذجا، ص 80.

(2) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 0=1+1، ص ص 61، 62.

(3) _ مني جيمات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح، أنموذجا ص 65.

(4) _ المرجع نفسه: ص 112.

وفي سفر آخر من أسفاره، نراه لا يزال يُصوّر حالة الضياع التي يعاني منها أبناء أمته قائلاً على لسان "العربي الموستاش":
يا شعبي الغالي ثور.
حرام تبقى مقهور.
عداك مصّوا دمك...
وأنت راقد مخمور...
حلّ عينيك لا تبّع عباس
تضيع حياتك أتولي بور.
فرنسا عدّارة ما فيها أمان
اللّي يامن أفعى مسحور
والعزّة طريقها واحد
النّار والبارودّ والدمّ يفور⁽¹⁾.

هذه الأسطر التي أثنى عليها "حسان بلخيرد" مبناً ومعناً، واقترح على "العربي الموستاش" أن يقوم بتلحينها؛ لأنها تعبّر عن آهات أفراد مجتمعه الجزائري ومعاناتهم واضطهادهم من طرف المستعمر (فرنسا)، والتي بؤأها بنداء حماسي جميل: "يا شعبي الغالي ثور"، ليكون وقع الكلمة أبلغ من خلال ألوان التناوب اللفظي بين المترادفات (ثور، مقهور، مخمور، مسحور)، كلمات أضفت على النصّ شعرية وكشفت أسرار السارد النفسية، والتي أتت في حلّة مفعمة بالانزياحات كقوله: "عداك مصّوا دمك، 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 مصدراً مهنّما في جلب القارئ وإثارة حواسه»⁽³⁾، لتتفجّر معه كل إمكانات اللغة التعبيرية.

(1) _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 444، 445.

(2) _ جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 86.

(3) _ منى جيمات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أمودجا، ص 109.

3/التناص مع لغة النكتة ولغة اللّغز الشعبيين:

أ- لغة النكتة:

يحفل التراث بمختلف أشكال فنون الأدب الشعبي، وتعدّ "النكتة" أو الفكاهة أحد أنواعه الشفهية المضحكة، وقد جاء تعريفها في المعجم: «نكت: الليث، النكت أن تنكّت بقضيب في الأرض، فيؤثر بطرفه فيه... والنكتة بشبه ورقة في العين، وأيضا شبه وسخ في المرأة، وهي بمعنى الطّعن»⁽¹⁾.

وقد اختلف الباحثون في تعريفها فحاول كلّ واحد أن يضع لها مفهوماً معيّناً وهذا ما نراه في تعريف "طلال حرب" في قوله: «الطرفة الشعبية النكتة شكل آخر من أشكال الأدب الشعبيّ يبعث على المرح والضحك مجاناً، فهي فن شعبيّ يحتوي في طيّاته على أفكار الشعب، ومعتقداته، وآرائه، ونظراته، الاجتماعية، والخلقية، والفلسفية، فالطرفة تختزل في قلبها الصغير والبريء أحياناً تجارب عصور كاملة عاشها الشعب»⁽²⁾، وبهذا «فهى نشاط ذهنيّ من نوع خاص»⁽³⁾. وتشكّل «بنية حكاية صغرى لا يعرضها مؤلفها، إذ هي نتاج إبداعيّ جمالي يلتقط بنية تخيلية 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" نقراً: «يحكى أنّ ذبابة سافرت مختفية من بلدنا في جيب مهاجر إلى بلاد الإفرنج، ولما وصلت تحرّرت... وراحت تطوف بالشوارع إلى أن أعجبها بيت ليس فيه إلاّ عجوز فاختارت مسكناً 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 الدار، وما كادت ترى الدّبابة وقد نسيت اسمها لأنهم تخلصوا 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 التقد 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 أنه عطر.

وما كان من العجوز إلا اتصلت بالشرطة والمطافئ وحين وصلوا لم يجدوا إلا الذبابة التي تحوم في الفضاء... أمّا العجوز فرحة الله عليها⁽¹⁾.

بما أنّ "النكتة" إبداع فني يعكس أوجاع المجتمعات؛ فإنه لا يمكننا عدّها سوى ترمومترا لقياس أحوال المجتمعات العربية لتصنع الابتسامة، وتنقذ الأوضاع، تعرف بجملة القصيرة الشعبية وبالصياغة العامية المضحكة التي تقال في كثير من الأحيان لإضحاك الحضور، وهذا الأخير هو الذي لم نجده في هذه "النكتة" التي أوردتها "جلاوجي" في نصّه، بل أخذ يتلاعب بألفاظها، لنقول إنّ «من شأنه أن يصنع معنى مزدوجا، فهناك المعنى الظاهري الذي لا يثير الضحك؛ إذ استعمل استعمالا مألوفاً، والمعنى الخفي الذي لا يثير الضحك إلا لكونه مرتبطا بالمعنى الأول»⁽²⁾.

ومثال ذلك أنّ هذه الذبابة التي سافرت محتفية، 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 نظرتة للحياة والوجود، ويضعها في خانة العبثية وليخلق منها ورؤيا للعالم ألبسها ثوبا أيديولوجيا، ولم يكن الأوّل الذي وظف "الدّباب" في نصّه، بل نجد "بشير مفتي" وضعه عنوانا لروايته "أرخبيل الدّباب"، وهي نوع من الحشرات التي تتغذى من الأوساخ، وتدلّ على التعفن، صاغها في قالب فكاهي مصدره اللّعب بالألفاظ، لذلك نرى أنّ "الطّرفة" «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 المحنة 1+1=0، ص 86

(2) _ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشّعبي، ص 246.

طريق التسلسل المنطقي؛ وإتّما 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 وضعيا يقوم بدلك كل من هب ودب، قائلا: «لكن محمد استوقفني وأعادني طالبا مّي أن أكمل عملي... ولما كدت أيّ أكملت كل شيء أظهر لي مذاكيره وهو يقول: وهذه؟ لن تنال دينار واحدا إلا إذا غسلتها.

فاسودت الدنيا في وجهي فرميت الدلاّكة في وجهه مشفوعة بأطنان من الشتائم والسباب وخرجت مغاضبا، وصوت أبي يتردد في سمعي احمد لما كان في سنك كان مفلسا لا عمل له وكان كلما عاد إلى البيت في المساء من سهرات القمار كانت أمه تردد له: يا احمد يا املمد يا اشكال الدابة... 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 والسامع معا من جهة أخرى، ومع كلّ هذا «فهي تحفي في ثناياها المشكلات الإنسانية بأسرها، ولهذا فكلما كان التلميح في النكتة قويا، وكلما كانت أكثر اقترابا من متطلبات الحياة ونواحي إثارتها، كانت النكتة أعمق وكان أثرها أبقى»⁽⁴⁾، ليتضارب فيها المعنى وتتعدّد الدلالات، فيدخل القارئ في متاهة يحدّثها التركيب اللغوي.

ب- لغة اللغز:

الأدب الشعبي «ملئ بالأفكار العميقة التي يحاول دائما أن يلبسها شكلا فنيّا رائعا، وكلّ نوع من أنواع هذا الأدب تتناول الحياة من زاوية من زواياها المتعدّدة» يرد مفردا، كما يرد في ثنايا الحكايات الخرافية والشعبية والأسطورة، وفي الملاحم والسيّر الشعبية»⁽⁵⁾.

(1) _ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 246.

(2) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 0=1+1، ص ص 88، 89.

(3) _ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 256.

(4) _ المرجع نفسه: ص 262.

(5) _ نفسه: ص 236.

ونحن لا نبالغ إذ قلنا أنّ "جلاوجي" تأثر 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 ملاحظهم، قال بصوت فيه تحدّ:

-أحاجيكم بالقرآن الكريم: ميمتين ودلّتين وتاء، وما تحصل فيها غير أنت» (2).

فالملاحظ أن هذا "اللغز" بقي معلّقا سرديا، سواء من طرف الحضور أم من طرفنا نحن كقرّاء،

وذلك في قوله: «وخيمّ الصمت على الحضور، واشتعلت أدمغتهم لفكّ هذا اللّغز العلمي: ميمان

ودلان وتاء» (3). ولهذا يمكننا أن نقول باختصار: إنّ «لغة اللغز هي لغة جماعية المتضلعين الحكماء،

وهي تعبّر بالتالي عن عالمهم الذي يعيشون فيه... من اللّغة العادية، ولكنها تسمو بها بعد ذلك إلى

مستوى فنيّ أي إلى التعبير التصويري» (4)، كما قال "القايد عباس": «أنت سيّد العلماء وسليل

الحكماء» (5)، ونحن عندما نتحقق من الصياغة اللغوية لـ "اللغز" نجد «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) _المصدر نفسه: 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 تدره من حليب، لنخلص إلى أنّ حلّ "اللغز" مفاده "البقرة" عكس ما رد عليه الحضور بـ "الحيرة"، حين «قلب القايد عبّاس على يديه، ومدّ شفّتيه وحدّق بشدّة إنّها 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 تدرج ضمن الأساطير فهو بطلها، وهذا ما يجليه هذا المقطع، «أخبرتني نانا مرّة أنّ "اللّلق" إنسان مثلنا تماما، ولكنه توضأ باللبن فمسخه الله طائرا وضحكت وهي تحذرنني من أغسل باللبن»⁽³⁾، وهو ما يذكرنا بأغنية الطفولة حين نتساءل عن حالة الجوّ فهو بشير المطر والسّعد.

«بُوبلّارّج قبوقبو

غدوه شمس والّا نُو.

وتسبّط اللّقالق دفعة واحدة أجنحتها دون حركة فتصيح جميعا:

غدا شمس....

غدا شمس....

وحدها 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 الشّعي، ص 234.

(3) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة $0=1+1$ ، ص 206.

(4) _ المصدر نفسه: ص 207.

يميل الروائي في هذا الملفوظ إلى المزج بين اللغة العامية و اللغة الفصحى لتنتج مكنوناتها على طاقة جمالية، تصل فيه إلى درجة التكثيف والإيجاء، والتي جاءت متماهية مع الأحداث؛ لأنّ الغرض الذي أراده "جلاوجي" هو تجسيد محنة الوطن/الجزائر، والعنف والدّنس الذي سادها بعد الاستقلال وخاصة عشيرة الدّم «وكنّت أحدث نفسي أنّ اللقلق كان إنسانا طيبًا وفيًا مخلصًا، ولذا مسخه الله طائرًا جميلًا بقي محافظًا على ممارسة الوفاء، ولا يختار سكنًا له إلاّ الأماكن العالية الطاهرة كقمم الجبال ومنارات المساجد والكنائس... لو مسخنا الله الآن لمسخنا فئرانًا وخفافيش... آثرت أن أعود من العاصمة في سيارة أجرة لأن العودة في الحافلة أو القطار مخوفة بالمخاطر، كم وقع المسافرون ضحية حواجز مزيفة أودت بحياة العشرات»⁽¹⁾، لهذا فمن المفيد أن ننبّه إلى «أن الألفاظ والتراكيب العامية تعدّ انزياحًا لغويًا عن نمط مألوف وفق الرؤية الأسلوبية، وهي أيضا أيقونات لغوية فاعلة وفق الرؤية السيميائية؛ لأنّها تعدّ منبها بصريا وذهنيا لدلالة ما».

ولا يتوقف الأمر عند هذا فقط؛ بل نرى أن جلاوجي استخدم لفظة "نانا" فصيحة لافتة عوض كلمة "جدّي"، ليؤثّر في المتلقي عن طريق الجدة (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 المتجلية فيها، والتي كانت بمثابة الحضن الدافئ لعبد الرحيم، وهو ما جسّدته هذه الأسطر. «ما أحلاها كلمة لم أسمعها صادقة إلا من فمّ ناناّ علجية... ناناّ التي تربطني بها وشائج الإخلاص والوفاء دون وشائج الدّم... فأنا مقطوع من شجرة... لست أعرف لي أمّا ولا أبا... كلّ ما أنبأني به ناناّ أنّ والدتي قضت شهيدة، وأنها احتضنتني في الجبل، ثم طوّحت بنا الأقدار ها هنا، لقد نذرت نفسها بعد استشهاد زوجها أن تربيّ ابن الشهيد وكنّت صاحب الحظّ»⁽³⁾، وفي موضع آخر يقول: «ناناّ ضيف يطرق بيتنا، ولم أعرف ما تفعل ناناّ كلّما

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، ص 206.

(2) _ مجموعة من المؤلفين: الموروث الشعبي، وقضايا الوطن، دار الثقافة بالوادي، ط1، الجزائر، 2006، ص 205.

(3) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، ص 68.

سمعت ما ذكرت... تترك كل شيء في يدها وتحرع باشّة مرجبة، ليس أحبّ لديها من الضيف أطلّت نانا ملفوفة بشالها الأبيض كالنورس»⁽¹⁾.

ومن نافلة القول الإشارة إلى أنّ توظيف بعض معالم التراث في نصوصه ليس «مجرد استدعاء له؛ بل "إحياء" أي "إيجاد" التراث على نحو جديد فنياً، لأنّ بنية العمل الفنيّ 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 يمثل مفصلاً رئيسياً للرواية، واللافت أن الأغنية في الرواية جاء متماهية مع الأحداث، إذ لا يجد المتلقي فجوة بين كلمات الأغنية والبناء الفنيّ للرواية»⁽³⁾، لتعلن عن «هوية الشخص و انتماءاتهم المعرفية، وذلك من خلال التطريز بالمؤال والأغنية...، وهذا التطريز قد طغى على الأسلبة النصيّة وكان المكان مع طريقة الراوي الشعبي قد أفسحاً في المجال لهذا التطريز الشعبي الذي لم يكن ترفاً أسلوبياً أو مجرد لعبة شكلية، وإمّا كانت الاستعانة ضرورة تفرضها مواقف القص»⁽⁴⁾، جسدتها اللغة الجمالية التي اختارها "جلاوجي" «بعناية لأنّها تمثل جزءاً من المعمار اللغوي والدلالي 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 فنية تكسب الحدث واقعية وصدقا، فلغة الخطاب الفصحي لا تحكمها معايير الفصاحة، بل يحكمها المستوى الفني للرواية»، ليعطيها دلالات إيحائية في النص

3- لغة التناص الأدبي:

أصبح النصّ الروائي «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 0=1+1، ص 69.

(2) _ إدوارد الخراط: 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 وظيفية المعنى، ص 105.

(5) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 149.

(6) _ كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال، منشورات كارم الشريف، تونس،

ط 1، 2009، ص 186.

وتتفاعل من دون أن تقتصيه 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 تستمد من تعقد بنائها وتلون أنسجتها، ليحوّلها إلى فسيفساء من التصوص، فالتّص: «نسيح من الاقتباسات التي تنحذر من منابع ثقافية متعدّدة»⁽³⁾، «سابقة أو معاصرة تخترقه بكامله»⁽⁴⁾، فكان "جلاوجي" «بعمله أديبا فاعلا في محيطه، مؤثرا بلاحقية متأثرا 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 المتوخّاة»⁽⁶⁾، وهذا سرّصده في المحطّات الآتية:

أ-التناص مع لغة الشعر:

يوظّف السارد 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، نلاحظ أنّ "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 الماضية لقول امرئ القيس في معلقته:

وليلِ كموج البحر مُرّخ سُدوله
عليّ بأنواع الهموم ليبتلي⁽⁹⁾.

(1) _ كمال الرّياحي: الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، ص 187.

(2) _ نفسه، صفحة نفسها.

(3) _ رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام 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 0=1+1، ص 203، 204.

(8) _ عصام شرّتح: حداثوية الحدائث في شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص79.

(9) _ سليمان العطار: المعلقات السبع، شرح معاصر وتبسيط للشروح القديمة، الدار الثقافة للنشر - القاهرة، ط1، 2002، ص20.

و«سياقها الحالي الإشاري المحمل بدلالات جديدة تناوش رؤيتها الباطنية المصطرغة»⁽¹⁾، حين وصف جلاوجي شعَرَ حسناء حين يتدلّى بالليل، فحذف لفظة السّواد وترك لا زم من لوازمه، وهو اللّيل الذي قرنه بلفظة الهائج، بأنّه لا ينتهي أبداً، 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 وجلده»⁽²⁾. وليخلق حواراً بين السياق القديم والسياق الجديد، فتتعاقد الدّلالات المتصادمة بحسّ شعوري لـ «تفتح على إمكانات واسعة تتجاوز الإشارة، فتحفّر ذهن المتلقي، وتستثيره ليدخل إلى أعماق النص متحاوراً معه»⁽³⁾، فتزيده خصوبة وإيجاءات دلالية جديدة.

وفي مقبوس شعري آخر يحرص السّارد على تصوير تفاصيل السّياق النفسي لجازية في قوله: «ألا أيّها الليل الطويل ألا انجل... ألا ارحل»⁽⁴⁾.

مستحضراً قول امرئ القيس:

ألا أيّها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل⁽⁵⁾.

فإذا كان المتن السردى في بنيتها المعلنة يوظّف قول "امرئ القيس" في تصويره لـ "الليل"، لِمَا رأى من طوله، "أيّها الليل ألا من صبح لك؟" «ولكن واحسرتاه فالصبح ليس بأفضل منك... ويعني بذلك أنّ صبح ليله امتداد لهذا الليل السّرمدى»⁽⁶⁾، فيحوّله من بنيته السطحية إلى بنيته العميقة المضمرّة، وذلك أن قلق "جلاوجي" على "الجازية" وحرّيتها أو بالأحرى (الجزائر) سكنها، أرقّ ليله، فاستحضر من قصيدة "امرئ القيس" الصورة النفسية المتوتّرة، قائلاً: «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 أنموذجاً، ص 72.

(2) _ سليمان العطار: المعلقات السّبع، شرح معاصر وتبسيط للشروح القديمة، ص 20

(3) _ عصام شرتح: حداثوية الحداثة في شعر بشرى البستاني أنموذجاً، ص 72.

(4) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، 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 0=1+1، ص 14.

فهذا لخلق «درجة من التفاعل الشعوري بين إحساس الذات بالانكسارات، وتوقها في بث ما هو فطري وجميل في عالمنا الوجودي»⁽¹⁾. وليثبت أنّ «التعالق الدلالي والتفسي بين بنية الخطاب السردية والبنية التناسية تشير إلى ديمومة التواصل بين النصوص الإبداعية بصرف النظر عن البعد الزمني»⁽²⁾، إيماناً منه بانفتاح النص وتكسير الحدود، لذا نألفه يستحضر بعض النصوص الشعرية داخل متونه الحكائية؛ وذلك لأنّ «العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنّه لا يفضي إلى فراغ، إنّهُ نتاج أدبي لغويّ لكلّ ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤوّل إلى نصوص تنتج عنه»⁽³⁾، تستقطب المتلقي.

وهكذا لم يعد خطابه يتوقّف على شكل مغلق مُنته، كما لم تكن عوامله 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 نحولاً أني رجل لو لم أكلمك لم ترني⁽⁴⁾.

وهذا البيت يتحاور مع بيت "المتنبي" الذي يقول في ديوانه:

كفى بجسمي نحولاً أني رجل لولا مخاطبتي إياك لم ترني⁽⁵⁾.

فترى الكاتب لجأ إلى تقنية "التحوير" في التناص، «بما ينسجم مع مقتضيات الحدث، والمعالم السلوكية، 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 أثر، فيقول كفى بجسمي نحولاً أيّ رجلاً لو لم أتكلّم لم يقع عليّ البصر، أي إنّما يستدل عليّ بصوتي.

(1) _ عصام شرتح: حداثوية الحداثة في شعر بشرى البستاني أنموذجاً، ص 16.

(2) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 255.

(3) _ عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط2، 1992، ص 111.

(4) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، ص 122.

(5) _ أبو الطيب المتنبي: شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1986، ص 319.

(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⁾، خاصة وأنه قام بتمهيد «لسياق التناص التحويري بمشاهد تصويرية ترسم فيها معالم الشخصية التي اقتضت تحويرا»⁽²⁾.

وينظر مرة أخرى "جلاوجي" أحد أعلام الشعر العربي القديم "أبي نواس" قائلا على لسان "سمير المريني":
«توسط وسط الحلقة وجرع ما تبقى في زجاجته وصاح منتشيا: اسقني حتى أرى الديك حمارا»⁽³⁾.

وهو ما يتحاور مع نصّ أبي نّواس:

اسقني حتى تراني أحسب الديك حمارا⁽⁴⁾.

هذا البيت كثره جلاوجي كذلك في رواية "راس الخنه $0=1+1$ " حيث قال على لسان "محمد املمد" «أعظم حاج في الدنيا أيها المنافق، وأنا لم أحج بعد؟ وأنا أسكر معكم حتى أرى الديك حمارا»⁽⁵⁾. هذه هي الدنيا، المال يشتري كل شيء ويجوّل الأسياد عبيدا.

عدّل الكاتب من صيغة بيت "أبي نواس"، الذي ينتمي إلى القصائد الخمرية الذائعة الصيت، والتي أدخلها على لسان "محمد املمد" لتذوب في شكل تظهرها لينصاع في أجوائه الداخلية، وذلك حين استبدل لفظ (أرى) بدل (أحسب)، وهذا «التفاعل النصي المغربي يجعلك تقرأ التراث بشكل مخالف، وتستثمر الذاكرة والمحفوظ بطرق متجدّدة، كما أنّ التصرف في المُحال عليه يجعل الخطاب المستدعى يلعب الدور الإيجابي في البناء الشكلي والمضموني للرواية المتناص»⁽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: التّمداد الذي غسل الماء، ص 51.

(4) _ سالم شمس الدين: أبو نواس في نوادره وبعض قصائده، ص 202.

(5) _ عز الدين جلاوجي: راس الخنه $0=1+1$ ، ص 197.

(6) _ إبراهيم الحجري: شعرية التناص في القص المغربي الراهن، ديوان السندباد نموذجاً، ص 09.

«الذكر يقنعنا...والطيف يكفيننا»⁽¹⁾، هذا البيت يُذكرنا بغزل "ابن زيدون" بحبيته "ولأدّة بنت المستكفي" حين قال فيه:

أبكي وفاء، وإن لم تبذلي صلة فالطيف يُقنعنا والذكر يكفيننا⁽²⁾.

والمأمل 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 بالذكر واكتفت بالطيف، فأخذت بأسباب اللغة كوسيلة للإفصاح.

ويستحضر مرّة أخرى صورة لـ "المدينة" هجائيا، وذلك في قوله على لسان "منير":

«وبتُ ليلتي تلك أنحّي للمومس العمياء أنشودة المطر، بحثا عن قافلة الضياع التي اختطفها الطغاة في يومهم الأخير.

من أيّ غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف؟

من أي وجر الذئاب؟

قبايل أخفِ دم الجريمة بالأزهر والشُّقوف.

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء.

ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء.

عمياء كالحفافيش في وضع النهار هي المدينة»⁽³⁾.

وبتدقيقنا في المقبوس الشعري، نلاحظ أنّ اشتغال "جلاوجي" على قصيدة (بدر شاكر السياب) الموسومة بـ "المومس العمياء"، وهي إحدى أطول قصائده، كتبها عام 1945، وظّفها ليخلق معها حوارا بين السياق القديم والسياق الجديد، والتي حذف فيها الشطر الذي يلي "من أي وجر للذئاب؟" وهو من أي عشي في المقابر دُفّ أسفع كالغراب"، ومطلعها "الليل يطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينة، ليعبر عن الحالة السيئة للذات الساردة، وهي تعيش في هذه المدينة، التي تفترسها الوحوش البشرية، في

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1=، ص 51.

(2) _ ابن زيدون: ديوان ابن زيدون، دراسة وتحذيب: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص 16.

(3) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1=، ص 205.

مجتمع محاصر يعيش الضياع والاعتراب، وهذا ما ترك أثرا في المقطع الشعري للقصيدة، من جهة الإيقاع، ومن جهة الدلالة عن طريق التَّمزيق الرَّمزي لجسد الكلمات، والتي «يتمّ أداؤها بشكل منتظم طبقا لبنية إيقاعية وتركيبية محكمة قرّبت النثر 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 يتخذ شكل المدينة أو الوطن»⁽¹⁾.

لقد استهلّ مقطعه بمقدمة تبعث الحزن والكآبة، والتي قرنها بصورة "للليل" وعتمته، مانحا إياه 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: "قائيل أخفى دم الجريمة" (دم هايبيل) المخفي في حجراتها، مُفجّرا بذلك صدى المكان المضطرم المحفوف بالفعل والعنف، الموغل في القدم منذ بدء خلق "الله" تعالى، والذي جعل "قائيل" رمزا له، مطالبا بوقف الدّم الذي اجترح المدينة؛ حيث جعلها "جلاوجي" فضاء معيّبا، ذاكرة إياها فقط عندما شبّه عماها بعمى الحفّاش في وضوح النهار، وغايته مقصودة في ذلك، لأننا لو تأملنا كلّ مفردة من المفردات التي وظّفها لوجدناها توحى بالعمى، (الغاب، الكهوف، وجر الذئاب). فضاءات تنعدم فيها الرؤية وتحجب عنها حقيقة هذه المدينة، وهي الدلالة الخفية التي تشير إلى الوضع الاجتماعي السائد فيها، وممارسة كلّ أنواع الظلم والقهر في أحيائها، مما دفع المدينة إلى ممارسة الرذيلة والحلول، آمرا إياها، أن ترتدي لباسا آخر زاهية ألوانه، بدل لباس الفناء الذي ترتديه، والعودة إلى الأماكن الحميمة، التي كانت ترتادها، والحنين إليها (المقهى والمتاجر)، وذلك «لخلق موازيات نفسية وروحية واعية لدلالات المكان اجتماعيا ونفسيا»⁽²⁾.

هكذا يغدوا "المتجر والمقهى" حينها «محمولا نفسيا خبريا في ذات الكائن، ويتحوّل إلى دلالات رمزية شاعرية وشعرية»⁽³⁾، ليختتم مقطعه بتشبيه لافت يجتزل بعدا نفسيا للدلالة المرادة، ويحمل في أحشائه أبعادا سياسية واجتماعية تتجاوزه "اللغة"، وذلك ما ورد في قوله: "عمياء كالخفافيش في وضوح

(1) _ الأخصر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص، ص 216.

(2) _ سليمان حسين: مضمّرات النصّ 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 والفجيجة" نرى مدى اشتغاله على أنشودة المطر: ل "بدر شاكر السياب"، التي قال فيها:

«حين أراك تسبح في دمي النجوم.

تورق في فؤادي الكروم.

تشرق البراءة... وتبتسم يا حسناي الرسوم.

خبأت الورقة الثانية اقتربت منها... أستجديها... وأنا أتأمل عينيها الجميلتين الرائعتين»⁽¹⁾.

وهو ما يتناص مع الأنشودة:

عينك غابتا نخيل ساحة السحر.

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر»⁽²⁾.

تنبض "لغة" هذه المقاطع الشعرية بإيقاع الشعر، «وتعقب بالصورة الاستعارية وتمنح المتلقي أفقا لتحليق خياله، وتوليد معان تعجز عنها اللغة 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 حسناي"، ليشهد «عناقيد استعارية تحتزل الجينات النفسية للشخصية وتجسد المفاصل الرئيسية»⁽⁴⁾ للنص، فالسارد ينتقل من هجائية المدينة شعرا، إلى التغزل بها؛ أي محبوبته "نون" السرّ الوجودي، ولم يكن مطلع مقطعه مثل مطلع أنشودة "بدر شاكر السياب"، الذي بدأ يتغزل

(1) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيجة، ص 117.

(2) _ بدر شاكر السياب: الديوان، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 1969، ص 142.

(3) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 157-158.

(4) _ المرجع نفسه: ص 158.

بعيون محبوته ساعة السحر وإثما بدأ بحركة العينين التي تتحرك فيهما النجوم، والتي نكتشف فيها التلازم بين الحبيبة والوطن، فمثلما تعنّ: السياب "بالعراق وطبيعته، تعنّي "جلاوجي" بالجزائر ونونيتها، فلا معنى للحبيبة دون وطن ولا معنى للوطن دون حبيبة لتمثّل ثنائية (الحضور والغياب)، (الموت والميلاد)، والتي صدق فيها "حاتم الصّكر" حين قال: «لن يكتب لقصيدة حديثة أن تنال ما نالته أنشودة المطر لبدر شاكر السياب من ذبوع واهتمام، لا بسبب موضوعها فحسب، بل لأنها عاجلت مبكرا علاقة السياسي بالفني، من خلال ترميز برنامج القصيدة الوطني وهدفها الإيديولوجي»⁽¹⁾.

فعلى منوالها راح "جلاوجي" يرسم لوحة فنية لحبيته؛ بل لوطنه الجريح، موظفا أفعالا دالة على الحركة، "تسبح، تورق، تشرق، تبتسم"؛ هي لحظة البدء لغد أفضل، الأمر الذي أدى بخروج «اللغة من الإطار المعجمي إلى أفق الخيال الذي لم يخيل النسيج الواقعي للخطاب السردى، وإثما يضاعف من واقعيته، ولأنّه يحدث توصالا فنيا بين الصورة والمتلقي»⁽²⁾، والتي ترتبط بالسياق النفسي للكاتب.

من خلال ما سبق نرى كيف استثمر الروائي النصوص الشعرية الغائبة، فإثما يعتمد إلى ذكر الشاهد الشعري مقرونا باسم قائله، وإثما ينظّم الأبيات ويترك القارئ يخلّق 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 مقومات الجنس الشعري لتسلبه أحصّ مقوماته الفنيّة والتركيبية البنائية، محوّلة إيّاها عن طريق المعارضة إلى نص روائي مفارق في أسلوبه ودلالاته»⁽⁴⁾، وهذا دليل على رغبته في كتابة نص مفارق.

ب-التناص مع لغة النشر:

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 والقصة القصيرة، ص 164.

(3) _ محمدي محمد أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حوارنية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا، ط1، 2011، ص142.

(4) _ الأمين محمد سالم محمد الطلبة: مستويات اللغة في السرد 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 النسيج الحكائي؛ لأنّ «الرواية فسيفساء أجناس سردية وشعرية عميقة وحدثية، تهاوت الحدود بينها، فولّدت خليطاً من النصوص، يستمدّ أحداثه من تآلفه الغريب وخليطاً من الخطابات تستمدّ فصاحتها من رفضها الفصاحة، وتكتسب تميّزها من انصهارها جميعاً في النصّ 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 النصّي وانصهاره مع نصوص أخرى، ليخصب به "لغته"، رغبة منه في التأسيس، فاحتفى بعالم الحيوان والمروريات الأدبية، والتاريخ ومختلف الفنون الأخرى.

1-التناص القصصي:

الحكاية على لسان الحيوان نمط ذائع الصيت في جميع أنحاء العالم، له رمزيته الخاصة، وهو «شكل قصصي يقوم به الحيوان فيه بالدور الرئيسي»⁽²⁾.

لهذا راحت الرواية الجديدة «تعتمد أساليب مختلفة فوجلت عمق الرموز التراثية من خلال فسحة التجريب الروائي، الذي هو عماد حرية الإبداع السردية»⁽³⁾ ومن بين الرموز التراثية التي استلهمها «الرمز القصصي الذي يعدّ معادلاً موضوعياً لمنظومات دلالية غير متناهية، يشكّلها المتلقّي وفق تركيبه الثقافي»⁽⁴⁾، استمد منه "جلاوجي" موروثه الحكائي، المعارض لأنماط الحكّي التراثي العربي رغبة منه في التأسيس، فاحتفى بعالم الحيوان في نصوصه.

لكن السؤال الذي نودّ طرحه في هذا المقام: ما هو الدافع الذي أدّى به لنسج نصّه على منوال قصص الحيوان؟ وكيف نسجها؟ وبأي وعي 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 الزميلي: 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.

إن احتفال نص "سرادق الحلم والفجيجة" «بشؤون الحكم في مجتمع حيواني ينطق بليغ النطق بأن للرقابة دخلا أساسيا في حمل المؤلف على اتخاذ ذلك النمط الحكائي مطية لطرق قضية الحكم في مجتمع إنساني»⁽¹⁾.

لقد عمل "جلاوجي" على توظيف بعض أبجديات الفن القصصي، وبخاصة ما تضمنته حكايات "كليلة ودمنة"؛ حيث راح «يحتزله - خاصة بعض الطيور - رمزا سيميائيا يشكّل عسبا دلاليا في الخطاب السردى»⁽²⁾، نحو توظيفه مثلا لقصة "الفأرة والحصاة"، فقد كثر لفظ الفأرة ثلاث مرات، إلا أنه 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 قطا متكررا على نفسه يضحك الفأرة ضحكة هستيرية... يجري خلفه... يفرغ القط 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 طيبة بيد الكاتب ووعاء لما يتلبسه من أفكار ومعان مساهمة في تعميق رؤيته اتجاه الأمكنة»⁽⁴⁾، وأن يجعل منه هوية اجتماعية ووسيلة للتعبير عن مكبوتاته المتراكمة تجسيدا للقوى الظالمية والمسيطرة في المجتمع، والتي مثل لها بمجموعة من الحيوانات المقززة المقرفة كـ "الفأر، والعنكبوت، والدودة" وغيرهم متكئا على «الرمز والإيحاء وكل 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 متفجرة وخلاقة تؤدي إلى تعددية 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 والفجيجة، ص 12، 13.

(4) _ محمدي محمد أبادي محبوبة: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 138.

(5) _ المرجع نفسه: ص 136.

ولقد جاءت لغة الرمز القصصي «سردية متخيلة إيجابية كاشفة عن الصراع بين الجماعات الإنسانية وفقا لانتمائها الطبقي، وذلك من خلال إسقاط الصراع الإنساني على الصراع الحيواني»⁽¹⁾ في المدينة التي فقدت هويتها، من خلال «الصراع الحيواني إفراغ للصراع من بعده الإنساني وإضفاء صفة الحيوانية عليه لأنه مفرغ من أبعاده الإنسان⁽²⁾، وإذا كان الصراع القائم بين "القط والفأر"، هو صراع بين الأفراد والمدينة حول تعقنها من طرف قاطنيها ومحتليها؛ فإن «النص قد حمل بعدا مستقبليا»⁽³⁾ يكشف عنه نهاية المقطع، فالقط اعترف بالواقع الجديد وعدم قدرته على تحدي الفأر، وهو ما يتجلى 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.

والمتمم في نص "سردق الحلم والفجعة" يرى أنّ "جلاوجي" لما توسّل بالحيوان ركب بين الكلمة والسّمة مثل: "الأحذية والفأر"، قصّة "الغراب والقمل والشياطين"، و"الفئران والأحذية"، و"اللعنة والنسور"، و"الفأرة والحصاة"، و"القوّال والعناكب"، ليقيم عناوين فصوله على «تركيب عطفى ربط بين كلمة واسمة لحيوان، وكلمة واسمة لصورة ذلك الحيوان نفسه»⁽⁴⁾، وبالاستناد إلى ذلك ندرك أنه «ينطوي على إشارة أجناسية موحية بأنّ المؤلف عارض القصص الحيواني الذائع الصيت في التراث العربي، فعناوين أبرز النصوص المنتمية إلى ذلك اللون السردى ركبت 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 أبجديات الفنّ القصصي، وبخاصة ما تضمّنته "كليّة 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 ودلالاتها، ص 490.

(5) المرجع نفسه: صفحة نفسها.

الواقع»⁽¹⁾؛ إذ يصبح «الحيوان رمزا مكتفيا يختزل خلايا دلالية يمكن تشريحها وتفكيكها إلى منظومات من القيم والمثل العليا، سواء كانت تلك المنظومات منفية أو مثبتة في الحكايات الرمزية، وفي كلتا الحالتين تبقى القصة الرمزية حاضنة لخطاب اجتماعي أخلاقي»⁽²⁾، وهذا ما يمثله عنوان "الفراشات والغيلان"، الذي يحمل في ثناياه بنية دلالية توليدية، لما له من «امتدادات في منظومة ثقافية موسّعة تقابله بأي شكل من أشكال التقابل، ومن ثمّة فإن فهمه وتأويله يتّمان من هذه المنطلقات، عبر مقابلة مقوماته (الاحتزال، التكثيف، الإيحاء، الترميز...)، مع مقومات سياقه وإدراجها معا في فعل قرائي تقابلي وتساندي»⁽³⁾، لحيوانين متقابلين "الفراشات" والغيلان". والمتأمل لهذه الصورة التقابلية يرى أنّ «كل كلمة تخلق فضاء تصوريًا وأفقا للتوقعات لا تتحدّد مساحته، إلّا بعد النظر في محتويات الكتاب أو العمل ككل»⁽⁴⁾.

والملاحظ في الثنائية التقابلية المحسّدة في "الفراشات" ≠ "الغيلان"^(*) أنّها تشكل استفهاما لافتا وشاهقا يحفز المتلقي الذي لم يكتب النص إلّا 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 الليل والظلام؟ هل هذه "الغيلان" التي كانت تخوّفنا بما جدّتي ليلا كلما أمعنا 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، ط 1، 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" لشيرين سامي، و"الفراشة" لهنري شاربير.

مخالب... ذبول.... وأشعار»⁽¹⁾.

وفي موضع آخر يقول: «إتهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير...طوال عراض يحملون قطعاً حديدية تلمع...يلبسون أحذية ثقيلة... مخالب أيديهم طويلة حادة... مناخيرهم مُدبّبة... آذانهم ممتدة إلى الأعلى أصواتهم نباح وتكشير.

التهمت الغيلان بمخالبها نصف الباب....وبدأت الزمخرات تصل آذاننا بوضوح»⁽²⁾، بهذه العبارات ينسج التصوير الروائي صورتها ليدرك القارئ عمق المأساة الإنسانية التي تحاصر "جلاوجي" جزاء الاضطهاد الذي تعاني منه الأمة الجزائرية؛ بل العالم بأكمله في قوله: «وهمم والدي أن يوقفها من سقطتها فأفرغ فيه أحدهم وابلا من رصاص، تقيّاته حديدته اللّماعة الطويلة، وملاً 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 عاماً»⁽³⁾، ليتسع مدار الجريمة، «لسنا الأول يا بنيّتي، ولن نكون الآخرين والنصر، دوما يا بنيّتي للشعوب الصامدة المكافحة الرافضة للذل... وليس ما وقع لإخواننا في البوسنة والذي يخفى، وأتى للكلمات يصنعها اللسان أن تجبر الحاطر أو تبلسم الجراح، أو تضمّد الرعب والخوف»⁽⁴⁾، ليخال القارئ أنّ «هذه القصة ملحمة من الملاحم البارة التي تهتمّ بالنموذج العام أكثر من اهتمامها بالفرد»⁽⁵⁾.

لقد كان موقفه من الحياة «موقف الفنان الذي يرى وراء كلّ حدث وكلّ قصة سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية عميقة»⁽⁶⁾، وخير دليل على ذلك شخصية "محمد التي كانت مصدر إلهامه، وبما لا يدع مجالاً 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 يتخذه هذا العنصر»⁽⁷⁾، في

(1) _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 21.

(2) _ المصدر نفسه: ص 10.

(3) _ نفسه: ص 12.

(4) _ نفسه: ص 30، 31.

(5) _ نجمة خليل: الرؤية الفنية في الأدب، شعرية الرواية والمألوف، نموذج غسان كنفاني، ص 30، 31.

(6) _ المرجع نفسه: ص 30، 31.

(7) _ شرف الدين ماجدولين: الصوّرة الشردية في الرواية والقصة والسينما، ص 86، 87.

قوله: «رحت أدغدغها ببطء إلى الأمام وإلى الخلف، أغني أغنية الوطن الجميلة، وأتخيل الأطفال اللاعبين أمامي فراشات جميلة تدغدغ خد الأرض في براءة وتحلم بشروق الشمس»⁽¹⁾، متوسلا بالدلالة الرمزية للعبارة اللغوية من خلال «استحضار الغائب واستنطاق المكتوب واستجوابه ومحاورته لاستكشاف المعاني الخبيئة وراء تحوُّم اللغة، التي كتب بها الأثر»⁽²⁾، لصورة الطفل الذي راهن عليه الكاتب، لهذا المشروع الصغير الذي يحمل هماً حضارياً كبيراً وذلك في قوله: «أننا بين إخواننا وفي أرضنا، وأن كل شرفاء المعمورة يقفون معنا، ويكون لبكائنا، فالبشر اليوم صاروا أسرة واحدة، لا تفرقها الأديان، ولا الألسنة ولا الألوان، كلهم أبناء هذه الأرض منها خلقوا وإليها يعودون... ولا مناص لهم من التآخي والتراحم أنتم أيها الشعب العظيم أعلى من كل غال... وأعظم من كل عظيم...»⁽³⁾.

نرى من خلال المقطع أن كل كلمة من هذه الكلمات تخلق «أطرا ممتلئة بالمعنى حيناً، وأحياناً أحر شبه ممتلئة، فيشعر المتلقي بوجوب ملئها واستكمال النسق التصوري الذي تخلقه الكلمات، إذ كل لفظة تخلق لدينا فرضيات ومعان مختلفة يتلوها انتقاء واختبار أقواها، وأكثرها انسجاماً مع النص ومقاصده الظاهرة أو الخفية»⁽⁴⁾؛ وعليه يتجسد المغزى من "قصص الحيوان" في نصوصه فيما حدده إخوان الصفا؛ «وجعلنا بيان ذلك على ألسنة الحيوان ليكون أبلغ في المواعظ، وأبين في الخطاب، وأعجب في الحكايات، وأطرف في المنافع، وأغوص في الأفكار، وأحسن في الاعتبار»⁽⁵⁾، وليكشف توظيفه للتراث القصصي عن البنية الثقافية للسارد، ليمنح «التحول من السياق السردى الرمزي إلى السياق الثقافي التراثي المتلقي فضاء يمتزج فيه التأمل والمعرفة، إذ يتأمل دلالة الشخصية الرمزية ويقارب بينها وبين شخصيات واقعية، وفي الوقت ذاته يحدث عصف ذهني ثقافي حينما يربط دلالة التناص 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) _ إخوان الصفا: رسائل الصفا وخلان الوفاء: دار صادر، بيروت، المجلد 2، 1987، ص 179.

(6) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 250.

2- من ليل الحكيم 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 الهوية الخاصة 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، وأثّرت في كثير من الأعمال الفنيّة وتأسّست عليها أعمال إبداعية كثيرة في المسرح، والرواية، والموسيقى أيضا»⁽³⁾، فتعددت طرائق الروائيين في توظيفها، وتضافرت جهودهم، فبعضهم «أقام بناء روايته على بناء ألف ليلة وليلة، ووظّفها بشكل كليّ، 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 المائة" و"فاجعة الليلة السابعة 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 واللغة لعبد الله الغدامي، ص 127.

⁽¹⁾ - سرورة 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

أقصى الزمن القديم بسلبياته وإيجابيته»⁽¹⁾، لهذا ف «ألف ليلة وليلة نص مركزي في الثقافة العربية، أنتجت رمزيتها، رحلة طويلة في الذاكرة الجماعية، وجغرافية الإبداع، تحوّل معها إلى صور ذهنية، كثيفة، ملتبسة، وماتعة الأعطاف، ولأنّ رمزيتها في المتخيّل الثقافي العام ثابتة، لم تعد ماهية "صور الليالي" أو نسق تشكّلها أو مقومات بلاغتها، مما يشغل القارئ أو الناقد فهي صور إنسانية حاضرة على جهة البدهة تتلّون بطبيعة الإدراك، وتتشرب 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 الفنيّة التي تشكّل مرجعا أساسيا من المرجعيات النصية الفنيّة والرمزية»⁽³⁾. يلتهمون منها أفانين القول، ف «ما يميّز كتّاب ألف ليلة وليلة، ويجشره في زمرة النصوص الخطيرة والمركزية في الثقافة الإنسانية أنّه "حمل أوجه" وأنه تحوّل في حاضر الثقافة العربية إل نموذج اختباري لرصد تطور آليات البحث التقدي والوعي بمشروع الأدبية»⁽⁴⁾؛ وعليه ومن هذا «المنطلق فليس المستغرب أن تظلّ "الليالي العربية" إلى ما شاء الله موضوعا مُتّقد الغواية في نظر الباحثين، يفجر باستمرار أسئلة قلقة، ويوحى في كلّ مرة بشتى ألوان الرؤى والمقاربات، كشأن البحث في الصّور»⁽⁵⁾.

وبهذا الاعتبار نستطيع القول؛ «قليلة هي النصوص الفنية أو الأدبية التي تتحوّل مع الزمن من نصّ يخضع لقوانين نوع أدبي محدّد إلى نصّ ثقافي شامل تتولّد عنه نصوص في مختلف الأنواع الأدبية والفنية، وفي مختلف العصور والأمكنة؛ ولعلّ واحدا من بين هذه النصوص القليلة بلا مرآة نصّ ألف ليلة وليلة، والتي تولّدت عنه نصوص عديدة في الثقافة 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) _ سرّوة يونس الدّلي: شخصيات ألف ليلة وليلة من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية، ص 09.

(2) _ شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، 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 الدين ماجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 6.

(5) _ المرجع نفسه: ص 6، 7.

(6) _ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 34.

«فلما اشتدّ حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكنت عن الكلام المباح وأوحت إلى العجائز أن... محيا القمر»، هذا الملفوظ الذي يميلنا على الليالي، ويبدو استثماره لنص "ألف ليلة وليلة" بيننا في هذا السياق، والتي أوكل ساردها "دنيا زاد" بدل "شهرزاد" لتكون راوية لأحداثها قائلاً في مقطع "الطوفان والفلك":

«قال الراوي قالت "دنيا زاد" قال كليلة: واستمر يصنع الفلك وينتظر الطوفان والسنون تمضي وكلما مرّ به ملاً سخرها منه قال: ان تسخرها منّا فإنّا نسخر منكم كما تسخرون...»⁽¹⁾.

وفي رواية ثانية:

قال الراوي قالت دنيا زاد: قال دمنة بسند صحيح:

-إنّه ما إن استوت السفينة كالطود العظيم وأخذت زحرفها واّزّنت وظنّ الخراصون أنّها لعبة أطفال، أتاها أمر الطوفان ففار التنور، واندلقت صهاريج السماء بماء كالحميم يشوي الوجوه، وساء مشرباً...

وفي رواية ثالثة:

ورى ابن المقفع بسند متواتر أنّه لم يحمل في السفينة إلاّ النخلة، وهي تكاد تلفظ أنفاسها.

وفي رواية رابعة:

وقيل إنّّه مل الانتظار فترك السفينة ولجأ إلى حصن الشيخ مولانا المجذوب، ونذر نفسه لا عمل له إلاّ الصمت والدوران حول الصخرة....

وفي رواية خامسة:

وقيل إنّّه لما غادر المدينة إلى الشيخ لم يجده، ولم يجد الصخرة كأن الأرض انشقت وابتلعتهم...»⁽²⁾.

(1) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 124.

(2) _ المصدر نفسه: ص 124، 125.

إنّ الملاحظ في هذا المقطع أن "جلاوجي" استثمر الحكيم 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، متخذًا من طريقة سند "الحديث النبوي الشريف" إليه سبيلًا.

وعلى هذا الأساس «لما كانت صور الليالي في مسار تحقّقها الجمالي لا تفارق حدود الرسم بالكلمات، فإنّها تهمّ مسار تشكّل الصور الأدبية عموماً، قبل أن تتحدّد جنسيا بانتمائها إلى السرد 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 الأدبي، حيث تستند مكوناتها الأسلوبية على صيغ تفصيلية للوقائع الاعتيادية حتى أنّ هذا النوع اشتهر لدى كثير من دراسي القصّ الشعبي بـ "الحكاية الاجتماعية"، أو "حكاية الحياة اليومية"⁽²⁾، ولم يكن مستبعداً أن يولي "جلاوجي" اهتماماً كبيراً بهذا النوع، الذي يصوّر فيه حياة الدّنس التي يعيشها الأفراد داخل مدينتهم؛ بل داخل وطنهم، من ضياع ورغبة وتمزّق وتشظي لصورة الحياة التي شوّهها "الغراب والثعالب والتّسور"؛ لأنّ «الظلم والصّراع الإنساني مثلاً، 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 الحلمية، ولا مكان فيها للفخامة الثرية التي تواكب التصوير البطولي»⁽³⁾.

وفي مقطع آخر أدرجه باسم "مقدمة" لهذا النص قال:

«وسكنت شهرزاد زاد عن الكلام المباح...

حين ولى النهار وراح...

حين تتعبن الدّامس الطّامس وصاح...

حين ضلّ الزّمان وجاح...

(1) _ شرف الدّين ماجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، 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 الزمان... مليئة بالعبر، والعظات الكثر...

وخشيت أن تكون دنيا زاد هي المومس الغاوية الساهية... اللاهية، فلم أثق بها حتى جاءني كيلة
ودمنة، وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عتي... وعن حبيتي الحساء نون... وعن حاء حميم وعن المدينة
وما وقع فيها من غرائب وعجائب قالوا: 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 الأحياء وقدرتها العجيبة،
وذلك بفضل عبقرية الخيال الشعبي على هذه الأحياء وإعطائها أسماءً عجائبية تمنحها (الشرعية)
الجغرافية الوهمية على كلّ حال»⁽²⁾.

وفي منعطف آخر نرى المكنون الجمالي للاستهلال الذي حوّره بـ «وسكنت... حين ولى النهار
وراح...»، والذي جعله يولي أهمية كبرى لـ "اللغة" التي وظّفها بكثير من الشاعرية؛ لأنّ «صور الليالي
إنجاز لفظي سابق قبل كل شيء على معلوله الذهني، 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 حكّت جدّتها شهرزاد في سالف العصر
والأوان مستفتحة في قولها:

(1) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفتنة، ص 126.

(2) _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 161.

(3) _ شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 05.

-بلغني أيها الحبيب السعيد، ذو العقل الرّشيد أنّه...»⁽¹⁾.

وقد تواتر في البوح الثاني ليعدل الحكيم لـ "حوبه" هذه المرة قائلاً:

«وراحت حوبه تكمل حكايتها.

بلغني أيها الحبيب الوسيم ذو القلب السليم أنّ...»⁽²⁾.

وينفس النّبرة راحت "حوبه" في بوح آخر «تصّفّق بجرارة، وقد أشرق وجهها رشفة من فجاجها وراحت تكمل حكايتها، ولم أجد مندوحة أخرج قلبي لأسجل بعض مفاصلها لأستعين بها لاحقاً حين أعيد تدوينها. قالت حوبه وهي تقلب عينيها السّوداوين الواسعتين، كأنّما تقلد شهرزاد:

بلغني أيها الحبيب الطّريف، ذو الخلق اللّطيف أنّ....

وانهمرت تحكي...»⁽³⁾.

إنّ المتمعّن في هذا الشاهد يرى أنّ في "ألف ليلة وليلة"، «استهلالان متميّزان: الأول: ما ابتدئ به كلّ ليلة من اللّيلي، والثاني ما ابتدئ به كلّ حكاية من حكايات اللّيلي؛ ولكل منهما قالب فنيّ متميّز وخصوصية أسلوبية مختلفة»⁽⁴⁾. فالأوّل استهل بصيغة سردية واحدة متكرّرة، وهي "بلغني أيها الملك"، والتي استبدلها بلفظة الحبيب. والثاني في استهلال متميّز في قالب فنيّ، وله خصوصية أسلوبية مختلفة عن السابقة، وهي «أعلم أيها الملك السّعيد أنّه في قدس الزمان وسالف العصر والأوان،... أيها الملك السعيد أنّ... أو ممّا يحكى أنّه كان في قدس الزّمان وسالف العصر والأوان»⁽⁵⁾ وهي استهلالات تحولت إلى سمة فنية بنائية لها واقعها الخاص.

وعموماً فاستهلال الحكاية عند "جلاوجي" لا يختلف كثيراً عن استهلال الحكاية في "ألف ليلة وليلة" إلّا في بعض المفردات فقط؛ لأنّ «لم يقدّم 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 النص القديم، يوظفه ولا يطابقه»⁽¹⁾، لتحمل العبارة الاستهلاكية "الفعل الدائري للسرد"، "فكان يا مكان" لا تتبدى ببداية تاريخية معروفة؛ وإنما تفتح على زمن لا محدود، لذلك ينطلق السارد من نقطة لا ابتداء لها قد تشترك في صياغتها عدّة مجتمعات وعدّة شعوب»⁽²⁾، ويتمظهر مجتمع ألف ليلة وليلة في نص "جلاوجي" «من خلال الراوي الذي يمثل ذات الكاتب، والذي يكرّر عبارات الراوي 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 تلبي رغباته وتقوم على خدمته، وتوفير حاجاته؛ إنّما كما يراها المجتمع مصدر غواية»⁽³⁾. هذا هو حال "المدينة المومس" البائدة، التي تتراءى للعيان ظللا مُقرفا شوّه صورتها "الغراب".

وبهذا نرى أنّ "صور الليالي" «تشكيل بلاغي متعدّد، تخضع فيه اللغة لخصائص السرد المانع، وآلته الأسلوبية العليا، بما يجعل الصوّر تنفعل بالحضور الضّاعط لاستراتيجية التزيين للكلمة الموقّعة، والتركيب المجازي، ولفتنه 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 تجتبي لتكوينها الأسلوب صوراً جمالية مضافة من خارج قوالب المجاورة والمشابهة صور تكلفها قدرات النوع الحكائي على ابتداء وسائل تمثيلية مميزة لـ "الرسم بالكلمات"»⁽⁵⁾.

واستثناسا لما سبق نرى أنّ استدعاء "جلاوجي" لحكاية "ألف ليلة وليلة" في نصّه السابقين أضفت عليهما "ظللا حكاية مائزة تمنح المتلقي فضاء خيالياً رحباً تملأه الإثارة والغرابة، ويوفّر هذا الاستدعاء مقارنة بين السياق الحكائي "لألف ليلة وليلة" والسياق السردى⁽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 السائدة ليستدرج القارئ إلى النهاية الصادمة لتكون

(1) _ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 48.

(2) _ ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص 101.

(3) _ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 64.

(4) _ شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 224.

(5) _ المرجع نفسه: ص 06.

(6) _ عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 251.

القصة برمتها بيانا ثقافيا وسياسيا يؤرّخ لجراح الذاكرة»⁽¹⁾.

وفي منعطف آخر ابتدع طريقة أخرى في تناصه مع النصوص النثرية، وذلك حين راح يوظف 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 ومدّ هل سنبقى طوال القرون نجتّ كالماعز ما تركته الكتب الصّفراء من شعراء ابن عاشر وأحكام الوضوء والتيمم وطول اللّحي 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:

سُنَّه السَّبْعُ ابتداءً غسل اليدين وردُّ مسح الرأس مسح الأذنين⁽⁴⁾.

وقوله في باب التيمم:

فصل لخوف ضُرًا وعدم ما عوّض من الطّهارة التيمّمًا⁽⁵⁾.

فاكتفى بذكر القائل وباب القول فقط مع إضافات أخرى حول طول اللّحي والجن والمرأة ولباسها، وهذا «ما يتماشى مع واقعه في تلك المرحلة التي عاشها السارد، 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 الأثوية ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 110.

(2) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+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.wikipedia>

(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 جيمات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينية صالح أنموذجا، ص 32.

والواقع اللغوي النثري»⁽¹⁾، إيماناً منه أنّ هذا «العالم المنشور 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 حضوراً واضحاً»⁽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 أحرص لن أكون شيطانا، بل ملاكا تزهب 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 أحرص"»⁽⁵⁾، والشيطان في نص حوبه هو (القايد عباس)، الذي أراد خليفة أن يخلّص أفراد القرية من ظلمه، ويطهر الأرض من دنسه.

والمتمائل في هذ المقطع أيضا، يُدرك أن «الثرية 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 ناقدًا، 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 الكرم بن هوران القشيري الشافعي: الرسالة القشيرية، (باب الصمت) pdf ص 116.

www.almostafa.com

(6) _ مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه -حكاية بحار-الدقل-المرفأ البعيد، ص 274.

(7) _ المرجع نفسه: ص 275.

وإذا تعمّقنا في نسيج البنية وجدناها قائمة على التكرار مثل؛ تكرار "الشیطان"؛ لأنّ «التكرار مبدأ أساسي في تتبّع الظواهر الشعرية، فالعنصر لا يعدّ شعريا ما لم يتواتر ظهوره في النص»⁽¹⁾، وتتيح الأفعال المضارعة (أكون، يزهق، يخلص، يُطهر) ثراء دلاليا، «مصدره ثراء وتنوع في البنية التركيبية؛ إذ يستحضر أبرز أشكال الأداء الكلامي أفعال المضارع»⁽²⁾، لتحوّل «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، وإنما 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، يغضب أموالهم، فيحمدونه على إبقائه حياتهم، ويهينهم فيثنون على رفعتهم، ويغري بعضهم على بعض، فيفتخرون بسياسته، وإذا أسرف في أموالهم يقولون كريما؛ وإذا قتل منهم ولم يُمثل يعتبرونه رحيمًا»⁽⁴⁾، هذا الكتاب الذي شخص فيه "الكواكبي" داء الاستبداد السياسي، واصفا أنواعه المتمثلة في استبداد الجهل والنفس، ويعمل «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 اللغوي الذي يتحقّق فيه "الجناس والطباق" بوصفه مادة لغوية لا ارتباط لها بغير المرجع الذي تحيل عليه، وهذه نظرة محضّة تختزل الوجود الجمالي للعلامة⁽⁷⁾، ما يعني أنّ هذا القلب في الجناس والطباق والتغيير (يطول ويصول)، (يهينهم رفعتهم)، هو

(1) _ ميادة كامل اسبر: شعرية أبي تمام، ص 236.

(2) _ المرجع نفسه، ص 236.

(3) _ نفسه، ص 250.

(4) _ عز الدين جلاوجي: راس الحنة 1+1=0، ص ص 125، 126.

(5) _ ميادة كامل اسبر: 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 أثبتته "جلاوجي" لزمن تساوت فيه الأوضاع والأمور، وهو زمن غامض لا يكشف عنه إلا بـ "اللغة"، التي ترسم في وعيه لتغدو معالم "الاستبداد ومصارع الاستعباد"، «معالم لغوية تولد فيها، وتمرّ عبرها، لتأخذ صورتها وفق عمل إبداعي من صنع عبقريتها»⁽²⁾، محوّلاً معالمة (الاستبداد، الاستعباد) من «ظاهرة وجودية إلى ظاهرة كونية، تطلقها اللغة من إसार الزمن»⁽³⁾، لتغدو معلما منسوجا بداخلها يسبح في الزمن 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، ويضمنها محكيه على سبيل الاستعارة الأجناسية؛ ولعلّ هذه الطريقة من التناص تحرق 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 ويقراها على عجل مُرسلا:

حببيتي الغالية الجازية...

(1) _ مياده كامل اسير: 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 السنديباد، أمودجا، ص 11.

يا دفقة الحياة في قلبي... يا كلّ الدفء الدافق في شراييني، عشت العمر كله أحلم بي طائرا بيني
عشه في جنباتك سيعرّد في أفيائك... يصدح في عليائك... يسبح في أفلاكك... يستحم في عينيك
البحيرتين الهادئتين، وكنت أمني النفس بالعودة السريعة لألثاك، وألقى الأحبة جميعا فيك... وأملها
بتعجيل كل ما أخرناه إلى اليوم...

يجب أن نعلن فرحنا في الجميع... لو وضع إخلاص المخلصين كلهم في كفة ووضع إخلاصي لك
في كفة لرجحت كفتي...

لكن يا حبيبي الغالية:

لا مناص لي من القدر... أعمالي في الصحافة كثيرة وصعبة، وغدت تمثل لي كابوسا رهيبا، ولا
أخفي عليك لقد غدونا رغم الشجاعة التي نملك نخاف حتى من خيالنا، إنّ الموت يترصّ بنا في كل
منعطف... والإرهاب الأعمى يقف في كل منعرج دينا غولاً مفرعا.

لا أريد أن أقول لك أكثر مما قلت... إن إلتقينا فذاك أمني....

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 تحتها
الكوايس المرعبة، وناقوس الخطر، والموت الذي يحدّق بين الفينة والأخرى، جاعلا من هذا الفن أملا
يعت فيه شيئا من الحياة، ليذر في قلبها المشخن بالجراح عبق الورود الفواحة، وقد «خلقت اللغة في
الرواية المعادلات الروحية، والنفسية، والفكرية، وأدت وظائفه كاملة، وكانت اللغة الشعرية مكتقة
جدا»⁽²⁾، ولا سيما عندما كان يتحاور معها ليعطينا صورا جمالية حاملة لدلالات نفسية، وذلك في
قوله: "يا دفقة الحياة، يا كلّ الدفء، يغرد،.... وكنت أمني...."، والتي صاغها ليقترّب نظام هذه
الكلمات «من لغة الشعر، فنجد التشبيهات والاستعارات والكنائيات من كل جنس ولون، ليؤدّي

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المنه 0=1+1، ص ص 129، 130.

(2) _ محمدي محمد أبادي محبوبة: جماليات لمكان في قصص سعيد حورانية، ص 275.

بعضها وظيفية 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 رابع:

«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 أن لك زوجة اسمها حليلة، ضيعتها منذ سنوات ونسيتها، لكنها ما زالت تذكرك، وما زالت مخلصه لحبك، كما أريد أن أذكرك أن لك بنتا هي الآن عروس في عمر الزهور، وأنت نسيتها حتما، ورغم أنها لم تترك غير أنها لم تنسك، وكيف تستطيع وأنت حاضر على لسان أمها 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، وإيماناً منه أن «إمكانات اللغة وقواعدها تتيح للمبدع ألوانا كثيرة من التصرف»⁽³⁾، من زاوية أخرى، وهذا ما يشير إلى مدى الثراء الذي يغني به النص، حينما ساق الفتاة قولها بطريقة «كلامية خاصة تدوم في الذاكرة إلى الأبد، إذ فيها يكمن الجمال»⁽⁴⁾، ولو أن الجمال كامن فيما تقوله.

ويفجر المتن السردي مرة أخرى بؤرا مفتوحة تحيل على ذروة الاغتراب النفسي والسريالي في طريقة كتابة الرسالة، التي أخذت طابعا آخر والقائل فيها:

(1) _ محمد 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 مستمحة، 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⁾.

فالمتمامل 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 أولاً، ثم الإمتاع والمؤانسة ثانياً»⁽²⁾، فلم تكن الذات هي التي تتكلم، بقدر ما كانت "اللغة" هي التي تعبر عن الذات المتكلمة.

واستثناسا 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 تتمّ 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 أعرف من التاريخ، وبالضبط ما حدث لخليفة الصياد مع هارون الرشيد، وأردت بها أن أهرّ أعماق شبابنا المتواكل المتلذذ بأحلام اليقظة»⁽³⁾.

بني 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: السيمولوجيا 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، ص 511.

4- لغة التناص التاريخي:

إذا كان "التاريخ" وعاء التراث وحاضنه؛ فإن «الكتابة تستلهم مكونات هذا التاريخ التراثية، التي لا تزال تعيش في وجدان الناس، لكي تستخدمها في إحداث التواصل الحي بين النص الإبداعي وبين التلقي»⁽¹⁾، كتابة في سفر دائم وترحال متواصل، وهي «تفيض عن التعريف وتخرق 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 السائد من مفاهيم الممارسة الروائية، وإعادة النظر في المؤلف من أدواتها الفنية، وأدوارها ومقاصدها في مرحلة تاريخية تميّزت بتحوّلاتها العميقة وتغيّراتها محلياً وعالمياً»⁽³⁾، متمثلة في فئة انزاحت عن «الكتابة التاريخية، في مباشرتها واحتفالياتها، 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 ويؤكددها مشروعاً متوالداً»⁽⁶⁾، وذلك حين قال: «أحبّ أن أقرأ التاريخ كما أودّ لا كما يؤدّون»⁽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 نوعي 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، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 41.

(2) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتخالات 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 درّاج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص131.

(7) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، 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 ومؤجلة التحقق»⁽¹⁾.

هكذا هو حال "جلاوجي" في نصوصه الروائية، خاصة نصّيه "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، و"الحب ليلا في حضرة الأعرور الدجال"؛ إذ يتّضح من خلال العتبة، ومن اختياره لهذين العنوانين، أنه أراد أن «يجعل من القارئ يثير جملة من التساؤلات والإشكال لتحرّك خياله، وتدعوه للبحث في طاقة الكلمة ودلالاتها»⁽²⁾، وما تحمله من دلالات عديدة «ليتسرّب إلى رحم اللغة المادّة المؤسّسة للبرنامج السردى، ليمتطيها بشغف الرّمز والدلالة، والتأويل حيناً، وبارتيح المسكوت عنه في صياغة الشخصية والحدث حيناً آخر»⁽³⁾.

فعنوان الأول "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" يميلنا إلى معاني الأمل في عودة الانتصار لهذا الوطن الجريح، لتصبح حوبه «فضاءً حاضناً للنص وقابلاً للتأويل، لكنّه متوار خلف ستارة السرد واللغة عبر دلالات وانزياحات متعددة»⁽⁴⁾، بحيث يتسرب البوح والبحث فيه عبر الذاكرة، «ذاكرة عليا في رحلتها الطويلة 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، ويملاً الأرض عدلاً، بعد أن كانت ملئت جوراً وظلماً من طرف المستعمر الفرنسي، وقد رمز له الروائي في رواية "الحب ليلا في حضرة الأعرور الدجال"، بالأعرور الذي تحجب عنه رؤية الحقيقة؛ حيث راح فيها يحفر في حقائق الواقع، مرتدياً زيّ المؤرخ، وهنا نذكر رأياً لـ "صنع الله إبراهيم"، يؤكد فيه أنّ الروائي هو مؤرخ جيّد، ونحن نرى أن المؤرخ يكتب التاريخ في حين يكتب الروائي على حافة 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 دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 369.

(2) _ منى جيمات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أمودجا، ص 97.

(3) _ محمد رضوان: التحريف 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 المغيّب؛ إلا أنه يسمح لنفسه بنسج الأحداث على طريقته الخاصة، فيربط الشخصية الاستذكارية بشخص ورقية لا تمت لها بصله، كل هذا من أجل إمطة اللثام عن المخفي والمؤشرف، والمزيف، لكشف الحقائق المضمرّة التي كانت لا بد 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، بسبب تطعيم الواقع بالخيال، وهذا ما ذكرناه آنفا مع الواقعية السحرية، التي تصف الواقع بأدواته وبعناصر الخيال معا. لكن السؤال الجوهرى 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 المغيّب 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 تخيلية، أضافها مثل: العربي الموستاش، حمامة، سلافة الرومية، القايد عبّاس، التيقّر، عيوبه، بلخير، والزيتوني، والمكحاجي، ليرز «جماليات الفضاء الروائي الذي يوحي بأنّ الرمز التاريخي للمكان له حضور أزلّي في رسم المشهد الحكائي، وتقدير مصائر الشخصيات المتشبهة بالمكان، وصناعة الحدث بكل أبعاده الميثولوجية والتاريخية والاجتماعية، مصورا ذلك عبر نسيج سردي خرج بالحكاية عن المألوف، وأضفى عليها بنية حديثة 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 متعرجا، وكانا قلبانا ينطّان أمامنا يهفوان للوقوف على عتبات شعبة الآخرة، الجبال الشاخنة تسد الآفاق أمامنا تقف شامخة، تتحدّى عوائد الزمن ترجلنا من السيارة، وقد تملكنا 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 المستاش.

-هل تصنع الطبيعة الإنسان هل تنقل إليه جيناتها وموروثاتها؟

لست أرى هذا الكبرياء في أسلافنا إلا من هذه الجبال، ولكن أين هي فينا وتلقت إلى حوبه أسأها:

-لكي لا أرها فينا.

-تلقت إلى وفي عينيها رفض/ وقالت:

بل هي فينا أشد وأعمق لكنها خفية كالكهرباء، لا تظهر إلى حين الاستعمال»⁽¹⁾.

وفي بوح آخر يقول: «لقد قررت أخيرا أن تحكي قصتها لي، لم تشأ أن تبدأ مُذ ولدت، هي

تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي السحيق»⁽²⁾.

نرى أن "حوبه" في هذا البوح تمتخ من ذاكرة ممتدة الجذور إلى الماضي، والذي وصفه "جلاوجي"

بالسحيق، يستعيد حقبة زمنية من تاريخ الجزائر الخاص بالثورة التحريرية والثورات الشعبية في «فضاء

واقعي، إذ يشكل حيزا رئيسيا ومهما 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 يحتل أهمية بالغة في نصوصه قائلا: «وحده

الدم الهادر القاني الفائز 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 إلا رؤوس منحورين... نعيق الغربال الذي راح يقتحم ثغري، أذني

ليس إلا صيحات القتال المنذر بالويل والثبور»⁽⁴⁾، مصورا مشاهدا «عبر تجربة فريدة في الفن الحكائي

تبدو أشبه بيانورما اجتماعية»⁽⁵⁾. قدمها 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: التحريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 150.

(4) _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 15.

(5) _ محمد رضوان: التحريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 150.

وإنّما «لكي تراوغه وتعيد إنتاجه حتى تكشف عن خفاياه، وتبث الدلالة الفنيّة 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 الأعرور 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 والطرح المعرفي العميق، الذي 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 والذات 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 حبيبتها الذي بحث معها عن المهدي المنتظر"، فكانت شهرزاده الضائعة، وفي ذلك يقول: «التي ظلّت مدى السّنّوات 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 بمجرد 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) _ جليات منى: التشكيل اللغوي في رواية " وطن من زجاج "، لياسمينه صالح، ص 143.

(2) _ عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 131.

(3) _ جليات منى: التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينه 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 تاريخنا جباراً، منذ حنّبعل إلى يومنا هذا، لكن قصرت أقلامنا وإبداعنا أن تكتب التاريخ، الغرب يصنعون نماذجاً من لا شيء ليجعلوا منها رموزاً، ونحن لا نكتب رموزنا، لو كانت بحار الدنيا حبرا، ودماؤه أقلاماً، لما وفينا حقه»⁽¹⁾، وهي الشهادة نفسها في أعمال ملتقى "الرواية الجزائرية والتاريخ"، حين قال: «لطالما تأملت تاريخنا العملاق متسائلاً: كيف نحيا في حدائق مزهرة من الأحداث والوقائع والنماذج الإنسانية العملاقة، ثم نعجز أن ننفخ فيها من روح الإبداع؟، فإذا هي فنّ سويّ راق، كيف يخطّ أسلافنا تاريخاً قلّ نظيره في الدنيا، ونعجز أن نكتبه جمالياً وفتياً، وهو الذي لو سخّرنا له غابات الدنيا أقلاماً وأبحرها حبرا ما نفذت كلمات هذا التاريخ وهو الذي يجب أن يملأ الدنيا لوحات زيتية ومسرحيات ودواوين وأقلاماً وأشرطة وروايات، تخلد أمجادنا، شغلنا بها الورى وملأنا الدنيا تسايحها من حنايا الجزائر»⁽²⁾.

وإذا ما عدنا إلى نص "الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدجال" نجد حوبه رغم قرارها للتخلي عن حببها، إلا أنّها لم تستطع ذلك؛ فها هي تسأله: «أما زلت مصراً على أنت تشركني في كتابة روايتك»⁽³⁾، ليجيبها بأنّ «الإبداع كالجنين يا حبيبي لا يخرج إلا من رحم واحدة»، رحم الذات الإنسانية المتأزمة، وفي هذا المقام نستدعي قول فيصل دراج في كتابه: "الرواية وتأويل التاريخ"، حين قال: «استدعى الروائي العربي المؤرخ وطرده لأكثر من سبب: فالمؤرخ يقول سلطويا "نافعا"، ولا يتقصّى "الصحيح"، يهشم 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، مؤكّداً 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 مكيفة 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 أبريل، 2011.

(3) _ عز الدين جلاوجي: الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 574.

(4) _ فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ-نظرية الرواية والرواية العربية، ص 5، 6.

(*) _ الخطاب المرجعي هو نعت محمد القاضي للتاريخ.

القصّ الذي يحويها»⁽¹⁾، ولنتأمل المقطع الآتي «وكانت كلمة فرحات عبّاس توكيدا لكلمة بن خدّة، لكنّ بها دعوة لرضّ الصّفوف من أجل حوض 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 المستأش يمهل الجميع ليلقي قصيدة استرجلها اللّحظة.

-إخواني زارني شيطان الشعر فاسمعوني.

يا خاوتي هذا الفرقة علاه؟ جماعات وأحزاب تتناحر
وهذا التشرذم حتى لوقّته؟ يخرّب حبّ لقلوب ويدمر
يهدم السور اللّي بنينا يذبح الحب اللّي بينا وافجر
يخي ترابنا بدمنا روينا ودمنا واحد أحمر وخاثر.
من أميرنا ربّاني ما أقواه حتى للمقراني اصيح واكبر.
يخي لسانا مع القرآن حملناه به نفاخر ونجّاه ونعمّر
ودّينا من ربّ العالي تلقّينا هداية وحكمة والنور الباهر
بالاتحاد نلم اللّي أسسناه بجبهة وحدة نعتز ونفاخر⁽²⁾.

يرى قارئ هذا المقطع المقتبس من ملحمة "جلاوجي"، أنه لا يزال يعانق الفّي الجمالي، منتصرا لصوت الهامشي المغيب، بلغة شعرية نابضة بالحياة، حاملة ترسم عوالم شخصياتها بكلّ دقة وتشكلها تشكيلا لغويا، يصهره في المتخيّل، وقد تعزز هذا الجانب «بكتافة 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 مدينين التونسية، ط1، نوفمبر 2017، ص9.

(2) _ عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الرجال، ص36.

(3) _ حسن لشكر: الرواية العربية والمرجع، مقال ضمن كتاب: الرواية والمرجع، ص209.

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 "المكحاجلي"، فمنهم من انصاع لفرنسا، ومنهم من قرّر الاستمرار في محاربتها، وليكشف هذا النموذج أنّ «الهاجس لم يكن فرديا وأنّ صوت العربي المستأش «يمثل صوتا جماعيا يتجاوز حدود بيئة محدودة ذات ظروف معروفة، لذا فإنّه يتكلّم عن شعب كامل يغرق في الحزن»⁽²⁾. بسبب ويلات المستعمر؛ ولعلّ «سمة الرمزية تنكشف من خلال التعبير اللغوي لاسم عربي: فكثيرا ما تردّد الاسم مقترنا بكلمة المواطن، حين يكون الحديث عن الموم العامة للأمة»⁽³⁾.

وركحا على ما تقدّم فإن عودة "جلاوجي" في نصه إلى الماضي، «هو أنّه مسكون بهاجس دور الحارس لحماية ذاكرة الأمة، والدّفاع عن تراثها، وروحها ضدّ كلّ عوامل السقوط والانحيار التي تعصف بالوطن من الجهات الأربع»⁽⁴⁾.

وهكذا تكون «لغة الرواية في أغلب أجزائها لغة شعرية، تحمل في طياتها نفسا فلسفيا، وبعدا وجوديا، وهما وطنيا، لأننا إزاء رواية ذاكرة، تتعاش الشخصيات معماكلّ 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 0=1+1" ممثلا فيه مرحلة الأزمة ما بعد الثورة، فأعاد كتابة التاريخ، ليستعيد أمجاد الماضي وبطولاته، مركزا 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 «الرواية 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 الحكيم وتشكالاته⁽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 الليل... في المساء كانت جيوش فرنسا الحرارة تملأ القرية بأسرها مدعمة بالأسلحة والكلاب...، وكانت الفاجعة كابوسا رهيبا أشفى غليلي قتلوه عمدا شراً قتلة... عذبوها تعذيبا منكرًا... وحين صمّنا على الصمت قتلوهما رميا بالرصاص، وما زال هو غصة 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 تشظي 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 قولت كل التقنيات، «ولم تترك أي شيء على حاله، وصار همها الحقيقي هو الإنسان، لذا نجدها تتكرر تحتزع، كما أننا نجدها تبحث عن أدوات وأساليب جديدة لتستوعب التجربة الإنسانية، حتى صارت كلّ المكونات السردية تنطق الإنسان وتصور عذاباته ووحدته النفسية»⁽⁴⁾، فلا معنى لفن دون أن يعانق هموما إنسانية.

كذلك يتنطّع السرد في رواية "راس المحنة" إلى التركيز على قضية "الأرض"، ونلاحظ هذا التّمط من الكتابة في روايات الكتابة الواقعية، خاصة 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 "السيرة الهلالية"، رسمها بريشة فنان، حين قال:

(1) _ بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص ص 208، 209.

(2) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 93

(3) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتخالات السرد الروائي المغاربي، ص 42.

(4) _ منى جيمات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أمودجا، ص 33.

(5) _ بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتخالات السرد الروائي المغاربي، ص ص 44، 45.

-أي سحر يملكه هذا التراب...

-تعطيه كل شيء وتحس أنك لم تعطه شيئا...

هذا التراب يعطي سبخاء زلا يأخذ أبدا...

-ما معنى حبات العرق التي نذر فيها الآن على خده...؟

-وما معنى قطرت الدم التي بذرتها يوما في جوانحه...؟

ألم ننسقه الجباه السمر والأوردة الحمر ذلك عبر القرون»⁽¹⁾.

وقال أيضا:

وحدك يا الجازية.

أيتها الوشم... على فوهة المدفع.

أيتها الدمعة على شفير الوطن.

يا ربيع الشهداء»⁽²⁾.

وعليه نرى في كل 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 وطاقاتها الجمالية ويعمل على انعاشها، وإبراز شحناتها الصوتية والدلالية، ومن ثمة التأثير على المتلقي، وتقوية شعوره بوهج اللغة ونشاطها وحركيتها الدائمة، التي لا تفارق اللذة التي يحدثها الإيقاع»⁽³⁾ فيها، لتغذى من موسيقاه. ومرة 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" ابعداها راح ينعتها بدمعة الحيرى وربيع الشهداء «لتعبر فيه اللغة عن حقيقتها الفنية والتي لا ترضى بما هو

⁽¹⁾ _ عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، ص 19.

⁽²⁾ _ المصدر نفسه: ص 14.

⁽³⁾ _ منى جليات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه 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 (الجلاوجية)، وهي «دلالاتها في الرواية تحمل شحنات رمزية ووجدانية مهمة»⁽²⁾ الحكاية شكلا وعمقا.

يدرك من يلج عالم الروائي، تمام الإدراك أنه دخل إلى عالم مليء بالتناقضات، لحكايات مستمدة من الواقع الجزائري الحزين والأسى الذي يعيش فيه أو بالأحرى الذي يعيشون فيه، لتفويض نصوصه بدوامه من التساؤلات، وتصبح كما قال "إدوارد الخراط" «اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديم لأجوبة»⁽³⁾، لتطلب اللغة حينها «تعاملا جديدا، بحكم السياق وعناصر التناسل الداخلية في المكتوب»⁽⁴⁾، لواقع يومي مرير؛ حيث نرى أن "جلاوجي" عمل بكل ما أوتي من قوة، ليضع يديه على أماكن المواجه ليضمّد الجراح، وليمتصّ مرّة أخرى الدلالات التي تحتزها شخصية "هولاكو"⁽⁵⁾، والتي اشتهرت بالطمع والاستيلاء على البلدان، فهو من «الجنرالات الغائرين الذين جاؤوا طامعين بما التّري، الذي سقطت على يديه عاصمة الخلافة الإسلامية في عصورنا الغابرة»⁽⁵⁾، لتأتي اللغة الشعرية في عنوان "هولاكو والأحذية الخشنة" مترجمة «ذلك الشعور الإنساني والتوتر النفسي المفعم بالقلق والخوف، والحيرة من الواقع الذي يجعل من إحساس الإنسان اتجاه وطنه مبعثرا ومشتتا، لأنه يزرع بداخله الخيبة والانكسار»⁽⁶⁾. وذلك في قوله:

«وها هي تنتهي إلى مومس تضاجعها الأحذية في الخلاء وفي وضح النهار وأمام مرأى ومسمع المئات، وعلى رأسهم جميعا الغراب، والسيّد لعن، أقصد نعل... لعن بهذه الجريمة التّكراء؟ لقد كانا

(1) _ منى جيمات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أنموذجا، ص 156.

(2) _ سامح الرواشدة: منازل الحكاية - دراسات في الرواية العربية - ص 151.

(3) _ إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص 11.

(4) _ محمد سالم محمد الأمين الطّلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، ص 38.

(5) _ هولاكو خان: حاكم مغولي نجح 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 أذاك 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 وخلف الابن أباه، هزم مع الجيش المصري على يد السلطان قطز؟ <https:// Wikipedia>

(5) _ محمد رضوان: التحريف وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 166.

(6) _ منى جيمات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أنموذجا، ص 99.

وأتباعهما فرحين....سعيدين...مسرورين وهما يقدمان شرف المدينة للأحذية الحشنة التي جاءت على حين غزّة من الجميع...ولم تكتف بذلك، بل أمعنت في مضاجعة المدينة...الأحذية ليست أحدثتنا.... والمهم أنّها ضاجعتها كما ضاجع هولاءكو دار السلام ذات تاريخ»⁽¹⁾.

وظف الكاتب شخصية "هولاءكو" التاريخية في هذا المقطع منطلقاً من «الماضي إلى الحاضر، أو يستدعي الحاضر البائس الذي تعيشه الأمة، صورة شبيهة به من التاريخ، عندئذ يصبح الأمان المزعوم الذي تتوارى لأمة خلفه قديماً ومؤشراً على أمان ينتظره الناس من جنرال عصرنا، حيث يلحون بما يحفظ أموالهم وأرواحهم من وعود صادرة عن عدو منتصر»⁽²⁾.

وهذا ما أراد أن يعالجه في مدينة الهزيمة وانكساراتها، وتهافت (الغراب ولعن عليها، كتهافت "هولاءكو" الذي أتى على كل شيء، ل «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 الحشنة".

كذلك وظّف "جلاوجي" شخصية "هولاءكو" التاريخية في ثنايا نص "الرماد الذي غسل الماء"، وبالضبط في سفر "الاحتراق"، قائلاً على لسان "فاتح اليحياوي":

«مدينتنا يا أحبتي ضاجعها هولاءكو على الأرض الخلاء.

واغتال من أفقها بدرا كان بيدد الظّلماء

واجتث شرايينها من سدرة المنتهى

مدينتنا أسلمت شمسها للدود والغناء.

فها مدينتنا:

لا تنجب غير البلهاء»⁽⁴⁾.

(1) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة، ص ص 65، 66.

(2) _ سامح التّواشدة: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، ص 116.

(3) _ محمد رضوان: التحريف وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 34.

(4) _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 174.

يسفر هذا المقبوس الشعري عن مضاجهة "هولاكو" مدينة عين الرماد المسخوطة، والتي استطاع فيه الكاتب «براعة 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 الكاتب على ملمح من ملامح التاريخ، حيث يستحضر أمامنا مشهدا تاريخيا؛ لكن هذه المرة ليس عن تاريخ الجزائر مع فرنسا؛ بل يعود بنا إلى فترة حساسة من تاريخ الجزائر وهي فترة حكم الدويلات، وتحديدًا "الدولة الرستمية" التي كانت حبلًا بالصّراع والفتن، والمشحونة بالتجاذبات الفكرية بين فرق الخوارج وأهل السنة والشيعة.

من هذا المنطلق يغوص "عمّار" مع حبيبته "هبة" 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 النظّر في الذات والآخر، كما تكون لحظة تقترح الفعل ووسائل تتجاوز النّشاز الذي تعيشه الذات 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 "تيهت" المدينة الرستمية باسمها القديم بدل مدينة "تيارت" الحالية؟

يتّضح أنّ الكاتب أراد أن يلعب دور «مؤرخ المستقبل، لأنه وحده من يستطيع التقاط جوهره حركة الناس، والأشياء من الوقائع، السالفة والراهنة، واستشراف طريق المستقبل خلالها»⁽⁴⁾ وليؤكد وعيه 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، ويلعب أيضا دور «الرائد في اكتشاف عالم الخصب والحياة، كي يغد قومه الزّكّاب باتجاهه مغادرين قحط السنوات وأزمّة

(1) _ عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة، سطيف، 1، 2000، ص 103، 104.

(2) _ منى حميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه 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، لتنتقلنا إلى الأجواء التي كانت سائدة آنذاك، وهو ما يؤكد قوله: «وكان الدليل لا يفتأ يشير إلى هذا البيت أو ذاك معترفا بصاحبه، مركزا على الاختلاف العرقي أو الديني، هذا لِكُوَفي وذاك لمالكي وذلك لفارسي، وهنا بيت نصراني وآخر ليهودي وهلمّ جرّاً، وكنا نقف متأملين العناية الشديدة في بناء المداخل، واختلافها ممّا يعكس أذواق أصحابها، ودرجة ثرائهم وانتماءاتهم الطائفية والعرقية والعقدية»⁽³⁾، التي تشير إلى ما يسحق البلاد من تحيّر واختلاف بين أفراد البلد الواحد.

نلاحظ في نص "العشق المقدنس" إحصار جلاوجي بتقنيات الحساسية الجديدة، متمثلة في «تخطيط سلسلة الزمن السائد في خطّ تراكب الأفعال الماضي والمضارع والمحتمل معاً، 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 مُرعب مُخيف، يطوينا في نهايته جوف العدم المظلم؟ تذكرت الشّيخ القطب، شتان بين المشهدين، مشهد للنقاء والسّموم، ومشهد للدنس والمهبوط، ما وجدنا عنه محيصاً»⁽⁵⁾. هذا الزمن الذي يتأرجح العاشقان فيه، بين الماضي السحيق، المتمثل في الدولة الرستمية، وبين المستقبل (الراهن)، ليمنح جلاوجي القارئ مفاتيحاً 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، وللتّكيز على جوانب محدّدة دون غيرها فثمة هدف لا بد أن يكون واضحاً، بنسبة ما، حتى تحقّق الكتابة الروائية الغرض منها وبدون ذلك فإنّ القارئ قد يتوه في دهاليز التاريخ دون أن يرى أو يفهم شيئاً»⁽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 الصّرب 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 تحتزن في حفائرها وأحاديدها عددا من كنوز ثقافية وسياسية لم يكشف النقاب عنها»⁽³⁾؛ حيث يقوم باستلهاام الحدث التاريخي والشخصيات التاريخية في بنية النص الروائي، ليضعف ويعمّق الحفر في جذور الرّاهن، فكانت "حوبه" فضاء للبحث عن المهدي المنتظر، لتسامر "الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال".

لقد تجاوز الكاتب «التفاعل النصي على مستوى المادة الحكائية إلى التفاعل من خلال الأسلوب...، لذا فإن اتجاهه مبني على هاجس الاستلهاام والاستيحاء من التراث، وذلك بهدف كتابة جديدة، وخلق أشكال فنية 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 الأسماء اللبنانية، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27، المجلد السابع، 1996، ص 79.

(4) _ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، ص 23.

(5) _ محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 50.

لعب التخيل وجمالية الكتابة»⁽¹⁾، لينتج «دلالة جديدة وموقفا من النص (المنجّب) ومن زمانه وتاريخه، وهذا الموقف يقوم على نقد السائد كتابيا وأيديولوجيا وعلى نقد التاريخ والوعي والواقع، كما يتجلى كل ذلك نصيًا في نصوص أخرى، وفي خلفية الكاتب النصية، أو كما جلاها النص كبنيات نصية متفاعل معها ضمن النص مباشرة»⁽²⁾.

وهذا التفاعل «مع اللعب السردي التراثي يخرجان بالقراءة من عنق مثل هذه المطابقة إلى الأفق الروائي الزاخر والسّاحر، وحيث يشتبك سحر الحكاية ببلاغة التاريخ»⁽³⁾، حينها «ينعجن التخيلي بالتاريخي، فتصير الحكاية بسحر الفن تاريخًا وتصير التاريخ حكاية»⁽⁴⁾.

واستثناسا لما سبق نرى أنّ «مواد اللغة بعامة، والأسماء فيها بخاصة، أمانة مسجلٍ لم تطلها يدا الحجر والنسيان، ولن يغلبها الهذيان، لأنّها محفوظة على كل شفة ولسان، فحبرها لا يجف، وورقها لا يُتلف وموادها لا تَنفد، وروايتها لا تُرد، وليست موضع شك ونقد، فهلمّوا إلى حناياها وخوضوا في زواياها، ففي كل اسم فيها قصة وحضرة ومعلم وثقافة... فمن مَعينها نفهم خصائص المجتمع النفسية وحالته العقلية»⁽⁵⁾.

(1) _ نبيل سليمان: أسرار التخيل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص 84.

(2) _ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص 129.

(3) _ نبيل سليمان: أسرار التخيل الروائي، ص 78.

(4) _ المرجع نفسه: صفحة نفسها.

(5) _ محمد كشكاش: ملامح الإقطاعية في أسماء القرى والبلاد، نموذج الأسماء اللبنانية، ص 80.

ثانيا: حوارية لغة الفنون وكريستال الكتابة⁽¹⁾:

اشتغل "جلاوجي" بكثافة على تقنية تحويل النصوص وذوبانها، فجعل نصوصه «تنتفتح على العديد من النوافذ تستحضرها لتقييم معها علاقات مجاورة، تتحوّل إلى محاورة قبل أن تنتهي إلى مصادقة، تتخذ شكل المعارضة التي تؤول إلى المفارقة الجمالية والدلالية في آن»⁽²⁾. مؤكداً بذلك أنّ «الرواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، وصناعة للوعي التاريخي بمسيرته، وأكبر مظهر لاشتباكات الخلاقة لحركة الوجود»⁽³⁾، لا شيء إلاّ لأنّه لا يمكن الحديث عن الكتابة الروائية في غياب الحديث عن محاورته لمختلف الفنون، مؤمنين إيماناً جازماً بأنّ «الرواية استطاعت بطابعها "الاسفنجي" أن تمتصّ معظم الفنون وتهضم عواملها»⁽⁴⁾، وهو ما أدى بالنصّ الروائي إلى تلاقح خطابه مع خطابات أخرى، كالرسم، والموسيقى، والمسرح، وغيرهم، ليمثل هذا الانفتاح في «استعارة الرواية لعوالم هذه الفنون وأدواتها التعبيرية، مما جعل النصّ الروائي أشبه بصندوق الساحر الذي يفاجئنا فتحه بكلّ الممكنات والعجائب»⁽⁵⁾.

نلاحظ هذا الوجه الاغتصابي للرواية بدقّة في نصّ "حائط المبكى" الشبيه بالنصّ الكرنفالي تكفّ عن كونها عبارة -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 الروائي روايته»⁽⁶⁾، إنّها كتابة «لأنظمة مختلفة، بعضها يتناسل من بعض»⁽⁷⁾، كتابة روائية «تنشغل اشتغالا تاماً بموم الفنّ وشعرية العمل الروائي بعيداً عن سطوة تلك الحنّ الظرفية التي تمرّ بها الجزائر»⁽⁸⁾.

لهذا ما فتى الكاتب يستضيف أنواعاً متباينة من الفنون، يستعير أدواتها، ويسترفد تجاربها ويستلهم طرائقها، في الصياغة والتعبير، وهذا التراسل جعل الرواية خطاباً كبيراً، إذا استعزنا بقولة بارت "بحرّة من

(1) _ استعرت هذا العنوان: من كتاب المتعة الثانية وفتحة 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: ص59.

(7) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص 20.

(8) _ كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 17.

النصوص " أو "مهرجانا من اللغات"، وذلك لأنها تستمد خطابها من مختلف الفنون وتحت أفتعتها 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 شبيها لمهرجان الضوء في الكريستال، فالأضواء هنا لا ينفي بعضها بعضا، ولكن ينوس بعضها على بعض، والتأظر إليها لا يدري أي ضوء فيها يشكل أصلا أو مركزا فكلها أضواء، وكلها يتلألأ في كلها ويضيء»⁽¹⁾.

وحزري بنا في هذا المقام أن نشير إلى أنّ "جلاوجي" ما انفك يستدعي فنونا لغوية وغير لغوية، وظفها بنباهة قائمة على طاقتها الرمزية واللغوية مخترقا، بذلك نواميس الكتابة الكلاسيكية، ومن «آيات ذلك كلفه بتغيير أشكال كتابته الروائية، وبجته المتواصل عن تعميق مسلكه التجريبي وتفريعه»⁽²⁾، منكبا «على اللغة يحاورها ويناوؤها من خلال استراتيجية التجريب والبحث الدؤوب عن جمالياتها، التي طمستها الكتابات الانفعالية والاستعجالية»⁽³⁾. ليشتر بولادة كتابة أدبية جديدة لنصوصه، تكمن قوتها في قدرته على الخلق، فهو يهدم، يشئت، ليني 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 الثرية لجنسها بل تعدت ذلك إلى محاكاة الفنون الأخرى، الشعر، المسرح والصحافة والفن التشكيلي والسينما»⁽⁵⁾.

وما يمكن الإشارة إليه هو أنّ مرجعية هذا التداخل لم تكن وليد الصدفة؛ إنّما جاءت بعد مرحلة تجريب مديدة، تداولتها أقلام عديدة، شعارها التفرد والتميز، بلغة أبت إلا أن «تؤسس 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"هوية

(1) _ منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة 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 السرد في الرواية السورية، ص 7.

(5) _ المرجع نفسه: ص 46.

(6) _ نفسه:الصفحة نفسها.

النوع". وبما أنّ «الرواية شكل منفتح، قابل للتفاعل مع ما جاورها من الفنون والأشكال، يتداخل فيها التاريخي والاجتماعي والتفسي، إضافة إلى فنون قريبة في قدرتها على السرد، وفي استيعابها للذات الإنسانية، وتحويلها الوقائع إلى أشكال، وألوان، وأصوات، وأصداء، وحركات»⁽¹⁾.

وقد ارتأينا أن ندرس هذه القدرة على التفاعل مع الفنون في نصوصه فمن خلال العنوان أو العتبة ندرك حضور الفن التشكيلي، واستدعاء الرسم بالكلام، ومنه أيضا ندرك أنّنا إزاء نصّ يمتصّ من الرسم ركنا، هذا الأخير «أكثر الفنون استلهاما في الرواية العربية الجديدة، بسبب تقاطعه مع الرواية في خاصتي المكانية والتصوير»⁽²⁾.

1- التراسل مع لغة الرسم:

يحلّق بنا جلاوجي في فضاءات الفنّ للوحات الخالدة في الفنّ الأصيل، قائلا: «وما كنت أتغلب على صعاب الحياة وحياتها بالرسم، ألج محرابه لأتطهر من أدران الحياة ومآسيها، أصبّ في اللوحة كلّ آلامي وآمالي، كلّ أحلامي وانكساراتي، أفضي الأيام 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 وسرد تفاصيلها، ويتجلى ذلك في قوله:

-إليك سيدتي...

-واقف عند العتبات

-أستجدي البركات

-يا أميرة البهاء

والحسن والتّقاء

(1) _ محمد زروق: المرجعية الفنية في الرواية، دراسة في تفاعل السرد والفنون في رواية "سوناتا أشباح القدس"، مقال ضمن: كتابة الرواية والمرجع، بحوث ندوة الرواية والمرجع بمدينة مدينتين التونسية، 24/25 نوفمبر 2017، ص 344.

(2) _ حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، 108.

(3) _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 23.

شكليني بالبياض وبالسواد.

وبما شئت من ألوان الوهاد

لوحة الخلود

سهما لا يعود

مترع بالعشق حد الممات.

متحن بالحلم والأمنيات»⁽¹⁾.

يفتح إهداء "جلاوجي" بوصف لسيدته (السّمراء)، وتغزّله بها، الأمر الذي يجعلنا بين مفارقة بين عنوان النص "حائط المبكى والاهداء"، راح يمتزج فيه « بين فنّ الشعر وفنّ الرسم بأسلوب تصويري فوتوغرافي مكثف، من خلال التلاحم الفني أو المزج الفوتوغرافي والرسم لتخليق الشعرية، ليبدو المشهد بطاقة ترسيمية عالية على مزج الألوان والظلال وبلورتها بطاقة تجسيدية تعبيرية عالية، أشبه ما تكون باللوحة الفنية التي تتركزت بظلال الألوان ومزجها وتداخلها اللوني المثير»⁽²⁾، إنها مناجاة صوفية لعذرائه، يستجدي ببركاتهما مريدا لها، وهو ما يمكن أن نطلق عليه افتتاحية المريد، فنراه يصُول ويجول طالبا وُدّها، وهذا ما ينضوي وراء أفعال الأمر (امنحيني، اسقيني، شكّليني)، ووراء الفعل المضارع (أستجدي) فإذا ما قرئت «انزياحا فإنّها توحى بجنون المتعة وعفوية الحركة، ممّا يعطي لهذه الأفعال طاقة تحويلية»⁽³⁾، تكون رهينة قدرات القارئ، ومن هنا فإن «نجاعة النص "أدبيته" لا تتحقق إلا 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 أملا»⁽⁵⁾.

(1) _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 05.

(2) _ عصام شرّح: حدائبة الحدائبة، شعر بشرى البستاني، ص 94.

(3) _ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردية، 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 أن الوصف «ابن اللغة والأناقة التعبيرية ابنتها، والمكونات الأسلوبية مظهر من مظاهرها، وثمره طيبة 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: "عبله الحلوة، حيزية، الجازية، سوزان، حسناء، السمرء"، هذه الأخيرة التي لم يرسمها فقط بريشته؛ بل رسمها كذلك بكلماته في لوحة تتداخل فيها الألوان، وهنا يتمازج اللون الأبيض والأسود ليقترن اللونان ويتحولان إلى ملمح رمزي يعانق دواخل الشخصية، فيعطيها بعدا نفسيا.

هنا يتحوّل اللون 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 سمراءه، التي كان يحاصره طيف جمالها بشكل مدهش، وذلك حين قال: «سمرتها النضرة، عينها السودان الواسعتان، وقد تغشّاهما ذبول، حاجبها المعقوفان كخطاف أعياء التجديف في الفضاء البعيد، أهدابها الأشبه بجناحي فراشة سوداء نادرة، شعرها الحالك الذي عصمته بخيط أبيض طويل، ابتسامتها البريئة التي ظلت توزعها على كل من يُحييها، أو حتى يجرّ قريبا منها، شفتها اللتان كانت تداعب بهما فنجان القهوة الساخن، ملبسها الخريفية الأنيقة»⁽⁴⁾.

هذا الملفوظ أشبه بلوحة فسيفسائية، امتزجت فيها الألوان، صانعا صورة حية لسمرائه، فالألفاظ المشار إليها "عينها السودان، فراشة سوداء، شعرها الحالك"، هي ألفاظ ذات طاقة نفسية للذات الساردة، ومن شأن هذه الطاقة «اللغوية إذا ما تعالقت ألفاظها بشكل إدغامي تلاحمي أن تفجر دلالاته

(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 السردية»⁽¹⁾، هذا الأخير الذي يستوجب منا «قراءة متأنية لظلال الألفاظ وألوانها التي تخلعها الصورة الأدبية»⁽²⁾، ولتأخذ الصورة الأدبية عنده «خصوصية شعريتها من أسلوبه الفريد، الموغل في كثافة التعبير وغازة اللغة، والإحاطة بالمعنى الواحد عن طريق تفرّيع الدلالات»⁽³⁾ المغيبة عن النص.

ويحضرننا في هذا المقام مقولة قديم الجاحظ حين قرن اللغة بالفتنة^(*)، ليؤكّد أنّ «ثمّة دوما رغبة لدى مرسل القول في إبهام الآخرين، قد يكون الهدف الظاهر، هو التواصل والإبلاغ والتبيين، بينما يتخايل القصد المضمّر باعتباره توقا إلى الإستشارة المظهرية، وبيان البراعة في تقنيع الدلالة وسريرتها»⁽⁴⁾، هذه الدلالة تولدها اللغة المجازية بكل ما تحتزّنه من دلالات لحضور هذين اللونين، باعتبارهما من الوسائط التي تُضحى «بسياقات لتكوين الحجب والأقنعة، فبقدر اقتران الفتنة بالتجلي، 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 فني، 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 الحيل للوحة، لا يتسنى لنا إلا إذا ربطناها بحضورها 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 السردية، 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، ج 1، ص 3.

(4) _شرف الدين ماجدولين: ترويض الحكاية، قراءة التراث السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 43.

(5) _المرجع نفسه: صفحة نفسها.

(6) _عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ص 77.

لا يشمل الناس جميعاً»⁽¹⁾، هذه اللوحة التي صورت «مأساة تلك القرية الإنسانية التي أمطرها النازي بوابل من القنابل، فأصبحت أشلاء تن من هذا الظلم، وتستشير بني الإنسان لاستنكاره، فموضوع تعبيره استمد من طبيعة الحياة التي تدور حوله، وانفعل به، وترجمه بالصورة التي خلّدت له 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 صور لوحاته؟ وكيف تكون صورته رسولا بينه وبين قارئه؟

إن المتأمل في نصوص تلك اللوحات التذكارية الفنية التي أقحمها في نصه الإبداعي يلاحظ أنها لم تكن بلسان واحد؛ بل مختلف، (اللسان الإسباني واللسان العربي) وتمثل لذلك بلوحة "الجورنيكا".

وهذا «التعدّد اللساني الذي حدث للنص الروائي نتيجة اقحام هذه اللوحات، وسّع من مقروئية الرواية، وجعل من فعل القراءة نشاطا حيّا يتجدد، ويتسع كلما اتّسعت معارف القارئ، حين يتوقف 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 الزياحي: 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 أثبتته حين وظّف هذه الصّور الفنية، التي اخترقت حدود اللغة، متدفقة بتشكيلاتها اللونية، مساهمة في خلق مفاهيم جديدة، فهي «العتبة التي يقف عليها المتلقي، قبل أن يدلف إلى العالم اللامرئي للعمل الفني»⁽²⁾.

هكذا؛ تحضر الصورة الفنيّة بقوة بين الفن التشكيلي، والخطاب اللفظي، ولعلّ هذا ما يؤكّده "بابلو بيكاسو"، حين قال: يمكن أن نكتب لوحة بالكلمات، وكأنّ اللغة عند "جلاوجي هنا تأخذها «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، ليبنى صيغا تعبيرية جديدة زاخرة بالرؤى والمخيلة.

وتبعاً لما سلف ذكره، فإن الصورة أصبحت مجالاً خصباً للدراسات خصوصاً تلك المرتبطة بعلم الدلالة؛ بل مجالاً مفتوحاً على القراءات المتباينة والتأويلات المختلفة، فهي « لغة بذاتها والتأويل فعل لغوي»⁽⁴⁾، ولهذا يتفاوت التأويل؛ ومنه لا يتسنى لنا فهم أبعاد صورة الجورنيكا وأنساقها المضمرة، إلا بعد الكشف عن الوحدات الدلالية لها: كالثور، الحصان، العصفور، المرأة المهارية، المصباح الإلكتروني... لبنين 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 جليّ في هذه الوحدات الدلالية البعد الرمزي، أكثر من البعد الواقعي، فالحصان المصاب مثلاً يصرخ من الألم ليمثل شريحة المجتمع، في حين أنّ للثور بعداً أسطورياً، فهو رمزاً للمقاومة والصمود، أما العصفور يرمز للحرية.

وعليه؛ نرى أن حضور هذه الصور كان كافياً للإدلاء بتصريحات صمت عنها الكاتب فاسحا المجال لمتلقيه كي يفكّ شفراتها، تماماً كما صمت عنها "ياسمينه خضراء" في نصه: "بما تحلم الذئاب"، وهو ما أطلق عليه تسمية: "أوركسترا الجماجم"⁽⁵⁾.

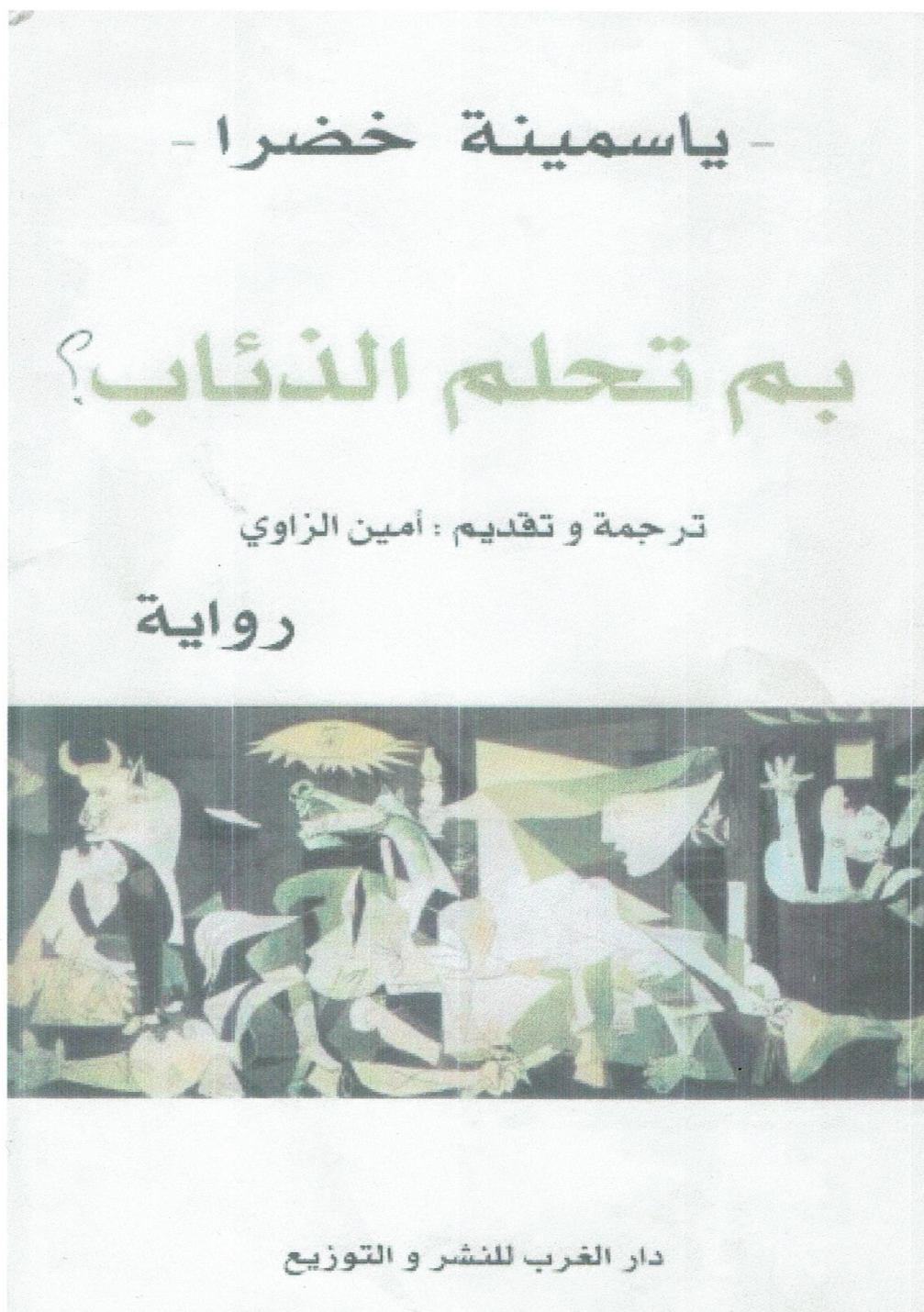
(1) _ أحمد جاب الله: الصورة في سيميولوجية التواصل، الملتقى الوطني الرابع "السيما والنص الأدبي" متاح على الشبكة، ص 03.

(2) _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) _ محمد رضوان: التحريف وتحوّلات السرد في الرواية السورية، ص 52، 53.

(4) _ أحمد جاب الله: الصورة وسيميولوجية التواصل، ص 03.

(5) _ عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 101.



وعلى عكس "ياسمينه خضراء"، أبي "عز الدين ميهوبي" إلا أن يفصح عن مكبوت الصورة في قصيدته الموسومة بـ "كالغولا يرسم غرنیکا الرايس"، وهو عنوان لمجموعة شعرية قائلها فيها، في باب موسوم بـ "كالغولا".

وكان اسمه كالغولا...

من الدم يقتات....

من بطن سيّدة بُقرت....

من بقايا صبي.

كالغولا.

يخاف العصافير⁽¹⁾.

ويعشق هذا الذي يحمل الحزن في كل حين، وتراه في سفر

آخر من مقطعه والذي عنونه بغرنیکا، يقول:

اللون الأبيض غرنیکا

والطفل النائم لا يسهر

اللون الأزرق غرنیکا

من يعرف منكم بيكاسو؟

يعلّقها كالغولا على الجدران

الموت بلا ألوان⁽²⁾.

نرى في هذا المقبوس الشعري أن ثمة ترأسل فني؛ إذ «إن الإبداع الحقيقي ليؤتي ثمرته الإبداعية، لا بد من أن ينصهر فيه الإحساس الداخلي بالوجدان العام، لرسم الداخل الشعوري، محققا التفاعل بين العالم الداخلي للذات المبدعة، والعالم الخارجي لإنتاج المعنى الجمالي المؤسس للإبداع الحقيقي»⁽³⁾. وذلك ما نلاحظه حين اعتمد "عز الدين ميهوبي" تقنيات «الرسم التشكيلي للصورة- اللوحة- بأبعاد

⁽¹⁾ عز الدين ميهوبي: كالغولا يرسم غرنیکا الرايس، منشورات أصالة، الجزائر، سطيف، ط1، 2000، ص 29.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 31، 32.

⁽³⁾ عصام شرتح: حداثة الحداثة، شعر بشري البستاني أمودجا، ص 96.

تجسيدية فوتوغرافية دقيقة، إذ رسمها رسماً دقيقاً بأبعاد وظلال مرئية تبدو لعين الرائي بصرياً، أكثر منها تمثلاً شعرياً⁽¹⁾. وهو ما تجليه الصورة التشكيلية التالية: "من الدم يفتتات، من بطن سيّدة بُقرت" ليفاجئنا «بهذا الترسيم الدقيق عبر إيقاع الأنسنة، وتمثيل المتباعدات بجيِّزات مرئية بصرياً»⁽²⁾، على شاكلة الصورة الآتية "يخاف العصافير..... الموت بلا ألوان"، ليتضمن المشهد حينها «صوراً فوتوغرافية تجسّد الرؤية البصرية لظلال اللوحة بوصفها مركز تقاطع الحسّي / بالمجرد والمرئي / بالمتخيّل، لإبراز صورة اللوحة فتيّاً ومنحها بعداً تشكيميا مؤثراً»⁽³⁾، وذلك من خلال «حيّزة 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 "غزنيكا" لوحة تاريخية أعاد من خلالها "بيكاسو" صياغة الواقع، والشخصيات بشكل رمزي وإع، مديناً من خلالها بشدة الحرب، لتصبح آلية لردع الظلم، فابتكر فنّاً يصرخ في وجه البشر، وذلك باستحضار اللامرئي بالمرئي، وإعادة تشكيل المشهد بالذاكرة، ليحيي اللحظة التي تُذكرنا بمعاناة البشرية؛ حيث «تتحول القراءة إلى مشاهدة، والرؤية البصرية إلى نداءات جوانية، تتداخل بين غموض الألوان والكتل، وأصحاب الكلمات، لتغدو اللوحة عالماً متحركاً»⁽⁵⁾. تُطلّ 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 شيئاً 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 جمالياً»⁽⁷⁾ للوحات.

(1) عصام شريح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجاً، ص 97.

(2) نفسه: الصفحة نفسها.

(3) نفسه: ص 97.

(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 الثقافة، الأردن، ط 1، 2007، ص 95.

(6) المرجع نفسه، ص 104.

(7) نفسه، ص 120.

وهنا نقف على حقيقة الصور اللوحات التي وظفها، والتي كانت أبلغ، استثمرها لتقلل حجم الخراب الذي لحق كل الأمكنة والأزمنة في العالم، وبهذا يكون قد أطلق صرخة فنية لإنقاذ وطنه؛ بل علمه، وهو ما ورد في هذا المقطع «يظهر أنّ اللوحة أكبر من كل ما توهمت، يمكن أن تشكل بهذا الفعل الفني إن استمر مدرسة كاملة، روحها الأساس الحب»⁽¹⁾، و«بأي سر يجب أن تبوح هذه اللوحة؟ وبأي الأدوات أستطيع استنطاقها»⁽²⁾، كل هذا يعكس إيمانه الجازم «أن الصورة شكل من أشكال اللغة، خاصة وأن اللغة ليست ألفاظ وجملا وعبارات فحسب؛ بل هي كما قال ميتر: «وسيلة يمكن أن يتحقق من خلالها التواصل مع الآخر»⁽³⁾.

كما يعكس كذلك عمق تأثيره في كتابة نصه «بمذهب السوراليين 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، ويمثله»⁽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 شفثاه الغليظتان عن ابتسامه أبانت عن أسنان مهشمة نخرة»⁽⁶⁾، ليجسد من خلال هذه اللوحة، ثقافة العنف بنوعيه الجسدي: فصل الرأس عن الجسد، واللفظي: لفظ

(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 لغورور، خنشلة، العدد 3، جوان 2016، ص 23.

(4) _بن جمعة بوشوشة: التحريب 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: التحريب 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 حميمة الجسد/ والنفس معا، وهي ممارسات تتخذ طابع الديمومة، إذ تمتد في الزمان وعبر المكان، لكي تتحوّل إلى فعل /ملازم للذات العربية، وحالة دالة عليها»⁽¹⁾؛ بل فعل ملازم للذات العالمية ككل، حينها تصبح الصورة «ليست وسيلة اتصالية فحسب، بل عاملا أساسيا في تمثين العلاقات الإنسانية، وتنمية الحس الجماعي بواسطة الإحساس بالآخرين»⁽²⁾

وقد وظف بُعد الصورة في نصه شاهدا على عصره، وتحديا 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 القناعات الخادعة»⁽³⁾، وهذا ما تسفر عنه عتبة نصه "حائط المبكى"، الذي يشي بأسراره وكيئوته الموجودة في فلسطين، وهو ما يعرف (بحائط البراق) أيضا، ولهذا جاء عنوانه «مكيدة فنية بارعة في مخاتلة تفاعلية مع النص، وتعالق مفتح مع دلالاته المتعددة والمتنوعة»⁽⁴⁾، التي توقظ القارئ، وتدعوه إلى تلك التيمات الدلالية والرمزية، التي يزخر بها النص على نحو مثير ومقصود، ليحاكي به الفن التحريبي، وأول هذه التيمات: مصير القضية الفلسطينية، أما ثانيها: تحاذل العرب وتقاعسهم حولها ليعثوا عن الحل، وهو التساؤل ذاته الذي نص عليه قول "محمد رضوان"، متسائلا: «إلى متى سيظل هذا الصراع الدموي قائما بين البشر؟ ليقى سؤال الحرية وحده فوق كل اعتبار، ولعل هذه الرؤية الفكرية، تشكل غاية النص الروائي وهدفه، مؤكدة ماهية هذا الفن، ووظيفته الجمالية والرؤيوية»⁽⁵⁾، باحثا عن حرية « لا تُدجّنُ أفرادها ولا تُسرق أحلامهم»⁽⁶⁾.

(1) _بن جمعة بوشوشة: التحريب 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: التحريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 92.

(4) _المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) _المرجع نفسه، ص 249.

(6) _نفسه، ص 249.



ص 110



ص 98



ص 107

ولنجاح المشهد قرن "جلاوجي" الصورة بعنصر "الإضاءة"، التي «تلقّته 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، يُبرّز الفنان من خلالها الموضوع الرئيسي، ويمنحه الأولوية، وهو ما أثبتته بين صفحات نصه قائلا: «وتكاد اللوحة تشكل طبقتين يفصل بينهما خط رفيع من منمناتٍ مذهبة، يجعل اللوحة وأنت تتأملها من بعيد تبدو عروسا بجزام ذهبي بديع، وتخال الحروف في المستويين معا مائجة راقصة في الأسفل مسحة حزينة باهتة، وفي الأعلى إشراق وفرح، كأنهما فصلا الشتاء والربيع وقد تجاوزا تآلفا وتنافرا، تدهشك ضربات الرّيشة السريعة الراقصة، تبهرك نقاط الضوء المرتعشة اطمئنانا ورعبا، تهمّز من أعماق أعماقك لتقول شيئا، ولكنك لا تقدر أن تقول شيئا إنهما فعلا فوق القول»⁽²⁾، ويقول كذلك: «سلّط الضوء على اللوحة جيدا، وقد تعانق عليها البياض والسواد»⁽³⁾.

هكذا؛ «تشبع 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 تتصل 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 السوربالي قائلا: «وظللت أقلب

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سيمانتيقا 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.

الطرف وأستحضر كل معارفي الفنية والفلسفية مع محاولات استحضار دلالة الحروف، والربط بين الألوان ودلالاتها، وهي هنا أمامي مشاغبة، مدهشة، محزنة، مفرحة، مبهجة، مقلقة، مهدئة، حكيمة، حمقاء، في السواد حكمة لا تنتهي للفناء، وفي الخضرة والزرقا 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 تحقق 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 والشكل إلى معاني... إلى أثر، إلى كلمات... إلى تعبير»⁽⁴⁾، وهذا ما يعرف عند الإغريق بـ «العلاج بالألوان»⁽⁵⁾، التي يفتر بها البطل "او" عن حالته الفيزيولوجية والسيكولوجية المتقلبة، اتجاه سمرائه.

لقد تمرّس الكاتب على «أساليب التخبيطة وتقنيات المجاز، يوظفها بلغة التشكيل والألوان، ليتسلل إلى الفضاءات النصية، يولد الرؤى، فيشكّلها في أوجه متعدّدة متجدّدة، ينفذ بها إلى عوالم واقعية وتخييلية»⁽⁶⁾، فهو كعادته يحسن رسم شخصياته، وهي تلبس اللغة الحُبلى بالدلالة الموزّعة على مدار النص.

2- التراسل مع اللغة السينمائية:

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 يغذي

(1) _ عز الدين جلاوي: حائط المبكي، ص 103.

(2) _ حبيب مونسي: الحياة والتعبير والتكيف والتمرد، 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 بخوش: 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 التمرد والتجاوز، ضاربا عرض الريح بالتصنيفات الأجناسية لفنون الأدب، في توق مزمن إلى التجديد والتّحريب، عبر نزعة حدائية متمكّنة من أدواتها بامتياز»⁽²⁾، لاجئا في سبيل تحقيق ذلك إلى استعارة أخرى لبعض التقنيات السينمائية، كالمونتاج واللقطة والانتقال من مشهد إلى آخر، كل هذا لا لشيء، إلا لأن «اللغة حين تقترب من مجال الشعرية، فإنها تؤسّس متنها الثري بعيدا عن سلطة النموذج، وبالتالي يغدو النص انعطافا لتقنية سردية تجريبية تتمثل في التعبير عن أفق جديد، وفق مغايرة الكتابة الجديدة»⁽³⁾.

ولهذا أثبت "اللغة السينمائية" «في السرد العربي المعاصر أنها النظام العلامى (السيموطيقى) 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 المتنوعة، 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 والسردية 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: التحريب 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 عزافة 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 تُرَبِّي 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، ابدالهما المشهدية والفنية، لتحقيق امتداد جمالي لأنسجة الصور الواقعية والتخيلية على حد سواء»⁽²⁾؛ حيث راح الكاتب يتبّع "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، والممثلين (الشخصيات)»⁽³⁾. فاللقطة هي «الكلمة، والمشهد هو الجملة»⁽⁴⁾، وإنّ القارئ الذي اخترق "جلاوجي" سكينته يتعامل مع النص من خلال كينونته اللغوية، ليستنفر «ملكاته التخيلية 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 الفاييبوك 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 عُدتُ أستطيع أن ألاحق كل هذا العدد الضخم من الإناث، مراهقات، وطاعنات، ثيبات وأبكار، محصّانات ومطلقات، يرمين بصناراتهن على هذه النوافذ الوهمية، علّهن يظفرن بكلمة حاملة، 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، ص 06.

(5) _محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 238.

مع الكاميرا، وقد توالدت النوافذ، وغطى بعضها البعض، كانت صوفيا أكثر إلحاحا لا يخلو قاموسها من إغراء جنسي تثير مكامن الرغبة، وهو قاموس لا يتوقف عند لغة الكلام، بل يتعداه إلى لغة الجسد، تنتفي صورا كثيرة، بل خليعة أحيانا، وزهورا وأيقونات تحاصرني من كل جانب»⁽¹⁾.

إن التصوير السينمائي لهذا المشهد، متعدد المنظورات والزوايا، تبعا لطبيعة الموضوع المراد تصويره وتمثيله، فالسارد يعمل في هذا النموذج على وصف ما وصل إليه عبر كاميرا الفاييبوك، من الإناث في مختلف الحالات (مراهقات، طاعنات، محصنات)، 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⁾، فيؤثر فيه تأويلها، وهذا ما يهدف إليه "جلاوجي" إ، «ليخلق إحساسا عميقا باللغة، وبما تحمله في طبقاتها، ثم زعزعة استقرار القارئ، وإثارة أسانيده المعرفية الكامنة حتى يشارك بفاعلية في إعادة الكتابة»⁽³⁾، مبينا مع ذلك قدرة "الكاميرا" على استقطاب زبائننها، وسحرها، وتأثرهم 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، غطى 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، متمردا على الأزرار، وقد ابتسم بياضه بين طرفي القميص الحريري الأحمر، ولعب بصري بين عينيها 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 كشلال ربيعي دافئ على كتفيها، حملت قلم الرصاص من دون أن أحول إليه بصري، كأنما سحرني، ورحت أدور به عند الصدر مديرا أيضا شفطي، وقد زمتهما، كنت أرغب في أن أفجر الرّزّ فينفجر بوح الصدر، وارتسمت على وجهي ابتسامة ساحرة... وأنت تعرفني دون شك، هل يمكن أن يسوقني إليها عطر فنتتها؟ وحاسة شمّي لعبق الأنوثة لا تخطئ مطلقا»⁽¹⁾.

فالملاحظ في هذا النموذج أن "جلاوجي" ووظف بورتريه مفصلا عن سمائه، بدءا بالصدر، والقميص، والعيّنين، والشعر؛ وذلك لإفراز صورة روائية عن رشاقة الشخصية وجمالها، وقد كثف من استعمال هذه التقنية، و«عزّزها بالإيحاء الشعاري لتبليغ فكرة المشاهد»⁽²⁾، لدرجة تجعل القارئ «يتصوّر ويشاهد الأحداث مجسّدة على شاشة مخيليه، إنه كالسينمائي تماما، يقوم بعملية تركيب (مونتاغ) للألفاظ والعبارات والخطابات والمشاهد، في شريط لغوي حافل بالألوان والأصوات والحركات والكثافة الدلالية والرمزية»⁽³⁾. وهذه العملية تسمى بـ"المونتاغ" "le montage"^(*)، الذي يُعدّ العنصر «المميز للغة السينمائية، وتمثّل أهميته 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.

(*) _ المونتاغ 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 تحقق للنص لذته ووقعه المشتهي»⁽¹⁾.

ولأنّ الجسد عنده لبّوس اللغة، يستثير مكانه، فهنا اتخذ من الصدر مدخلا لاستنطاق المكبوت، محوّلًا 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 وتندوّق»⁽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 - يمكن 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 والفجيجة، إلى الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال»، 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، فاكتملت «خلال مدّة قصيرة، طاقة مرنة، على تغيير شكلها وتكييف أعرافها لمواجهة الاحتياجات المتغيرة 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.

لرواية بسبب عدم خضوعها لسيطرة التقد المنهجي الرّادعة»⁽¹⁾، لهذا تبنّت شكلاً جديداً 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 مضمونه، 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 وقيمة المتأصلة في الرواية، وكثيراً ما تنم عن شبه ملحوظ بتلك المستخدمة في الفنون الزمنية الأخرى، كالموسيقى والأفلام»⁽³⁾، هذا الفن (الموسيقى) الذي يعدّ «نظاماً محكماً له عناصره وأبجديته المنتظمة داخل سلّم تتحدّد وحداته الداخلية بعدد ثابت من الذبذبات والترجيحات والمسافات في حرية تامة، تخضع لدربة المبدع وتجربته وحدسه الفني»⁽⁴⁾، منطلقين من فكرة مفادها أن اللغة نظام وأداة يعبر بها الإنسان عن أفكاره، لتصبح الموسيقى بهذا التعريف «نظاماً لغوياً خاصاً، يمتاز عن غيره من الأنظمة السيميولوجية الأخرى»⁽⁵⁾، فهي بمثابة الترجمان عن أحاسيسه، ذلك أنها «تستطيع أن توصل إلينا عديد الأحاسيس والقيم التي تترجم وتحتزل البعض من النصوص الثقافية ذات الخصوصية الاجتماعية في بيئة معينة»⁽⁶⁾.

وهذا ما استشره "جلاوجي" حين راح يعزف في المقطع الآتي: «كأنما أحسّها اللحظة سمفونية ترفرف بي في الهواء، كل ما حوي يرقص ويطير، كل الفنون لا يمكن أن تروي ظمئي للذي لا أعرفه، لا أقبض عليه، اللوحة عاجزة، والسمفونية عاجزة، ولغة الشعر عاجزة، سأرسم الليلة، وأعزف على العود، وأسمع ليكمان صديقتي المراكشية، سأقرأ شعر المجنون، وابن زيدون، بصوت مرتفع حتى يسمعي 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 أنه فنان، وينتمي لمدرسة الفنون الجميلة، يهوى الفن، فتكون الموسيقى هنا بعدا دلاليا باعتبارها معينا سرديا، 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 واستمالاته، استعان السارد بنغمات عذبة، «صيغت على شكل سيمفونية موسيقية تعزف ألحانا»⁽³⁾، تفرغ به في الهواء، مفرنا الموسيقى بفن الرقص؛ ولا بد أن نشير هنا إلى أن تراسل الموسيقى عند جلاوجي مع فن الرقص ليس تراسلا لإظهار الفرحة والسُرور، 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، «تشفّت عن مناح نفسية، تتعدّى شكلها البصري، وحراكها الشعري إلى ما تمرّ به النفس الشعرية، من انفعالات وأحاسيس معقدة، سواء أكانت ناتجة عن وعي وقصد أم لا، لترسيم الحركة الشعورية بكل صخب اللحظة الشعرية وتوتّرها، وما تفيض به من دلالات، وتأزّمت ترتدّ في المظهر اللغوي لتتخذ شكلا ما»⁽⁴⁾، فلا وجود لفن لا يروي ظمأه، ينتشي، وهو يعزف مقاطعه المفضلة، «على العود الذي درست العزف عليه تحلّق روعي 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 تأثره به واضحا، وهو ما يمثله في قوله: «الفن روح إني أسمع اللحظة موسيقى الألوان، أسمع عزف العينين والشففتين 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: ص 78.

(4) _عصام شريح: 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 إيجائيا، 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 قائلاً: «بعد العشاء سهرت مع فانتتي المراكشية على شاطئ البحر، كنت في حاجة إلى أن أنصت لنغمات الكمان، التي تراقصت لها الأمواج كثيرا وطُرب لها المحيط حتى ثمل، وانتشت حبات الرمل فغنت تحتنا وحوالينا، ودغدغني أصابعي شوقا لرنات عودي، ليته كان بين يدي الآن»⁽²⁾.

وفي مقبوس شعري آخر، تغنى البطل (واو) بسمرائه، قائلاً فيها:

آه

أيتها

يا عصفورتي

كم أحبك

امتلاً الكون

بالموسيقى والتغريد

أيها الكون صمتا

فحببتي 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، فيبغى لها أن تكلمنا 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، ولو كان ذلك على غير علم منهم»⁽¹⁾. فمن خلال هذا القول نرى أن "ميشال بوتور" أقر بأن هذا الفن له علاقة بمواجس أفراد المجتمع ومشاعرهم، فهو لغتهم وترجمان أحاسيسهم.

أما فيما يخص التراسل بين الفئتين (الرواية، الموسيقى)، فيتجلى اللغة الشعرية التي «تعتمد على النغم الذي يتغلغل في نفوسنا إلى نقاط عميقة، لا تتوصل إليه الكلمات مجردة من صفاتها الموسيقية الموحية، والشّعْرُ شأن أية خبرة إنسانية عميقة يبدو عنصرا أصيلا، اختزنه المشاعر الإنسانية، ومن هنا تتضمن 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، ليُفجّر طاقاتها الدلالية، معلنا امتلاء الكون موسيقى وتغريدا، بعد مرور غشاوة الحزن والكآبة، التي غيّمت على أرحائه، متنقلا بين الأسطر تنقلا بارعا من المناجاة، وبين الخبر والإنشاء (النداء)، كل ذلك «لإبراز حركة الكلمات الصوتية، والتنغيمية في تركيب شبه متناسق»⁽³⁾؛ تتجاوز المقاطع فيه بشكل تكراري (امتلاء 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 وحياته وانتصاراته، وهي تحتفل بكامل مظاهرها الأدائية والشعرية»⁽⁴⁾؛ لأن السارد هنا يريد البوح لسمراته بوصف الموسيقى متنقسا، وكشكل من أشكال التداعي الخارج من سياق الصمت.

(1) _بيتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدت، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص ص 40-41.

(2) _عصام شرتح: حداثوية الحدائث، شعر بشري البستاني أنموذجا، ص 111.

(3) _منى جميات: التشكيل اللغوي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينه صالح أنموذجا، ص 111.

(4) _المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

وتجدر الإشارة أن الكاتب حين كتب نصه نوع في شكل موسيقاه، فمرة يجعل الموسيقى مصدرا للفرح والنشوة، يذيب بها جليد الجرح والانكسار، وليرفرف العود بروحه إلى أعلى عليين، ومرة أخرى يبدو التأثير واضحا، حيث تخلّلت الموسيقى عدّة فقرات حكاية أرخى عليها الحزن سدوله، وهذا ما نلاحظه في المقطوعة الآتية: «دخلت البيت أجرّ أذيال الحية، كانت سمراي تغرق في قراءة كتاب عن تاريخ الفن، صوت موسيقى حزينة كان ينبعث خافتا، جُلْتُ بنظري عبر النافذة، نسيمات باردة، تشدّد حيننا تعبت بأكوام الأوراق، وأكياس البلاستيك، غبار يتعالى يزعج المناخر والأعين»⁽¹⁾، وفي مقطوعة سردية أخرى لا يزال الحزن يخيم على ألواحه، «ابتعدت قليلا خَلَّتني أهلت على اللوحة الكثير من الألوان غير المتناسقة، وتعالّت في أعماقي موسيقى حزينة»⁽²⁾.

هكذا استعان "جلاوجي" بالموسيقى لخلق جو خاص من الدراما، توحى بعواطف السارد الباطنية/ وربط النص بمحيطة الخارجي، وبذلك تمكّن من «توظيف الموسيقى كقالب إحال على الواقع، وكبؤرة تُشعّ منها جوانب وظيفية من المادة الحكائية»⁽³⁾، مؤمنين بذلك إيمانا جازما أن الفنّ الموسيقي يملك القدرة على التعبير عن الذات، 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 بالثاني»⁽⁴⁾. مستخدما الكاتب في ذلك لغة «شعرية شفافة مثيرة، وكأنّ السرد عنده، سيمفونية للروح، والعزف على أوتار الذات والوجدان»⁽⁵⁾.

ولنا في مضرب آخر، قولاً آخر، فجلاوجي لم يكتف بتوظيف هذا الفن واستثماره؛ بل نجده يذكرنا بأسماء أعلام كبار الموسيقيين، أمثال فيزة أحمد في أغنياتها «أنت بس لي حبي»⁽⁶⁾، و«العازف المغربي الشهير "عبد العزيز احباري"، و"فريد الأطرش"، و"رياض السنباطي"، 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 مهماً من خطاب "جلاوجي السردى، وأنّ نصوصه لم «تركن إلى نظام قار في عملية التّسريد، بل انفتحت على مخزون الذاكرة الثقافية لاستيعاب عدة أشكال خطائية، واستقطاب أشكال معرفية حديثة لتخصيب التّسق الروائي وتنويعه، ويشكل النسق الموسيقي بامتداداته المختلفة (غناء، لحن، أداء)، رافداً من روافد البناء والمعرفة الروائية»⁽²⁾، إضافة إلى استثماره للفنون التشكيلية والسينما، حتى يثري لغته، مبيّناً أن الرواية هي «فن الزمن بامتياز، تلتقطه، ترهنه، تُشكّله، وتتحايل عليه لتخرجه منسجماً مع المضامين السردية المثبتة، وهي تحقّق ذلك بواسطة اللغة، فهي حقا أداة زمنية»⁽³⁾، فعن طريقها كل الفنون تُحْصَنُ على حد تعبير - غاستون باشلار-

4-التراسل مع لغة الحلم:

تنهض متاهة الحكى عند "جلاوجي" مرة أخرى، على استثمار طريقة جديدة، يلون بها مناخه السردى، ينتقل بها مع قارئه من جو الإمتاع إلى المؤانسة، تقوم هذه الطريقة على «فكرة اللعب والتخفي والمواربة، والمطاردة، وابتكار الحيل التي من شأنها أن تعمق روح المتعة في البحث، والمتابعة، وحل العقد ووهم الوصول، وهو ما يتيح لمساحات الشكل السردى مزيداً من التنوع والتعدّد في التّمظهر، على النحو الذي يضاعف من الإشكالية الجمالية للنصوص، ويزيد من توترها الدلالي والأسلوبى، ويدعم شعريتها»⁽⁴⁾، متحركاً في ذلك من الرؤية الحسية البصرية إلى الرؤيا الحاملة، موظفاً الحلم «لتغذية السرد وتفعيله هذا الحلم المخبوء في الأمكنة المغلقة، حيث يبقى حلقة اتصال بين الداخل والخارج، من خلال سفر الذات، ونبوءاتها في الحلم الذي يشكل عواملها المضيفة، والمزودة بومضات شعرية تفعلّ 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 العربى المعاصر، ص 281.

(4) _محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكى في تمظهرات الشكل السردى، 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، يعبر عنها بالكلمات؛ إذ «أنّ من ماهية اللغة قدرتها على أن تحلم، وفي حلمها وفعل الخيال (أي خيال المبدع) عليها تتجلى لنا الصورة الشعرية»⁽¹⁾، وهذا ما ورد في المقطع الآتي: «أحسستها حُلماً جميلاً يقف حيث فيض القلب، أحسست بعدها بالسكينة، وأنا أشدّ يسراها لنخرج معاً، 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 ترددتين دوماً، راحت تحدّثني عن حلمها الكبير في دمج عالمي الحزف والمنمنمات، داخل اللوحة الواحدة لخلق تيار جديد، ستطلق عليه اسماً جديداً، ما هو؟ ليست تدري الآن، كانت أحلامها مُتوثّبة، كفراش الحقول، كغزلان البراري، كطيور المرتفعات، كالأموج الشتوية الصاخبة.... لا ترى في الوهلة الأولى، إلا صورة قوزح، صنعته الطبيعة بعقيرتها، بعد رذاذ حالمٍ تنزل دمعاً، من عيون سحابات دغدغتها أشعة الشمس»⁽²⁾.

نرى أنّ "جلاوجي" من خلال هذا الملفوظ وظّف الحلم كآلية سردية في بناء عالمه الروائي، ضاماً صوته لصوت - غاستون باشلار-، حين قال: لم لا نحلم حينما نكتب؟!

إلا أنّ الإشكالية التي تطرح نفسها هنا: «لماذا يلود المخيال السردى الأنتوي بالحلم؟ ولماذا يتمّ إخضاع الحلم لآليات النص المؤنت؟»⁽³⁾، أم أن اللغة تحلم بأن تُسميها؟، وكأنها «تحلم بأن نجليها إلى الظهور، والانفتاح فيما تكوّنه، وعلى النحو 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 التام بوصفها لغة شعرية»⁽⁴⁾.

وكما أشرنا في النقاط السابقة من أنّ "جلاوجي" وظّف في نصه لفظة (الأنتي) لسمرائه، لهذا راح هذا المقطع يتوسّل بالمخيل الأنتوي في الحلم، لأنّه أصدق علاقة تربط الحلم باللّغة - الأنتي -، تنازل

(1) -غادة الإمام، جماليات الصورة، غاستون باشلار، دار التنوير للطباعة والنشر، 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 الأنتوية، ص 23.

(4) -غادة الإمام: جماليات الصورة- غاستون باشلار، ص 319.

في كتابته تنازلاً كاملاً عن السلطة الذكورية لصالح السلطة الأنثوية، لهذا لاذ بالحلم، فاللغة والأنتى واحد، مُعدلاً عن العبارة القائلة: «خير الكلام ما كان لفظة فحلاً، ومعناه بكرة»⁽¹⁾، وعن مقولة ابن جني: «الأصل في اللغة التذكير»⁽²⁾.

وكل هذه التساؤلات حسب رأينا، تنبثق منها عدة احتمالات:

أنّ في هذه الشذرة السردية يؤشر "جلاوجي" إلى حلم السارد بسمرائه، وحبها لها، عبر تشفير سوربالي يعبر لنا فيه عن «الاجتذاب الفني القائم على التوتر والشحن العاطفية المكثفة كما هو موضح، فهي حلمه الأبدي أميرته لا تضاهيها أميرة أخرى، كما نلاحظ في المقابل (راحت تحدثني عن حلمها)، الذي جاء «وفق السياق المونولوجي وتداعياته والتداعي يُؤد من اللفظة موضوعاً يصوغ من خلاله السارد ما يؤزقه من أسئلة متصلة بمشاعره، ولذا نجد تقنية (الحلم) تحفر في تضاريس الروح، وتجويف الذاكرة، يبحث عن إشكاليات مُعلقة تطارد السارد»⁽³⁾، لنشعر حينها «بنبضات الأنوثة الحاملة ونبضات السرد المعبأ بالكلمات الرامزة، تفيض على جسد النص بمؤشرات، تسرع من عملية السرد، وتخرج من الفضاءات الملبدة بالانكسار إلى عالم يعبق منه شذى الأنوثة المعطرة بالحلم، تخلق في تلك الأجواء الوارفة الظل، فتحوّل الورقة إلى نص بلّوري مُشَقّر ينبض غبطة راقصة»⁽⁴⁾.

وإذا أصغينا لطبيعة الحلم بروية، نرى أن أحلام سمرائه، لا تنتمي إلى طبيعته، كالجمل والروعة والطمأنينة للحالم، وهذا ما تسفر عنه المفردات (أحلامها متوثبة، كالأمواج الشتوية الصاخبة)، التي لو تأملنا لوجدناها توحى بالاضطراب النفسي، الذي يمثله التشبيه لمظاهر الطبيعة بوصفها، «المنبع أو هرمونات الخيال - الذي يستقي منه صوره المتخيّلة»⁽⁵⁾، ليخصب بها الروائي حدثه الروائي، مع احتمال آخر، يدع فيه إلى «الحلم المبدع الخلاق، الذي تنعكس على صفحته أشواق وآمال ورؤى مجتمع بأسره،

(1) عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2008، ص 07، نقلا عن إحسان عباس: عبد الحميد بن يحيى 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) الرجوع 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 اللغة مصيرا جديدا من الحوار الحميم، الذي فيه تصبح اللغة حوار ناطقا، معبرا عن معان جديدة»⁽²⁾، بحيث تتجلى الكلمات عند جلاوجي -على حد تعبير ثيبوتوت- بوصفها «البراعم التي تنبت حياة جديدة»⁽³⁾.

وفي شذرة سردية أخرى، يحدّثنا "جلاوجي" عن حلم سارده قائلا: «دخلت عزلتي على عجل، وقفت طويلا عند اللوحة التي رسمتها للمراكشية، ونحن بالصورة، كأنما هي الآن أمامي بشحمها ولحمها، بابتسامتها الساحرة، بصوتها الملائكي المدهش، وامتألت الغرفة عليّ عزفا، أسرعرت إلى الخزانة استخرجت قرصا كانت قد أهدته لي، ثبتته، فانطلقت أنغامه، أنغام العازف المغربي الشهير عبد العزيز احباري على آلة الكمان، طالما أكّدت لي إعجابها به، مبدعا وفتانا ومدرسة في العزف... تغدو بين يديه كائنا حيا ناطقا بالعبقرية، وأساسها الحلول في اللحن، والتحليق معه بأجنحة الحلم مثني، وثلاث، ورباع.

لم أفكر أساسا في الزواج، رغم تقديري الكبير لحلم أمي... كان كل حلمي أن أحقق فتوحات في عوالم الفنّ، انصب اهتمامي منذ وعيت على التشكيل، مارست الرسم والنحت»⁽⁴⁾.

يحدّثنا الكاتب هنا عن ذلك الحالم المنعزل، وعلاقته «الحميمية بالعالم، والتي في طياتها ينفصل الحالم عن العالم، لا لشيء إلا لينفتح بمعنى ما، على العالم من جديد، بحيث يفصح الحالم 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⁾، لي طرح من خلاله إشكالية السائد الاجتماعي وهو حلم الأم بزواج ابنها.

(1) _ديمترى أقييرينوس: التكامل الداخلي في الأدب "زهرة اللوتس" نموذجاً، 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.

ومّا لاشك فيه أنّ آلية الحلم عنده، احتوت على أكثر من شفرة ترميزية لما سبق ذكره، لتلخّص أحداث الحلم المسكوت عنها في نصه، بحيث ينفث 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 تستضيء بها، وهذا «ما يشكل العلامات الدالة على ما يمتلكه من وعي نقدي، بشروط الكتابة الروائية وآلياتها، وهو وعي يتأسس على البحث المغامر عن آفاق كتابة سردية مغايرة للسائد، تستمدّ منه تجربته السردية طابعها التجريبي وأفقها الحدائي»⁽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 ورسمًا بالكلمات، وقد امتلكت الأولى، فلا مانع من أحوض 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: التحريب وجماليات المفارقة السردية في رواية "الدرأيش 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 يخلج نفسه من أفكار ودلالات لا يستطيع فضح جميع المعاني المستفيضة، فيؤثر الصمت بتغييب فعل الكلام مع ترك الدلالة، ليفسر الكلام الظاهر ما أضمره الخطاب؛ وإن قيل الكثير عن الكلام، فـ «ماذا قيل عن الصمت باعتباره سلوكا لا يُفصح عن هويته، أو لم تتم مقارنته وتناوله كلغة لم تُكشف أبعده 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 متجذرة فيه، وفي بعده الإبداعي؛ إذ إنه انطلق من «تجسيد العوالم الذاتية التي تتبطن في عمق الإنسان، مستكشفا تلك العلاقات الداخلية التي تستنطقها اللغة، فتحوّل من الذات إلى النص، هذا النص المتعدّد الذي انفتح على المجتمع وعلى الآخر، بكل مدلولاته، صاحبنا أحيانا وصامتنا أحيانا أخرى، وبين العلن والصمت تتمظهر اللغة ودلالاتها لتتبصر طريقا نحو التغيير، نحو استدراج ما لا يقال في لغة مختلفة، لم تكن تفصح عن مدلولها المباشر، عن طريق الكلام المكتوب، فتحتفي في رداءات، لتُكشف في مستوى آخر موازي، ما يعتمل داخل تلك الرداءات، إنه الصمت 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 اتخذت 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 النص الموازي في الرواية الجزائرية، نجل الفقير لمولود فرعون نموذجاً، مقارنة تكوينية، مقال ضمن أعمال الندوة الفكرية، الصمت في الخطاب، جمعية الدراسات الأدبية والحضارية، مدينين، تونس، ط1، 2018م، ص 132.

I-تحديد مصطلح الصمت

أولاً: مسألة الصمت في الأدب:

1-الصمت في المعاجم العربية:

أ-لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: «صمت، يصمت، صمتا، وأصمت، أي أطلال السكوت، ويقال للرجل إذا اعتقل لسانه فلم يتكلم: أصمت، فهو مُصَمَّتٌ»⁽¹⁾.

بينما ورد في الصحاح: «صمت الصمت، صمتا، والتصميتُ وأصمتهُ إصماتا إذا أسكتهُ»⁽²⁾.

أما في العجم الوسيط، يأتي جذر (ص م ت) من «التصميت، والتسكيت، 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 رديفاً للسكوت.

ب-اصطلاحاً: نظر كل واحد في محمل من محامل الصمت المحايث لوجوه القول، فتعددت دلالاته ومعانيه، من ذلك اعتباره بمعنى "السكوت"، بما هو ترك الكلام مع القدرة عليه، وكأن المماهة بينه وبين السكوت حاصلة في ذهن "الرجحاني"، فحضر السكوت وصمت صاحب التعريفات عنه، قائلاً: «السكوت هو ترك التكلم مع القدرة عليه»⁽⁴⁾، وبهذا الأخير يفارق الصمت، وهو ما نوه إليه "الكفوي" في الكليات، رابطاً بينهما بمسألتي الحقّ والباطل قائلاً: «والسكوت إمساك عن الحقّ والباطل، والصمت إمساك عن قول الباطل دون الحق»⁽⁵⁾.

لكن هذا الاتفاق لا يمنع من وجود فرق بينهما؛ وأول الفروق يتمثل في الفترة الزمنية المستغرقة، فإن قصرت كانت سكوتاً، وإن طال كانت صمتاً، وثانيه باعتبار القدرة على الكلام، فالأول (السكوت) تعتبر فيه القدرة، أما الثاني (الصمت) فلا تعد فيه القدرة.

(1) _جمال الدين 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 الرجحاني: 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 «قيمتة وفضلوه عن النطق، لأنه في نظرهم شيمة يتحلّى بها الإنسان، فتمنحه الفضائل منها، السلامة في دينه، والفهم عن صاحبه، ودواما للوقار، والفراغ للفكر والذكر، وتقيه من آفات اللسان»⁽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 سَكُوتي مرةٍ إلا ندمتُ على الكلام مرارا⁽²⁾.

لهذا السبب أفرد القدماء كتبًا خاصة به، ف "ابن أبي الدنيا" البغدادي مثلا ألف 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: "السّمْتُ في الصّمت".

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 حكى عنه شاهدا لمن وشي 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 أُخبر 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 الجليل، بيروت، لبنان، 1990، ج1، ص 81.

أما "الجرجاني" فقد خصّ له باب القول في " الحذف "، وعمد إلى ذكر المواطن التي يطرد فيها، مشيراً إلى أنه «قلادة الجيد وقاعدة التجويد»⁽¹⁾، وعلاوة على ذكره لباب الصمت، وقوله في الحذف/ نجد كذلك " ابن جني " قد اهتم به وعقد له فصلاً كاملاً 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 يُعْنِيكَ عن كثيره»⁽³⁾.

وإذا ما عدنا لـ " القرآن الكريم " نجد من معاني ومرادفات الصمت "الصوم"، في قوله عزوجل في سورة مريم ﴿فَكَلِمَةٍ وَأَشْرِيٍّ وَقَرِيٍّ عَيْنًا فِيمَا تَرَيْنَ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا﴾⁽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 شبيهه ووحدته وحاجته للولد»⁽⁵⁾، في قوله تعالى: ﴿كَهَيْعَصَ ۙ ذِكْرُ رَحْمَتِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا ۚ إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيًّا ۗ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ۗ وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوْلَىٰ مِن وَّرَآءِي وَكَانَتِ أُمَّرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا ۗ يَرْتُبِي وَيَرِّثُ مِنِّي وَإِلِّي يَصْعَقُ ۗ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا ۗ﴾⁽⁶⁾. لتنتهي أيضا بالصوت الخفي في آخر آياتها في قوله تعالى: ﴿وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّن قَرْنٍ هَلْ يُحْسِبُ مِنْهُمْ 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 الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، حققه: 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، ص 84.

(6) _ سورة مريم: الآية 1-6.

(7) _ سورة مريم: الآية 98.

بها عبده " زكريا "ن، بعد أن ناجاه ودعاه دعاءه الخفي، ليشكل محورا إعجازيا مفعما بالدلالات والرؤى، «فسبحانه الذي جعل الصوت والصمت ثنائية إعجازية مبهرة على مر الدهور»⁽¹⁾. كما نجد من مرادفاتهما الرمز، في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَ لَيَالٍ سَوِيًّا ﴿١٠﴾ فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا ﴿١١﴾ ﴾⁽²⁾، ليحل التسيب هنا محل الصوت، ومن المعاني الصمت كذلك في القرآن الكريم: القنوت، الإنصات، الأمر بعدم الإكثار من التساؤل.

2- الصمت في المعجم الأجنبية:

مما ورد في المعجم الفرنسي " Le Petit Robert " : " بأن الصمت هو «سمة للشخص الذي يجلس دون أن يحرك ساكنا»⁽³⁾، بمعنى سكوت الفرد عن الحديث.

أما إذا رجعنا إلى مصطلح "الصمت"، 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، أنه انعدام للكلام.

3-الصمت في الاصطلاح الغربي:

من أبرز الكتب التي تناولت الصمت؛ كتاب "اللغة الصامتة" لإدواردي هول، وكتاب "الصمت لغة المعنى والوجود" لدافيد لوبروتون، 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 نقصاً في الملفوظ، وهذا النقص هو جزء لا يتجزأ من التأليف، كما أنه علامة لا تقل أهمية عن العلامة اللغوية التي ينتجها "فعل الكلام"، ما معناه أن الصمت عملية خطائية واعية أو غير واعية، تُحدث عندما لا يتحقق فعل تلفظ كان من الممكن أو من الواجب أن يحدث في وضعية معيّنة»⁽¹⁾.

وقد حصر "بيارفان دان هيفل" أسبابه «في عجز المتحدث أو رفضه والعجز يعود إلى افتقار لغوي شأن الحبسة، أما الرفض فمنشأه تمرد يتجه نحو الخطاب الاجتماعي، الذي يرفضه المتكلم أو المخاطب، الذي 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 Heuvel: Parole, silence (pour une poésie de l'énonciation), librairie José cortil, 1985, p66.

ثانيا: أنواع الصمت:

بتقضيّننا للتعريف السابق، نجد أن "الصمت " نوعان:

1- صمت اختياري (مقصود) **volontaire silence**:

الصمت الاختياري «هو صمت يجسده الفراغ المكرّس في النص، ويعتبر هذا الفراغ استراتيجية سردية تترجم مالا يريد المؤلف قوله، وينجم عنه الرّفص، الذي يتجلّى في تمرّد الكاتب على الخطاب اللغوي الجاهز، الذي لم يعد يروقه هو ولا مخاطبه، وله عدّة أصناف أهمها:

أ- **التقصُّ 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 الراوي في التعامل مع الصمت تعامله مع مشهد وصفي، فيؤدي به تحديد الإطار المكاني إلى التركيز على الطبيعة الصامتة ونحوها.

ج- **صمت الصوت "le silence de la voix"**: وهو الصمت الإنساني من وجهة التلفظ (صمت الراوي مثلا والمروي له والشخصيات...)، وتنتمي إلى أشكال الصمت السردية هذه الأنواع مركبة أخرى، من قبيل ما هو موجود في الرواية الجديدة، حيث تطفو على سطح الخطاب، كأثما مشاهد وصفية، يعكسها الصمت التحتي في صورة بياضات متعدّدة، ووسائل ناقصة، وخرائط جغرافية، وصمت الأطفال، وتمائيل العرض، والجمال غير المسموعة، والكلمات الممّحية، والرسوم المجزأة... وغيرها⁽¹⁾.

كما يتولّد "الصمت" المقصود أيضا «من المضمّر 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 السردية المعروض في ظاهر النص، والذي يجيل 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 أحرص 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 الصمت:

يرى " إبراهيم محمود " في كتابه "جماليات الصمت"، أنه «كيف يمكن الكلام عن موضوع هو موضوع الصمت يلفه الكثير من الصمت، وليس فيه وله سوى الصمت؟ فهو مُغلق الجهات مُعتمّ مُبهم، وبذلك يكون أي كلام /حديث عن الصمت بمثابة تناقض جلي 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 يقدم لنا باستمرار»⁽²⁾. ليصل إلى تعريف يجمع فيه أن "الصمت" هو ذلك «الذي يندرج (ظلما) باستمرار ويتلاشى ويتغيّب تحت إمرة 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 دقّ بعمق مركزا في حقيقته»⁽³⁾.

ويرتبط الصمت بالخطاب، مهما كان نوعه، إلا أنّ الأدبي منه يستلزمه ويدعوه إليه عنوة؛ إذ «يقع الخطاب الأدبي بين الكلام والصمت، ذلك أنه يتأسس على اللغة، واللغة تفصح قدر ما تخفي وتخفي قدر ما تفصح، وكلّما تعمّق الصمت انفتحت مسارات الكلام، على النحو الذي يجعل العلاقة بينهما تلازمية، وهو ما يفضي إلى نفي التعارض 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 الصمت توظيفا اعتباريا⁽⁴⁾، لهذا فلا «مجال للاعتباطية في الخطاب الأدبي، بل كلّ مستوى فيه يحتاج إلى قراءة وتفكيك»⁽⁵⁾، وإعادة للنظر.

ولعلّ «دلالات مصطلح الصمت كعملية إبداع، لها أهمية كبيرة، باعتباره مصطلح يعمل على

(1) _ إبراهيم محمود جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت ص 13

(2) _ المرجع نفسه: ص 39.

(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 الدراسة النقدية في دراسته «اختلافا جلياً، فمنها ما اكتفى برصد مواضع حضوره في النصوص السردية، ومنها ما اختفى به وسعى إلى إبرازه ودلالاته، ومنها ما اعتبره سمة فنية وأمارة من أمارات بنية النص وانتاجه»⁽²⁾، إلا أنه رغم تنوع هذه المقاربات؛ فإن «الدراسات أجمعت على الإقرار بتواتر حضور الصمت في النصوص السردية، وعلى اضطراره بالعديد من الوظائف ومستويات التعبير التي يحملها، والمقاصد التي يجري لغاية إبلاغها»⁽³⁾.

وهذا ما تهدف إليه دراستنا؛ إذ أضحي "الصمت" ملمحاً من الملامح البارزة في نصوص "جلاوجي"، الذي سنتناوله بالدراسة، مقتصرين على مفهومه في ظل اللغة السردية في نصوصه، وكظاهرة تستحق الدراسة، متسائلين في ذلك عن مدى اسقاطه في عوالمه النصية؟ واقفين عند اللحظات الصامتة، 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 القصيدة؟ «هل يفقد السرد هويته فيغدو لاسرد أم يستثير وظائف أخرى من صميم فعل السرد من قبيل الرسم لا بالكلمات وإنما بغياها فاذا هو "سرد أبيض"» محمد الحبو مقدمة كتاب فالصمت أعمال الندوة الفكرية بصفاقس تونس أبريل 2007، ساعين من خلال ذلك إلى تقديم «رؤية مختلفة تمنع الكتابة الصامتة، وبياضها نصاً موازياً لما يكتب عنه»⁽⁴⁾.

ولما كانت الرواية «محاولة في المستحيل! محاولة لجعل الصمت يتكلم، وجعل الكلام صامتا، صمت يتوق إلى الكلام وكلام يخشى الابتدال»⁽⁵⁾، فإن مواضع الصمت في نصوص "جلاوجي"، كثيرة لا تعد ولا تحصى، تواتر لفظه بأشكال مختلفة، وبطرائق متنوعة، أحيانا يأتي بلفظه، وأحيانا بمرادف له، وأحيانا يتعالق مع الفضاء النصي، فيتعانق مع تشكيله البصري، بنسب متفاوتة.

(1) ميلود حميدة: الصمت أو النص الموازي في الرواية الجزائرية، نجل الفقير لمولود فرعون أنموذجاً، مقارنة 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-أنموذجاً، 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، بدءاً بنصه "سرادق الحلم والفجيجة"، قائلاً في مقطع "الفأرة والحصاة": «أفتح فمي إلى آخر نقطة ممكنة... أحسن بشهوة الصيح والصراخ والعيول... على عجل تتحرك حصي كانت ترقب المشهد عند سفح الرصيف... تقفز في فمي وتستقر تحت لساني، أحاول طردها بكل قواي، ولكن لا مندوحة، لقد تشبثت علقه.

حملت جسدي المتعب وقمت من مكاني صمتاً أجمع مرارة الحصاة... والفأر والقط... والرصيف... وبالوعة القاذورات.... وعهر مدينتي البغي»⁽¹⁾.

إنّ المتمعن لهذا الملفوظ، يدرك جلياً، عجز الشخصية الساردة عن الكلام، وعدم قدرتها على مواجهة المدينة، أفلا يعني هذا أنّ «الذات تعمدت أن تصمّت وتفسح المجال لأصوات أخرى لتقتحم النص؟ أم أن صمّتها تعبير عن اللغة الجديدة التي توسّلتها للإخبار عن الذات، وضياعها في هذه المدينة العجائبية، التي يتناسل فيها السامي من الوضيع»⁽²⁾، ولتزداد هذه الصورة صمتاً ورمزاً، حين قال: «حملتُ جسدي المتعب، وقُمتُ من مكاني صمتاً أبجرحُ مرارة الحصاة»، لتضاعف أماراته وليُحيلنا هذا المقطع على أبيات شعرية، أوردتها الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" مدرجة في "باب الصمت" قائلاً:

إِثْمًا الْعَاقِلُ مِنْ أَلْ— جَمَّ فَوَاهُ بِلِجَامِ
مُتَّ بِدَاءِ الصَّمْتِ خَيْرٌ لَكَ مِنْ دَاءِ الْكَلَامِ⁽³⁾.

يبين "الجاحظ" من خلال هذين البيتين أنّ للسان جنائيات قد يعاقب عليها المتكلم؛ لذا فصمّت السارد هنا أهون عليه من الكلام الذي لا يحمده عقباه، هو ما أشار إليه "أبو حامد الغزالي" في قوله: «فإن كنت لا تقدر على أن تكون ممن تكلم فعنم، فكن ممن سكت فسلم، فالسلامة إحدى الغنيمتين»⁽⁴⁾.

(1) عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيجة، ص 13.

(2) عفاف الشتيوي: جماليات الصمت في السيرة الذاتية، "وجوه" ل محمد شكري أنموذجا، ص 65.

(3) عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص 195.

(4) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 1، د.ت، ج 3، ص 154.

لنستخلص أن "الصّمت" «بالنظر 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 ...

الصمت 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 يتعني بجببته "نون" قائلا: «هل تذكرين حين كنّا نسير أنا وأنت صامتتين، أمسك يسراك بجمرة الأوردة وأضغظ أصابعك التي تشبه أشعة الشمس... ولا شيء غير زخات من مطر تتناثر فوق جسدنا كالفرح ولا شيء غير الصمت... لم أتكلّم ولم تتكلّم يا حسنائي... غير أنني قلّت أشياء... وقلّت أكثر... أو ليس الصمت أعظم لغة، وأروع حكاية قصّها هذا الكون منذ الأزل، ومازال يترنم بها لحنا سرمديا...؟؟ وذلك الذي

(1) محي الدين حمدي: مدخل إلى الصّمت في النصّ 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، "وجه" لمحمد شكري أممودجا، ص 70.

(3) عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 10.

(4) رزيق رائف: كيف يتكلّم الصمت ويصمت الكلام "إلياس الخوري" - في رواية "أولاد الغيتو- اسمي آدم"، ص 197.

كتبه بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم»⁽¹⁾.

يلعب "الصمت" في هذا المقبوس دورا مهما؛ إذ «يسهم في توليد المقاصد، خصوصا أن الدلالة تتجلى في القول المضمر أكثر من تجليها في سياقات اللفظ»⁽²⁾، وما يمكن الإشارة إليه هنا، هو أنّ الحوار بما هو كلام منطوق نقيض الصمت بالمفهوم التقليدي، فأتى الحوار في هذا المقطع خصيصا لتفجيره، حين راح يحدث حبيبته "نون" عن الأيام الخوالي، عازفا لها موسيقى الحب السرمدى الرائعة، مشيرا في قوله عن صمت الصمم، «الذي أبى بتهوفن أن يقع فيه، الصمت العاجز الكلي، الغياب المغلق، حتى لا يكون مثل أولئك المنسيين الذين يدوسهم التاريخ بعجلاته، فيعجز عن رواية حكاياتهم، لأنّ التاريخ في ذلك يكتب الأقوياء والصامتين يحكمهم النسيان»⁽³⁾، هذا هو "الصمت" الذي تحداه جلاوجي، ويريدنا أن نتحدها كذلك، وفي هذا الموضوع نستطيع أن نقول: يمكن عدّ الصمت نوعا من أنواع التورية، ل يبدو معناه القريب صمما ظاهريا، أما معناه البعيد فهو ضرب من ضروب البلاغة حيناً، وضرباً من المقاومة والتحدي حيناً آخر، إنه لغة التمرد بامتياز.

وفي مضرب آخر، يتبوأ "الصمت" في الخطاب الصوفي مكانة مهمّة «تزيده طرافة وجدّة، لأنه خطاب صعب له خصوصياته الأسلوبية والمفاهيمية، وإذا كان الكلام الوسيلة المثلى للتواصل التي تعبر عن المعاني، فإنّ الصمت -ضديده- ليس فراغا من المعنى، بل هو في النص الصوفي علامة ذات بعد عرفاني، حمالة دلالات تجري إلى قصد، بقدر ما تتجلى على سطح اللغة وظاهرها، تتوارى بصفتها تجربة روحية منفتحة على عوالم ممكنة ومغيبية 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 السواء... فكرت بادئ الأمر أن أزور المجذوب في حضرته لعلّي، أسمع منه كلمة تنتشلي من الضياع والقلق اللذين أحياهما، ثم صرفت التفكير في هذا الأمر؛ لأن المجذوب لن ينطق بكلمة واحدة، إذ منذ نذر صوما لن يُكلّم جنّياً ولا إنسيّاً إلا سرا أقصد رمزا، ليس بيديه ولا برجليه، ولكن كل السرّ يرتسم

(1) - عز الدين جلاوي: سراق الحلم والفجعة، ص 26.

(2) - زيد عامري: إنشائية الصمت في رواية الحبيب السلمي "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: الصمت في الخطاب الصوفي عند التفري: مقال ضمن كتاب: الصمت في الخطاب، ص 235.

على صفحة الوجه وذلك لا ينكشف، إلا المهم أي...»⁽¹⁾.

يتبين للمتمعن في القول أن للصمت عند جلاوجي مقاما صوفيا، يتجلى في صبوة الإشارة التي يحاول بها مقارنة الخفي لتحمل رؤية فريدة للوجود، ومقاربة للغة مميزة، لغة «تشتق من جسد العاشق الصوفي، تنتش بصبايته، ترتعش بوجده، وتترنن عند الحجر بالحداد كما الجسد بالضفور... من هنا تمجيد المتصوفة للإشارة، فهي لغة أذواق ومواجيد، لغة ينتظمها نحو القلوب، بما هي لسان الباطن، تقوم على احتراق لغة الظاهر وتجاوزها، إنها بجملة تعلن عن "موت لغة الظاهر"، لتتحلى اللغة الصوفية بنشوة الوجد، كما هو شأن باطن الصوفي، فتفجر إشاريتها بمعرفة لها الحدس والإشراق والكشف... إذن هي لغة سر»⁽²⁾، وإيماء وتلميح، تسفر عنها أفعال مرادفات الصمت الآتية: "لن ينطق بكلمة واحدة، إذ منذ نذر صوما لن يكلم... إلا سرا أقصد رمزا".

بلغ "الصمت" عند جلاوجي مداه في هذا المقطع، وذلك باختلال كفة الموازين عند حديثه عن صمت الإشارة، حيث صارت اللإشارة هي التي تنطق في قوله: "ولكن كل السر يرتسم على صفحة الوجه"، وهنا نستطيع القول إنها الدرجة الصفر من الإشارة، التي تجلي بلاغته وشعريته، هذه الشعرية التي تمنح «النص لذة منفردة، 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 عبّ من كؤوس "الصمت" «حتى أترع، وأطلق من غناء الروح ما أوجع وأمتع، فأخذ يجرب أفانين القول ويتقلب في أحضان الأساليب المتعددة»⁽⁴⁾، موظفا إيّاه على طريقته

(1) عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفتنة، ص ص 54، 55.

(2) محمد التهامي الحراف: في بقاء اللغة الصوفية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات، مقال متاح على الشبكة.

(3) منى جيمات: اللغة في الخطاب الصوفي من غموض المعنى إلى تعددية التأويل، مجلة حوليات التراث، مجلة علمية محكمة، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد 15، ص 53.

(4) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 163.

الخاصة، متنقلاً من فضاء الإشارة إلى ضيق العبارة، بمعادلة منطقية عدلها على لسان "العميد" قائلاً: «كلما ضاقت الرؤيا، اتسعت الأحقاد يا صديقي»⁽¹⁾، أليس صميم هذا هو ما اهتدى إليه "النفري" في عباراته الشهيرة الحدائية بامتياز، التي يخص فيما علاقة اللغة بالعالم؛ قائلاً: «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»⁽²⁾، فكيف يتسنى لجلاوجي أن «يُروض جياذ الكلمات الجامحة، كما يقتنص من صهواتها فرائس الخيال؟ كيف يتسنى له أن يهزم - بتسعة وعشرين بيدقا - كونا بأسره، ويأسر أفئدة الخلق وفؤاد الخالق؟ إنّه يعلم تمام العلم أنّ الجدوة التي تستعر في أحشائه - بلهيبها المضطرم أبداً - تعاف اتّضاع التحقق المتمكن، وتسمو عن التجسّد في أفكار تتلطّح بجبر تُدلّقه الأنامل على صحائف أباكار، إنه يعلم تمام العلم أنّ الروح تتفسّح حين تتخلّق أفكارا، وأن الفكر يبّهت حين يتخلّق ألفاظا، وأن العواطف البشرية تُحسّ ولا تُجسّ، تُعاش ولا تُعاد، تُبثّ ولا تُقال، ألا تراه يَزهّد في الإبانة عن آلامه، حال اكتشافه أنّ الكلم يُسيىء إلى إجلالها ويمرغُ بجاهها؟ يحمل السرّ في قفص طيني يضيق عنه، فيبوح وتخونه جُند البيادق»⁽²⁾.

تتشابه حالة جلاوجي مع هذه المقولة الصوفية التي حملها التقاد مالا تطيق، مسيئين فهمها ولحظة توظيفها، وهو ما صرّح به "صلاح فضل"؛ قائلاً: «إنّ الفهم التقدي لها يتجاوز مفهوم ضيق العبارة، بحيث يتعيّن 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 حيلها وإمكاناتها في خلق أوضاع تعبيرية ورمزية متجددة، لو ضاقت فعلا لمات الشعر بتقلّص مقتنياته وتقنياته»⁽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 قماط العبارة، كما يفهم عادة، بل تتخلّق في رحم اللّغة ذاتها»⁽⁴⁾.

(1) عز الدين جلاوجي: العشق المقدس، ص 59.

(2) - هذه العبارة نستطيع مقابلتها بعبارة حلاج الأسرار، التي يقول فيها: «من لم يقف على إشارتنا، لن ترشده عبارتنا»، أي إذا كانت العبارة تضيق على المعنى، فإن الإشارة تتسع وتفتح وراء المعنى. ينظر: الصمت بين حقيقة الوضع ومجازية الاستعمال، مقال ضمن كتاب الصمت في الخطاب، الخامسة علاوي، ص 27.

(2) نجيب الحصادي: أفاق المحتمل، منشورات جامعة فاوبونس، بنغازي، ليبيا، دت، ص 115.

(3) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1995، ص 164.

(4) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

لقد تلقّف جلاوجي هذه العبارة؛ لكن من منظور مختلف، قائلاً: «كلّما ضاقت الرؤيا، اتّسعت الأحقاد»، فلو زُمنّا سبيل الفهم بالخُلف، وحوّلنا جملة "التّفري" إلى ضدّها المنطقي، لصارت «كلما ضاقت الرؤيا اتسعت العبارة، وهنا يأخذ الشرط مساراً عكسياً، فضيق المرئي قابل للتعبير عنه، بل تتسع العبارة له وتتوسّع فيه بواسطة مترادفاتهما»⁽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، داعياً إلى وطن يعيش أفرادُه دون أحقاد، تسوده المحبة والسّلام؛ قائلاً: «ولا مذهب لعمّار إلا الفن والحب، وهو مذهب البشر جميعاً لو علموا»⁽³⁾، لتجيبه "هيه": «ما أروع أن نكون بلا أحقاد»⁽⁴⁾.

ورغم كلّ هذا ستظلّ مقولة "التّفري"، بعداً استشرافياً تفرض حضورها في «رحابة تلك العوالم التي تقع في الأبد، واستحالة التعبير عنها بلغة عالم السّوى الضيق»⁽⁵⁾، من خلال ثنائية «الرؤيا/ اللّغة»⁽⁶⁾، ولذلك فمن المنطقي أن يقال: «كلما ازدادت الرّؤيا سعة، ازدادت اللّغة ضيقاً بالفعل، لأنّها أعجز من أن تحمل ثقل المعاني القادمة من وراء الغيب»⁽⁷⁾.

لذا «فلحظة الرّؤيا- لا يبلغها إلا الصمت- حيث تتعطلّ جميع الوظائف الخارجية، حتّى إنّيّة الرائي نفسه، وبذلك فإن الرّؤيا تحمي ذات الرائي، فيرى مالا قدرة له على وصفه بلا كيف أو تعطيل، فيكون غائباً عن نفسه حاضراً بره»⁽⁸⁾.

(1) _ سامي بن عبد الملك: الصمت في الخطاب الصوفي عند النفري، ص 244.

(2) _ المرجع نفسه، ص 250.

(3) _ عز الدين جلاوجي: العشق المقدّس، 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 مرياح، ورقلة، الجزائر، العدد 18، جوان 2013، ص 88.

(7) _ يوسف سامي يوسف: مقدمة للنفري، دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري، دار البنايع، 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 سنجد في هذا المقام يعدّ ضرباً من الحضور، يفشي الهامشي والمسكوت عنه، فيستحيل عندها القبض على معنى واضح، وفي تلك الحالة فإن «اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف بنيتها الأصيلية التي تتمثل في شكل خاص محدّد بصفات معينة، وإنما في حالة في درجة من الحضور والكثافة، التي يمكن أن تصل إليها أيّة مُتتالية لغوية، بحيث تُخلّق "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" قائلاً:

«لم تكتمين ما تفضحه العينان؟

إنّي أراه يا حبيبتى... في بُؤُؤيك... أفراح وأحزان.

أقرأ بالبنط العريض... يتحدّى النَّاس...

يتحدّى الأزمان...

أنا يا حبيبتى... وأنتِ يَا حَبِيبَتِي... واحد لا اثنان⁽²⁾

نستطيع تصنيف هذا المقطع ضمن «أدب الترسّل، وهو ما أسموه بأدب الاعتراف، لما ورد فيه من اعترافات المحبين عن مغامراتهم، وهو ما يشي بطابع إخباري لهذا الأثر، ولهذا الأخبار علاقة متينة بالصمت، ضمن أحوال الحبّ، 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 عملاً»⁽⁴⁾.

(1) _صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 25.

(2) _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، ص ص 116-117.

(3) _ريم زروق: الصمت في أخبار العشاق، تجلياته ووظائفه ودلالاته، مقال ضمن كتاب: "الصمت في الخطاب"، ص 422.

(4) _علي بن أحمد بن سعيد بن حزم: طوق الحمامة في الألفية والآلاف، تح: الصيرفي، مطبعة حجازي، د.ط، 2009، ص 31. (باب الإشارة بالعين).

وإنَّ النَّظْرَةَ المتفحّصة في مناخ هذا المقبوس الشعري الذي تغيّى 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، وتعمية نفسية يلجأ إليها الشخص من جهة أخرى، إذ يحاول الإنسان في بعض المواقف إلى إخفاء رغبة وحاجة فيمتنع عن الكلام خوفاً أو حرجاً، لكن جسده لا يتوقف عن التعبير عن انفعالاته وحاجاته بوساطة بعض الأعضاء، كالعينين والشففتين وأطراف الأصابع وعضلات الوجه وغيرها»⁽¹⁾، وهو عين ما أشار إليه السارد في قوله: "لم تكتمين ما تفضحه العينان؟".

ليدّل هذا التعبير على حاجة نفسية «تجد في الغالب اللغة وسيلة للتعبير عنها في المواقف، التي لا تستطيع الشخصية أن تعبر عنها أو تواجهها، ولكنها تلجأ إلى الصمت اللغوي في مواقف الخوف والحرج، ويبقى الصمت مقصوراً على اللغة، أما الجسد فمن الصعب أن يصمت، أم تتم السيطرة على لغته وانفعالاته، وكلما ارتفعت وتيرة الانفعال زادت لغة الجسد تعبيراً وكثافة»⁽²⁾، مجسّداً ذلك في قالب شعري، ف«أحسن الكلام ما رقّ لفظه، ولطف معناه، وتألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع، 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 عنده، والتي شكلت عنده «النظرات وتجليات العين إشعاعاً دلاليّاً يصعب حصره في قالب لغوي أو دلالي»⁽⁴⁾؛ لأنّه كثيراً ما يكون "الصمت" موقفاً للاستشارة، 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، أبلغّ تعبير عن الحب مما يُليغُّ 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 التوحّيدي: الامتاع والمؤانسة، ص 225. (الليلة الخامسة والعشرون).

(4) _عمر عتيق: قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، ص 173.

هذا وجه من وجوه تدخّل المضمّر، مخبراً وكاشفاً عن أحوال المحبين»⁽¹⁾.

3-1 الصمت والموت:

إنّ لصمت العوالم التي يقدمها "جلاوجي" إيحاء بالموت والضياع والغربة، ولم يغب الموت في نصوصه؛ بل نراه شكّل تيمة لها، بدءاً بنصه الأول "الفراشات والغيلان"، قائلاً على لسان محمد: «وأجمت عن الكلام، لقد أصبت بالحُرس، لم أقو إلا على النحيب الشديد... اندلقت دلاء عيني... انفجرت أبكي بشدة كأني بركان انكتم ثم انفجر بدفع حممه الملتهبة... لم أبك من قبل... منذ بدأت المجزرة لم أبك... أين كانت هذه الدموع؟ هل جُبت هي أيضاً على المواجهة؟ هل كانت تخشى أن تغتال؟

والتصقّت في خالتي لا أريد أن أبرحها... طوّقتُ 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 "النحيب 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 تُترجم عجز اللغة الكلامية كما عاشها أصحابها، من خلال مرادفاته "أجمت، أصبت بالحُرس، لم أكن أريد كلاماً، لم أكن أريد أن أنطق ولا أن أسمع"، فحتى الدموع جُبت عن المواجهة والرؤية وقول الحقيقة؛ لأنها كانت تخشى أن تغتال هي أيضاً (الغيلان) أتوا على الأخضر واليابس، فيكون الصمت نوعاً من الحُرس ونوعاً من الغياب، فتتحوّل الكلمات إلى جثث، والدموع إلى كفن.

لكن الملاحظ على كلام "محمد" أنّه التزم الصمت في البداية، ثمّ انفجر باكياً كبركان انكتم ثم انفجر يدفع حممه الملتهبة، وهذا ما لاحظناه في عدم تحمل شخصيات جلاوجي للصمت، حيث نراها تصمّت ثم تنطق، كقوله - في بعض المقاطع - من نصه «ذبحت خالتي صمته وهي تسأل... ماذا قرّرت؟

(1) -ريم رزيق: الصمت في أحبار العشاق، تجلياته ووظائفه ودلالته، ص 423.

(2) -عز الدين 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 السليبي الذي تخلقه المتعة في النص المنسجم، إلى التلقي الإيجابي الذي يخلقه الإرباك والتوتر في النصّ المشتت»⁽³⁾، وهذا ما يضمن للنص ديمومته واستمراره.

وفي مقطع آخر يحضر الصمت كسمة للموت في المدينة المومس؛ حيث يقول: «صمت أصلع يَسْبُت القلب... يَشُلُّ المدينة المومس... رهط هنا يتبادل تحريك الشّفاه... وهزّ الجوارح... معاشر هناك كالموت، بعضهم كبكب على قارعة الطرق يغظ في نصف سبات... وحده القول يدور... يضرب الطبل... يفتح فاه صائحا مناديا... كأنما يُعلن عن أمر ذي بال... لكن صوته لم يكن يتجاوز حلقه...»⁽⁴⁾.

إنّ نحن تتبعنا موضوعه وأنصتنا لدلالته، 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، وبيّن لنا أنه في هذه الحالة موت، والكلام موت كذلك كموت "حي بن يقظان"، الذي علقوه في جذع النخلة «وفحوا جميعا بصوت واحد كأنهم آلات مبرمجة.

-الموت لحي....الموت لحي»⁽⁵⁾.

(1) _ عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 34.

(2) _ عفاف الشتوي: جماليات الصمت في السيرة الذاتية، "وجوه" محمد شكري أمودجا، ص 71.

(3) _ المرجع نفسه: صفحة نفسها.

(4) _ عز الدين جلاوجي: سراق الحلم والفجيرة، ص ص 35، 36.

(5) - المصدر نفسه: ص 39.

كذلك ليمنح اللغة الصامته القدرة على كشف زيف الواقع وفساده، «انطلاقاً من صمت كتيم لا يسبرُ غوره، وهي في جوهرها تشكّل موقفاً ناهضاً للمدينة وارتدادياً في رفضه لها»⁽¹⁾.

وفي مقدّمة نصّه "سرادق الحلم والفجعية" نرى أن الكلمة التي تترقّب ساعتها تخلّصت من شرقة الصمت، فلم تبق أسيرة له، حين

«سكتت شهرزاد عن الكلام المباح...»

حين ولي 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 والفجعية" لا يكاد يخرج عن دائرة الصمت، ليظفو من جديد مع بطلة الليالي "شهرزاد" التي تستعيد غواية الحكيم في ثنائية حضور الكلام، وإرجاء الموت بالمرآحة 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 طويلاً في صمته؛ إذ لا بد أن ينتظر ظرفاً ما، يخترق المحذور، 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 أنّها هي من تكمل الكلام، وهي من استراتيجيات القصة في "ألف ليلة وليلة"، حينها تصبح بلاغة الصمت بلاغة كلامية، وإنّ وعي "جلاوجي" «هو وعي حضوره المتنكر، وعي امتداده فينا، حيث يتلبّسنا على أكثر من صعيد (نفسى اجتماعي، سياسى)، أو يُقيم فينا "حراكه الخفي" حتى ينكشف أمره...»⁽⁴⁾.

(1) _ إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 71.

(2) _ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، 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 يصح أن نتحدّث عن هول المقام بعبارة الجاحظ؟ وتأثيره في انعدام المقال و"عقوق المعنى"، بعبارة الجرجاني، وتأثيره في انشغال السرد؟ ثم ما المقصود بالكلام المباح؟ وهل يعني ذلك أن السكوت متصل بالكلام المحظور وبالسمع الممنوع، وبما لا يسمح التفكير فيه أصلاً؟ ما مفهوم الإباحة في كلام شهرزاد وحكاياتها؟»⁽¹⁾، فيبدو الحديث أنّ صمتها «سوى صمت العارف أولاً، لأنّه يقوم على أساس وعي بالعقدة الشهريارية وهو صمت هرطقي، كونه يخترق المألوف، وبهذه الطريقة يخترق صمت شهريار نفسه/ يغير من طبيعته، يجعله صمتاً مصفياً، في الوقت الذي تتكلم هي فيه، وليس كلامها سوى الترجمة الحرفية لصمت الناس في العمق»⁽²⁾، وزلزلة للصمت الشهرياري، هذا الصمت الذي يُسهّم في خلق شفرة تأويلية مغايرة في طبيعتها وملاحمها 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 الزّمام بيد الإنسان أن يختار بين جغرافيا، الكلام وخرائط الصمت»⁽⁴⁾، ومن آيات ذلك عند جلاوجي قوله على لسان "صالح": «دخلت عليها كالعاصي المثقل يدخل إلى مزار وليّ صالح... قعدت قريباً منها دون أن أنطق... كنت أسترق النظر إليها لأرى ردّ فعلها، بصرت بحالي تغيّرت ملامحها... ذئبة تجرّ العدو على الاقتراب من عرينها حين تضيق بي الدنيا، وأحتاج إلى رأيها أدخل عليها في صمت، وأجلس قُربها في صمت... هي وحدها تشمّ الهَمّ... تقرأ عليّ تضاريس الوجه.

تحتها أقعد أرنو إلى عليائها تتدلى عراجين...

(1) _ بئينة 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، ص51.

(3) _ حافظ صبري، الحدائث والتجسيد المكاني للرواية، قراءة في رواية حديثة (مالك الحزين)، مجلة فصول - القاهرة، م4، ع4، يوليو/ أغسطس، 1984، ص163. ص163.

(4) _ جواد علي كستار: بلاغة الصمت، متاح على الشبكة <http://alsabab.iq> السبت 28 كانون الأول 2019.

دون أن أنتبه نطقت تضععت أركان البدن المتهاوي...

غدوت مجرماً اكتُشفَ فجأةً مُتلبساً

قالت:

- ما الذي بدّل حالك؟

ابتلغتُ ريقِي... وضعت يميني على جبهي... طرحت عليها القضية دون تفصيل... وُرُحْتُ
أسترق إليها النظر... أنتظر ما الذي تنطق به... كمُجرم ينتظر النطق بالحكم»⁽¹⁾.

يشغل هذا النموذج على تقصّي جلاوجي للرؤية الجمالية المكانية (للمزار)؛ لأنّ «الرؤية الشعرية
للصّ مهما ابتعدت عن حساسية المكان وحضوره وتجلياته، وغالت في تحليقها التأملي والصوفي الخارق
للأبعاد والحدود والمجالات، فلا بدّ من حضور مكاني معيّن ومصوّر يشحنّ النصّ 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
بمزار "ولي صالح"، لا يدخله إلا من ثقلت معاصيه صامتا، لا يقوى على الكلام؛ لأنّ الصمت من
آداب الحضرة، ولتبرز لغته «بوصفها آلة تعبير نوعية تتركز في هذا الفضاء الحركي المكاني، كي يبعث
فيها رؤية جديدة»⁽³⁾.

لنرى أنّ هذا المكان يتعدّى حدود دلالاته الجغرافية ليضطلع بأبعاد ومعانٍ 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 قريبا 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 الخنة 1+1=0، ص 28.

(2) _ صابر عبيد: التشكيل النصي الشعري السردى، 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 السلمي "جبل العنز"، ص 46.

وإن رصدنا المكان الذي لجأ إليه سلمنا أنه مرتحن 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 يضمّره من دلالات.

وفي مقطع آخر تزداد صورة صمت المكان، حين يعمدُ "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 يطبق الاستماع إلى ما لا يفيد من الكلام، ولم تعد له رغبة في أن يبوح للآخرين بجراحاته الدّامية، يعتقد الجميع بمن فيهم أخوه الزيتوني أنه 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 القصبه يدغدغ عيونها فتفيض ألحانا كالماء الزلال»⁽³⁾.

إذن ف"الصمت" مقترن بعزلة الذات واعتكافها، نحو عالم يتخطّى اللغة على مشارف عالمه، 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) _ عز 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 كرسوم بالكلمات أو كلوحة مرسومة تشغل حيزاً فضائياً، كما هو الحال في نص "حائط المبكى" خاصة، الأمر الذي جعلنا نبحت كيف نأت اللوحات في الصمت؟ هل هي مجرد زخرف فيّ أو ديكور مكاني؟ تغدو لها سلطة نافذة على النصّ.

ويحضرننا 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، وإنما يتجلّى تمثيلها في باطنها، وما تحمله من حياة، إنّما الحياة وقد دبّت في الصورة»⁽²⁾، وليس أفضل من هذه اللوحات الخرساء - التي ذكرناها سابقاً - أن تحمل مشعل الحكيم، فجمودها لا ينفي البتة قوّتها الرمزية، وقد رتقا على كسر الصمت؛ 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 النوع، كما هو الحال في صمت المحاورات العادية أو في ضروب الصمت النمطي⁽⁴⁾؛ ومنه فـ "الصمت" في الخطاب المتخيّل «لا بدّ أن يصطبغ بألوان اللغة الإبداعية، فيضحي بموجب هذا مكوّنا من مكونات اللغة الإبداعية، وخاصيّة من خواص التخيل»⁽⁵⁾.

(1) _ رجيس دوبري: حياة الصّورة وموتها، ص 09.

(2) _ مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النصّ الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص 17.

(3) _ محمد الباردي: الصمت والنص المفتوح، قراءة في رواية فردوس محمد 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 بصفافس، 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 الجادة، وعبر عن حيرته لغياب المراجع التي يمكن الاستناد إليها نظريًا ومنهجيًا، وأشار إلى وظائف الصمت في الخطاب التي كانت ثمرة بحوث "رومان انجردن" "Roman Ingarden" ولفغانغ ايسر" "Wolfgang Iser"، وإن غير المحدد "Indéterminé"، والسر "Secret" هما جزء من خطة تُعري القارئ بهدف التأثير فيه»⁽¹⁾. وهو ما يحيلنا إلى قول إميل بنفنيست "Benveniste": إن الخطاب «هو كلّ تلفظ يتوجّه به متكلم إلى مخاطب قصد التأثير فيه»⁽²⁾.

وإنّ تتبعا قضية السرد وصلة الآثار الروائية وعلاقتها بـ "الصمت"، نرى أنه لم يعن العناية الشاملة؛ إذ «اقتصرت بحوث الدارسين في معظم الأحيان على علاقته بالزمن من الجهة التي تجعل الأحداث تسرع»⁽³⁾، فللصمت صلة عضوية به، وفي هذا السياق يقتضي التعرض إلى ما قدمه جيرار جينيت Genette Gérard، وما توصل إليه من معطيات متصلة بالحذف والاضمار (Ellipse) والمجمل (sommaire).

ومن هذه الدلالة يتخذ الصمت -باعتباره خطابا- «هيئتين في النص السردى الحديث، أو هو يظهر في صيغتين متجاورتين أو متداخلتين، وهما متآزرتان؛ فمنه لون مرتبط وثيق الارتباط بالنص السردى 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 النص السردى، ص 140.

(2) _Emile Benveniste: problème de l'linguistique générale -Gallimard tome1, 1988, p 24.

(3) _ محي الدين حمدي: مدخل إلى الصمت في النص السردى، ص ص 140، 141.

(4) _ المرجع نفسه: ص 143.

(*) وينضوي تحت علاقة الديمومة durée (التلخيص، الحذف، المشهد، الوصف)، ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبعية)، ص 76.

1- التلخيص (الخلاصة): (sommaire)

يعدّ التلخيص تقنية من تقنيات الزمن الخاصة بعلاقة الديمومة (المدة)، 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 السردية؛ 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؛ لأنني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالماً بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة»⁽³⁾.

حاول السارد 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 الطّوال"، 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 السردية التي تعمل على سدّ الثغرات التي يخلقها السرد في النص»⁽⁶⁾، والتي سكت عنها الراوي ولم يستطع قولها، ليتترك قارئه يشاركه فهم المضمّر من الخطاب.

(1) _ مها حسن القصراري: 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 جلاوي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 11.

(4) _ مها القصراري: الزمن في الرواية العربية، ص 220.

(5) _ جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 110.

(6) _ مها القصراري: الزمن في الرواية العربية، ص 224.

2- الحذف "Ellipse":

الحذف «تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي، والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي»⁽¹⁾، وهذا ما يعتمد عليه بعض الروائيين في نصوصهم السردية، 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 مقطعاً على لسان صالح: «خدمت خمسة أشهر أجيء قبل الوقت بنصف ساعة... أساعد في التنظيف وسقي الأشجار... وربما زيارة المرضى... وأزيد العشيّة نصف ساعة أخرى، أقوم بنفس المهمة»⁽³⁾.

ففي هذا المثال يلجأ "صالح" إلى الإعلان بمدة "الحذف" المتمثلة في: (خمسة أشهر، بنصف ساعة)؛ لأنّه لا يريد الحديث عن المفصل، بسرد ما وقع له في المدّة المذكورة، والتي يستطيع المتلقّي تخمين ما وقع.. لئلاّ أن التلميح كاف لفهمه، وربطه للأحداث بعضها ببعض. ومرة أخرى يسقط زمن الحكاية ويظلّ مجهولاً غير معلن وغير مصرّح به، ارتبط بعبارة "منذ"، في قول ذياب: «منذ رحلوا عن القرية لم يعد لأي شيء طعام... كل شيء فقد جنسيته... كل شيء ضيّع عُذريته... حتى أمي الوديعّة الطيبة لم تعد كذلك... وصرت لا أعود من الجامعة هروبا من القحط الذي طَفِقَ يزحف عنكبوتيا على كل شيء في القرية»⁽⁴⁾.

حذف السارد في هذا المقطع زمناً 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 القصاروي: 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 جلاوي: راس المحنة 0=1+1، ص 35.

(4) _ المصدر نفسه: ص 54.

(5) _ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 162.

بذلك بعض المحطات التي لم يشأ ذكرها، فأزغم السارد على السكوت لدواع أمنية من جهة، ولعلّة فنيّة 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 السارد عن أحداث وقعت، طالبا من القارئ ملء الثغرات، وبهذا الشكل يكون النص 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 محدد 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 النصّ، الذي يعدّ «نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها ومن يئنه يتكهن بأنها فرجات سوف تملأ» لا لشيء إلاّ لكون النصّ «آلة كسولة أو مقتصدّة، 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 يعيننا في هذا المقام هي تلك الفراغات المكرّسة التي وظفها عن قصد جلاوجي في نصوصه، كاستراتيجيات سردية تترجم عمّا لا يروم قوله ليدفعنا إلى تلمس الدلالة 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 نسيم 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 والفاحة والشخصيات، وذلك في قوله على لسان "محمد":

«أجري... أتعثّر... أنفض... أعدو... أتعثّر... تنهش الحجاره زبده ركبتي... نباح جنود يلسع قلبي الصغير خوفا... أغمض عيني أو أكاد... تغرق مقلتي في نهر الدموع»⁽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 «النص الصغير تابع لنصّ أكبر يحتويه، ويشمله، وما النصّ الكبير في حقيقة الأمر إلاّ نصّ القصة ذاتها»⁽²⁾، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى دعوته وإثارة فضول المتلقي بخصوص السياق الذي وردت فيه، فيسارع لإتمامه، وفق ما يقتضيه المقام وذلك بسدّ «فجوات الكلام، ولمّ حروقه، وتأويل ما انقطع من سلسلة الملفوظ»⁽³⁾.

وفي مقام آخر يصطدم القارئ مرة أخرى بنقص خطي، 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 أفق يا صالح يا مغبون....»

وهذه أول مرة أسمع فيها كلمة صالح المغبون بدل صالح الرصاصة... أنعزّز 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... يُشئق... يحترق... يبصق»⁽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 0=1+1، ص 24.

(5) _ المصدر نفسه: ص 47.

يرى المتأمل في هذا الملفوظ، أن الرفض والتمرد على الواقع يتجلى في شخصية (صالح)، ذاك الإنسان المقهور «الذي يعيش بين حدين متواطئين مع بعضها بعضاً: حدّ إرهابية الصمت، وحدّ التصميم الإرهابي، إنّه مغروس في المكان الذي يجري تمويهه، وفي هذه الحالة لا يجد سوى الصمت الذي يُلفّ به، فمكان الإنسان المقهور هو ترجمان تذيويه في مكان آخر لا يعبر عن خصوصيته ولا عن اسمه الذي يفقد قيمته»⁽¹⁾، هذه هي وضعيته، والكلام الذي يتصوّت من خلاله يظلّ في «صفتة 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 الصمت»⁽³⁾، المتجلى في نصّ (راس المحنة) ما دام كل «تلفظ هو منتج مترسّخ في الأيديولوجي»⁽⁴⁾، لهذا لا يبدو الصمت في هذا المقطع انقطاع للكلام فقط بل «هو حمال مواقف تطفح بالأيديولوجي الذي يكشف ما يسود علاقات الإنسان من إكراهات تبني ردود فعله الواعية واللاواعية، فتظهر في ثنايا الخطاب الصامت رفضاً وتمرداً 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 الصمت والمصيبة المضحكة/المهكية، أنّ هؤلاء المقهورين يُشكّلون القسم الأكبر ممن يمارسون إجهاضها، أو منعها من الإفصاح عن حقيقتها الحقّة»⁽⁶⁾ أمام سلطة القاهرة «تحمي بشاعتها بإجبار الآخر على حجب المسكوت عنه بطريقة مُروعة»⁽⁷⁾، ويتجلى ذلك في قول "صالح": "واحدة من الاثنين لا ثالث لهما... إمّا..."، ليكون "الصمت" في هذه الحالة إمّا «محسوساً أو مجرّداً، فهو يمثّل تحقّقاً 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 نقلاً 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) _ إبراهيم 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 يكتبه، وهو ما يدل على أنّ «فعل الكتابة أو الصمت ليس إلا ذاك التفاعل بين المعلن والمكتوم في كلّ مجتمع»⁽¹⁾.

2- الوصف الصّمي:

يتمثّل ذلك عندما يشرع "جلاوجي" في التعامل مع "الصمت" حين وصّف مدينة (عين الرماد)، كإطار مكاني، يحدّد هويته للقارئ، في قوله: «تُشكلّ عين الرماد من جملة من الأحياء الفقيرة المترابطة التي يعصب عليك في كثير من الأحيان الفصل بينها، تبدأ في أسفل المدينة عند اتساع الوادي أكواخا فزديرية، تمّ ترتقي باتجاه الأعلى حيث الجبل والغابة، وحيث المدينة الفرنسية القديمة... وأكبر أحيائها الفقيرة الحي العتيق حيث يسكن سمير المريني، وعمار كرموسة... ويمتاز هذا الحي بضيق أزقته حتى يتراءى بيتا واحدا كبيرا... ثمّثل أسلاك الكهرباء والهاتف شبكة عنكبوت»⁽²⁾.

فالمأمل 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 النفسية. 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 التأكيد 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 وصفاً عاديا، بل بوصف مشحون بدلالات ترتبط بالمضمون العام لنص (الرماد الذي غسل الماء).

3- صمت الصوت (Le silence de la Voix):

ويتمثّل هذا النوع في صمت الشخصيات المثقفة، والتي تعدّد الحديث عنها في نصوص "جلاوجي"، هذا المثقف الذي يمثّل الرأي الآخر المغاير، فهو الشخصية التي تلاقي المتاعب، تُسجن،

⁽¹⁾ -ريم زروق: الصّمت في أخبار العشاق، تجلياته، وظائفه، ودلالاته، ص ص 425-426.

⁽²⁾ -عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 128.

تُهمَلُ وتضطهد، عاجزة عن الكلام غير قادرة على مواجهة الواقع العفن، كما عبّر "منير" عن نفسه بأنه مجرد متفرج سلمي، تستخر منه حتى الفئران، شخصية تدخل السجن ظلماً، يقول: «تكومتُ في مكاني على البلاط البارد وسرحت بفكري... ما معنى أن تُنتهك حرمة إنسان ليلاً، ويُجر ليلاً من بيته إلى الحجز، ويُرمى فوق بلاط بارد... يا للجنون؟؟؟!!»⁽¹⁾، إنها حدودات المثقف التي تتلبس بالانتظار والصمت، وتقلّ معاناته كلما فكر «أنّ الكثير من السجون العربية تُنْ بآلاف المثقفين لعشرات السنوات... دول عربية عريقة بحجم بابل، أُفرغت من كل مثقفها، لأنهم أبوا أن يُسبحوا للأمر الناهي فيها بكرة وأصيلة... نطفة الحجّاج التي زرعتها ما زالت معطاء ولودا، وسيفه يأبى أن يلثم»⁽²⁾.

إنّه عالم ملفوف ب"الصمت"، تُسفر عنه "نقاط الحذف والفراغات"، فتبقى الإجابات «قاصرة على ملء الحيز الأجوف، ذلك أن الكتابة الجمالية ذاتها ترتطم بالعجز عن الإفضاء، وتقف شاحصة 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 يسمعوها: "السّاكت عن الحق شيطان أخرس"، وأنتم جميعاً ساكتون، فعليكم اللّعة أيتها الشياطين الخرساء»⁽⁴⁾.

ليعود بنا إلى آلية التكرار وإيقاعه ليُرشحه، ويجعله قانوناً من قوانين الشعرية، يسعى المبدع إيصالها إلى المتلقي، وذلك من خلال تكرار الحروف خاصة حرف (السين) المهموس، والذي جاء تكراره متناغماً مع حالة المثقف النفسية والاجتماعية، لذا تكمن شعرية التردد هنا في قدرته على الكشف عن مواطن قلقه وحزنه، فيضع بأيدينا على موطن الداء، وهو وصف حالة سكان "مدينة عين الرماد" الفكرية والاجتماعية، ورضوخهم للدّل وعدم القدرة على قول الحقيقة، نتيجة تسلط أصحاب النفوذ، والتي جعلته يفرّ من الزيف والكذب والخداع إلى صفاء الطبيعة، ورونقها وصدقها، داعياً على قومه بالخرس واللّعة.

(1) _ عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1 + 1 = 0، ص 177.

(2) _ المصدر نفسه، ص 178.

(3) _ علي عبيد: بلاغة الصمت نماذج من الرواية العربية، ج 3، م س.

(4) _ عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 81.

كذلك نشير إلى "الصمت" اللامقصود، وهو حسب "فان دان هوفيل" «صمت النص الحقيقي الرابض هناك، حيث يسكت الخطاب ويتحرّر اللاوعي المقيد، فيرد المنطوق ملتبسا مفارقا للغة، 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 يؤسس ما أمكن له من البؤر الجوفاء والتغرات الفارغة»⁽¹⁾.

مما يُمثل «علامة دالة على تجريبية هذه الرواية حتى مستوى تشكيل الكتابة وتوزيعها على فضاء الورقة»⁽²⁾، وهذا ما عمد إليه "جلاوحي" 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 لكتابتها الروائية، متجاوزا بها لغة الصورة السمعية التي لم تعد -حسب رأيه- قادرة على التبليغ والإبلاغ، فنجد بيتكر 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 الدلالات الأكثر جمالا وإيجاء في إقامة علاقة جدلية بين الصوت والصمت، بين المسموع والمرئي، في فكّ مغاليق النصوص والولوج في أعماقها»⁽³⁾، ويتّصل بهذا المجال «تعاظم إدراك دور اللغة في تكوين الرسالة البصرية وتشفيرها، فقد تبين مثلا أن العالم 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، واستلهاهما أيضا، وهنا نصل إلى نقطة أن الرسالة البصرية تتشكّل باللغة لا من الخارج فحسب، وإنما من الداخل أيضا، وفي طبيعتها البصرية ذاتها إذ إنّها تصبح قابلة للفهم بفضل أبنيتها اللغوية»⁽⁴⁾.

(1) علي عبيد: بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية، ج3، متاح على الشبكة، م س.

(2) أحمد عامر: هندسة الكتابة الشعرية، بلاغة البياض والسواد في شعر عمر أوزاج، -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 غبطنها، لا تتوقّف عند حدّ، فالنص لا ينتهي ولا يكفّ عن مغامرة الاحتراق، وإثما ينتهي ليبدأ، ومن ثمّ يتجلى النصّ فعلا خلافاً دائماً للبحث عن سؤاله وانفتاحه»⁽²⁾.

من هنا أضحت الكتابة «نفي لكلّ سلطة كما يقول محمد بنيس، إنّها زمن متحرّك يصبوا إلى الامتلاء وإلى إيقاظ فينق المعنى من رماده ليخلق عالماً في لا زورد الفضاءات اللانهائية، وهي زمن الاحتراق الجاهر والمعطى، الذي مارس إلى اليوم دوره جيّداً بوصفه وصاية وجُما لفاعلية الذات»⁽³⁾، تماماً كما أضحي حيّز الكتابة (السّواد والبياض) تشكيلاً مكانياً، يقول ما تعجز اللّغة عن التلفظ به، يُحافظ النصّ المكتوب من خلاله على طابعه الشفوي، ممثلاً في طرائق "تشكيله البصري"، هذا التشكيل الذي عرفه "محمد الصفراني" بقوله: «كل ما يمنحه النصّ للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة، عين الخيال»⁽⁴⁾، وفي جميع مراحل التشكيل نجد اللّغة مظهراً من مظاهره، وطريقة مصاحبة لعملية الكتابة الشعرية، وقد «استفاد خلالها النصّ 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 حذفاً وتقطيعاً، وعلى مستوى التشكيل البصري من حيث نوع الخطّ وسمكه»⁽⁵⁾. كتعبيرات جديدة تعبر عمّا طرأ على النصّ الشعري من هندسة معمارية، ومن تلاعب «بشكل الخطوط والحروف وتفتيت الكلمات، بوصفها جزء

(1) _ رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ص 100.

(2) _ أحمد دلباني: الكتابة وانحياز 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 وحدائث النصّ الشعري، أوجه الحضور وأبعاد الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة علوم اللّغة العربية وآدابها، المجلد 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، حرّني بنا أن نبين أنّ "الفاحة النصية" (البداية Incipit) تعدّ أهمّ مكّون بنائي، وأهمّ أبرز عتبات النصّ، 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 "الفاحة النصية"، بما هي «مجازفة وباب يقود المتلقي عبر اللغة السردية والأوصاف إلى عالم النصّ الرحيب»⁽³⁾، هذه العتبة التي تظلّ خرساء لو لم يستنطقها قارئها، وهي ما عبر عنه "جيرار جنيت"، بلفظة "التصدير"، مبينا علاقتها "بالصمت" ودور المتلقي في تأويلها قائلاً:

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 المهزّبة من عيون النّحيل....

من سرايين العراجين.....

في حقائب القراصنة اللثام...

ها قد عادت حمحمات الخيول..

في أرضنا المكابرة...

أرض الكرام....⁽⁵⁾.

(1) عصام شريح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني، ص 148.

(2) شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب الصحفيين 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 المتفحص لهذه الفاتحة، أن "جلاوجي" قد وعى بهذه «القاعدة وأجاد تطبيقها، فضلا عن ذلك البياض الحطّي، الذي يرتطم به المتلقي منذ العنوان والإهداء وتقديم الشخصيات والتصدير، والذي ينبجس منه صمت مطبق، يغمر المكتوب، تنطوي البداية على كلام مخدوف، يترجمها الفراغ، ويستطيع استنطاقه التأويل»⁽¹⁾، حيث يقف القارئ الإيجابي موقف المستنبط والمستقرئ لتمثلات الزّاهن، 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 فيلالى-، وليبين لنا في فاتحته الوصفية الصغرى أن هذا التصادم والحرية المستلبة قد خرجا عن إطار الإقليمية ليعانقا هموم الإنسانية، بدءا من "عيون النخيل وشرابين العراجين"، التي صمت جلاوجي على تحديد مكانهما، فتركهما مفتاحا «خريطة يساهمان في مدّ القارئ بأدوات وفهم جديدين، يتملّكها لاستيلاء الجدة من المعاني عن طريق التأويل والقراءة المفككة»⁽²⁾ لمكونات هذه الرسالة اللغوية الخفية، التي صاحبته دقة وصفية من أمثال "اللثام، المكابرة، الكرام". تُفضي لنا في نهاية الأمر إلى الكناية عن القوة، وتحدي شعب عيون "النخيل وشرابين العراجين"، لهمجية المستعمر وفضاعة 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 مطلي..»

فلا أنا أنزل عن مركبي.. ولا أنا أصل إلى مطلي..

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة

أبو حيان التوحيدي»⁽³⁾.

(1) _علي عبّيد: بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية، ج 1.

(2) _شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، ص 88.

(3) _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، ص 07.

هذه المقولة التي لم نقو على مجانبتها؛ بل رحنا نتلّهف فيها تقصّي الإشارة، وحقيقة الخبر بتمويه العبارة، بلغة امتحنها التوحيدى في مضامين جديدة خرج بها من الاتصال والتواصل إلى تجربة الروح والمعاناة، هكذا نُلفي «إشارات المناص الخارجى في نص التوحيدى قد تحوّكت باتجاه قيمى يحتفى بالخير مطلقا، وينتهى 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 جمعيّة ومشتركة، تخيلىا وتداوليا، ولأجل ذلك توازيها متاهة أخرى هي متاهة القارئ، الذى سرعان ما يلتقط غربة السارد، ويتقمّص أزمته، فيظلّ يقتفى خطاه إلى أن نسلم حكاية المتاهة أنفاسها»⁽¹⁾؛ بل هي عبارة يجب تعبيرها وتأويلها؛ لأنها «وليدة تجربة لغوية خاصّة ورؤية للعالم، كما "الرواية تماما"؛ تجربة كتابة سردية مختلفة، تتوارى مدلولاتها بالحجاب، وتغوص دُررها، 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 الصمّاء عن دلالتها، إلا باستدعاء القارئ الذى يقوم بعملية تأويلية»⁽³⁾ تفسرها، وتميط اللثام عن مكنونها.

أولا: بلاغة المحو ولعبة لغة البياض والسواد:

آمن جلاوجى بأنّ: «الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقيّة ومتوازية، بل إنّها قبل كلّ شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات ورقة بياض»⁽⁴⁾، فجّرها في بنية نصوصه كتقنية جديدة، «وكأداة حدائية كتابية لا تكاد تتوافق مع الظاهرة الشفاهية، التي لا تحتمل هذه الفراغات بأنماطها المتباينة، وهو ما يعنى، أنّ هناك تصادما بين النطق والصمت من ناحية، وبين البياض والسواد من ناحية ثانية»⁽⁵⁾، ويمكن أن نلاحظ التصادم بين النطق والصمت من ناحية البياض على المستوى البصرى، في مثل قوله:

(1) ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص 330.

(2) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) سليمة عزاورى: شعرية التناص في الرواية العربية، ص 97.

(4) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهري، ص 103.

(5) علاء الدين علي ناصر: دلالات التشكيل البصرى الكتابى في النصّ الشعري الحديث - مجلة مقاليد - مجلة علمية تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصي مرياح، ورقة، 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 أول من مات من أجل هذه الأرض...؟

ولن تكن آخر من يموت طبعاً....

هذه الأرض قادرة على الإنجاب دائماً...»⁽¹⁾.

كذلك نراه في مقطع آخر من نص "راس المحنه $0=1+1$ " يقول:

«خنجر الليل يدلف عرش القلب...

يغتال شموسه...

وأنا وحدي سنبله تلاهتها الغريان.....

تناقصت حبّاتها....

وحدها القصبه تقف بعناد.....

ها آخر أو كاري يمتد إليه أيادي الدهر....

حارة الحفرة تصمت على إيقاع موال حزين»⁽²⁾.

⁽¹⁾ _عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص ص31، 32.

⁽²⁾ _عز الدين جلاوجي: راس المحنه $0=1+1$ ، ص 179.

وهذا التصادم بين النطق والصمت جاء به ليبين لنا أن الشعر إذا كان يقول بالصوت، فإنّ هذا البياض الموزع يقول بالصمت، وربما كان قول «الصمت أشدّ مضاعفة وكثافة، لأنّه في تحليقه فيما وراء اللّغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الرّوح، وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور، ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللّغة، إذ تكفّ عن نثرتها، وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها»⁽¹⁾، وليوضح كذلك جلاوجي للمتلقّي أنّه أمام نصّين اثنين، نص حاضر في المكتوب، ونص مُعيّب في البياض، وما على هوى بصر المتلقّي 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 يعبران 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 فإنّ البياض في علاقته التفاعلية مع السواد، «ليس في الواقع ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج؛ بل هو شرط وجودها، شرط حياتها وتنفسها»⁽³⁾.

هكذا حال كتابة "جلاوجي" التي لجأ فيها إلى «استثمار الفضاء الطباعي، وهو مدرك أهمية البياض والسّواد في مساعدته على تجلية تجرّبه، في الوقت الذي غيرت فيه عادة القراءة لتصبح بصرية أكثر منها سمعية، بحيث يُعوّل القارئ على بصره في قراءة النصّ وتأويله»⁽⁴⁾.

ولهذا قبل أن تجلّي الصور العديدة التي تعامل فيها الروائي مع "البياض والسّواد"، نوّد أن نشير إلى التفاتة واضحة في نصوصه، فيما يخصّ توزيعهما وهو أنّه في معظمها كان لهما متنفسا على الصفحة، أما نصّه الأخير "الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال"، نرى أنّ فضائه مملوء كتابة، الأمر الذي يجعلنا نتساءل: ما سبب كثرة السواد على نصّه؟ أيّجن جلاوجي هنا إلى الكتابة التقليدية الكلاسيكية؟ أم أن هناك شيء آخر جعله يُطرّس كتابة نصّه بهذه الشاكلة؟

(1) _صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 223.

(2) _محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهري، ص 104.

(3) _المرجع نفسه: ص 239.

(4) _لخميسي شرقي: التشكيل البصري وحدائث النصّ الشعري، أوجه الحضور وأبعاد الدلالة، ص 521

يبدو أنّ هذا العمل مقصود من قبّله 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 فنيّة بأساليب وطرق، شتى وليؤكّد له كذلك أن الرواية هي سكنه وروحه من جهة أخرى، وعليه وعلى حدّ تعبير - محمد بنيس - فالرواية «لعبة الأبيض والأسود؛ بل لعبة الألوان، وكما أنّ لكلّ لعبة قواعدها، فإنّ الصّدفة تنتفي، ومن ثمّ تؤكّد الكتابة على صناعتها ومادّيّتها، وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالاً لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كلّ كتابة مملوءة هي كتابة مسطّرة لحدّ واحد يدّعي تملك الحقيقة»⁽¹⁾.

ومن صور هندسة لعبة "البياض والسواد" في نصوصه، نرى اعتماده على "الحذف" في مقطع

الرسالة قائلاً:

«الشارع... عتمة... حلّكة... فجّية...»

وحدي أنا والشارع الفاجر فاه....

أحتسي على مضمض حنظل الغربة....

تتراماني حيرة تشلّخ القلب... تشلّخ الكبد، تشلّخ الأحاسيس.

فقدت حبيبي نون وذهبت كل محاولاتي للبحث عنها.

أدراج العواصف الهوجاء....

ظمئتُ إلى النور المتوهج الذي تعود أن يُشرق عليّ حيناً

وحينا يبحث عن حبيته....

ظمئتُ إليه رغم قسوته معي وحق له أن يفعل... ليس

سهلاً أن يفقد الإنسان حبيته...»⁽²⁾.

⁽¹⁾ محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 222. نقلاً عن: محمد بنيس: بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، ع19، ص46.

⁽²⁾ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجّية، ص ص 99-100.

يبرز من خلال هذا الملفوظ "السواد والبياض" كضرب من "الحذف"، الذي تتداخل فيه السطور البيضاء مع السطور السوداء، حتى تغدو تشكيلا بصريا، يلوح بالمسكوت عنه، وكأنه «يبحث الدلالة من وجودها في الدال المنزاح، بعد أن أناب عنه البياض، ومن ثم فإن استدعاء المعنى الافتراضي من هذا البياض يعدّ حضورا للوعي بالحدس المدلول بعينه»⁽¹⁾. وهو ما تشير إليه الأفعال: «أحتسي / تشلخ / ظمئت / فقدت» وكلها صور تعبر عن الحيرة والتمزق والتغريب، والبحث عن الهوية الضائعة، وفي هذه الحالة «يتحوّل الصمت المنطوق عن طريق فعل استعادة اللغة المجازية للدلالة على هذا المكبوت»⁽²⁾. والتمثّل في محاولات بحث السارد عن حبيته "نون" دون جدوى، والذي أبرزته كثرة نقاط الحذف، التي غدّت ضربا من الكلام، وتبعاً لذلك فإنّه حين «يستجدي اللّغة ليعبر عن حالته النفسية التي يريد تصويرها شعريا، يعمد إلى الصمت بوصفه جزء من الكلام، بعد أن عجزت اللغة عن إيجاد 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، والتمثّل في الجناس الناقص، الذي يعدّ أعلى درجة من درجات الاختلاف؛ حيث عمد "جلاوجي" إلى تحريك وتحريف صوتي في الكلمات الآتية "تشلخ القلب، تشلخ الكبد، تشلخ 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 يركّز على "الحذف" لتمير 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 الجزائرية، 2020/09/19 - الحلقة الأولى -

المسكوت عنه في الشعر الجزائري المعاصر.

(2) المرجع نفسه.

(3) عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشري البستاني، أنموذجا - ص 221.

(4) ميادة كامل إسبر: شعرية أبي تمام، ص 273.

.....»

.....

انحدر خليفة من فوق سريره، بمجرد أن خرجت زوجة ابنه من البيت... قصد الحمام فاغتسل وحلق شعر وجهه، وأسرع يُغيّر ملابسه»⁽¹⁾.

فالمتمعن في هذا المقبوس، يتساءل القارئ عن سرّ الكلام المحذوف، وعن سبب سرعة خليفة في تهية نفسه بمجرد خروج زوجة ابنه؟ وكأن "جلاوي" في هذه الحالة «يبحث عن لغة ثانية تتجاوز هذه اللغة المكررة التي أصبحت غير مقنعة، لذلك التجأ إلى البياض الذي صار أكثر بلاغة من السواد»⁽²⁾.

وفي نص آخر تواترت "نقاط الحذف"، وذلك في قوله:

«ذاك.... عند ذاك سأفعل الكثير...»

.....

.....»⁽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 النص، وذلك بملء فراغاته المفترضة، متسائلا في الوقت نفسه: عن ما سيفعله (احمد املمد) للجازية بعد أن حَقَّف كل الينايع التي كانت تسقي غطرستها للأبد، مجبرا إياها أن ترقع أمام قدمية صاغرة؛ وعند ذاك... عند ذاك سيفعل الكثير...

لتكون مهمّة القارئ هنا تشبه إلى حد ما مهمّة الجيولوجي في استكشاف الطبقات 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 جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص 241.

⁽²⁾ لخميس شرفي: التشكيل البصري وحادثة النص الشعري، أوجه الحضور وأبعاد الدلالة، ص 524.

⁽³⁾ عز الدين جلاوي: راس المحنة 0=1+1، ص 196.

أسلوبية ترقى بالكلام من مستواه العادي إلى مستوى عال يزخر بشحنات دلالية، ويتميز بحسن السبك وقوة التماسك، كما يسهم في توزيع مجالات النص من خلال تفاعل البنية السطحية التي نطق بها ظاهر اللفظ، والبنية العميقة بوصفها عملية ذهنية ينهض بها المتلقي اعتمادا على فطنته وذكائه»⁽¹⁾.

وفي هذا المقام يجدر التنويه أنّ بناء الشكل الهندسي لتوزيع "البياض والسواد" 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 بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب»⁽³⁾ نصه، فيوزع 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 الشاعر، الذي راح «يستعيز عن الطاقات الإنشادية بالتقنيات البصرية للنص المكتوب، مُتكئا على تقنيات متعدّدة لإيصال المعنى للمتلقى، والتأثير فيه بعيدا عن التأثير بالإنشاد، ومن هذه التقنيات: التشكيل البصري/ التفتيت البصري»⁽⁴⁾. هذا الأخير الذي يُعدّ «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 - أبحاث - مجلة علمية أكاديمية محكمة تصدر عن مختبر اللسانيات وتحليل 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 لعماية: تقنية التفتيت البصري وأثرها في تشكيل بنية النص الشعري الحديث، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلة 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 "الفرشات والغيلان" و"حائط المبكى"، والذي قسّمهما إلى فصول مرقمة، يتخلّلها بياض يسمّ 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 المبتوثة في الصفحات تدفعنا إلى تلمس الدلالة الموارية.

أمّا الطريقة الثانية فقسم فيها فصول متونه السردية إلى "عناوين"، مرة أطلق عليها 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 مكتملا ما تمّ تفتيته من قبل جلاوجي، الأمر الذي جعلنا نجزم أنّ "التفتيت" "حلّ محلّ الصمت وعدم القدرة على الكلام الموزّع على نهر بياض النصوص.

(1) _الهاشمي علوي: تشكيل الفضاء الشعري بصريا -مجلة الوحدة-المغرب الأقصى، عدد82/83، 1991 ص90

(2) _حنان لعمامرة: تقنية التفتيت البصري وأثرها في تشكيل بيئة النص الشعري، ص 323.

إضافة إلى كونه وسيلة من وسائل التشكيل البصري يعطي للبناء اللغوي هيمنة وحضورا ويكشف عن «الأبعاد الدلالية للنصوص، مانحا إيها رؤية جمالية، مرتسمة بفراغات بيضاوية تزيد حيز الحراك الدلالي في اطار فني دقيق»⁽¹⁾.

2-تفتيت الجملة إلى كلمات:

لجأ جلاوجي إلى هذه التقنية في نصوصه مؤزعا كلماته بطريقة عمودية على صفحاته البيضاء بسطر متدرج، وهذا ما نلاحظه في قوله:

«أما التي تبحث عنها فإنها في السماء...»

بعد أن اعتقدوا أنهم صلبوها رفعها...

وما صلبوها وما قتلوها ولكن شُبِّهَتْ لهم....

ولقد أعطيناها الكوثر...

إنَّ شانئها هو:

الأبتر.....

الأفجر.....

الأحقر....»⁽²⁾.

أراد "جلاوجي" في هذا المقطع أن يعمق الدلالة في نفسية المتلقي، وذلك حين راح يُشخّص المدينة متناسا مع القصّ القرآني في قصة قتل و صلب سيدنا "عيسى" عليه السلام، مصداقا لقوله تعالى في سورة النساء: ﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ﴿١٥٧﴾ بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ

(1) _عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 219.

(2) _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، ص 10.

اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴿١٥٨﴾⁽¹⁾، ولعلّ تقنية الترادف تتناغم مع البنية البصرية للإسقاط العمودي لهذه الصفات الهجائية التي منحها للمدينة المومس (الأبتر، الأفجر، الأحقر)، التي توحى 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 فيعَمّ العدل المدينة بعد أن امتلأت جُورا، ويظهر الحق، تماما كما هو شأن ظهورالمهدي المنتظر، وعليه فإنّ هذه «السلسلة من الهجاءات والتي ختمت بها الرسالة نصها ليست نعوتا بقدر ما هي إنذارات بنهايات تاريخية محتومة، لكل مدينة ضالة حادت عن رسالة السّماء، فانقطع نسلها وانقلب عليها فجورها وحقارتها»⁽²⁾. والتقنية ذاتها وظفها "جلاوحي" في نص (راس المحنه 1+1=0) قائلا:

«...هناك ينتظرك....»

ستركبين خلفه وتنطلقين... تنطلقان إلى....

إلى المنتهى....

المنتأى.....

المرتبجى... «⁽³⁾».

اتخذ جلاوحي في هذا المقبوس التثيث التنقيطي^(*) بين الكلمات محفزا بصريا، حيث أتى بلفظة "المنتهى" للدلالة على الحرية "حرية الوطن"، الذي جعله "جلاوحي" موضوع قيمة، ألبسه عدّة رموز وأقنعة، منها لفظة "الجازية" التي جعلها معادلا موضوعيا للأرض والجزائر، والوطن فأردف الكلمة بمرادفات تدلّ على الأمنية الأبدية "المنتأى والمرتبجى"، ممّا شكّل تناغما في سبيل تحقيق الدلالة الجمالية للنص ومنحه شاعريته.

(1) _سور النساء: الآيتان: 157، 158.

(2) _ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص 357.

(3) _عز الدين جلاوحي: راس المحنه 1+1=0، ص 14.

(*) _يقصد بالتثيث التنقيطي الفراغ.

القارئ حياله استشعار ما لطف، واستبصار ما غمي، ولن يُغنيه إلا 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 المحنة 0=1+1" من مثل قوله: "قمت فتحت الخزانة الأولى مرّة دون أن أستشير أم الأولاد... حملتُ زجاجة عطر منتصفه ربما بقيتُ ذكرى من عُرسنا، وخرجتُ.... سمعتها تناديني: صالح..... صالح..... صا...»⁽²⁾.

لنرى أنّ جلاوجي في هذا المقطع استغل المساحة البيضاء للتعبير عن مناداة زوجة صالح له، والذي لم يكثر مناداتها، 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...

ن

ا

ن

«⁽³⁾.

وهنا وردت اللفظة 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 المتقطعة دورا مهمّا في امتداد المواقف المعبرة داخل النصوص، وهي تشير مقدّما إلى محاولة تجسيد تتوازي 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 0= 1+1، ص 45.

⁽³⁾ _المصدر نفسه: ص 115.

الصوتي هنا وسيلة مؤثرة في صدى تخيلنا»⁽¹⁾، لتكشف لنا هذه الأصوات عن حنان الجدة، في مواقف تتعسر لها الكلمات.

أما في نص "حائط المبكى"، فنرى أنّ "جلاوجي" مرة كتب الكلمة، وفتت أصواتها على فضائه النصي، وهذا حين قال: «أهترُ دهشة، وتمت بالاسم الذي لم يستطع لساني أن يتلقظ إلا بالحرف الأول: صو... صو... صو أمسكتني أكثر، ضمّنتي إليها، كأنها تخشى أن تفقدني»⁽²⁾.

يظهر "البياض" في هذا المقبوس للقارئ بمثابة لحظة تأمل صامت، يطلب من قارئ النص تكملة الحرف الذي ينقص هذه اللفظة من مثل حرف (الفاء) لتستقيم كلمة (صوفيا)، أمّا من لم يقرأ النص، ممكن لديه عدة أصوات محتملة كحرف (التاء) مثلا فتصبح (صوت)، أو (النون) لتصبح (صونيا)، ليستوعب 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 تصيح في مسامعي بسخرية. و...م...ه...م...و...ه...م...و...ه...م...و...م...»⁽³⁾.

إنّ مثل هذا البياض في مثل هذا السياق، يعدو كلاما له بلاغته، لأنّه يُخفي كلاما يظلّ مبهما، قاله بطل النص "واو"، الذي من خلال هذا التشكيل الصوتي، يعبر 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 نلخصها 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 السردية وضميرة 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 أت أهمية العناية بالأشكال الطباعية، لتساعد الشعراء على «إجراء تشكيلات بصرية تجسّد الدلالات البصرية التي يرمون تجسيدها للمتلقى»⁽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 يتخذ 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، والذي يشكّل علامة دالة على اختراق الكاتب لأشكال الكتابة السردية التقليدية بتقطيعها الجملة إلى وحداتها الدنيا لتستعير، بذلك شكل الكتابة الشعرية الحديثة، 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، التشكيل والخطاب (مدخل إلى تحليل ظاهري)، 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 ص 116

ثالثاً: لغة تفاوت السطر السردى:

نقصد بـ "البياض السردى المتفاوت" تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تفاوتاً بصرياً للدلالة على تسارع الموجات السردية، وتسجيل هذا التفاوت بإيقاع صوتي متسارع محسّداً بصرياً، بأطوال سطرية تتراوح طولاً وقصراً، لخلق التناغم الحاصل في التسق الشعري، بالتدفق والامتداد، والمدّ والجز وإحداث المزوجة الإيقاعية المتناغمة على المستوى النصي»⁽¹⁾.

ومن النصوص التي شكّلت وفق هذه التقنية مقطع "القمر الدرّي"، الذي ينشد فيه السارد:

«هذه أنت ذي غريبة مثلي فلم لا يلتقي الغبراء؟؟»

تعيشه مثلي فلماذا يا حبيبتى يعادي التعساء التعساء؟؟

ضيعت في هذي السرادق كل أحلامي...

فقدت لساني وكلامي...

ورائي وأمامي...

خوفي وسلامي...

هفهافة روحي... تواقّة منك للروح...

شراشيف ضوئها مألئى بالبوح...

رفقا بي أيا حبيبة»⁽²⁾.

لجأ جلاوجي إلى هذا التشكيل، تعبيراً عن الهمّ الغريوي، معترفاً منذ البداية بحجم هذه الغربة، «فكلاهما غريب، والتي يحاول في كل سطر شعري ليصل إلى ذروة الاحتدام لبيدها، ويجعل منها يقينا، وهي غربة تسير في اتجاه تصاعدي إلى ذروة المناجاة في الختام "رفقا بي أيا حبيبة"، فكلّما كبر حجمها قلّ طول السطر الشعري بدءاً بقوله: (فقدت لساني وكلامي... خوفي وسلامي). فقد السارد لغته؛ بل

(1) _عصام شرتح: حداثوية الحدائثة، شعر بشرى البستاني، أنموذجا، ص 156.

(2) _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، ص 109.

فقد كذلك أمنه وسلامته في مدينة مومس عمياء، ضيّعت أحلامه التي حوّلتها إلى سرادقات حلم وفجیعة، ومن هنا يغدو التضاد عند الكاتب من أهمّ سمات الشعرية، التي «تبحث عن التماثل والانسجام عبر التنافر والتضاد»⁽¹⁾.

ولهذا فإنّ القارئ مطالب بما يملكه من خيرة في ملء سد الفراغات بوصفه عنصراً بارزاً لا يقلّ أهمیة من المبدع ذاته، وأن يتتبع التدرج الموجي في أطوال الأسطر وقصرها وإيقاعاتها 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 تبعاً للرؤى السردية، وتحولات الحدث، ومضمّرات النص، كما أن «طول الجملة وقصرها أثراً في التلوين الإيقاعي، إضافة إلى ذلك فإنّ 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 الإيقاع وإطلاق نبرته في ثنايا النص»⁽³⁾، عن طريق موسيقية الكلمات المسرودة.

ومرّة أخرى تتفاوت الجمل الطويلة والقصيرة وذلك في قوله:

«فانتظرينا يا شمسنا...»

نُحرّك من قيد الأفل...»

من غرب الزنادقة الطغام...»

فلا إشراق لك إلا في عيون النخيل...»

في شرايين العراجين...»

في أفقنا الذي لا يضام...»⁽⁴⁾.

(1) -ميادة كامل اسبر: شعرية أبي تمام، ص 110

(2) -أبو حيان التوحّدي: 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، إلا أنها قادرة على مدّ البناء الدلالي القابل للالتحام مع دلالات أخرى، وهذه النكهة المميّزة التي يتمتّع بها جلاوجي مكنته من «دخول عالم الرواية بامتياز، عن طريق التحريك والتلون، والتوليد المنفتح، تكتسب مجملها السردية من خلالها فيضا من الدلالات المنشطرة عن ذاتها، رغم الوحدة والصمت ومكابدة الأنا»⁽¹⁾ ومعاتتها.

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 تبني لغة شعرية ما أمكن، مُكثّفة ما أمكن، موحية ما أمكن، تصطنع الجمل القصار ما أمكن، وتكون مفهومة»⁽²⁾، وهو ما تجلّى 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، إنّها شمس البوسنة التي ستشرق يوما، والأرض التي ستحرر 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 أتشعلّ نار.

ما نَعْمي غير عينيك وتملأهم ضرار.

واتضحك الخلق عليك ليل ونهار.

(1) _ الأخصر 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 المذكور أنفا التساوي السطري بأنه «الذي يفتح مقاطع النص معتمدا على تكرار النسب التركيبية والإيقاعية للأسطر المكررة»، أما التساوي الضمني «فهو تساوي سطري الوارد ضمن النص الشعري من غير أن تكون له وظيفة تكرارية». ص 176

خِيط الدَّخَانِ مَا تَحْسَبُلُو حُسَابِ.
 وَمَا تَعَوَّلَ عَلَيْهِ أَخْرَجَكَ مِنْ زَرْدَابِ.
 إِهْبِ الرِّيحِ يَدِيَةَ وَأَخْلِيكَ فِي الْعَدَابِ.
 فَيُقِي يَا غَافِلٌ لَا تَأْمَنُ لِحَنَشِ الْعَدَارِ.
 يَخْذَعُكَ بِجِلْدُوا النَّاعِمِ وَيَدِيكَ لِلدَّمَارِ
 أَتَضَيِّعُ خَيْرَكَ وَتَحْصَدُ لَشَرَارِ»⁽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 منظم بإيقاعات معينة، سواء أكانت بصرية أو صوتية»⁽²⁾. وهذا الخيط اللغوي في مقبوسه نلفي فيه «الفصحى وقد تنازلت كثيرا عن كبريائها، وترجّلت من عليائها، لتجاور الدارجة، وتتزوج معها وتتناسلان ويفرّحان الجديد والجديد، ويفرزان نكهة تفاعلية جديدة لا عهد لهما بها، بل إنها تتنازل أكثر وأكثر، بما يخدم المكتوب طبعاً»⁽³⁾، وهو عين ما فعله "العربي" في قوله لأبناء قريته؛ بأن يتوخوا الحيلة والحذر من فرنسا، فالليث لا يتسم، 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 التداييات الذهنية، والإيقاع الجوّاني للنص، يُخصّب الطاقة الخيالية ويعمّقها، فتتحوّل اللغة إلى رموز دلالية حبلية 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، ليتحسّن نبضه الظاهر والباطن، والإرهاق لإيجاءاته 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 القِيم، ص 307.

(4) _الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص 50.

(5) _عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، ص 109.

وفي نص آخر، يساوي جلاوجي بين نظام أسطره قائلا:

«آه أَيْهَا الفحل...»

قضيت عمرك في سجون الاستعمار...

وكتبت سجّل خلودنا بدمائك الغالية....

وحين قطفنا ثمار تضحياتك....

حين ارتوينا من كوثر دمائك....

حتى تفيأنا ظلال كبريائك....

حين..... (1).

تَعَى "بلخير بلعوط" في هذا المقطع بشاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكريا"، وما نلاحظه أنّ الأسطر الثلاثة الأخيرة وردت متساوية من حيث التركيب والايقاع، محددا من خلالها الأعمال الجليلة التي قام بها، موظفا أفعالا في بداية كل سطر، من مثل: "قضيت"، "كتبت"، والملاحظ كذلك أن "جلاوجي" لم يكتف بنقاط الحذف المعبر بها عن المسكوت عنه فقط، بل نراه ترك سطرًا كاملا من البياض للمتلقى لاستكمال الكتابة، وذلك بتعداد صفات "مفدي زكريا" والافتخار به.

(1) _عز الدين جلاوجي: راس المحنه 1+1=0، ص 178.

رابعاً: هندسة لغة الخط ونوعه:

من اللافت للانتباه في نصوص "جلاوجي"، أنه لم يكتف بتوزيع البياض والسواد من حيث التشكيلات البصرية بنظام الأسطر فقط؛ بل نجده تلاعب بنوع الخط كذلك، والذي يعدّ سمة حدائثة 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 الخطية هي إحدى عناصر اللغة الشعرية التي تحتاج إلى تأويل عناصر الوحدة الخطية للكتابة الشعرية المنتقاة»⁽²⁾، الشيء الذي «جعل اللغة الشعرية أداة إنتاج شكلي بالإضافة إلى المضمون»⁽³⁾.

1- نوع الخط:

إن المتتبع لشكل كتابة نصوص "جلاوجي" يلاحظ أنه لم ينوّع كثيراً في نوع الخط، حسب تقديرنا، فكلها كُتبت بالخط المغربي، إلا في إهداء نص "حائط المبكى" وعناوين نص "الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال" كتبهما بالخط المشريقي، وهو ما نراه يقول:

(1) _ عصام شرتح: حدائثة الحدائثة، شعر بشرى البستاني أمودجا، ص 191.

(2) _ محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006، ص 313.

(3) _ عصام شرتح: حدائثة الحدائثة، شعر بشرى البستاني أمودجا، ص 191.

«إليكَ سيدي.....»

واقف عند العتبات
 أستجبي البركات
 يا أميرة البهاء
 والحسن والبقاء
 امفني من حواليك كما
 امفني من ذفيط همما
 شكلي بالبياض والسواد
 وبما شيت من ألوان الوهاد
 لوحه للخلود
 سهما لا يعوذ
 مترع بالعشق حد الممات
 مثخن بالحلم والأمنيات⁽¹⁾

وذلك لكسر رتبة القارئ، الذي تعود على قراءة النصوص المكتوبة بالخط المغاربي هذا من جهة، وليثبت له أنه عائق كل الفنون وراسلها تراسلا سمعيا وبصريا وفتيا، وذلك «بتعصيد شعريتها، وتحقيق توازنها الفني، وزخمها الدلالي وإيقاعها الشعري المموسق»⁽²⁾، عبر ثنائية "البياض والسواد"، التي وردت مرة كتوزيع على فضاء الصفحة، ومرة كلون تجاوزه اللغة لترسم مشاعره، بما تختزنه من طاقات تعبيرية ودلالية، بلغة تُهدِن الأضداد، وذلك بإسناده للونين الأبيض والأسود في قوله: «شكّلي 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 فضاءه الخطي، ويكون في نفس الوقت مُمثلا ومتفَرِّجا، 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 جلاوي: 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 أبرزه في "شرفته الأخيرة" قائلا:

يا الجازيه.....

بلغ القلب العفنُ...

انتفضي.....

حشاشةُ الروح ترتعشُ...

اقتليه.....»⁽²⁾.

يظهر في المقبوس الذي وظفه، امتداد طول الحرف، وهذا المظهر يمكن اعتباره «منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا، بصريا، يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص»⁽³⁾، وهذا الصوت تتخلله نقاط الحذف، التي ومن منظور شعري صرف يمكن أن «ترصد المساحات السوداء كمساحات كلام، في حين تُؤثر البياضات على الوقفات أو لحظات الصمت»⁽⁴⁾، تُمنح للمتلقى لسد ثغراتها وفق ما يتناسب وشعوره النفسي، الذي تفصح عنه دلالة الألفاظ الآتية: "الجازية، العفن، انتفضي" ذات الامتدادات الصوت الطويلة الموازية لطول التمزق الداخلي المعبر عنه، ممتدا 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 المحنة 0=1+1، ص 259.

(3) _ محمد الماكري: الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص 236.

(4) _ المرجع نفسه: ص 238.

يعيشه»⁽¹⁾ السارد، وليبرز الانكسار الذي سيّبه الواقع ليقول حسرته في هذا الوطن من جهة، ولكسر رتابة الخط الطباعي الذي أصبح مألوفاً بصرياً لدى القارئ من جهة أخرى

2- لغة سمك الخط

لم يكتف جلاوجي في بعض نصوصه برسم الخط فقط، بل نراه نوعاً من أحجام خطوطه، ونعتقد أنه يمثل هذه الممارسة قد «قام بتحطيم أسطورة التّموذج الواحد المسيطر على لغة الرواية في مستوى الطباعة والإخراج، وجعل نصه أرضاً مشرعة أمام الحجم الغليظ والرقيق والمعتدل، ومتحرّرة من هيمنة الواحد المستبد حتى لو كان حجم الخط»⁽²⁾، ونحن عندما ننظر في سمك خطها نجد أنها تعتمد خطاً غليظاً حيناً، وفي أخرى خطاً رقيقاً، ونعتقد «أن قراءة حجم الخط المستخدم في الكتابة يطرح علينا تغيير المقاربة من دلالية إلى سيمائية، حيث يصبح الشكل الخارجي دالاً، وتخرج اللغة من حيز النظام العلامى إلى النظام الرّسومي، دون أن يعني حضور أحدهما غياب الآخر»⁽³⁾.

أ - لغة الخط الغليظ:

تندرج صيغة الخطوط الموظفة للكتابة بدءاً بالعتبات عند "جلاوجي"، وهي أول ما يشد انتباه المتلقي، والتي تفنن في كتابتها خطأ ولونا حسب ما يتمشى وطبيعة الموضوع.

ولعلّ ما يشد انتباهنا ونحن نفتح 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؟ لتسعدنا الإجابة أن الكتابة بـ«الخط الغليظ ليس مجرد تنويع غرافي هدفه استرعاء العين وحاسة المشاهدة بحيث تنتقل من المقروء (Lisible) إلى المرئي (Visible) فحسب، بل نرى هذه التقنية متورطة أو تحاول أن تورط القارئ/ الباحث في لعبة مأكرة أساسها التداخل بين التخيلي والمرجعي⁽⁴⁾ هذا من ناحية،

(1) _عصام شرّح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجاً، ص 221.

(2) _رضا بن صالح: التحريب في الرواية التونسية-بحوث سردية-، ص 84.

(3) _المرجع نفسه: ص 68.

(4) _نفسه: ص 73

ولتوضيح مآرب "جلاوجي" الشتي من ناحية أخرى، والذي سنوضحه في المسوغات السردية التالية:

يتحرك الخط الغليظ عبر أجزاء نص "سرادق الحلم والفجيرة"، في الحرف نون^(١) بخط غليظ

أسود بارز في قوله: «تذكرت نون حبيبي... وقفت أمامي خلقا من نور وهج تحيطها هالة قوزحية... أخرجني من سبحاتي وهو يواصل حديثه»^(١).

ليكون هذا الصوت صوت صمت المعنى والوجود، إنها حبيبة السارد التي ضيع عمره في البحث عنها، في فضاء «تتلاشى فيه الذات الانسانية، ومعها تتلاشى القيم والعلاقات المفترض أن المدينة تُؤسسها وتُرسبها»^(٢)، مدينة ضحلة شرسة لا تجمع إلا الغرائب، التي كان من المفترض أن تُحول غربتهم ألفة.

لهذا نجد "جلاوجي" بين الفنية والأخرى يكتب هذا الصوت، بهذا النمط في صفحاته، كـ «ترجمة صوريّة لخطابة ولتتضافر قوة الحجم المرئي مع قوة المعنى المحمول ليكون الحاصل تسلطا مزدوجا: بصريا وذهنيا/ فرديا وجماعيا/ مطبوعيا وابداعيا/ مقروءا ومعيشا»^(٣)، إنه 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 ويُشخصه بطريقة فوتوغرافية أيضا.

ويتحرك الخط الغليظ كذلك في نص (راس المحنه 0=1+1) في البيت الشعري لـ"محمد الماغوط" من قصيدة "الهضبة" القائل فيها:

لا تصفني أيها القدر

على وجهي أمتار من الصفعات^(٤).

ليبين لنا من خلال هذا البيت حجم صفعات الحياة قبل صفعات القدر، فما يكون «ضخما في

^(١) -تواتر صوت (نون) عدة مرات في الصفحات الآتية: 115/107/100/90/86/24.

^(١) -عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 27.

^(٢) -رضا بن صالح: التحريف في الرواية التونسية-بحوث سردية-، ص 72.

^(٣) -المرجع نفسه: ص 73.

^(٤) -عز الدين جلاوجي: راس المحنه 0=1+1، 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 توحى الأصوات بالدلالات، فإن هيئات الحروف توحى بها»⁽²⁾، ولعلّ «الخط هو الفن الأوحده 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 السردية؛ بل نراه عمدا إلى الحجم النقيض/الرقيق، والذي استثمره لغاية التوازن حيناً، وليسهم في توليد المعاني ودلالات النص وتأويله حيناً 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 الشمس شاحبة... والشوارع مُزينة بلون الغبار... والناس في كل مكان من المدينة كالخناس يلتصقون بالجدران وبالأرض... في عيونهم زَيْفٌ... وعلى ملاحظهم انكسارات رهيبة... في كل مكان فَعَرَتْ الدكاكين والمقاهي أفواهاها»⁽⁴⁾.

نرى أنّ جلاوجي لجأ في هذا الملفوظ للخط الغليظ لبيّن أن نوع حجم الخط يتطابق مع صورة وأصوات الشخصيات الخافتة، المقصاة والمضمرة، وصورة اللغة في خطاب المهمشين والمقهورين، من بينهم "فاتح اليحياوي" والمبدع.

وعليه؛ فإن التنوع في الأحجام من الناحية البصرية و«مطابقتها للمضامين المحمولة جعل النص معطى تضاريسيا، لا يكتفي بتصوير العوالم المروية عن طريق اللغ، بل جسدها على بياض الصفحات»⁽⁵⁾؛ لأن «مساحة البياض المحتاحة لغياب القتامة تشير إلى تفتت الوجود وانفصامه من

(1) _رضا بن صالح: التحريف 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)، ص 125.

(4) _عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 80.

(5) _رضا بن صالح: التحريف في الرواية التونسية، بحوث سردية، ص 84.

جهة، وتُترجم ذلك التمزق الداخلي الذي تشعر به الذات من جهة أخرى، وهو الفجوة التي تُلقى بنورها على مدن الظلام، وتسعى إلى تشكيل عالم جمالي يُفوض 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 يشد المتلقي، ويتمثل ذلك في كيفية تشكيل المتن والحاشية في نصوصه، وفي هذا يعرف "جيرار جينيت" الهامش بأنه؛ «ملفوظ لغوي قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو مقطعا أو فقرة أو نصا... فليس للهامش حجم نصي محدد، ويتحدد بكونه مرجعا جزئيا مرتبطا بالنص بشكل من الأشكال»⁽²⁾، وعلاوة على ذلك فالهامش «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 وفنية وجمالية، إما بشكل مختصر ومقتضب، وإما 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 مهما في عمليات تلقي النصّ الروائي وتأويله»⁽⁴⁾. وإنّ هذا التقسيم للصفحة يعدّ 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، ص 185.

⁽²⁾ -Gérard Genette: Seuil, P293.

⁽³⁾ جميل حمداوي: شعرية الهوامش، دار الريف للطبع والنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2016، ص 10.

⁽⁴⁾ مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص 113.

وعليه؛ فإن المتأمل لنصوصه باستطاعته أن يرصد ثلاثة أنماط في توظيف تقنية تشكّل 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، فتعلق المعنى، ولا تبقى لمتلقيها دوراً في التحليل والتأويل، فهي «مماثلة رسالة توضيحية وتفسيرية من الروائي إلى القارئ»⁽¹⁾، وهذا ما نجده في نصوصه منها "راس المحنة $0=1+1$ "، و"حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، و"الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال"، ولنا أن نوضح ذلك فيما يلي:

يا غرباء الأرض اتحدوا

يا غرباء الأرض اتحدوا

* قيل إن أول ما أحسن به أبو الإنسانية لما خرج إلى الوجود هو الغربة الأجاج... ورغم كل ما فعل من أجل إشباع نهمه إلا أن هذا الإحساس في ذريته ما فتى يتنامى لحظه بعد أخرى⁽²⁾.

نرى أن "جلاوجي" في نهاية الصفحة أحوالنا على لغة "الحاشية"، والتي قامت بمهمة شرح "كلمة الغرباء" المشتقة من لفظة (الغربة)، والتي يعجز فيها عن تحديد هويتهم (الغرباء)، تاركاً المجال للمتلقى، 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: سراقق الحلم والفتنة، ص 12.

ومن الحواشي التعليقية التي تحدثت كذلك عن "الغربة"، ما قاله السارد حينما تذكر قول المجدوب
«في الرؤية ضيق تعرفه ولا تعبره، فإذا جاءك فسح إنما جاءك لذلك...، تغرّب^(*)»،

^(*)-والغربة كما تعلّمتها من المجدوب أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها... ثم إذا وجدتها
فقدت شمسك التي تسبح في فلکها⁽¹⁾.

هكذا شخص المجدوب "الغربة" بلغة إشارية تحتفي بالمجاز لتشد صمتها، حلمها بلقاء السارد
حبيبته "نون"، بما أنها سفرا مفتوحا على قراءات لا متناهية.

وفي حاشية أخرى يمنح "جلاوجي" لفضاء "المقهى" معنا خاصا؛ قائلا: «دخلت مقهانا^(*)
الشعبية... دخان يصاعد من الزاوية، يغازل أنوف المكونين معتقدا أنّها مداخن».

^(*)-والقهوة شرابهم المفضل وطعامهم المحب المجلّ، 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 بشارب القهوة المنبه
والمنشط، وإنما هو شرابهم المفضل، شراب البلاداء، وبهذا أكسبت لفظة "المقهى" شعرية للغة الحاشية،
التي كان لها الدور في شرحها.

وللتذكير هنا تتبّه أنّ نص "سرادق الحلم والفجيرة" جاء في معظمه متواز بين المتن والحاشية، هذه
الأخيرة التي فاق تواترها 30 مرة.

⁽¹⁾ - عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 98-99.

⁽²⁾ - المصدر نفسه: ص 13.

ويمكننا القول إنّ هذه العلامة البصرية⁽¹⁾ «بمجرد أن تلاقي القارئ توقفه مباشرة عن متابعة الخيط السردي، فيتوقّف لمدة تساوي زمن قراءة الهامش، مما يُعد خروجاً على عملية التعاقد القولي»⁽¹⁾، مع القارئ. وتواترت التقنية كذلك في نص "راس المحنة 0=1+1"؛ حيث جاء في مقطع (الحب وعفونة الرصاص):
«صمت لحظات دون أن أرد... تفرّستُ فيه وأنا أعيد إلى ذاكرتي بيت الشاعر المغتال مبارك جلواح⁽²⁾».

أبدا أنت 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"، إلا 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⁽⁴⁾»، 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 نحر سين، سنة 1943.

(3) عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، 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 أبي 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، إلا 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 مسبقة، 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 النصية داخل الروائي»⁽⁴⁾.

وحرى بنا في هذا المقام أن نتساءل عن السبب الذي جعله يصمم نصّه بهذه الكيفية؟ ما نحا الأهمية الكبرى للشكل الثانوي التكميلي على حساب الشكل الرئيسي الأساس، رغم أنه لا يمثل 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، وتجدد 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 حضره الأعور الدجال، ص 11.

⁽²⁾ _ مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 116.

⁽³⁾ _ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽⁴⁾ - يقصد بالعقد القولي حسب قرماس؛ «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 مسبقة 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⁾.

تأسس كتابته كما ألفتها على المختلف، والشيء ذاته نلفيه في تشكيل "نص الرماد الذي غسل الماء"، الذي مارس فيه حضوراً قوياً من خلال تلك الحواشي التي تخللت المتن، حيث بلغ عددها تسعين هامشاً، مبرزا إياها بأرقام مثل حاشية 1، حاشية 2...، 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 حذب وصبوب كقلب محاط بالأضلاع... كان زمن الاستعمار بيتاً لحاكم المدينة... وصار بعد الاستقلال مركزاً لبحوث الزراعة... وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوّله إلى ملهى، يؤمّه كبراء القوم وساداتهم...»⁽²⁾، ليوصل بعدها في الحاشية رقم 3 وصفه لمدينة عين الرماد: «كالعجوز المومس، تنفرج على ضفتي نهر أجذب 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 تشقّه طريق المعبد...»⁽³⁾.

منح "جلاوجي" من خلال هاتين الحاشيتين أوصافاً عديدة لـ (مدينة عين الرماد)، فهي (عجوز- مومس- نهر أجذب- 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 نعوتاً 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 الليلي الذي يتردّد عليه فواز الطويل (المجرم)، هذه الجثة 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 "oultre 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 "جلالوجي" فيها على وصف شخصية من شخصياته قائلاً:

«ومختار الدّابة هو شيخ البلدية ورئيسها، بدأ حياته خصّاراً متواضعاً، ثمّ سائقاً لشاحنة خضر، ثمّ بائعاً للمواد الغذائية بالجملة، ثم نشيطاً في الحزب وممولّاً رئيساً لفريق نجوم المدينة، ومقرباً من الإعلام ورجال الدّولة، ثم مرشّحاً لانتخابات البلدية»⁽¹⁾.

- وفي حاشية 13:

لمختار الدّابة قبيلة ذات عدم، تحسم الانتخابات لصالحها دائماً، تحت شعار «حمارنا أفضل من فرس الغير»⁽²⁾.

- وفي حاشية 14:

ولقّب مختار بالدّابة منذ كان تلميذاً في المدرسة، لقد كان المعلم يصفه بذلك لسوء سلوكه مع زملائه، الذين طالما اشتكوا من غلظته في المعاملة»⁽³⁾.

وصف عز الدين جلالوجي في الحواشي السابقة شخصية (مختار الدابة)، فجاء حضورها وراء بعضها البعض؛ وذلك لأنها تتعلّق بالشخص 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 شك أنّ هذا التركيب الشذري ينحت

⁽¹⁾ - عز الدين جلالوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 35.

⁽²⁾ - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

⁽³⁾ - نفسه: الصفحة نفسها.

فوضى سردية جميلة، تستدعي قارئاً يقظاً يتذوق الانفصال والتباعد، ويقدر قيمة الفراغ، بحيث يساهم بدوره في تشكيل هوية النص، والقبض على رهانه الفني والمعرفي⁽¹⁾.

هذه الحواشي التي تفاجئ المتلقي عند القراءة بين الفينة والأخرى، والتي قد تعرقله أو تلفت انتباهه إلى أشياء يريد أن يشقّر بها السارد، تشبه "الوقفة" أو "تقنية الوقف" "pauce"، وهي «محطة تأملية لتتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لتفسيمة الشخصيات أو استطراد من أي نوع، وتكون الغاية من الوقف هي تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش»⁽²⁾ الرواية، ويظهر ذلك حين جعل "جلاوجي" من «الشخصيات الخيرة (الماء) حالات اجتماعية ونفسية محاصرة بالكثير من التحولات، التي تفرضها عليها الشخصيات الشريرة (الرماد)»⁽³⁾، "فاتح اليحياوي" الذي كبحث "عزيزة الجنرال" أحلامه وأحلام غيره.

أما الحاشية 90، فتحيلنا على نهاية النص، قائلاً: «عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد، فلم يجدوا لها أثراً، فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصّة نسجت خيوطها مُخَيِّلة أحد الأدباء، ثم نشرها إلى الناس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم»⁽⁴⁾، هذه المدينة التي «ليست شبرا من الجغرافيا، ولا حفنة من ذوات البشر (...). وهدير من الغناء تجمّد على سطح الأرض فأهلك الزرع والضرع»⁽⁵⁾، وبهذا كانت النهاية مفتوحة، حمّاله أوجه.

وعليه؛ فتوظيف "جلاوجي" لهذه التقنية (الحواشي) «ليست ممارسة معجمية لغوية؛ بل هي تعبير ذهني عن حالة الخواء التي يعيشها المتكلم اجتماعياً، هي ممارسة واحدة على هامش الألاعبب اللغوية الكثيرة للنص الأصل، هي في العرف الاجتماعي تلفظ مكروور يشرح نصّاً مُعَيِّباً يعيش حالة من الموات الأخلاقي والاقتصاد التللفظي، إنّه تعبير عن قلق الأصول أو تجاوزها، لأننا نعيش عالماً مليئاً بالتناقض»⁽⁶⁾.

(1) _ أحمد فرشوخ: الردّ بالكتابة، قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن كتاب سلطان النص، ص 32

(2) _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 120.

(3) _ حسين فيلاي: التوازي ولعبة المرأة في الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن: كتاب سلطان، ص 110.

(4) _ عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 250.

(5) _ المصدر نفسه، ص 251.

(6) _ اليامين بن تومي: سؤال العنوان، عتبة اللآمنظور، قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء، مقال ضمن كتاب: سلطان النص، ص 133.

لقد راح "جلاوجي" يتوسّل بهذا «النوع من الممارسة في مادة الكتابة كمادة يختزل فيها التحوّل الملفوظي الجديد، ليمرّر موقفه من القضايا الاجتماعية المختلفة»⁽¹⁾.

واستثناسا لما سبق ذكره، نرى أنّ «الحاشية آلية من آليات التشكيل البصري في الرواية، وهي آلية جديدة يستثمرها الروائيون في توصيل الخطاب الروائي، ويستثمرون قدرة هذا التشكيل على تفعيل نشاط القارئ وتحفيزه على قراءة المعطيات الجديدة الدالة والنص الروائي»⁽²⁾، ليبيّن الكاتب من خلالها دلالاته السطحية والعميقة.

ولم تقتصر آليات التشكيل البصري على الحاشية فقط في نص "الرماد الذي غسل الماء"؛ بل نجد أشكالا بصرية أخرى، تزاومت في نصوص "جلاوجي"، «واستضافتها بوصفها أيقونة بصرية، وضعتها على محك المقاربة بعد انتزاعها من الهامش إلى المركزي»⁽³⁾، تمثلت في علامات التّقييم.

(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، مقارنة جمالية لعلامات التّقييم، مجلة "بدايات"، تصدر عن دار الآداب واللغات، جامعة تليحي عمار الأغواط، مج 1، ع 2، 2019، ص 84.

سادسا: لغة علامات الترقيم:

تعددت الظواهر المتعلقة بالكتابة الطبوغرافية في النص الروائي على المساحات البيضاء، وربما «كانت هذه الأبعاد البصرية هي العنصر الحاسم في تلقي العلامات النصية الأخرى، المتعلقة بالمضمون أو بالجماليات، التي يتشكل منها النص الروائي»⁽¹⁾، لاستكناه أبعاده الخفية، فباتت ملمحا مهماً له، اتخذ الروائي شكلا من الأشكال الهندسية البصرية، بوصفه مسلكا يصنع به شعرية نصه، وفرادة لغته، ومن بين الظواهر التي تتعلق 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 بصريا، 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⁾، لتشكل «دوالا بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة»⁽⁴⁾، تُؤثر 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 هامة في شكل الكتابة الخطية، «تتعلق 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 العوي: مقارنة 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)، ص 22

(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، 1987م ص 6. ويعرفه كذلك ب: 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 التعبير عن المواقف أثناء الانتقال من الخطاب الشفوي إلى الخطاب المكتوب»⁽¹⁾.

وقد استفاد "جلاوجي" من توظيفه لعلامات الترتيم حين استدرجها «لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي، وعاملها معاملة الدوال اللغوية، وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المؤلف 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 تشكل سمة بارزة في الكتابات المرئية، إضافة إلى علامات الترتيم 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 أساسيين 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 الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر الحديث، (1950- 2004) ص 201.

(3) _المرجع نفسه : ص 153.

(4) _نفسه : ص 152.

وتتضمن: النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقطة الحذف»⁽¹⁾.

وظّف جلاوجي هذه العلامات بفتية 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، «لتبّي إيقاعاتها على ما تثيره علامات الترقيم، ومساحة، والبياض، والسواد، من ضلال إيحائية تُلقبها على بنيتها»⁽³⁾، ليتمثل 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 بترًا أو اختصار في طول الجملة»⁽⁴⁾.

وهذا ما نراه في قوله:

«أيها الليل ظل ما شئت...

أيّتها السماء أمطري ما بدا لك...

أيّتها الدروب الوعة تمدّدي إلى سدرة المنتهى...

في قلوبنا...

في جوانحنا حرارة الاستمرار...

وراح وقع أقدام يقترب منا... التصق بعضنا بعض أكثر من قبل...»⁽⁵⁾.

(1) محمد الصفراي: التشكيل في الشعر الحديث، (1950 2004) ص 201.

(2) عصام شرتح: حداثة الحداثة، شعر بشري البستاني أنموذجا، ص 226.

(3) المرجع نفسه: صفحة نفسها.

(4) محمد الصفراي: التشكيل البصري في الشعر الحديث، (1950 2004) ص 205.

(5) عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 51.

بداية نشير أن "علامات الوقف" لا تغيب عن نصوص "جلاوجي"، فهي «تشكّل جزءاً من شعريتها؛ لأن وظيفتها تتعدّى الشكل البصري إلى المغزى الدلالي»⁽¹⁾، ويجدر التنويه هنا أن هذا الحذف هو أكثر علامات الوقف استخداماً، حيث أضحت ظاهرة بصرية بارزة، خاصة عندما يسهم في تحديد أسلوب النطق المتساق مع إحساسه في التعبير، عمّا تعجز الألفاظ عن الإفصاح 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 شرع الأمل في هذه الأسطر الافتتاحية المتساوية سرعان ما يُخلّق على زورقه، ليظلّ الإصرار على الصمود والتحدّي، كعلامات بارزة رسمها على حروفه، والتي كانت تنرف دماً، لتصير تلك «الكلمات بمثابة المفردات الغنيّة التي تتألّف منها سيمفونية الحياة وأنشودة الأجيال... تردّدها في أمل وثقة وثبات»⁽²⁾، أيها الليل طُلّ ما شئت...

هكذا عمد "جلاوجي" إلى توظيف تقنية النقاط المتتابعة، هادفاً «للاستطالة الشعرية والحالة الدلالية، التي ولّدتها بين الجمل، من دلالات، وإجاءات متتابعة»⁽³⁾. وكدليل على طول النفس للحصول على الانتصار والحريّة، 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 بتحديداتها لعلامات الحركة والوقف في الجمل»⁽⁴⁾.

«آه أيها الموت ! لو كنت رجلاً لقتلتك... لفقأت عينيك... لقطعت أصابعك... لقلمتُ مخالبك وأيديك... وأذرعك... وأرجلك... لبقرت بطنك... وصدرك»⁽⁵⁾.

(1) عصام شريح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجاً، ص 227.

(2) عطية الويشي: الواقعية المتجرّدة، رواية الفرّاشات والغيلان لعز الدين جلاوجي، مقال ضمن كتاب: سلطان النص، ص 494.

(3) عصام شريح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجاً، 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 ملئه، ومن ثمة فالقراءة بإشراف علامة "الحذف"، هي تجربة جلاوجي في إبداع نص جديد، ولغة جديدة تُوكل للقارئ مهمة 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 تتمكن 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 والفجيرة"، ونورد لذلك قولاً: «جال الغراب بنوافذه فوق الرؤوس... تأمل المبولة تفغر فاهها ضاحكة في بلاهة... تأمل جدار السجن يعلو شامخاً... تتناهى من خلفه أنات مبهمات... عاد إلى نفسه... اعتدل في جلسته... تنحنح... صاح لعن أقصد نعل بحة...»⁽³⁾.

يرى متأمل 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 فاهها 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 المتتابعين «جزءاً من الصورة والدلالة

⁽¹⁾ ناصر عمارة: اللغة والتأويل ومقارنة في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ص 31-32.

⁽²⁾ محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص 219.

⁽³⁾ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة، ص 15.

معاً، لأنهما تفتحان النص على فضاءات واسعة وتأويلات عميقة، فيترك مجالاً مفتوحاً 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 محقق لا أعرفه.. أمطرتني بوابل من الأسئلة العادية... اسمك.. لقبك.. سنك.. عمك.. 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 متواليتين، لـ «تؤثر وبشكل مباشر على حدّ الإثارة المقصودة، حيث تضاعف الأثر، وتتركز على حالة الدهشة، أو المفاجأة، أو التأثير سلبيًا وإيجابيًا»⁽³⁾. وتخلّف هذه الألفاظ إيقاعاً خاصاً وبارزاً، 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 الأهم 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: «لا بد أن

(1) _ فيروز رشام: علامات الترقيم ودلالاتها في نثر نزار قباني، السيرة الذاتية أنموذجاً، مجلّة معارف، مجلة أكلي محند أو لحاج، البويرة، ع1، 2007، ص96.

(2) _ عز الدين جلاوجي: راس المخن $0 = 1 + 1$ ، ص176.

(3) _ فيروز رشام: علامات الترقيم ودلالاتها في نثر نزار قباني، السيرة الذاتية أنموذجاً، ص96.

(4) _ المرجع نفسه: ص98.

(5) _ نفسه: ص99.

(6) _ أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص23.

أطلعهم على الحقيقة المرة... ألهذا الحد يغيب عنهم الحدث؟ أتشغلهم أمور الدنيا فلا يفتنون إلى مجزرة وقعت في وضح النهار؟ وبدرت منّي التفاتة إلى الأرض ما هذا المزروع على تضاريس وجهها؟ يا الله إني إلى أخطو فوق جثت 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 مقتزنا 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، مشاركاً 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.

والمتعمّن 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 يأخذ أبدا...

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

وما معنى قطرات الدم التي بذرناها يوما في جوانحه...؟

ألم تسّقه الجباه السّم والأوردة الحمر ذلك عبر القرون...؟⁽²⁾.

بني جلاوجي ايقاعاته في هذا الملفوظ الشعري على ما تثيره علامة الوقف المتمثلة في "الاستفهام"، الذي وقع في الأسطر الأخيرة، ليكسر 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 قرينته قبل أن كان كل شيء فيها جميل، فها هو الآن ينقش على ترابها سمفونية الحب وذكريات الدم، «فلما ثار الشعب ضدّ المحتل كُنّا كلنا سبّاقين كل واحد يسبق الآخر، ويسبق حتى نفسه، لأننا آمنّا بصدق وبعمق أنّ أرضنا عطشانة... وما يروها غير الدم... دم غزير»⁽¹⁾.

وهنا جاءت علامة "الاستفهام" متبوعة بالتثيث التنقيضي: "ما معنى حبات؟ وما معنى قطرات؟... ألم تسقه الجباه"، لتدل على قمة حسرة "صالح" على أرضه، وهكذا تدخل "علامات الترقيم" في بنية النص لتحقيق شعرته بإيقاعها البصري المتلون، «ولتوريط قارئها في لعبتها، بعد تحويله إلى طرف منتج لعوالم النص الممكنة، حين يتلقّف ذاك السمّت 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":

«اللعة 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 عزوي، جماليات التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ص 93.

(3) _عبد الستار العوي: مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، ص 281.

(4) _عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 19.

(5) _عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجعية، 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 تتحقق 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 تفككها لا يؤدّيان إلا لصمت الكلام»⁽²⁾، لهذا تُعد علامة الانفعال في هذا المقطع انحرافاً أسلوبياً يوازي في دلالته فيض المسكوت عنه.

وفي مشهد آخر، تتسمر عينا "محمد" على مشهد مريع قائلاً فيه:

«يا للفضاعة ! يا لهول الفاجعة !!

يا للجريمة النكراء!!

ماذا فعلت عمّي المسكينة حتى يفعلوا بها هذا؟!»⁽³⁾.

نلاحظ بتدقيقنا في هذا النموذج سيطرة علامتي الترقيم المتمثلة في "علامة الاستفهام، وعلامة التعجب"، وقد وظفهما الراوي ليزرر بهما مدى فاعلية موقف "محمد" الشعوري، واستنكاره للجريمة النكراء، التي ارتكبت في حقّ عمته، متسائلاً في الوقت نفسه عن سبب الفعل الذي قام به "الغيلان"، والذي لم يجد له تفسيراً.

هـ- الفاصلة (الفارزة):

[علامتها البصرية،]

هي علامات «تدل على الوقوف القليل في الجملة الواحدة»⁽⁴⁾.

(1) - عصام شرتح: حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجاً، ص 230.

(2) - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 98.

(3) - عز الدين جلاوي الفراشات والغيلان ص 16

(4) - محمد الصفرائي التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 2004) ص 215

وقد وردت في جميع نصوص "جلاوجي"، إلا أن 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 كله، 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 المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وهي تشمل على العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهالان»⁽³⁾.

ومن علامات الحصر التي استغلها جلاوجي في صفحات نجد:

أ- الهالان:

[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 وحادثة النص الشعري أوجه الحضور وأبعاد الدلالة، ص 530.

(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) أن (حي بن اليقظان)

قف قد تسلل بين تضاريسها... (قف)

وأن القبض عليه واجب يمليه الوفاء، والإخلاص (قف)»⁽²⁾

هذه الالفة التي دُجّجت في منتصف الصفحة، بخط أسود غليظ، سبقتها لافنة أخرى، تمثلت في قوله: «تقدّمتُ متوجّساً يحصد بي الخوف... يعصف الفضول... لفت انتباهي لافتات كبيرة، إعلان مكتوب بخط رديء جدا... تأملته وأجهدت نفسي في فكّ رموزه»⁽³⁾.

من خلال هاتين الالفتين نرى أنّ السارد بحاجة إلى مصادر سردية معرفية إضافية، إضافة إلى خروج هذه العلامة إلى مداليل أخرى تثرى 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 بفكّ سننها حين تحوّلت الكتابة عليها إلى طلسمات تنشر الرّيبة والارتياب، وتدعو إلى المكابدة أولاً قبل الظّفر بالخبر، هكذا تنصّم الالفة بإعلانها غير القابل للقراءة، وغير المقروء بعد إلى الفضاءات المعدّة للخبر، بما يحمله من تداعيّ سارد متوجّس و مُرتاب من كل شيء، وخائف من كلّ آت»⁽⁴⁾.

وفي مقطع آخر، وظف "جلاوجي" علامة الحصر المتمثلة في القوسين، مقرنا إياها بعلامات وقف أخرى من مثل الاستفهام، والفاصلة، ونقاط الحذف في هامش الصفحة قائلاً: «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 والفجيرة، ص 36.

⁽³⁾ المصدر نفسه: ص 35.

⁽⁴⁾ ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص 355.

الأواني»⁽¹⁾، هذا الحوار الذي جرى بين السارد والمجذوب ذو سمت تناصي أُعْتُرفَ من معين صوفي لابن عربي^(*)، والذي جرى في فضاء الغياب والحجب، خلقت 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 المتمثلة في القوسين، و المحيية لسؤال السارد؛ "سألته عن كل ذلك"، مستعينا في سبيل تحقيق هذا بمنع ثري، من منابع شعرية النص، «فتغدو حركة المعنى حييسة اللّغة، يُطلقها التّضاد من أسارها، لا ليكشفها ويوضّحها، ولكن ليثريها ويغنيها، ويجعلها 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 احدهما الأخرى فقاتلوا التي تبغي حتى تفيء إلى 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 والفتحية، ص77.

(*) - أتى جلاوجي بهذا المقطع، متجاوزا في ذلك بعض المقاطع للنص الأصل، القائل في باب "سفر 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 تُعرّفني حقيقة القرآن والسبع المثاني، قال: أنت غمامة على شمسك، فاعرف أولا حقيقة نفسك، فإنّ لا يفهم كلامي إلا من رقيّ في مقامي، ولا يرقاه سوائي، وحيّري: أنا القرآن والسبع المثاني والروح لا روح الأواني. محي الدين ابن عربي: الأسرا إلى 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 المقدس، ص35.

تبرح صفحاته.

وعليه؛ فمعظم توظيف جلاوجي "للمزدوجتين" لم يخرج في نصوصه عن معناها، وهو ما نجده مثلاً 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 أهمية كبيرة في نصوص "جلاوجي"، فغيابها أو «تغيير الترقيم غالباً ما يكون سبباً 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 يتكلم، وتسمح في الآن ذاته للنشر أن يتشعر ويكتسب شكل القصيدة»⁽³⁾.

ولهذا نقول هذا «حديث أرادته أصحابه في الصمت عندما تتعطل لغة الكلام أو تعطل فيروق جنس آخر من المعنى وتجري مقاصد يتعين تدبرها والاحتيايل في سياستها ولقد تحدث هؤلاء فسكتنا وعندما سكتوا أعجبنا سكوتهم فجاء حديثنا ومع هذا لن نكثر الكلام حتلا لاكثر 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 أمودجا"، 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، ومسائرتها 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، فتسير أغواره مكتشفة لأنواع الدرر الكامنة فيه، وهذا ليس ببعيد، وليس بالصعب على "عزالدين جلاوجي"، الذي أبا إلا أن يחדش 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، إيماننا 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 نجد لها 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 التآصيل لسجل لغوي في كتابته التي تنفتح على كل الأساليب والأصوات، وهو ما جعل اللغة موضوعا لتشخيص أدبي حوارى 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 جرائها عن ولادة نصية يتصارع فيها مع الذات ومع اللغة.
- وردت نصوص "عز الدين جلاوجي" مفتحة لغويا، لا تمنح مفتاح فك شفراتها إلا لقارئ حصيف يفجرها، فكانت اللغة بيت كلّ المفارقات، بصفتها أداة قادرة على فضح المسكوت عنه، وهو ما يجعلنا أن نُعدّها في مصاف الكتابات عبر النوعية.
- مثل 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 أسرة، 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 تعرّضت لكل مظاهر التشويه والقبح.
- حاول جلاوجي أن يبين انتصار الخير المطلق على الشر، وهذه سمة اتصفت بها نصوصه، التي حين نقرأها نشعر بإرهاقه الحسي وبعده الإنساني.
- كان لتلاقح الفنون وتنافسها الدور الجمالي لكتاباته الروائية.
- انزاحت نصوص جلاوجي إلى لغة التشكيل البصري المتمثلة في الجسم الطباعي، خارقا نواميس طريقة الكتابة التقليدية، فأثر 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، يفجرها قارئ متمرّس يألف العيش في الأماكن الخطرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولاً: كتب الحديث:

1. عبد الله بن المغيرة البخاري: صحيح البخاري، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج3.

ثانياً: 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، 0=1+1، دار هومة للنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ط2، 2014.

5. عز الدين جلاوجي: الرماد، الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر 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. عز 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 الدجال، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

10. عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس، منشورات أصالة، الجزائر، سطيف، ط1، 2000.

ثالثاً: الكتب

1- الكتب باللغة العربية

11. إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل 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 النصّ السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
14. إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت عن جماليات الصمت والكلمة التي تتربح 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 الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، حققه: 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، ط1، 1950.
20. أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ط2، 2011.
21. أبو محمد عبد الواحد بن عاشر: المرشد المعين على الضروري من علوم الدين، مكتبة القاهرة، مصر، د.ط.
22. أحمد الزغبى: 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: التقييم 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 للطباعة، المغرب، ط1، 2012.

27. أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط، 2003.
28. الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011
29. الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص، في رواية ذاكرة الجسد-دراسة في تقنية السرد، ط2014، 1
30. اخوان الصفا: رسائل الصفاء وخلان الوفاء: دار صادر، بيروت، المجلد2، 1987.
31. إدريس القصورى: أسلوبية الرواية، مقارنة 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 السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سيمانطيقا السرد، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008
34. أنور المرتحى: 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 فاضل: المقموع والمسكون عنه في السرد 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: السرد والشعري، مساءلات نصية، محاكاة للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2013.
43. جميات منى: الشكيل اللغوي في رواية " وطن من زجاج "، لياسمينه 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 النص، مقالات في الرواية العربية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997.
50. حسين علام: العجائي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
51. حسين نشوان: عين الثالثة، تداخل الفنون والأجناس في شعر إبراهيم نصر الله، وزارة الثقافة، 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 للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.
55. حميد حمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا: من سوسولوجيا النص إلى سوسولوجيا النص الروائي، مكتبة الإسكندرية، سوريا، دمشق، ط1، 1994.
56. -"بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.
57. حنان إبراهيم العمارة: الوصف في الرواية العربية، روايات حنان الشيخ أمودجا، 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 القصورى: 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 الدلي: 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: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008.

66. سعيد سلام: التناسل التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجاً، 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 النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
69. -تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التعبير)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
70. -قضايا الرواية العربية الجديدة، -الوجود والحدود- سلسلة السرد العربي، المغرب، ط1، 2010.
71. سليم بته: تعريف النص الروائي، دار أبو حامد للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2014.
72. سليمان العطار: المعلقات السبع، شرح معاصر وتبسيط للشروح القديمة، الدار الثقافية للنشر - القاهرة، ط1، 2002.
73. سليمان حسين: مضمرة النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1999.
74. سوزان روبين، إنجي كروسمان: القارئ في النص، 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 الليالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
78. -ترويض الحكاية، قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

79. الشريف حبيلة: الخطاب الروائي، 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 السردى، 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 للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.
85. صالح صلاح: المدينة الضحلة، تثريب المدينة في الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2014.
86. صلاح عبد الصبور: 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: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، دار الفارس للنشر

- والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.
93. طلال حرب: أولية النص، نظرات في النقد 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 المرحاني: 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 السردية، سردية الخبر، دار الأملية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011.
101. عبد الله الغدامي: 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 السردية، 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 يحيى 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، بنمسك، 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 النصّ، تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، البصائر للنشر والتوزيع، دط، 2014.
114. - قضايا الشعرية، -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 الروائي 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 ومقاومة اللغة، مغامرة الكشف والاستدلال، دراسات تحليلية، دار البنايع، دمشق، سوريا ط1، 2010.
123. -حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري، البصري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 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 المرودة في سوية يوسف، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، ط1، 2010.
130. غادة الإمام: غاستون باشلار، جماليات الصورة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،

- ط1، 2010.
131. فايز محمود، الذي كتب مجموعة قصصية بعنوان "قاييل"، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1991.
132. فتحي بوخالفة: شعرية القراء والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2010.
133. فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة 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 الزمري: شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدوس الثقافية، دمشق، سوريا، ط1، 2007.
136. فوزية سعيد: التراث في الرواية التونسية المعاصرة، دار إشراق للنشر، تونس، ط1، 2012.
137. فيصل دراج: 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 الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2001.
139. كمال الرباحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009.
140. ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفحيجة 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 الناصر العجمي: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب، تونس، 1992.
150. محمد الهادي الطرابلسي: 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 النص 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 والقصة 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، مقارنة في اللغة وعلاقتها بالمكان عند المشري، ملتقى الباحة الأدبي الأول، المملكة السعودية، 2018/02/06.
162. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002. سيمانطيقا السر دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1 2008د.
163. محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكيم في تظاهرات الشكل السردية، 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، عمان، الأردن، ط1، 2015.
167. محمد عز الدين التّازي: الادب المغربي، مداخل للتفكير والسؤال رابطة أدباء المغرب، سلسلة موائد مستديرة، المغرب، ط1: 2000.
168. محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنا 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، الهيئة 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 والحو، التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية، مؤسسة الانتشار العربي، ط، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
177. -تشكيل المكان وضلال العتبات، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ط1، نوفمبر 2007.
178. منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة 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" لياسمينه صالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
181. مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص 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. ميحان 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 " أمثودجا، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
185. ناصر عمارة: اللغة والتأويل ومقارنة في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي.
186. ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003.
187. نبيل سليمان: أسرار التخيل 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، المؤسسة 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، الألفية 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. نورة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللّهب المقدس، دار الأمل للنشر والتوزيع، الإسكندرية، القاهرة، 2008.
196. نور الدين صدوق: بلاغة النصّ - دراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث، محاكاة، دمشق، سوريا، ط1، 2013.
197. - عبد الله العروي وحادثة 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 الفريخ: تقنيات الوصف في القصة القصيرة، السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2009.
201. وانغ جينغ: الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 2013.
202. وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنتوية ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
203. ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009م.
204. ياسين النصير: 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 النصّ، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999.
207. يمنى العيد: في معرفة النصّ، 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، افريقيا للشرق، المغرب، ط1، 2002.
214. تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري مبخوت، رجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
215. تزفيتان. تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: صديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1994.
216. جان إيف تادييه: 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، سلسلة 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 الصفر، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.
223. رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام 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 ياكسون: 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: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
229. ميخائيل باختين الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 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 submitted, 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.

رابعاً: المجالات

250. إبراهيم الحجري: شعرية القص في النص المغربي، ديوان السنديباد، نموذجاً، مجلة عمان، العدد 117، آذار، 2005.
251. إبراهيم رضا وآخرون: فقه التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهد، أعمال مؤتمر التحيز 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 أزرّاج، -مجلة مقامات - للدراسات اللسانية الأدبية والنقدية، مجلة دورية دولية علمية محكمة، تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي أفلو، الجزائر، العدد 1، جوان 2017..
255. أحمد علي محمد: التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة "نشيد الحياة" للشابي، دراسة أسلوبية إحصائية، مجلة جامعة دمشق، المجلد 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 الشعبي في سرادق الحلم والفجيجة، ضمن كتاب: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ثلة من النقاد المغربية، دار الألوان الأربعة للطباعة، المغرب، ط 1، 2012.
258. أحمد محمد ويس: الانزياح، الاستعارة، والانحرافات، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27 المجلد 7، 1996.
259. الأخضر بن سايح: الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد 4، 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 الثرية القديمة من القرن 3 إلى 6هـ، منشورات كلية الآداب والفنون منوبة، تونس، ط1، 2008.
262. بشير بوجرة محمد: أزمة الهوية أم عبثية الراهن في رأس المحنة $0 = 1+1$ ، مقال ضمن: "كتاب سلطان النص.
263. بلقاسم مارس: الرواية والسفر، تقاطعات التخيلي 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: التخيل الأسطوري للراهن في رواية "سرادق الحلم والفجيرة" مقال ضمن كتاب " تجربة جزائرية بعيون مغربية"، دار الألوان الأربعة تونس، ط1 "2012.
266. جان حميد فرحان: جمالية القصة القرآنية، قصة 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 والتكليف والتمرد، نحو طريقة عملية لقراءة الصور.
270. حسن يوسف، القناع بين المقدس والمتخيّل المسرحي، مجلة علامات، مكناس المغرب، العدد4، 1996.
271. حسين فيلاي: التوازي ولعبة المرأة 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 لعمامرة: تقنية التفهيم البصري وأثرها في تشكيل بنية النص الشعري الحديث، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلة علمية محكمة تصدر، العدد التاسع، جويلية، 2016.
274. ديمتري أقيريينوس: التكامل الداخلي في الأدب "زهرة اللوتس" نموذجاً، 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 سيف لن يتكرر" لمحمد برادة بين من أنا؟ ومن غير أنا؟ مقال ضمن مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، العدد 79-80، 2010.
277. ريم زروق: الصمت في أخبار العشاق، تجلياته ووظائفه ودلالاته، 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: الصمت في الخطاب الصوفي عند التفري: مقال ضمن كتاب: الصمت في الخطاب، الندوة الفكرية بمدنين تونس أبريل 2018
281. سامي الطلائلي: عرس التساؤل، صوت الجماعة الشفاف، مجلة كتابات معاصرة، عدد 32، المجلد الثامن 1998
282. سعيد يقطين: المطلع، اللعب، الدلالة، من خلال عين الفرس والدرأويش يعودون إلى المنفى، مقال ضمن كتاب الأدب المغاربي اليوم ط1، 2006
283. شعيب حليفي: التخيل ولغة التشويق، مقارنة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، مقال ضمن كتاب: "الحكي البوليسي في الرواية العربية"، مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، بنمسك، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.

284. شعيب حليفي: التعبير الروائي والتحويلات 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، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013.
286. شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب الصحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، ع61، 1999.
287. شوفي بدر يوسف: النزوع إلى التحريب 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 مختبر تحليل الخطاب تيزي وزو، 2012.
290. الطاهر رواينية: الفضاء والدلالة، مجلة انسانيات، جامعة عنابة، العدد 38، 2007.
291. الطاهر رواينية: تضافر الشعري والأساطير، قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي، تجليات الحداثة، العدد 3.
292. عبد الحميد مغيث: سرادق الحلم والفجعية، إضافة نوعية للأدب الجزائري، مقال ضمن كتاب سلطان النص، دار المعرفة، الجزائر، ط1، 2008.
293. عبد الرحمن السمارة: جماليات الانزاح اللغوي، قراءة في علبة الباندورا لأنيس الرافي، مجلة عمان، العدد 162، سنة 2007.
294. عبد الستار العوني: مقارنة تاريخية لعلامات التقييم، 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 النصّ الشعري الحديث-مجلة قالد-مجلة علمية تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصي مرياح، ورقلة، العدد 13 ديسمبر، 2017.
301. علي متعب جاسم، منى شفيق توفيق: فاعلية المكان في الصورة الشعرية، سيفيات المتنبّي أمودجا، 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 السردى 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، مقارنة جمالية لعلامات الترقيم، مجلة "بدايات"، تصدر عن دار الآداب واللغات، جامعة تليجي 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 نشر نزار قباني، السيرة الذاتية أمودجا، 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. خميس شرفي: التشكيل البصري وحادثة النص الشعري، أوجه الحضور وأبعاد الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 12، العدد 1، 15 مارس، 2020.
309. محسن التّومي: اللغة مفارقاتها، تناوبية الكلمات والأشياء، مجلّة كتابات معاصرة، العدد 32، مج 8، 1998.
310. محمد أحمد الخضراوي: مفهوم النصّ اللغة والكون والدلالة، مجلة كتابات معاصرة العدد 27، مج 7، 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 الداهي: 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 بصفناقس، تونس، ط 1، 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 المغربي اليوم.
316. محمد عبد الهادي: الأساطير، التّصوص والعلامات اللغوية، مجلة كتابات معاصرة العدد 27، المجلد 7، 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 النصّ التاريخي، مقال ضمن: بحوث ندوة الرواية والمرجع بمدينة مدينين التونسية، بيت الغشام للصحافة والنشر والإعلان، ط 1، 24-25 نوفمبر 2017.
319. محمد ملياني: ظاهرة الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة - أبحاث - مجلة علمية أكاديمية محكمة تصدر عن مختبر اللسانيات وتحليل الخطاب جامعة وهران العدد 1، 2013.

320. محمد نجيب التلاوي: الظفيرة السردية وظيفية المعنى، مجلة كتابات معاصرة، العدد 27، المجلد 7 (نيسان-أيار) 1996.
321. محي الدين حمدي: مدخل إلى الصّمت في النص السردى، مجلة كلية الآداب واللغات، دورية علمية محكمة تصدرها كلية الآداب، جامعة بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011.
322. مسعود لشيهب: الرواية والمرجع، بحوث ندوة الرواية والمرجع بمدينة مدينين التونسية، ط1، نوفمبر 2017.
323. منى جميات: اللغة في الخطاب الصوفي من غموض المعنى إلى تعددية التأويل، مجلة حوليات التراث، مجلة علمية محكمة، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد 15.
324. منى عباس، ثنائية الماء والدماء في رواية "توجان" لآمنة الرميلى الوسلاطي أنموذجا، مقال ضمن كتاب: "الصمت في الخطاب"، أعمال الندوة الفكرية للبحوث والدراسات والنشر والتوزيع، تونس، ط1، أبريل، 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 النص الموازي في الرواية الجزائرية، نجل الفقير لمولود فرعون نموذجا، مقارنة تكوينية، مقال ضمن أعمال الندوة الفكرية، الصمت في الخطاب، بلقاسم مارس، جمعية الدراسات الأدبية والحضارية، مدينين، 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 عدد 27، المجلد 7، 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، عدد82/83، 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 والفجيرة"، مقال ضمن كتاب سلطان النص.
334. ياسين التصير: الحدّ استقصاءات في البنية المكانية للنص، مجلة الأقلام، ع11، 1989.
335. : المواقف في المكان، مجلة الأقلام، العدد10، سنة 1984.
336. يوسف وغليسي: تحولات 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 شبعا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2007.
342. تيريز جورنو ماري، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، ص 68.
343. جمال الدين محمد بن مكرم أبو الفصل بن منظور: لسان العرب، مج: 4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1997.

344. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، إخراج إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية، للطباعة والنشر، استنبول، تركيا، د.ط، د.ت.

345. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، إخراج إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استنبول، 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 وتحذيب: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

348. أبو الطيب أحمد بن الحسين: الديوان شرح عبد الرحمن البرقوقي دار الأرقم بيروت لبنان ج3 دط

349. أبو الطيب المتبني: شرح ديوان المتبني، 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 وانحياز المتعاليات متاح على الشبكة www.almothaqaf، بتاريخ
2009/06/22.
358. جواد علي كسّار: بلاغة الصمت، متاح على الشبكة <http://alsabab.iq> السبت 28
كانون الأوّل 2019.
359. حسن المودن، الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط، داء الذئب أمودجا، 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 المقدس، متاح على الشبكة:
<http://saidbengrad.free.fr/drt1.htm>
363. عبد القادر فيدوح: افتراء الصمت في الشعر الجزائري المعاصر، جريدة الجمهورية الجزائرية،
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 بقاء اللغة الصوفية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات، مقال
متاح على الشبكة <http://ar.m.wikipedia.org>

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

أ	مقدمة
مدخل:	
اللغة الروائية في ضوء الدراسات النقدية	
2	1-النص واللغة
4	2-مفهوم الأدبية وعلاقتها بالشعرية
8	3-لغة الرواية وهاجس التجريب
13	4-لغة الرواية العربية الجزائرية بين البناء وحادثة الشكل
الفصل الأول:	
تحولات لغة الممارسة الإبداعية الروائية عند جلاوجي	
23	الرواية الجزائرية من التأسيس إلى التجريب
31	أولاً: طرائق إبداع صورة اللغة
36	1-التّهجين
42	2-الأسلية
45	3-التنوع
47	4-الباروديا (التقليد الساخر)
51	5- الحوارات الخالصة (الحوار الخالص)
55	ثانياً: مستويات اللغة
65	ثالثاً: آليات التجريب في لغة السرد وجمالياتها
65	1-اللغة العجائبية
86	2-لغة التصوف

112	3- اللغة الأسطورية
122	4- لغة الأنسنة
<p>الفصل الثاني:</p> <p>طرائق اشتغال اللغة في الرواية الجلاوجية تحول في تحول</p>	
158	أولاً: اللغة التناسية
160	1- لغة التناص الديني
182	2- لغة التناص التراثي
206	3- لغة التناص الأدبي
234	4- لغة التناص التاريخي
251	ثانياً: حوارية لغة الفنون وكريستال الكتابة
253	1- التراسل مع لغة الرسم
266	2- التراسل مع اللغة السينمائية
271	3- التراسل مع اللغة الموسيقية
277	4- التراسل مع لغة الحلم
<p>الفصل الثالث:</p> <p>بلاغة الصمت وجماليات التشكيل البصري للغة -قراءة في الدلالات والأنساق-</p>	
284	I- تحديد مصطلح الصمت
284	أولاً: مسألة الصمت في الأدب:
284	1- الصمت في المعاجم العربية
287	2- الصمت في المعاجم الأجنبية
288	3- الصمت في الاصطلاح الغربي

289	ثانيا: أنواع الصمت
289	1- صمت اختياري (مقصود)
290	2- صمت اضطراري (اللامقصود)
291	ثالثا: مواضيع بلاغة لغة الصمت
208	رابعا: آليات كتابة لغة الصمت
309	1- التلخيص (الخلاصة)
310	2- الحذف
311	خامسا: أصناف لغة الصمت
311	1- النقص الخطي
314	2- الوصف الصمتي
314	3- صمت الصوت
317	II -جماليات لغة التشكيل البصري
320	أولا: بلاغة المحو ولعبة لغة البياض والسواد
327	ثانيا: لغة التفتيت البصري
327	1- تفتيت النص إلى أجزاء
328	2- تفتيت الجملة إلى كلمات
330	3- تفتيت الكلمات إلى حروف (أصوات)
334	ثالثا: لغة تفاوت السطر السردي
339	رابعا: هندسة لغة الخط ونوعه:
339	1- نوع الخط

341	2- لغة سمك الخط
345	خامسا: تشكيل لغة المتن والحاشية
354	سادسا: لغة علامات الترقيم
355	1- لغة علامات الوقف
363	2- لغة علامات الحصر
368	خاتمة
371	قائمة المصادر والمراجع
402	فهرس الموضوعات
	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 الحكيم، تعبيرا عن قلق الشكل الفني 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 حدودها دونما مجاذيف، وكان هاجسه السرمدى في تقديمها في الشكل اللامحدود هو ميسمها، لتضفر نصوصه بحساسيتها الجديدة، ممتطيا بذلك سهوة التجريب لتتفتح 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 والتحاوور 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