الجمهوريــة الجزائريــة الديمـقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
جامعة محمد خيضر - بسكـرة -

كليــة الآداب واللغـــات
قسم الآداب و اللغة العربية

شعرية المفارقة في رواية الرماد الذي غسل الماء "لعز الدين جلاوجي "

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية

تخصص:نقد أدبي

إعداد الطالبة:
مي زيادة دباب

إشراف الأستاذ:
عجيري وهيبة

لجنة المناقشة

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة
نصيرة زوزو	دكتورة	رئيسًا
عجيري وهيبة	أستاذة	مشرفًا ومقررًا
سامية آجقو	دكتورة	مناقشًا

السنة الجامعية:

1437هـ/1438هـ

2016م / 2017م

مقدمـــة

تعد المفارقة طريقة من طرائق استخدام اللغة في السياق النصي والسياق، الخارج عنه، ومنه تنعقد بنية الدلالة في خطاب المفارقة، على علاقة التضاد بين الدلالة الحرفية الأولية للمنطوق لفظا أو مجموعة لفظية، أو عبارة، أو جملة أو ما فوق الجملة، وبين دلالته المحوّلة التي يرشحها السياق بنوعيه السابقين، هذه الدلالة يطلق عليها مصطلح « الدلالة المفارقية ».

بناء على ما تقدم ونظرا لأهمية الموضوع في الدراسات النقدية كان اهتمامنا بهذا المجال من الدراسة لمعرفة وظيفة المفارقة في نسج حوادث الرواية ومدى أهميتها في إحداث التفاعل بين القارئ والنص.

ولولوج مضامين هذا الموضوع ومعرفة تفاصيله النظرية والتطبيقية كانت التساؤلات الآتية محفزا للقيام بهذه الدراسة:

-كيف وظف الكاتب « عز الدين جلاوجي » فنيات شعرية المفارقة في المتن الروائي؟
-ما طبيعة اشتغال المفارقات داخل الرواية؟
-وما الدور الذي أدّته هذه الآلية للوصول إلى الجماليات الفنية؟

و للإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا المنهج الوصفي، باعتبار المفارقة فنية بارزة في الطريقة التي يعتمدها الكاتب لإبراز جمالياته الروائية كما كان إلزاما منا انتهاجنا بعض آليات المنهج البنيوي لدراسة البنية الزمنية والمكانية في الرواية، ومن هنا اعتمد بحثنا هذا على خطة مكونة من مقدمة ومدخل، وفصلين وخاتمة لأهم النتائج، فأما المدخل جاء بعنوان :« شعرية المفارقة المفهوم والمصطلح » تناولنا فيه أهم المفاهيم النظرية المتعلقة بكل من الشعرية والمفارقة، ثم انتقلنا إلى الفصل الأول المعنون ب : "مفارقة العتبات النصية" وقسمناه لأربعة أقسام :

-مفارقة العنوان.
-مفارقة الغلاف.

-مفارقة الإهداء.

-مفارقة الحاشية.

وبالنسبة للفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان "مفارقة المتن السردي" فقد تناولنا فيه:

-مفارقة الحدث.

-المفارقة السردية (الزمكانية) وقد خصصناها للمفارقة في عنصري الزمان والمكان.

وأنهينا بحثنا هذا بخاتمة تضمنت جملة من النتائج التي توصلنا إليها بدراستنا لفنية المفارقة علّها تكشف عن أفاق جديدة للبحث.

وقد اعتمدنا في دراستنا على جملة من المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها كان أهمها رواية «الرماد الذي غسل الماء» و«موسوعة المصطلح النقدي» لدى دي سي ميويك ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وكتاب «المفارقة في شعر أبي العلاء المعري» دراسة تحليلية في البنية والمغزى«لهيثم محمد جديتاوي »وكذا «كتاب المفارقة القرآنية» لمحمد العبد، «بنية الشكل الروائي» لحسن بحراوي، وتحليل النص السردي« لحميد لحميداني»، و« كتاب في نظرية الرواية » لعبد المالك مرتاض و«كتاب الزمن في الرواية العربية» لمها حسن القصراوي، وغيرها من المراجع الأخرى .

ومثلما لا يخلو أي بحث أكاديمي من الصعوبات والعوائق فقد واجهنا عائق تعدد المصطلحات التي تخدم موضوع « شعرية المفارقة».

ونرى أنه من لم يشكر الناس لم يشكر الله ومن باب الاعتراف بالجميل نتوجه بجزيل الشكر للأستاذة المشرفة عجيري وهيبة التي لم تبخل علينا من نهرها الدافق حول هذا الموضوع كما نتوجه بخالص التحية والتقدير إلى كل أساتذة قسم الأدب العربي.

مدخـــــل:

شعرية المفارقة المفهوم والمصطلح

- **مسألة النشأة وتحديد المصطلح:**

1- الشعرية.

1-1 وظيفة الشعرية.

2- تعريف المفارقة.

1-2 لغة.

2-2 اصطلاحا.

3- نشأة وتطور المفارقة.

1-2-3 في الفكر الغربي.

2-2-3 في الفكر العربي.

4- عناصر المفارقة.

5- أنواع المفارقة.

- **مسألة النشأة وتحديد المصطلح:**

لقد ارتأينا أن نقف من خلال المدخل وقفة قصيرة على المصطلحات السردية المكونة لعنوان الرسالة فنحاول تحديد مفهومها ونشأتها.

1-الشعرية: poétique

مصطلح يستخدم للإشارة إلى مفهومين الأول وضعه (أرسطو) بمعنى نظرية الإبداع، «ويقصد به اكتشاف التأثير الخاص لكل الأساليب الشعرية ودراسة العناصر التي تبرز المعنى وتحدد أساس أي عمل شعري، باعتباره المحاكاة أو البلاغة التعبيرية». [1]

والثاني وضعه جاكبسون « ويقصد به كل ما يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا أو كل ما يميز الفن اللغوي ويجعله يختلف عن غيره من الفنون الأخرى والدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية في إطار المراسلات أو كل ما يتعلق بالإبداع وبتأليف الأعمال التي تكون فيها اللغة جوهرا ووسيلة في وقت واحد ».[2]

أو دراسة الخطاب الأدبي ونظريته والبحث في أسباب الأصالة من داخل العمل الأدبي نفسه « ومن ثم كان دور الشعرية استنباط القوانين الأدبية من الخطاب أي الوقوف على الأسس الأدبية للخطاب وبذلك تكون علاقة الشعرية بالأدبية تبحث الأنساق والتنظيمات التي حولت الفعل اللفظي إلى أثر أدبي ».[3]

«منذ أطلق أرسطو على كتابه الذي يحدد الأنواع الأدبية ويصفها ويردها إلى عناصرها المكونة أسم الشعرية (البويطيقا) وظلت هذه الشعرية منذ أن وضعها

[1] - ينظر: ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص70.

[2]- سمير سعيد حجازي: النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دراسة لغوية تحليلية، دار طيبة والتوزيع والتجهيزات العلمية، ط1، القاهرة، 2004، ص138

[3]- رومان ياكيسون: قضايا الشعرية، تزالولي ومبارك خنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، المغرب،1988 ص.78

أرسطو عنوانا في كتابه وهدفا لمسعاه في القرن الرابع قبل الميلاد قرينة اللغة الشارحة وعلامة البحث عن قواعد الأدب وأحواله، إلى أن دعمتها البنيوية بوصفها العلم الجديد الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب ». [1]

عبر إجراءاتها الخاصة ومرجعها الأول، والأخير هو الخطاب الأدبي لا غيره فدورها يتحدد في محاولة إرساء نظرية عامة ومجردة للأثر الأدبي بوصفه فنا لغويا إنها تسعى إلى تشخيص أدبيته ضمن نسيجه وقد أضحى النص الأدبي فضاء ينوء بالمعاني الكامنة لرصد المكونات الأساسية للأدبية والشعرية ويشتركان معا في أن لهما غاية واحدة.

1-1وظيفة الشعرية poeticfunction:

« هي واحدة من وظائف التواصل التي يتم بواسطتها بناء توجيه أي فعل قولي أو تواصلي وحين يتركز مفهوم التواصل على الرسالة من أجل الرسالة نفسها التي تركز على الرسالة وتؤسس مصداقيتها وتجذب الانتباه نحو بنيتها وهيئتها من أفاق الشعرية التي تدور حول جماليات النص الروائي والإخراج الذي يعتمده الخطاب السردي». [2]

وإنما تحددها قبل كل شيء طريقة الرواية وصيغ العرض مما دفع النقاد المهتمين بحقل الشعرية للقول بأنها في مغامرة الخطاب الكفيلة بإخضاع المتتاليات السردية والزمنية المتميزة التي تحكمها من جهة، وفي نمط الرؤية، وموقع الراوي من جهة ثانية، باعتبارها مجالا لمستويات الخطاب التي تبتدئ فيها وجوه شعرية الرواية بحق».[3]

وعليه فإن سمات الشعرية في الرواية تتجلى في منظومة متداخلة من عدة عناصر ومستويات سردية روائية بحيث تنهض في النهاية لتمثل هذا النوع الأدبي وتميزه بخصوصيات المقارنة.

[1] – جيرالد دبرانس: المصطلح السردي، تر عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص173.

[2] – جبر الدبرانس: المصطلح السردي، ص173.

[3] - أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، ط1، فلسطين، 2005، ص17.

إن السمات الأساسية التي تكون موضوع الشعرية هي الأكثر أدبية بمعنى أن القيمة الكبرى لسمة معينة تتولد عن كونها تشارك أكثر في منح الرواية وجودها كنوع أدبي على مستوى رفيع ويمكن تحديد ثلاثة وجوه للشعرية تمثل بعض السمات هي:

1-الراوي.

2-وظائف الحكاية.

3-المفارقة الزمنية.

2-تعريف المفارقة:

2-1 لغة:

المفارقة أخذت من جذرها الثلاثي «فرق»، بفتح الفاء والراء والقاف ومصدرها «فرق» بفتح الفاء وسكون الراء والفرق : الفصل بين الشيئين ، في اللغة خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقا، وفارق الشيء مفارقة وفراقا: باينه، والمفرق وسط الرأس، وهو الذي يفرق فيه الشعر، وفرق له الطريق أي اتجاه له طريقان والفارق:« ما فرق بين شيئين، ورجل فاروق: ما بين الحق والباطل، والفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه سماه الله به لتفريقه بين الحق والباطل ». [1]

«أما في أساس البلاغة للزمخشري فترجع المفهمة القاموسية أيضا لمادة«فرق»، فرق بدا المشيب في مفرقة، وفرقه، وفرق لي الطريق فروقا والفرق انفراقا ذا اتجه لك طريقان فاستبان ما يجب سلوكه منها». [2]

إلا أنها لم ترد كلمة «المفارقة» في القرآن الكريم إلا أنها جاءت كمصدر قياسي آخر وهو (فراق) في قوله تعالى :

﴿ قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ ۚ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا ﴿٧٨﴾ ﴾ . [3]

وقال أيضا : ﴿وَظَنَّ أَنَّهُ ٱلْفِرَاقُ ﴿٢٨﴾ ﴾ . [4]

---

[1] - ابن منظور: جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، ط4، بيروت 2005، مج11، مادة "فرق"، ص168.
[2] - الزمخشري محمود بن عمر: أساس البلاغة، دار صادر، ط1، بيروت، 1979، ص472.
[3]- سورة الكهف: الآية 78.
[4] - سورة القيامة: الآية 28.

2-2 اصطلاحا:

يصعب علينا إيجاد مفهوم مستقر للمقارنة ويعود ذلك للكم الهائل من التغيرات التي تنظر كل منها إلى المقارنة من زاوية، كما أنها تختلف من عصر لعصر ومن باحث لآخر.

(فأفلاطون plato) في جمهوريته يعرفها بقوله « الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالناس » [1]

وعند (نيتشه fridrich Nietzsche) « أن مالا تاريخ له هو الذي تعريفه يصبح مسألة صعبة جدا ».[2]

أما عند (ميوي Muecke) « قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغايرة » [3]

ويرى (شليجل Schlegel) أنها « شكل من النقيضة ». [4]

وتقول (نبيلة إبراهيم) هي: « تعبير لغوي بلاغي يرتكز على العلاقة الذهبية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو الشكلية». [5]

إلا أن (الجرجاني) «يرى أنها تكون بين المعنى ومعنى المعنى». [6]

كما أن (محمد العيد) في كتابه المفارقة القرآنية يرى« أن المفارقة تبدو نوعا من التضاد، بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر». [7]

---

[1] - دي سي ميوويك: المفارقة وصفاتها، تر: عيد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،بيروت ،1991م، ص27.
[2] - المرجع نفسه :ص 75.
[3] - المرجع نفسه: ص43.
[4] - المرجع نفسه: ص35.
[5] - نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، مج 7، ع 3، سبتمبر، 1978، ص132.
[6] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المعرفة، لبنان، ،1984م ص203.
[7] - محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 2006م.

و(يمنى العيد) تقول: « يرتكز التأويل على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء أو بين اللغة باعتبارها تعبيرا يتوسل الملفوظات الصوتية، وبين الواقع بما يعنيه من وجود محسوس وتجربة معيشة». [1]

وعليه فإن محتوى العمل الأدبي هو مجرد تصور ولا يمكن للحقيقة التي يبني العمل الأدبي معناها، إلا أن تكون نسبية لذا فالمعنى من هذه الوجهة مفتوح على التعدد، ربما اللامحدودية، أي على اللامعنى:

وكل ما يمكن قوله بعد كل تلك الأقوال التي أسلفت والتي كانت غيضا من فيض: «أن المفارقة هي أسلوب تعبيري يهدف إلى إيصال المعنى بطريقة إيجابية وشفافة تجعل القارئ يرفض النص بمعناه المباشر ويستنبطه لاستخراج معان متعددة دون أن يمتلك القدرة على ترجيع أحدهما على غيره، مع ما يمكن أن تتصف به من تنافر أو تباين أو غموض، ومع ما تثيره من مشاعر السخرية عند منشئها ومتلقيها على حد سواء». [2]

وأبسط ما يقال فيها أنها« شكل لغوي بلاغي يراد به نقيض معناه الظاه، كأن تقول لمن لم يحسن اللعب في لعبة ما: أنت لاعب ماهر». [3]

وتأسيسها على ما سبق يمكن القول إن المفارقة لعبة لغوية ذكية وماهرة تعمل على الالتقاء بين الأضداد والالتئام بين المتناقضات، ومهما تعددت مفاهيمها فهناك عنصر ثابت وقار يجمعها ألا وهو عنصر التناقض.

[1] - يمنى العيد: فن الرواية العربية، دار الأدب، القاهرة، د ط، د ت، ص41.
[2] - هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، دراسة تحليلية في البنية والمغزى، الطبعة العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، دار اليازوري، الأردن، 2012، ص27.
[3] - المرجع نفسه: ص 17.

3-2 نشأة وتطور المفارقة:

3-2-1 في الفكر الغربي:

يصعب ويستحيل وضع تعريف جامع مانع للمقارنة كما يعتبر إجحافا لما جمع مختلف التعاريف التي وضعها الأدباء والنقاد في تعريف واحد وهذا ما تم الإشارة إليه سابقا.

يمكن القول عن نشأة وتطور المفارقة في الفكر الغربي أن «ليس لها تاريخ كامل وموثق لتطورها في أي من آداب الأمم الأوروبية الرئيسية، كالإنجليزية والفرنسية والألمانية».[1]

« فهذا (ميويك) يذكر كلمة (eironeia) الإغريقية على أنها وردت للمرة الأولى في (جمهورية أفلاطون) والتي تعني التظاهر بالجهل ، حيث نجده قد تحدث عن خداع ومراوغة (سقراط) الذي يوقع به فريسته في محاورات ذات لغة مخادعة .

كما أنها لم تظهر كلمة (Irony) في الإنجليزية إلا بعد عام 1502 م كما أنها لم تدخل الاستعمال الأدبي إلا في بداية القرن الثامن عشر، لكن اللغة الإنجليزية كانت غنية بمفردات سائرة في الاستعمال اللفظي، يمكن اعتبارها (مفارقة جنينية embroynic irony) وذلك مثل كلمات : (يسخر Fleer)

(هزأ FLOUT) (يعير gile) (يغمز Jeer) (يتهكم Mock) ».[2]

إلا أن (نبيلة إبراهيم)« ترى أن قصة (آدم وحواء) هي أول نص مفارقة في التاريخ، وعلى هذا الأساس يكون الله سبحانه وتعالى هو صاحب أول مفارقة، فهو من خلق كل شيء ونهى عن أكل التفاحة، وهو خالقها هو العالم بأكلها مسبقا».[3]

---

[1]- ينظر خالد سليمان: المفارقة والأدب، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1 ،عمان، الأردن، 1999، ص19.

[2] - المرجع نفسه: ص19-20.

[3] - ينظر نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د ط، د ت، ص216.

وكـــان لجهـــود جماعـــة مـــن العلمـــاء الأثـــر البـــالغ فـــي تطـــور المفهـــوم الخـــاص بالمفارقة،« ومن أبرز هؤلاء الأعلام (فريدريك شليجل Friedrich Schligel) الذي طور في مفهوم المفارقة الكونية (Cosmic Irony) مفارقة العالم أو الكون الذي يقع الإنسان فيه ضحية». [1]

3-2-2 في الفكر العربي:

إذا جئنا إلى الأدب العربي ونقده ستجد إغفالا تاما لهذا المصطلح فجل من تناوله بالبحث والدراسة يؤكد ان هذا المصطلح أرضية غربية الأصل، ففي الأساس هو ترجمة للمصطلح الغربي.

وهذا ما يؤكده محمد العبد بقوله: « ولم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة ، لغوية وبلاغية من ذكر مصطلح المفارقة ». [2]

إلا أن هذا لا يعني عدم وجود المفارقة في إبداعات أجدادنا ولم يمارسوها سواء لفظا أو معنى.

« كثيرة هي شواهد المفارقة في شعرنا العربي القديم فمعلوم أنها كانت تأتي عفوا من قائلها دون تصد منه أو تعتمد ، شأنها شأن طبيعة الشعر الجاهلي الذي كان يتسم بالفطرة والتلقائية». [3]

فما يمكن قوله إن المفارقة وظفت على مستويات التراث العربي النقدي القديم منه والحديث كمفهوم وليس كمصطلح.

فهذا (خالد سليمان) يؤكد ذلك بقوله: « وعدم شيوع هذه اللفظة لغة واصطلاحا أدبيا في التراث العربي لا يعني عدم وجود ألفاظ أخرى وشيوعها في الاستعمال اللفظي

---

[1] - خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص21.

[2] - محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص23.

[3] - نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2014، ص77.

الأدبـي، كانـت تقـوم مقامهـا بشـكل أو بـآخر ... فقـد اسـتعملت مصـطلحات أخـرى حملـت بدورها شيئا من دلالات مصطلح المفارقة».[1]

ويمكن القول مما سبق إن المفارقة بوصفها أسلوبا تعبيريا وظاهرة أدبية، ولعبة لغوية ماهرة ومراوغة وطريقة من طرائق التعبير المؤثرة في الملتقى، تعود إلى عصور موغلة في القدم وتمتد على مدى عصور الحياة المتعاقبة إلى وقتنا الحاضر، هذا من غير أن تستأثر بها أمة دون سواها، وينفرد بها زمن دون آخر لكنها بطبيعة الحال تمارس بنسب متفاوتة مكانيا وزمانيا تبعا لظروف الحياة العقلية والحضارية.

[1] - خالد سليمان : نظرية المفارقة ، مجلة أبحاث اليرموك ، العدد 2 ، مج 9 ، إربدا ، ط1،الأردن ، 1994 ، ص64 . نقلا عن : هيثم محمد جديتاوي : المفارقة في شعر أبي العلاء المعري ، ص34.

4-عناصر المفارقة:

لا شك في أن أيَّ عمل أدبي لا بد أن تتوافر له عناصره الثلاث وهي :

« (المرسل / المتلقي / الرسالة). وهذه العناصر ذاتها هي ما ينبغي توافره للمفارقة حتى تتحقق، غير أن المفارقة لا تكتفي بذلك، إذ لابد لها من عناصر إضافية تحول البنية الأدبية إلى بنية مفارقة بتوفير مزيد من الانزياح والتمويه لهذه البنية اللغوية». [1]

باعتبار العمل الأدبي حلقة تواصل بين الكاتب والقارئ وقيامه على عناصر الاتصال المتمثلة في المرسل والمتلقي والرسالة، ولما كانت المفارقة إحدى أساليب ومكونات الأدب، فكان لا بد من قيامها على هذه العناصر التي تتحقق من خلالها والتي تتجلى بمسميات أخرى، وهي صانع المفارقة ومستقبل المفارقة ولغة المفارقة.

4-1 المرسل :

ويقابله صانع المفارقة أو منشئ النص المفارق،« ويعتبر الله صانع المفارقة الأول فيما يخص قضية آدم وحواء، أما داخل النصوص الإبداعية فيعتبر الكاتب روائيا كان أو قاصا أو أحد الشخصيات الروائية صانع المفارقة، الذي يعمل على لفت الانتباه وتشتيت اللغة والأحداث فتصبح المفارقة كائنا أسمى، والكائنات الأسمى تنظر إلى الحياة أنها كوميديا، وإقامة مثل هذه الكوميديا يتطلب ممارسة المفارقة». [2]

ونجد نبيلة إبراهيم تتحدث عن صانع المفارقة فتقول: « إن البحث عن صانع المفارقة يرتكز فيما اصطلح على تسميته بالذات الترانستدنتالية، فما الذات الترانستدنتالية؟ إنها الذات السلبية التي لا تستطيع أن تحبس نفسها داخل التاريخ والواقع، بل تتجاوزهما وتعلو

[1]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعيدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،بيروت، 2002م ص45، نقلا عن: نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2016 م، ص30.

[2] - ناصر شبابنة : المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص78.

فوقهما تاركة نفسها لعفوية الفكر، وهي الذات المغالطة التي تخضع سلبيتها لموضوعية مزعومة وتمثل المفارقة المسافة بين الذات التجريبية والذات الترانستدنتالية». [1]

«كما أن وظيفتها تتمثل في تعميق حالة الانفصال بين الواقعية والمثالية وبين التاريخي والكوني ومع ذلك فإن الذات الترانستدنتالية تعد القوة القادرة على حماية الذات الواعية ضد القوة المدمرة، قوة اللغة الجماعية التي تتردد في ظل نظام ما، في زمن ما». [2]

«فالذات الترانستدنتالية هي الأنا المنفصلة عن الـ « نحن » المجتمعة في وحدة على أن الدخول في عالم المفارقة لا يجعل لحظة التفرد وتحقيق الذات، بل يجعلها لحظة العزلة عن الجموع؛ وذلك إثر فقدها القدرة على التشكيل والتكوين؛ تشكيل عالم منظم مثالي، بحيث يقف على مقربة من الواقع، مستبدلة بذلك عالما بلا معايير، أو لنقل عالما بدون عالم». [3]

ومن كل هذا نجد أن صانع المفارقة يتعالى ويسمو بنفسه فوق الزمان والمكان؛ أي العبور من العالم التجريبي المحدود إلى عالم المثل أي اللامحدود، وعلى هذا الأساس بنيت نظرية المفارقة.

[1] - نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق ،ص207.
[2] - المرجع نفسه : صفحة نفسها..
[3] - المرجع نفسه: صفحة نفسها.

« ومن واجب صانع المفارقة ان يصنع جوا ملائما لنصه، حتى لا يصبح ضربا من العبث ووجها من أوجه العدمية والخيال، ويتبه صانع المفارقة في عالم من اللاثبات؛ وشيئا فشيئا يتحول إلى وهم؛ فيحاول صانع المفارقة أن يخرجه في شكل موجات وتموجات لغوية تدل على تشتت وعيه عن ذاته، ولا يبقى للذات عندئذ سوى أن تجد ملاذا في المجال الترانسندنتالي، فترسل من عليائها ضحكات ساخرة هادئة من الضحايا الذين تتمركز هي في وسطهم ومحاولة أن تهديهم وهم يهيمون على غير هدى، باحثين عن طريق آمن في الحياة ». [1]

لا بد لصانع المفارقة أن يكون ماهرا ذا ذكاء وسرعة بديهة، ويتميز بحنكة ومقدرة لغوية، لكي يستطيع أن يستمد من الواقع بنية لغوية يصنع بها عالما يشبه الغموض والصفاء في آن واحد، كمظهر من مظاهر التباين والاختلاف والتناقض، وبذلك يضفي عليها الجانب الجمالي من حيث تركيب الكلمات وتقابلها، داخل هيئة توحي بالتناقض للأشياء وخروجها من المألوف.

وبذلك تتحقق المفارقة وتكون على يد الفنان كما يقول كير كجورد:« الذي يجري في دمه الإحساس العميق بالخدعة الكبرى في الحياة، ومثل هذا الشخص هو الذي يستطيع أن يلعب بأسلوب المفارقة على المستوى الجمالي لا الأخلاقي». [2]

4-2 الرســـــــــالة:

ويقابلها نص المفارقة، وتحمل البنية المفارقة؛ وهذه الأخيرة تمتاز بالتفسخ والتشتت اللغوي نظرا لاحتوائها على لغة التداعي الدلالي، وهي لغة منعزلة لأنها تتعمد أن تكون خارج الموضوع، كما أنها لغة عدم الإفهام على نحو مباشرة، وهي لغة تجعل الأشياء تهرب

[1] - نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق ،ص207.
[2] - المرجع نفسه: ص208.

بمجرد أن تقترب نحوها ويجب النظر إلى المفارقة علة أنها:« ... لغة مراوغة تقبل وجهات النظر المختلفة وتتداخل فيها الأضداد». [1]

« وتقوم هذه اللغة على تعميق المعنى الإشاري وتكثيفه، وهذا باستخدام عدد كبير من الحيل: كالأداء غير المألوف، الاعتماد على اللغة المجازية كالاستعارة اعتماد الرمز، استخدام الكلمات والصور الغنية بالإيحاءات والمعاني الضمنية التي تغلف المعاني الحرفية والإشارية بظلال الدلالات الأخرى». [2]

تعد المفارقة إحدى الحيل اللغوية التي تستخدم الكلمات بطريقة، إيحائية إشارية بعيدة عن المباشرة والسطحية شأنها شأن أي كتابة فنية، وذلك باستخدام صانع المفارقة بعض الكلمات التي تثير انتباه القارئ وجذبه لعدم فتور حماسه أثناء القراءة، ونص المفارقة لا يسلم قياده للقارئ المتعجل الذي يريد معرفة خبايا النصوص واستكناهها دون أن يقدم لها ما تتطلبه من تأمل وصبر للوصول إلى مكوناتها.

« ذلك لأن نص المفارقة يعبر عن المعنى من خلال مستويين في التعبير الواحد، فإذا أريد لهذا النص أن يفهم فلا بد من إدراك النبرة التي يرسلها صاحب المفارقة – ثم رفض المعنى الظاهر ثم البحث عن معنى بديل للمعنى المرفوض، والوصول إلى صياغة متكاملة من خلال استحضار المعاني النقيضة للنص، وبغير ذلك فإن القارئ – أي قارئ المفارقة –سيكتفي بالمعاني الظاهرة ».[3]

4-3 المســـــتقـــبل:

أو قـارئ المفارقـة أو المتلقـي أو السـامع وهـو الـذي يقـوم بإنتـاج دلالـة الرسالة، والتي تستدعي حضورا واعيا ومميزا للقارئ.

[1] - ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 61.
[2] - هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 52.
[3] - المرجع نفسه: ص 53.

وقارئ المفارقة بالتأكيد ليس أي قارئ ، فصانع المفارقة يريد لرسالته أن تصل، لكنه في الوقت نفسه لا يريد لها أن تصل لكافة المتلقين بدليل إحاطته إياها بنوع من اللامباشر والسردية وجعله إياها تحوم حول المعنى المقصود دون أن تبرزه جليا ، بحيث يستطيع الوقوف عليها كل من يتلقاه، إذا فقارئ المفارقة هو ذلك القارئ الذكي اللماح الذي يهديه طبعه الحساس إلى ذلك الخيط الذي يدعه له صانع المفارقة، فيمسكه ويتتبع مساره، حتى يقوده إلى رفض المعنى السطحي...والبحث في أعماق النص المفارق للوصول إلى هدف صانع المفارقة، وهكذا يتميز هذا القارئ بقدرته على ولوج النصوص المفارقة واستكشاف خباياها. [1]

وبهذا يمكن أن تعد قارئ المفارقة شريكا أساسيا في صنع المفارقة، وإن لم يستطع استكشاف النصوص المفارقة، وفك التشفير اللغوي والدلالي للرسالة أصبح يسمى بضحية المفارقة، وتِكد نبيلة إبراهيم على وجود ضحية المفارقة، ودور الضحية « دور قدري لا إرادة للضحية فيه». [2]

يحاول قدر الإمكان التخلص من قدره، ولكنه لا يستطيع لسذاجته وغفلته، وكما توسعت سذاجته وغفلته كلما ازداد نجاح المفارقة فنيا وجماليا، حينها تموت المفارقة في قلب الضحية، وتنتقل دلالتها الضمنية من مكان لمكان، ومن زمن لزمن، رافضة الكشف عن هويتها، هذا وقد خلصت نبيلة إبراهيم إلى تحديد المفارقة بأربعة عناصر هي:

«**أولا:** وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام، كأنه أشبه بزوبعة مثارة لا يعرف مصدرها، ولكن فيه من التلميحات ما يكفي لأن شده إلى تعزية المستوى الكامن للكلام». [3]

---

[1] - هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص50-51.
[2]- ناصر شبابنة : المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 83.
[3] - نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص201.

« ومعنـى هـذا أنـه إذا لـم يمـد المسـتوى السـطحي للكـلام القـارئ بـالخيط الـذي يعينـه على اكتشاف المستوى الكامن للكلام الذي يقف على المستوى الأول، فإنه لن تكون هناك مفارقة ولا تعني بذلك قارئا محددا، بل القارئ القادر على قراءة النص بصفة عامة، وهذا يعني من ناحية أخرى أن القارئ شريك أساسي في صنع المفارقة.

ثانيا: لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص. وقد يحدث هذا الإدراك لدى القارئ وبخاصة إذا كانت صنعة المفارقة قد قامت على تعمد الغموض؛ الأمر الذي قد يصل بالقارئ إلى حد أن يقف مترددا في قبول بعض الحقائق دون بعض.

ثالثا: غالبا ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.

رابعا: لابد من وجود ضحية في المفارقة». [1]

« أما (ناصر شبانة) فعناصر المفارقة عنده تتمثل فيما يلي :

أ- **وحدة البناء:** ويقصد بها أنه هناك نقطة واحدة أو بنية لغوية واحدة تخرج لدلالات متعددة، ولابد لوجود على الأقل دلالتين تربطهما علاقة تضاد، ليأتي بعد ذلك دور القارئ الفطن ليكتشف المعنى الذي يذهب إليه صانع المفارقة.

ب- القرينة أو المفتاح: بما أن المفارقة لعبة لغوية ماهرة بين صانعها وقارئها، كما تعبر أو على حد تعبير نبيلة إبراهيم فإنه تصبح لدى مستقبلها بمثابة لغز، لذا يستوجب على منتجها أن قدم مفاتيح عادة ما تكون قرائن سياقية لا لفظية، يتسنى اكتشاف المعنى الباطن». [2]

[1] - نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 201.
[2] - ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي، ص 201.

جـ - ضحية المفارقة: بما أنه هناك صانع المفارقة ومكتشفها، فلابد من وجود ضحية لهذه المفارقة الذي يحدد دورها الكاتب، والقارئ المكتشف للمقارنة ينظر إلى الضحية نظرة المتعاطف الساخر في آن واحد.

د- **عـدم الإجمـاع:** يعنـي أن الرسـالة أو البنيـة المفارقـة تسـتوجب تغيـرات متفاوتـة ومتباينة، وذلك بحسب المتلقي وكيفية اكتشافه للمعنى. [1]

5- أنواع المفارقة:

إن المتتبع لموضوع المفارقة يجد أن الرسالة الحديثة قسمتها إلى أنواع عديدة، مما يصعب على الدارس الإحاطة بها جميعهما، « فالبعض انطلق في تقسيمه لها من ناحية درجاتها، والبعض انطلق من ناحية تأثيرها، وبعضها الآخر انطلق من ناحية موضوعاتها».[2]

« وباعتبار أن للمفارقة علاقة قوية بالعمل الأدبي، فإن هذا التنوع راجع بطبيعة الحال إلى خصوصية هذا العمل، لا سيما السردي منه.

ويرى دي سي ميويك أن ثمة معايير للتمييز بين أنواع المفارقة المختلفة ألا وهي:

1-موقف نحو ضحية المفارقة: يتراوح بين درجة عالية من التجرد إلى درجة عالية من التعاطف.

2-مصير الضحية: انتصار أو اندحا.

3-مفهوم الحقيقة: إن كان المراقب ذو المفارقة يعتقد أنها تعكس قيمة أو أنها معادية لجميع القيم البشرية». [3]

---

[1] - ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي، ص201.

[2] - خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسة في النظرية والتطبيق، دار الشرق، ط1،عمان، 1999، ص 245.

[3] - دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص188-189.

« وبناءا على هذه المعايير يستنبط ميويك المفارقات الآتية:

أ–المفارقة الكوميدية: بمعنى النهاية السعيدة، تكشف عن انتصار ضحية متعاطف

ب–المفارقة المأساوية: يشيع فيها التعاطف مع الضحية.

ج–المفارقة الهجائية: تكشف عن انحدار ضحية غير متعاطف.

د–مفارقة عدمية: تجرد هجائي فيها يوازي التعاطف أو يسوده، ولكن درجة من التمثل تبقى دائما لأن (المراقب) يساهم بالضرورة بمصيبة الضحية.

هـ–المفارقة المتناقضة: تجمع بين النقيضين بما تخص التعاطف، قد يكون مثلا ضحيتان متعاطفتان بنفس الدرجة، والنتيجة انحدار هو في الوقت نفسه انتصار». [1]

ونلاحظ من هذه المعايير أو هذه التقسيمات التي ذكرها ميويك أنها متغيرة وليست ثابتة وتبعا لهذا التغيير الذي يحدث فإنه يؤثر في نوعية المفارقة، وفيما يلي ستقوم بتبيان أهم أنواع المفارقة التي يمكن أن تولد عنها جميع الألوان الإنتاجية الأدبية والفكرية التي تندرج ضمن ظل المفارقة بما فيها السردية.

أ– المفارقة اللفظية:

ويقصد بها التفاوت بين التعبير والقصد؛ أي عند قول شيء فإنه يقصد شيئا آخر أو ظاهر الكلام الذي تعرضه المفارقة اللفظية يختلف عن المعنى الضمن المراد، بمعنى أن المعنى الحرفي يتناقض النتيجة المقصودة، و « تمتلئ حياتنا اليومية بكافة أنماط المفارقة اللفظية، ومنها: ناعم كالجمر، واضح كالضباب، ممتع كالمرض ». [2]

[1] - دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 188-189.

[2] - سعد البازعي وآخرون: أوراق فلسفية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص23.

والمفارقة اللفظية كما يذهب إليها محمد العبد: «بأنها في أبسط تعريف لها؛ هي شكل من أشكال القول، سياق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر ». [1]

ومن هذا المفهوم يتضح لنا أن المفارقة اللفظية من المستحيل أن تقبل الكلام على الوجه الذي يدل عليه ظاهره، بل تقوم على إيراد قول ومعنى يخالف البنية السطحية، لأنه يكون خفيا.

ونجد ميويك يقول: « المفارقة اللفظية انقلاب في الدلالات وهي مفارقة يصنعها صاحبها فيعتمد هذه المفارقة ».[2]

ويعلق ناصر شبانه على مفهوم بقوله: «وهو بالتالي انقلاب غير زمني ، في حين أن مفارقات الأحداث هي مفارقات زمنية لأنها انقلاب يحدث مع مرور الزمن ». [3]

بمعنى أن المفارقة اللفظية ليس لها بالزمن يقدر مالها علاقة بدلالة الكلمات ببعضها البعض.

وتنقسم المفارقة اللفظية إلى الهادفة والمفارقة الملحوظة، وقد ميز بينهما ميويك على حد تعبيره:

ب- **المفارقة الهادفة:**

« لعبة يقوم بها اثنان، فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير يعرض نصا، ولكن بطريقة أو سياق يدفع أن يرفض ما عبر عنه من معنى حرفي، مفضلا مالا يعبر عنه النص من معنى منقول ذي مغزى نقيض». [4]

[1] - محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص71.
[2] - دي سي ميويك : المفارقة وصفاتها ، ص 43.
[3] - ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 46.
[4] - دي سي ميويك : المفارقة وصفاتها ، ص171.

ومن هنا نلاحظ أن المفارقة لا تقوم إلا بوجود صاحبها والتظاهر بها.

ج- المفارقة الملحوظة:

« فهي تقترب إلى صفة الدرامية أو المسرح؛ إذ تشترط وجود مراقب، بل إن تنفيذها يشترط إقامة مسرح ذهني تقوم فيه بدور المراقب غير المراقب لترى الموقف بوضوح كما هو عليه، ونشعر بعض الشيء بقوة اللاوعي المطمئن لدى الضحية». [1]

ومن هنا يتضح لنا أن المفارقة الملحوظة تتطلب وجود مراقب لا صانع للمفارقة، « يقوم بنقلها بما له من رؤية ثاقبة وحسن بالمفارقة ومهارة على التقاط شفرتها من خلال رؤيته الدائمة لسياق المتناقضات من حوله » [2]

د- **المفارقة الدرامية (التمثيلية):**

ويقصد بها التفاوت بين التعبير والوعي، وإذا كانت المفارقة اللفظية خاصة بعلاقة الكلمات ببعضها البعض، فإن المفارقة الدرامية خاصة بالمستمع أو الجمهور، وهذا الأخير هو الذي يفهم الأقوال والأفعال، وليس المتحدث أو الممثل، ومثال ذلك:« قصة سيدنا يوسف عليه السلام عند استضافته لإخوته في مصر وهم لا يعرفونه، لكن القارئ يعرف أنهم إخوته، وفي «روميو وجولييت» جميع الشخصيات اعتقدت أن جليات قد ماتت، لكن القارئ يعلم أنها أخذت جرعة منوم » [3]

[1] - دي سي ميويك : المفارقة وصفاتها ، ص 203- 212.
[2] - حسن حماد : المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ أنموذجا) ، المجلس الأعلى للثقافة ،ط1 ، مصر ،1999 ، ص 73.
[3]- سعد البازعي وآخرون : أوراق فلسفية ،ص 23.

هـ – المفارقة الظرفية (مفارقة الموقف والأحداث):

وتعني« التفاوت بين القصد والنتيجة، ومثال ذلك عندما تكون نتيجة عملك تناقض المتوقع أو المطلوب، أي يحدث تعارض بين ما تتوقعه وبين ما يحدث، ونتدرج فيها المفارقة الكونية؛ وهي التباين بين رغبات الإنسان والوقائع القاسية في العالم الخارجي». [1]

ومن الكتب التي مثلت للمفارقة الظرفية كتاب (أوراق فلسفية)، فقد أوردت مثال لهذه المفارقة ومثلها بهذه الحادثة :« عندما أطلق جون هينكلي النار محاولا اغتيال رونالد ريغن وهو خارج السيارة طاشت الرصاصة ارتطمت بالسيارة، فارتدت من السيارة المضادة للرصاص أصابت ريغن، فالسيارة صممت لحماية الرئيس من إطلاق النار، وهي فعلا قاومت الرصاصة لكنها وجهتها إلى صدر الرئيس، فتصبح السيارة المصممة لحماية الرئيس مسؤولة جزئيا عن إصابته بإطلاق النار عليه، ويطلق البعض على هذا النوع من المفارقة اسم سخرية القدر أو المفارقة الكونية ». [2]

ومفارقة الموقف ناتجة عن موقف ما، يتم رؤيتها والشعور أنها مفارقة وليس بالضرورة وجود شخص يقوم بها لأنها مجرد ظرف أو حالة أو نتيجة لأحداث.

و– المفارقة البنائية (التركيبية):

«وفي هذه المفارقة يقوم الكاتب سواء في مسرحية أو قصة أو مقالة بتوظيف شخصية ساذجة أو متكلما بالنيابة عنه أو التعبير عن فكرة على لسان الآخر، مما يجعا القارئ يعمد إلى تصحيح ما تقوله هذه الشخصية». [3]

وبالتالي نجد أن الجمهور أو القارئ مدرك وواع لمقصد الكاتب الساخر، في حين أن هذه الشخصية التي وظفت غير عالمة بذلك.

---

[1] - سعد البازعي وآخرون : أوراق فلسفية، ص23.

[2] - المرجع نفسه: ص24.

[3] - ينظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص141.

« والمفارقة البنائية هي نوع خاص من المفارقة اللفظية، فهي تعتبر وسيلة من وسائل التوكيد من خلال ظهور دلالتين متباينتين، أحدهما ظاهرة وواضحة والأخرى ضمنية متخفية، لكن هذا لا يعني ائتلافهما بل هما مختلفتان، ووجه الاختلاف يكمن في أن البنائية توجب جهل المتكلم أو الشخصية الموظفة» الذي يستلزم من القارئ أو السامع مع البحث عن المعني الخفي» [1]

ز- المفارقة الرومانسية:

هي لا تخرج في أصلها عن المذهب الرومانسي المتعلق بالطبيعة، فقد كان له الأثر البالغ في الأدب من خلال كتابات الشعراء والكتاب الذين تغنوا بهذه الطبيعة، وكان سحرها وجمالها مصدر إلهامهم ،وكانت مادة خام يصوغون منها تجربتهم الفنية والإبداعية قاموا فيها بتجسيد الطبيعة على شكل صورة حسية حركية ، ومن هذا المنطلق تكون المفارقة الرومانسية أداة ووسيلة إبداعية جمالية من خلالها يسمو أي إبداع إلى العلا ، ومنه تعرف المفارقة الرومانسية أنها « نوع من الكتابة، يقوم فيه الكاتب ببناء هيكل فني وهمي، ثم يحطمه ليؤكد أنه خالق ذلك العمل وشخوصه وأفعالهم » [2]

وفي هذه المفارقة « يلجأ الكاتب إلى خلق وهم جمالي على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه، من خلال تعبير وانقلاب في النبرة والأسلوب أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة » [3]

ح- المفارقة السردية:

ونجد أن المفارقة السردية في الرواية تتحقق من خلال المفارقات الزمنية، حيث أن للزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي، وعادة يميز الباحثون السرديات البنيوية في الحكي بين مستويين للزمن في كل رواية:

[1] ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 71.
[2] عدنان خالد عبد الله : النقد التطبيقي التحليلي ، دار الشؤون الثقافية ،ط1 ، بغداد ، 1986، ص 28.
[3] خالد سليمان: المفارقة في الأدب، ص71.

- زمن السرد: وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، وبعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد.
- زمن القصة: إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التمييز بين الزمنية على الشكل التالي: [1]

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ⟵ ب ⟵ ج ⟵ د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي :

ج ⟵ د ⟵ ب ⟵ أ

وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة». [2]

« ويعني (جنيت) بالمفارقة مختلف أشكال التنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردي وأحداث الحكاية وهو ما يفترض ضمنيا وجود نوع من الدرجة صفر، تلتقي عندها كل من القصة الخطاب». [3]

ولما كان نظام زمن في القصة يستلزم ترتيب الأحداث في السرد من ناحية، بترتيبها وفق زمن الحكاية من ناحية أخرى، وعندما يكون زمن السرد لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة فهذا عندئذ يسمى المفارقات الزمنية. إضافة إلى ذلك يرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه « عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة ، فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية» [4]

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف دار الأمان، الرباط، 2010م، ص87.
[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، بيروت ، 1991 ، ص73.
[3] أحلام معمري : بنية الخطاب السردي في رواية " فوضى الحواس " أحلام مستغانمي ، مذكرة ماجستير ، آداب ، جامعة ورقلة ،الجزائر ، 2003- 2004، ص30.
[4] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص70.

وفي الأخير نخلص إلى القول مما سبق إن المفارقة بوصفها أسلوبا تعبيريا، وظاهرة أدبية، ولعبة لغوية ماهرة ومراوغة، وطريقة من طرائق التعبير المؤثرة في المتلقي تعود إلى عصور موغلة في القدم، وتمتد على مدى عصور الحياة المتعاقبة إلى وقتنا الحاضر.

هذا من غير أن تستأثر بها أمة دون سواها وينفرد بها من دون آخر لكنها بطبيعة الحال تمارس بنسب متفاوتة مكانيا وزمنيا تبعا لظروف الحياة العقلية والحضارية.

الفصل الأول:
مفارقة
العتبات النصية

1- مفارقة العنوان.

2-مفارقة الغلاف.

3-مفارقة الإهداء.

4-مفارقة الحاشية.

1-مفارقة العنوان:

بما أن العنوان هو تلك البوابة التي يدخل منها القارئ إلى داخل النص، فمن خلاله يعبر المتلقي إلى عالم النصوص والغوص فيها، كما أنه عبارة عن أداة مفتاحية تقودنا إلى تحديد موضوع الكتاب: سواء أكان رواية، أو قصة أو غير ذلك...وعلى الرغم من أن ألفاظه المكونة لبنية قليلة، إلا أنها تبقى ذات دلالة واسعة تفتح باب التأويل أمام المتلقي.

إذا كان العنوان لغة، وكما ورد في لسان العرب في مادة عنن عن الشيء يعن ويعن عننا وعنونا، ظهر أمامك، وعن ويعن عنا، وعنونا واعنن بمعنى:« اعترض وعرض ومنه وعرض ومنه قول امرئ القيس:

فَعَنَّ لنا سرِب كأن نعاجه، والاسم العَنَنُ والعِنَانُ.

قال ابن حلزة:

عَنَنَّا بَاطِلاً وَظُلْمًا كَمَا تَعْ تَرُّ عَنْ حُجْرِهِ الرَبِيضُ الضِبَاءُ.

وأنشد ثعلب:

وَ مَا بَدَلَ مِنْ أُمَّ عُثْمَانِ سَلْقَعٌ من السُّوءِ، وَرْهَاءُ العِنَانِ عُرُوبُ.

ومعنى قوله وَرهَاءُ العِنَانِ أنها تَعْتَنُّ في كل كلام أي: تَعْتَرِضُ، والاعْتِنَانُ: الاعْتِرَاضُ، والعَنَنُ: المُعْتَرِضُونَ.

وعَنَنْتَ الكتاب وأَعْنَنْتَهُ لكذا أي عَرَضْتَهُ لَهُ، وصَرَفْتَهُ إِلَيْهِ، وعن الكتاب يَعِنُّهُ عَنًّا وعَنَنْتُهُ كَعُنْوانِهِ، وعَنْوَنْتُهُ وعَلْوَنْتُهُ بمعنى واحد مشتق من المعنى». [1]

[1] - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط3 ، بيروت ، لبنان ، 1994 ، مج 13، ص290.

كما جاء معناه في معجم محيط المحيط على نحو قوله:

قال ابن سيدة:« العُنوان والعنوان سمة الكتاب، وعنونه وعنونة وعنوانا وعناه كلاهما: وسمة بالعنوان، وقال أيضا: العنيان سمة الكتاب، وقد عناه وأعناه». [1]

« عنوانه يسمى به لأنه يعلوه وهذا يوضح لنا أن العنوان هو ما يأتي على رأس كل مكتوب». [2]

من خلال ما سبق نرى أن نظرة المعاجم العربية لكلمة عنوان قد اشتملت على معنى الظهور، والاعتراض، مع إضافتها لكلمة (الكتاب) مما يعطي إشارة مباشرة لتدل على معرفة قديمة بالعنوان.

أما الاصطلاح فقد: «اهتم علم السيمياء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية لكونه نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة. فقد عرفه ليويك بأنه مجموعة العلامات اللسانية كلمات مفردة، جمل، نص التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته».[3]

والناظر إلى معظم الدراسات المعتمدة على المنهج السيمائي يدرك بشكل الأهمية القصوى التي يحضى بها العنوان باعتبار أنه« نص مختزل ومكثف ومختصر». [4]

---

[1]- المعلم بطرس: محيط المحيط، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، لبنان، 1988، باب (علي)، ص63.

[2] - بسام فطوس: سيماء العنوان، وزارة الثقافة، ط1 ،الأردن، 2001، ص 33.

[3] - رضا عامر: سيمائية العنوان في ديوان سنابل النيل لهدى ميقاتي، مذكرة قدمت لنيل شهادة الماجيستير في الأدب الحديث والمعاصرة، إشراف أحمد جاب الله، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006-2007، ص31.

[4] - الطيب بودربالة: قراءة في سيماء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الثاني السيماء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15 – 16 أفريل 2002، ص 25.

فالعنوان بصفة عامة سواء أكان سرديا، أو شعريا فهو بمثابة اللقاء الأول بين المتلقي والعمل الإبداعي، فمن اللقاء الأول يكون الانطباع، فهو مفتوح على دلالات هلامية زئبقية متعددة لرؤى المثقفين، ولقد تنبه المبدع العربي لأهمية العنوان، وأدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجه، ومراعاة مقتضى الحال للمتلقين لهذا الإبداع الذي يعكس قراءاتهم، فالعنوان بمثابة المنبه، وهو أيضا نقطة وصل بين طرفي الرسالة المتمثلة في المبدع و المتلقي أنه يعد بداية اللذة، « فهو الوسيلة الوحيدة الناجعة التي يمكن لصاحب النص أن يتسلح بها لجلب اهتمام القارئ ». [1]

« وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه، هذا ما جعل العنوان يحرك وجع الكتابة الذي يتحول تدريجيا إلى جعل قراءة متواصلة في صيرورة يتساوى فيها النص مع الناص، لذلك كان لزاما على المبدع أن يراعي فنيات العنونة حتى يجعل منها مصطلحا إجرائيا في المقاربات النصية، فالعنوان ضرورة كتابية للولوج إلى أغوار النصوص واستنطاقها من خلاله » [2]، «وهو بمثابة واجهة للنص وبؤرة لاختزال الأفكار التي ينوي النص إبلاغها». [3]

من هنا نجد أن العنوان يمثل عتبة رئيسية تسمح للقارئ بالتواصل مع النص، وتحدد له كيفية التعاطي مع العمل الإبداعي، وبهذا يجب على العنوان أن يعطي دلالات عن مضمونه باعتباره العتبة والبوابة الرئيسية للنص، وإعطاء صورة مختزلة عنه.

[1]- رحيم عبد القادر: سيميائية العنوان في شعر مصطفى الغامري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الادب الجزائري، اشراف صالح مفقودة كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر ،2004-2005، ص30.

[2] - ينظر: رضا عامر: سيمائية العنوان في ديوان سنابل النيل لهدى ميقاتي، ص 32.

[3] - ينظر: عبد القادر رحيم: سيمائية العنوان في شعر مصطفى الغامري، ص 29.

بما أن العنوان أول لقاء يجمع بين القارئ، والعمل الأدبي عموما والنص الروائي خصوصا، وباعتبار أن القارئ هو المتلقي الأول للعنوان، فيجب عليه فك الرموز الموجودة فيه ومحاولة استخراج دلالاته.

وللعنوان أنواع وهي: كما قسمها ليوهوك:

- العنوان الحقيقي (le vrai titre) .
- العنوان المزيف (le faux titre) .
- العنوان الفرعي (sous titre) .
- العنوان النوعي (Qualification du titre) .

*العنوان الحقيقي (le vrai titre) : «وهو ما يحتل واجهة الكتاب ويبرز صاحبه لواجهة المتلقي » . [1]

*العنوان المزيف (le faux titre) وهو يأتي بعد العنوان الحقيقي أو الأصلي مباشرة وهو « اختصار وترديد له ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي». [2]

*العنوان الفرعي: (sous-titre) « ويتكون من العنوان الجزئي والعنوان المزيف والعنوان الجاري ويأتي لتكملة المعنى». [3]

*العنوان النوعي: (Qualification du titre) «هو عنوان يأتي أسفل العنوان الحقيقي وهو عنوانا يميز نوع النص وجنسه عن باقي الأجناس ». [4]

[1] - شادية شقرون: سيمائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الأول للسيماء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة 6-7 نوفمبر، 2000 ،ص 270.
[2] - محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، ص 475.
[3] - شادية شقرون: سيمائية العنوان في ديوان مقام البوح، ص32.
[4] - رحيم عبد القادر: سيمائية العنوان في شعر مصطفى الغامري، ص 30.

أما الوظائف التي يؤديها العنوان متعددة، منها،« وظيفة تأسيسية إلى إغرائية إلى انفعالية، إلى اختزالية تكثيفية ناهيك بأن قراءة العنوان في دلالته على ما بعده تختلف من حيث كونه عنوانا لكتاب علمي أو أدبي أو تاريخي ... كما يحمل وظائف بصرية أو أيقونة، ويمتلك لمحات جمالية من خلال حروفه، ونوع الخط وحجمه ... ويقوم بوظيفة السمسار الذي ينصب حباله لإغواء القارئ بولوج العالم النصي، بل أراه أول الشراك وأسرعها وأخطرها، فما أن تؤمن بتلفيفات السمسار حتى تدفع النفيس لأجل هذه السلعة الكلامية». [1]

والعنوان حاسم في العناوين ذات البنية الإفرادية والبنية المركبة الثنائية ذات الطبيعة الإغرائية، لما فيها من غموض ومفارقات، لأنه ليس من اللائق جماليا عنونة بأسلوب مباشر يخلو من الإيحاء والتناقض ويفتقر إلى الدهشة.

وبتوجهنا لنموذج دراستنا « الرماد الذي غسل الماء » لوجدناه يتضمن نوعا من أنواع الإغراء الفني فقد أسس لنفسه بنية جمالية متميزة، بشكل خاص وفني بشكل عام.

شكل العنوان هنا نصا منفتحا معنى ومبنى، وهو عبارة تحمل في طياتها مضمون القول بمعنى أنها ستقول مقولا، لذلك فالعنوان شكل رسالة تمتد هذه الرسالة في لحظة ظهور« الرماد »حكاية وجودية ناتجة عن ظاهرة طبيعية؛ لذلك فالبداية الإخبارية كانت حسية فاستلزم أن تكون النتيجة جوابا للمقدمة فكانت حسية هي الأخرى « الذي غسل الماء »، وهذا العنوان فيه عدول عن نسق الدلالة ومنه تنتج ما تسمى بالمفارقة؛ حيث هذا العنوان يعبر عن مفارقة لافتة، فهو يحمل في حد ذاته تناقضا، ولوجدناه أيضا يحمل رسالتين منفصلتين مما يِدي لصدم القارئ وتشويش أفق انتضاره، في عالم الرواية؛ حيث

[1]- بسام قطوس: سيماء العنوان، ص 49.

أن هذا التعبير يوجه توقع القارئ إلى محاولة التبصر، والتمعن في معان يتكفل المتن الروائي بكشف شيء منها.

ومن خلال الدلالة نكتشف أن (الغسل) من وظائف (الماء) وفي العنوان نسب مجازا للرماد هو المادة التي تغسل الماء، وعند العودة للمواضعة الحقيقية للمرجع وهو « الماء الذي غسل الرماد » وذلك لأن الرماد ليس أصلا بل هو فرع عن القصو، والصورة تكتمل بإعادة الألفاظ إلى معانيها، وهنا نعيد ترتيب الصورة من خلال ما أحالت إليه العبارة الناتجة عن مقدمة لمحذوف؛ حيث أن الرماد ناتج عن سابق وهو البركان، لأنه لولا الحمم لما كان الرماد هذه هي بؤرة شعرية العنونة حيث أنها تحيلنا على المتخيل بمعنى الأنساق القبلية التي هيكلت العبارة فأبقت في باطنها الدلالة التي تحمل وجوه المعاني.

الرماد ليس المقصود به ذلك المعنى الحسي، بل يحيل هنا معنى داخل معنى، والمراد به معنى حسي يحيل على البركان كبنية ثابتة تستدعي المشار إليه كتحصيل حاصل، فالرماد المقصود هو الناتج الملفوظ عن حالة التلفظ فمعنى المعنى هنا فلت لأن المحذوف منه يقتضي إدماجه في الدلالة لتركيب صورة ذات بعد مشهدي أهل نفسه لأن يكون في حالة انفتاح.

وبالعودة للوحدات التي تكون العنوان وهي كالآتي:

الرماد

الذي

غسل

الماء

حيث نجد أنه يتكون من أربعة إشارات لغوية دالة وفاعلة بحيث لا نجد ما يمكن أن نسميه بالفضلة بالمصطلح النحوي والتي يمكن أن نستغني عنها دلاليا مما يصعب مهمة القارئ ، ويدفعنا إلى إعادة ترتيب عناصر العنوان .

« الرماد غسل الماء » تبقى هذه الجملة ناقصة؛ إذ لا يمكننا الاستغناء عن اسم الموصول (الذي) كما لا يمكننا أن نتصرف في أسلوب الكاتب بالحذف، ولعل اسم الموصول سمي كذلك لأنه يصل ما قبله بما بعده على مستوى البنية النحوية واسم الموصول لا بد له من صلة وعائد ، فصلة الموصول (يغسل الماء) هنا عائد على الرماد وقد ساعد دلاليا على إزالة إبهام جملة الرماد الذي.

وإذا أعدنا ترتيبها على النحو الآتي:

الذي غسل الماء الرماد: نجد أن هذه الجملة تبقى مساوية للعنوان الأصلي في الدلالة «الرماد الذي غسل الماء »حتى وإن تغيرت بنيتها النحوية، فالفعل يبقى واحد، والفاعل هو.

فالنتيجة هي أننا أمام اسم متصدر للجملة (الرماد)، وما تبقى من إشارات لغوية تابعة له في المعنى أي أن الجملة واصفة للرماد، والوصف يتبع الموصوف على مستوى البنية النحوية ويزيد من تعريفه على مستوى الدلالة.

وبالتالي فالعنوان يضعنا أمام مفارقة من خلال التركيز على فعل الرماد، وليس على الرماد، وهو بهذا يضيق مجال القراءة، ويحد من حريتنا؛ إذ أن الاسم الرماد لم يبق في حدود الإطلاق وإنما قيد الوصف فعل الموصوف وخصه بفعل المحو، فالروائي أراد استبعاد رمز الرماد المعروف في الثقافة العربية المرتبط بفعل إيجابي« كثير الرماد» والذي

هو كناية عن الجود، ومن هذا فإن الروائي يضعنا أمام مفارقة دلالية من خلال العنوان «الرماد الذي غسل الماء » ويسلبنا ما نعرفه من دلالة عن رمز الرماد فيرغمنا إلى اللجوء إلى إعادة صياغة السؤال؛ أي سؤال العنوان.

وكيف يغسل الرماد الماء، وهو فاقد للحياة بل هو أثر من آثار الفناء؟

يمكن توزيع مفردات العنوان على الحقل الدلالي كالآتي: نجد الحقل الدلالي الأول: ونجد فيه عنصرين وهما:

الماء

يغسل

فالماء رمز الحياة، ومن وظيفته فعل الغسل.

أما الحقل الدلالي الثاني نجد فيه عنصرا واحدا وحيدا وهو: الرماد الذي هو رمز الفناء والسكونية.

ويبقى من العنوان: اسم الموصول الذي يسميه النحويون اسم الموصول الخاص ولا اعتبار له دلاليا بمفرده لأنه يحتاج إلى صلة وعائد كما لا اعتبار لدلالة الجملة /العنوان بدونه فهو يخصص الرماد ويسميه بخاصية المحو (الرماد الذي غسل الماء).

فبنية العنوان تخرق الترتيب المنطقي للأشياء، وتقلب المعنى المتعارف عليه لفعل الماء، فتجعل الرماد رمز الغناء والسكونية يسلب الماء أحد أهم خصائصه، وهي الحركة والحياة.

وهكذا ينتصر فعل الموت في العنوان على الحياة وإن كانت الرواية لا تذكر الموت بالاسم الصريح، وإنما تتشكل صورته لدى القارئ كفعل يمتد في الزمان والمكان والإنسان من خلال سير السرد الروائي.

ونحن ندخل متن الرواية ينتقل الرماد / الموت إلى عين الرماد.

والعين هنا رمز الحياة الذي يتحول عبر الرواية إلى رمز للموت « فمنذ أن هزت جريمة القتل الشنعاء قرائض عين الرماد ... ». [1]

وينتشر الموت، وينتقل إلى المكان فنقرأ في الرواية، « ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز تتفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح ... ». [2]

زحف الموت على عنصر الحياة وهو العين / الماء وعم المدينة رمز الحياة والحضارة تكون قد تشكلت صورته النهائية من خلال تدرج فعله في عناصر الحياة:

من هنا استطاع الكاتب أن يجعل من العنوان واجهة مثيرة، تحفز القارئ، أو المتلقي قبل قراءة الرواية، فقد أصبحت بمثابة عتبة لدهاليز الرواية، ولعل هذا ما تسعى المفارقة إلى تحقيقه، ومن خلال التناقض والتضاد الذي ينطوي عليه.

وكذلك من خلال المؤشر الزمني المؤطر لأحداث الرواية وهو الخريف.

فالحاضر الذي يحيل عليه الرماد بكل حمولاته وقيمه السلبية قد أزاح الماء الذي يحيل على الماضي بكل حمولاته الدلالية الإيجابية، بهيمنة ذوي النفوذ والجهلاء وتلاعبهم بمصائر الشرفاء والبسطاء وحاملي القيم النبيلة. فتضعنا الرواية منذ البداية في تصادم بين

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص91.
[2] - المصدر نفسه: ص13.

الزمنين؛ الماضي الذي يمثله الماء رمز النقاء والصفاء، والحاضر الذي يمثله الرماد رمز التلوث.

وبذلك تكون الرواية قراءة جمالية للواقع والراهن المأزوم المتعفن وانكساراته في علاقتهما بالماضي، فأثر ذلك على البناء السردي للرواية ففعل الغسل الذي طال الماضي ألزم الرواية سرديا أن تتراوح بين سرد أساسي منكب على الحاضر، حاضر الشخصيات، والمكان تأطيرا وتشخيصا، تتخلله استرجاعات واستيهامات تحيل على الماضي، لكن مع هيمنة للحاض، والاسترجاعات التي تتم لتبرز المفارقة بين الحاضر والماضي، وتبرز بالمفعل كيف غسل رماد الحاضر ماء الماضي.

تتقوى الفكرة السابقة بكون الحاضر الرمادي لا زال يغسل الماضي يوما عن يوم، وكل محاولة لبعث الماء يتم إقبارها أمام سلطة الحاضر الرمادي وسلطة من يمثلوه، مقابل خفوت صوت الماء، وإسكات من يمثله مثل إسكات المثقف فاتح اليحياوي عبر تكالب رموز الحاضر الرديء.

سنلمس هذا التصادم والمواجهة من خلال أحداث الرواية التي تكرس سيادة العديد من القيم السلبية ونفوذ من يمثلها من شخصيات (عزيزة الجنرال، المختار الدابة، الحاج حشحوش ..) مقابل خفوت القيم الإيجابية وتهميش من يمثلها (فاتح اليحياوي، كريم السامعي، الضابط سعدون ...) وكذلك على المستوى المكان عبر المقابلة بين حاضره وماضيه وتحوله إلى الأسوأ وكذلك عبر مستوى السرد حيث نلاحظ هيمنة أحداث الحاضر على السرد مقابل قلة السرد المرتبط بالماضي.

2-مفارقة الغلاف:

« يعرف جنيت تصدير الكتاب العمل كاقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب، أو في جزء منه، ويعد التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداوليه واضحة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة فيقلب الحوار الناشئ بين النص الحكمة التي رجع إليها الكاتب كما يمكن للتصدير أيضا ان يكون أيقونا كالتصدير بالرسوم والنفوس». [1]

« وهذا ما يتوفر غالبا في جميع الكتب قديما وحديثا؛ إذ يعد أول ما يلفت انتباهنا عند رؤيتنا لكتاب ما لأنه العتبة الأولى من عتبات النص؛ إذ يعد الغلاف الجزء الخفي الذي يتماشى مع المضمون، لذلك فإنه بمثابة النص الموازي كما يرى جيرار جينات؛ إذ هو عندما يضع به النص من نفسه كتاب، ويقترح ذلك بهذه الصفة على قراءته وعلى الجمهور عموما؛ أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتابات بصرية ولغوية». [2]

ويندرج تحت الغلاف الصورة، اللون التجنيس، موقع اسم المؤلف، دار النشر، مستوى الخط ونوعه، واجهة غلاف رواية الرماد الذي غسل الماء تنفتح على اسم المؤلف عز الدين جلاوجي كتبت بخط أسود، وأسفل منه كلمة الرماد بخط عريض باللون الأحم، وأكثر حجما من اسم المؤلف تتبعه عبارة الذي غسل الماء بخط عريض هو الآخر إلا أنه أقل بقليل من خط كلمة الرماد واختير أن تكسب اللون الأزرق، أما في أقصى يسار الصفحة يوجد الإشارة الأجناسية؛ أي رواية.

[1]- نعيمة السعدية: العنوان استراتيجية المصاحب في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي انموذجا، مجلة المخبر، كلية الأدب واللغات ن جامعة محمد خيضر بسكرة، ع5، 2008، ص 16.

[2] - سعادة لعلى: محاورة الواجهة الأمامية للكتاب، مقاربة سيميائية لواجهات المدونات الشعرية لعثمان لوصيف، مجلة كلية الآداب الإنسانية والاجتماعية، ع 6، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 3.

وتنشيط هذه المصاحبات على غلاف مزج فيه اللونين الرمادي والأزرق وهذا ما يظهر على صفحة الغلاف؛ فاللون الرمادي، لا ندري أهو لون الماء وقد كدر صفاؤه ونقاؤه؟ أم هو لون رماد اكتسب بريقا من غسله الماء.

أما بالنسبة لما قد يدله اللون الرمادي فهو يدل على الغموض، والإنطواء، وحياة الاضطراب، وعد الاستقرار النفسي، وإلى الظلم والغربة والإضطهاد، والتشتت والاستوحاش والبعد، واللون الأزرق فيدل الصفاء والوضوح، والشفافية، والاستقرار والأمل في الحياة، والتحرر من الظلم، والتفائل، والأنس، والصبر، والرخاء، والحياة، هذان اللونان اللذان جمع بينهما الروائي لعلهما إيماءة على التناقض الحاصل في الرواية والكفاح والنضال وبين الأمل والإصرار ومحاولة القضاء على الظلم والاستبداد والتسلط.

وبالتالي فالمفارقة تنشأ من هذا الإفتراق والجمع بين الأوصاف المتباعدة والمتنافرة وهذا ما عبر عنه غلاف الرواية، وهو ما يعكس ما تضمنه المتن الروائي الذي يومئ إلى « ولو نارا نفخت فيها أضاءت ولكنك تنفخ في رماد » فهي تعود للبوح بحياة صارت الحقيقة فيها إلى منطقة مريبة بين البياض والسواد، زاوية ملتبسة بين الشك واليقين، إلى حالة مفجعة ينوب فيها الرماد عن الجذوات المشتعلة، بل إنه يتجاوز النار ليبحر إلى الماء فيغسل جريانه، ويبطئ وتيرته به في محاولة غسل صفائه وبريقه، ونقائه فكان ذلك وكان « الرماد الذي غسل الماء ».

يبدو هذا لما يهمش العقل، ويسود الظلم ويسحق الإنسان، وتقلب موازين الأخلاق، ويكسر سلم القيم فيتعتم النظر وتغيم الرؤية، وكنا نخال أن ما بعد العنوان سيفتح أمامنا قوى نستطلع من خلالها ما استغلق علينا ولكننا وقعنا على خطاب يقيني لا نملك أمامه إلا

الامتثال، تمثل ذلك في الآية الكريمة: ﴿ فَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَهَا وَهِىَ ظَالِمَةٌ فَهِىَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ ﴿٤٥﴾ ﴾ . [1]

فتتبدى لنا العظة المحال إليها هنا؛ إذ ترتبط أساسا بالظلم المقضي إلى الهلاك الذي من أماراته الخواء والتعطل وزيف بهرج الدنيا، تلى ذلك عبارة تشف عن حكمة إنكم لا ترونهم كبارا إلا لأنكم ساجدون تشيع منها رائحة التقريع الذي يروم فتح الأعين على حقيقة رؤيتها للآخر ومستوياتها.

[1] - سورة الحج :الآية 45.

3-مفارقة الإهداء:

يطلق بعض النقاد على النصوص الخارجية عن المتن بعتبات النص، وقد تتوفر العتبات على إشارات تصلح لأن تكون مفاتيح للولوج إلى باحة النص.

فالقارئ أو المتطلع لرواية الرماد الذي غسل الماء يجد نفسه أمام إهداءين يتصدران الرواية أحدهما عام، والآخر خاص، كما يمكن اعتبارها امتداد الفعل ثنائية العنوان الرماد / الماء.

أ-الإهداء العام:

يا بشراه ...

يذبحنا التتار البيض كل مساء

فتجري منا الأرض دموعا ودماء

من بحرنا حتى سيناء

غير أنا كل صباح

نعبث أنبياء ...

نزرع الأرض عطرا وإرخاء

إلى الأشجار التي وقفت بكبرياء في جنين والفلوجة متحدية زوابع أعداد الإنسانية

لا طريق للكرامة إلا التضحية

ولا انتصار إلا للخير والحق والجمال

ولا منابر للخفافيش إلا الكهوف المظلمة. [1]

هذا الإهداء يعتبر مقطع، شعري، مقتبسا من نص إبداعي آخر للمؤلف نفسه، فقد بدا مرثية للواقع العربي الحزين، يقيم في آن وشيجة مع أمل بالبعث، وابثاق للخي.

انصرف المؤلف في الإمعان في تعميق القتامة وتكثيف الضبابية التي رافقت عتبتي العنوان والغلاف وصولا إلى الإهداء الذي عبر به عن حال الوطن العربي، ومما لا شك فيه هو وطنه وموطن الشخصيات التي استشفها من الواقع؛ من خلال هذا الإهداء الذي أطلقناه عليه خاصية العام نجد أنه ينقسم لقسمين أو إلى جزئين:

الجزء الأول جاء فيه قول جلاوجي:

يا بشراه ...

يذبحنا التتار البيض كل مساء

فتجري منا الأرض دموعا ودماء

من بحرنا حتى سيناء

غير أنا كل صباح

نعبث أنبياء ...

نزرع الأرض زهرا

نضمخها عطرا وإرخاء. [2]

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء ،ص3.
[2] - المرجع نفسه: ص 4.

من خلال هذا الجزء من العنوان نلمح ظهورا للمفارقة، فالكاتب عز الدين جلاوجي يبشرنا ولكن ليست بشرى كالتي تعرفنا عليها أو اعتدنا عليها إنها بشرى من نوع آخر.

كما أن الكاتب جلاوجي يبشرنا بفعل الذبح وهو يقول: (يذبحنا) دلالة صريحة لفعل القتل الجماعي، وتأتي بعده إشارة « كل مساء » لتوسع من دائرة القتل، وتجعل منه أمرا متجددا، ليست له نهاية لتوقف هذا العمل الشنيع الذي عانى بسببه الكثير من الأشخاص، والعائلات ... ثم يتنقل الإهداء من التعميم إلى التخصيص «إلى التلميح إلى الأشجار التي وقفت بكبرياء في جنين والفلوجة متحدية ...» لهذا نجد أن نص عز الدين جلاوجي قد اقتبسه من الوضع الذي يعانيه الإنسان العربي من معاناة ومأساة، وظلم وقهر .

هكذا تبقى ثنائية العنوان الرماد / الماء امتدادا لقضاء الفلوجة ولجنين، وتبدو الرسالة الموجهة للقارئ واضحة الشفرات، وهي أن فعل الرماد / الموت يزحف ويمتد من الفلوجة إلى جنين، وهكذا تتشكل خريطة الرماد الموت من بحر العرب حتى سيناء كما يصرح به الكاتب في النص.

ب-**الإهداء الخاص:**

والذي كان نصه كالآتي:« إلى فلذة الكبد ودفقة الفؤاد علاء الدين الذي أشرق ليملأ البيت حبورا ثم رحل ذات صباح دون استئذان موعدنا جنة الخلد». [1]

يحمل هذا النص كل معاني الحزن، والأسى وكما يقول الجاحظ: هو من المعاني المطروحة في الطريق، فنجد أن الكاتب عز الدين جلاوجي قد ربط حزنه ومعاناته مع العنوان الرماد /الموت ويبعث بهذه الرسالة عارية المعاني.

فنلاحظ ان المفارقة بين الماضي والحاضر وسطوة الثاني على الاول، تميز السرد بالخضوع لهذه البنية.

[1] - عز الدين جلاوجي : الرماد الذي غسل الماء ، ص 4.

4-مفارقة الحاشية:

الحاشية كما هو متعارف عليه في التراث العربي تأتي لتزيل غموضا أو لإضافة رأي أو للتعليق عن رأي ما، وتكون في الأصل خارجة عن النص، إلا أنها في هذه الرواية تعتبر جزءا من المتن، متعلق وجودها بوجود النص الأصلي نفسه، ويعطيها وظيفة هامة، هي وظيفة التعريف.

فهذا الارتباط الحاصل بين هذه الخاصية وبين نص الرواية، يقوم بعملية تشويش على صفاء العمل الادبي، وتحويل جنس الرواية إلى مقولة قابلة للكسر.

فنجد أن كتابة عز الدين جلاوجي تتأسس على الاختلاف مما يكسبها نظاما خاصا داخل نصه المكتوب؛ أي التفاوت بين النص والحاشية، وهنا تكمن المفارقة؛ إذ نجد أن النصوص الثواني تتغلب على النص الأصلي فيبرز الهامش ويختفي وينسحب المتن، فجاءت الحاشية مناقضة للمتن؛ أي أنها على خلاف النص فالحاشية هي التي تستقر خارج النص، أو على الأقل تكون عادة مفاعلة نصية أو هي على الأقل نص شارح، هذا على مستوى النص النقدي أو الفلسفي.

الحاشية في رواية «الرماد الذي غسل الماء» ليست ممارسة معجمية لغوية بل هي تعبير ذهني عن حالة الخواء التي يعيشها المتكلم اجتماعيا، وهي ممارسة واحدة على هامش الألاعيب اللغوية الكثيرة للنص الأصل، وهي في العرف الاجتماعي تلفظ مكرر يشرح نصا مغيبا يعيش حالة من الموت الأخلاقي والاقصاء التلفظي، إنه تعبير عن قلق الأصول، أو تجاوزها لأننا نعيش عالما مليئا بالتناقض والتصادم.

فقد التمس عز الدين جلاوجي هذا النوع من الممارسة في مادة الكتابة كلعبة يختزل فيها التحول الملفوظي الجديد، ليمرر موقفه من القضايا الاجتماعية المختلفة.

وما نلاحظه من انشغال السارد العليم بتشخيص الواقع بتناقضاته ومفارقته، والإحاطة به إلى تراوحه بين وضعين:

أحدهما وضع اليقين: وهو ما يسرده انطلاقا من الشخصية ومن دواخلها وما يختلجها. وفي هذه الحالة يكون السارد قريبا من الشخصيات (المتن)؛ إذ يعمل السارد العليم على استقراء نفسيات الشخصيات ووساوسها وهواجسها، وأحلامها واستيهاماتها وتطلعاتها، مع الحرص على تصوير انفعالاتها مع الأحداث والمواقف التي تستجد على مستوى تطور أحداث الرواية.

إذ يقوم السارد أحيانا بتحليل نفسي للشخصيات، كما هي الحال مع شخصية عزيزة الجنرال التي يرجع سلوكات شخصياتها وقسوتها وصلابتها إلى عنف أبيها على أمها وهي طفلة. وذلك عبر تقنية التذكر عبر الصور التي تتراءى لها بين الفنية والأخرى. عنف الأب الذي حولها إلى إنسانة شريرة؛ وبذلك يعمل السارد على استقرار خبايا الشخصية وإظهار وساوسها وهواجسها وأحلامها واستهاماتها وتطلعاتها كما يقوم بتحليل اجتماعي لأوضاع بعض الشخصيات، عند ما يعمل على التفسير الاجتماعي للفقر والتسكع، مع حضور قوي لكل طبقات المجتمع (فقراء، أغنياء، لصوص، بائعي المخدرات ...) ومن أجيال مختلفة، لتقدم لنا الرواية مجتمعا متفاعلا.

والوضع الآخر هو وضع غياب اليقين: وذلك عندما يكون السارد بعيدا عن الشخصية ويركز فقط على ما سمعه وما يشاع عنها من أخبار وأقاويل مجهولة المصدر أو هناك اختلاف حول صحتها، وهو ما يدرجه في الحواشي التي تطلع بـ:

– إضاءة المكان؛ مثل إضاءة المسرح البلدي وما تعرض له من إهمال بعد الاستقلال.

– إضـــاءة الشخصـــية ووصـــفها ووضـــعها الاجتمـــاعي وألقابهـــا، وتفســـير ســـبب نزولها، فتصير بمثابة بطاقات تعريف لها، تقدم صورة عن الشخصية قبل دخولها مسرح الأحداث، لتقدم سيرا موجزة عن الشخصيات ولماذا هي على حالها، وكيف آلت إليه، يقول مثلا عن المختار الدابة:« ومختار الدابة هو شيخ البلدية ورئيسها، بدأ حياته خضارا متواضعا، ثم سائقا لشاحنة خضر، ثم مرشحا للانتخابات البلدية». [1]

– إضاءة ألقاب بعض الشخصيات، يقول مثلا عن قدور الخبزة؛« ولقبه الناس بالخيرة لأنه كلما سئل عن أجرته قال: أعطوني ثمن خبزة قدور لا يطلب إلا خبزة ويعطيه المستأجر ما قدر أنه حقه، وقد يكون أو أقل» [2] وتفسير بعض المواقف أو السلوكيات.

كما تتضمن الحواشي بعض الإشاعات التي تعمل على تنسيب المحكي الرئيسي؛ فالكلام الذي يرد على الحواشي غالبا ما يكون مطبوعا بالتنسيب، ينتمي إلى الإشاعة والأخبار غير اليقينية، يقول عن خيرا راجل:« وأكثر الناس من نسج الحكايا حولها وحول جنسها بالذات، فقال بعضهم لا علامة لها، وقال آخرون إنها تحمل عضوين أحدهما مؤنث والآخر مذكر، وقال لفيف ثالث هي مذكر من الأسفل مؤنث من الأعلى، وقال أحد أئمة المسجد إن ظهورها من علامات اقتراب الساعة ... وستخرج الدابة قريبا لتطبع الناس بالفكر او الإيمان». [3]

ومع ذلك يبقى السرد الاول في حاجة إلى السرد الثاني لأنه مكمل له ومضئ له؛ إذ تعمل الحواشي على إضاءة الشخصيات، والأمكنة والأحداث والسلوكيات، والانفعالات، وذلك في إطار اشتغال الروائي على النص بصريا فجعله بدوره قائما على التقابل فجاء مقسما إلى متن وهامش.

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 40.
[2] - المصدر نفسه: ص 54-55.
[3] - المصدر نفسه: ص 20.

الفصل الثاني:

مفارقة المتن

الروائي

1- مفارقة الحدث.

2-المفارقة السردية(الزمكانية).

1-مفارقة الحدث:

إن مفارقة الحدث تعني التفاوت بين القصد والنتيجة أي النتيجة المرجوة تخالف ما هو متوقع، وتتعارض مع ما يحدث مع الواقع، وبمعنى آخر التناقض، والتباين بين ما يرغب فيه الإنسان وما يحلم به، والوقائع الخارجية، والظروف القاسية.

فإن هذا ما قصدناه بمفارقات الأحداث هي تلك المفارقات الناتجة من تعارض بناءات الأحداث مع بعضها البعض. وهذا ما نلمسه من خلال أحداث الرواية، فهذا الذي حصل مع شخصيات الرواية.

ففي البداية نستفتح بالشخصية المثقفة التي أطلق عليها الروائي اسم فاتح؛ أي فاتح اليحياوي لكون هذا الاسم يحمل دلالات تأويلية مختلفة، والتي من بينها أنه يدل على الفتح، والنصر والاجتماع والغزو، وبالتالي فإن وظيفته في هذه الرواية ستكون في فتح عقول سكان مدينة عين الرماد من الفساد، والظلم ويطهرها مما علق فيها من ترهلات و رواسب تلك الأفكار البالية والانحرافات وتبعية عمياء لممتلكي السلطة في هذه المدينة وإخراجهم إلى النور وبر الأمان وتصويبها نحو طريق الخير والبر، أما اللقب الذي أطلقه عليه «اليحياوي » فهي تعني الحياة بحيث أضاف لهذه الشخصية كونها تريد إحياء العقول وضمائر سكان مدينته بما أنهم يعيشون حالة من الموت الثقافي والحضاري والاجتماعي.

أصبح فاتح اليحياوي رهين هذه الثقافة التي جعلته يبتعد عن كل شيء في هذه الدنيا خوفا من أن تبعده عن عالم المعرفة والعلم الذي يعيش فيه؛ حيث أنه« ظل يرفض الزواج مخيبا آمال والديه، تاركا الفرصة لإخوته الأقل منه مؤكدا مقولة أمه: فاتح تزوج الكتب».[1]

[1] - عز الدين جلاوجي : الرماد الذي غسل الماء،ص18.

اتسمت شخصيته بالنشاط والحيوية؛ حيث أنه عين أستاذا جامعيا في علم الاجتماع متأثرا بفلسفات سقراط وكنفشيوس والغزالي وغيرهم « يفيض حماسا ويتدفق حيوية، فألهب العقول والقلوب، ولم يكتف بفلسفات نظرية، بل راح يقود الطلبة للاحتكاك بالواقع، ويدفعهم للتفاعل معه وتغييره». [1]

« فقد سعى إلى مواجهة رموز السلطة والفساد في المدينة، وإعلان الثورة على رموز الفساد والظلم فيها، بغية إظهار الحق وتنوير العقول لأنه كان يرى أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرات بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون ... ». [2]

فحاول أن يسهم ولو بالقليل لإنقاذ هذا المجتمع من عزيزة الجنرال وأمثالها إلا أنه اصطدم بقوة غاشمة أوقفته عن طريق« وكانت عزيزة الجنرال العقبة الكؤود تحدته واعتبرته خطرا عليها، ومازالت خلفه حتى زجت به في السجن » [3]، واعتبرت هذه الحادثة نقطة التحويل التي قلبت حياته رأسا على عقب من الحيوية، والنشاط، وحب التغيير إلى العزلة والانفراد، وخاصة بعد ما تخلى عنه سكان مدينة عين الرماد الذي كان يجتهد ويكافح لمساعدتهم والدفاع عنهم «بل ووصل الحد ببعضهم أن شهدوا ضده زورا وبهتانا ... » [4]،«وقد فضل السكوت وعدم التدخل في هذا المجتمع لأنه أيقن بأن سكانه لا يتغيرون، وأعلن أن هذه الأمة قد قضى عليها القدر بالذل والهوان ». [5]

ومن خلال كل هذه الأحداث اختار الابتعاد عن هؤلاء الناس،« وقضى فاتح اليحياوي سنوات معتزلا يقضي وقته في القراءة والتأمل وسماع الموسيقى » [6]،وبعد ذلك قرر الابتعاد عن المدينة ولجأ إلى الجبل؛ حيث أنه ابتعد عن ذلك المكان المدنس الذي واعتبر على أنه رمز من رموز الفساد وقرر الارتماء في أحضان الجبل ذلك المكان

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء ،ص 38.
[2] - المصدر نفسه: ص 38.
[3] - المصدر نفسه: صفحة نفسها.
[4] - المصدر نفسه: ص 39.
[5] - المصدر نفسه: صفحة نفسها.
[6] - المصدر نفسه: ص 18.

المدنّس الذي تولدت له شخصية أخرى مختلفة عن الأول تمام« تشكل ذات جديدة أشد صلابة لكنها أكثر تشاؤما» [1]، وإحباطا، ولا سيما عندما تواجه هذه الشخصية تحديات أخرى، ترفضها وتتناقض مع هويتها، ونتيجة هذه الأزمة التي تتخبط فيها الشخصية بين أن تتخلى عن ثوابتها، أو تلاقي عواقب جليلة و تختار أن تترك المدينة بأكملها وقد حدث هذا بعد أن عرض عليه الجنرال كتابة مذكراته وهذا ما لم يعجب فاتح؛ حيث قام بالرفض ؛ لأنه لا يريد أن يساهم في طمس التاريخ وتزييفه : « إلى متى يبيع الكتاب والأدباء أقلامهم مرتزقة للتافهين والطواغيت ؟ إلى متى نخدع عيون الناس ونستخفهم حين تصنع من عجوتهم آلهة من خراء». [2]

ومن هنا نجد أن حياة فاتح اليحياوي هذه الشخصية المثقفة كلها مفارقات فمن حيث بداية حياته عاش منتجا يغمره النشاط، والحيوية، والتفجير، والاندفاع نحو إقامة مدينة فاضلة والقضاء على رموز الفساد، ولكنه لم يوفق في ذلك وأمضى ما تبقى من حياته هاربا من الواقع المعيش من خلال اختياره للجبل والخضوع وأصبحت ذاته تحمل صيغة الضياع والترحال وخضع للاغتراب والعزلة والانكفاء عن الذات التي أصبح فاتح اليحياوي يعيشها فيعود إلى عجزه عن القيام بالدور المنوط والمهمة الملقاة على عاتقه، والمتمثلة في عدم إخراج مجتمعه من براثن الظلم والفساد؛ حيث أن هذا جعله يحس بالعجز وعدم القدرة على المواصلة فأعلن عن عجزه ويأسه بالتزام خلوته في الجبل واجترار همومه.

[1] - شاكر عبد الحميد: الوعي بالمكان ودلالته في قصص محمد المعري، ص 261.
[2] - المرجع السابق: ص 171.

وبعد أن تطرقنا لشخصية فاتح اليحياوي نسلط الضوء على شخصية أخرى لا يقل شأنا عن ابن خالته فاتح، وهو كريم السامعي يعتبر من فئات الشخصيات الخيرة التي طالتها أيادي السوء فقد كان لا يعيش مع عائلته في جو من الهدوء والطمأنينة إلى أن جاءت الحادثة التي غيرت مجرى حياته « رأى جثة شاب ملتوي الرجلين مهشم الرأس ينكفئ على وجهه كأنما يحاول الفرار من الموت عند رأسه جثا ... ومد إصبعين مرتجفتين إلى رقبته ... ثم دس يمناه فوضعها على صدره يتحسس نبضات قلبه » [1]، ففضل أن يعمل بأخلاقه ويصرح بما رأى ويخبر الشرطة في الوقت الذي كان بإمكانه إخفاء ما شاهد وإبعاد أوجه الشبهات عنه.

بحيث حدث ما لم يكن في الحسبان فقد جالت حوله الشكوك والظنون« السر في أمرين لا ثالث لهما، إما أن كريم هو القاتل، ثم أخفى الجثة في مكان ما، وجاء ليموه علينا، وإنما أن القتيل إرهابي حمله رفاقه إلى حيث لا ندري». [2]

فقد توترت حياته بدءا من أنه أجبر على التردد كل يوم إلى مركز الشرطة انتظارا لأي جديد وزيارة الشرطة لبيتهم وهذا ما أزعج كل سكان البيت، ويظهر هذا من خلال قول أخته بدرة: « أوقعونا في حرج أمام الناس كل الجيران والمارة تكتلوا قريبا من البيت ... وفتشوا كل الغرف حتى مسكن الشيخ الوالد ... لماذا نفتش كأننا مجرمون؟» .[3]

وإهماله لخدمة الأرض بعدها كان يتفانى في عمله بها وقلقه الدائم وخوفه حيث« لم تعد عنده حماسة للفلاحة ...صار يتهرب أكثر من اللازم ... ولاحظت أنه صار يدخن بشراهة بعد أن توقف عنه منذ سنوات ... وصار يبدي ضجرا من كل شيء». [4]

وصولا إلى الزج به في السجن بعد أن حكمت عليه المحكمة ظلما وبهتانا بعشرين سنة ، جراء المكيدة التي دبرت له من قبل عزيزة الجنرال لإخفاء القاتل الحقيقي حيث أنها

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص11.
[2] - المصدر نفسه: ص 26.
[3] - المصدر نفسه: ص 63.
[4] - المصدر نفسه: ص 189.

عملت على دس أدوات الجريمة التي وجد عليها دم المغدور به عزوز المرنيني في مزرعة خليفة السامعي والد كريم فأصبح يعيش نوعا من الاغتراب والتشرد ، ونجد جمالية المفارقة تظهر ملامحها منذ عثور كريم السامعي على الجثة وتبليغه عنها رجال الشرطة فمن إنسان بريء يتجلى بمكانة مرموقة في المجتمع وذو أخلاق عالية إلى مجرم لا ذنب له ولا تربطه بالضحية إلا أنه ناداه واجبه للإبلاغ عنها.

وهذه أيضا شخصية بدرة السامعي هنا تعتبر نموذجا للمثقف، المهزوم، بعكس فاتح اليحياوي الذي حاول أن يتحدى السلطة الغاشمة أكثر من مرة، أو كريم السامعي الذي أراد أن يكون يد القانون السليم، والتي تعينه على كشف الجريمة، ومحاسبة منجزيها خاصة وأن« علاقة المثقف بالمجتمع والسلطة هي علاقة ذات منحيين اثنين، منحنى الاستسلام الكلي والتام أمام الضمانات وهو ما تمثله بدرة – ومنحنى التحدي الحاد الشامل أمام الأفق المسدود» [1]، وهو ما تجسد بوضوح عند فاتح اليحياوي.

بدرة أستاذة العلوم الطبيعية تعاني من تقادم هياكل المخبر في المتوسطة التي تدرس بها ، لتمثل بذلك نموذجا للأستاذ المثقف ومعاناته في ظل غياب ظروف عمل مواتية ، وهو ما يعكس مدى تدني قيمة الأستاذ بما يرمز إليه من كونه منارة للعلم في ظل زمن برجوازي رأسمالي لا ينظر إلى عقل الفرد، ومستواه العلمي والفكري بقدر ما ينظر إلى قيمته المادية، ومع كل هذه الرتابة والسرد الروتيني لحياتها فالمتطلع لهذا الجانب من حياة هذه الشخصية يكتشف أنها ذات أخلاق وقداسة، إلى أن بدأت حياة جديدة بزواجها من ابن عزيزة الجنرال بتدبير من هذه الأخيرة لتنتقل بعدها إلى بيت عزيزة الجنرال وهناك ستعامل بدرة على أنها مجرد خادمة وتلغى بذلك كل الاعتبارات الإنسانية والعلمية لها، ومنه نجد أن المفارقة في الأحداث التي تدور في حياة هذه الأخيرة من حيث مكانتها في المجتمع وإلى زواجها من المجرم فواز وإلغاء مكانتها ومستواها وتحولها إلى خادمة وإلغاء دورها في المجتمع.

[1] - غسان زيادة: إنه نداء الجنوب ،ص 137.

ونجد مفارقة الحدث من خلال الأحداث التي وقعت مع شخصية أخرى من شخصيات هذه الرواية وهو الضابط سعدون الذي كان يسعى إلى ضبط سلوك الناس وإرساء العدالة والدفاع عن حقوق الفرد وإظهار الحق، كما يمكننا أن نعتبر السبب الذي جعل سعدون يختار هذه المهنة هي تلك المعاناة والظلم الذي كان يعيشه أثناء طفولته فقد «عانى سعدون من ظلم المجتمع، ومن التفاوت الطبقي وهو صغير، كم افتقد لحذاء يقي أصابعه الصغيرة برودة الأمطار، ولحساء دافئ يلوك به الخبر الجاف ... وكم افتقد كراسا أو كتابا ...وكم تحمل في سبيل ذلك » .[1]

وهذا ما زاد من عزمه وإرادته وإصراره لأن يكون ضابطا ولكي لا يعاني الآخرون من الظلم الذي عانى منه في صغره، فيظهر لنا على أنه رجل جدي في عمله ويعمل جاهدا على كشف الحقيقة ويظهر هذا في قوله: « لكن الشرطة لا تنسى ، ويجب أن ننصر الحق ... نحن صوت الضحية ... وهي تصرخ في داخلنا : أنصفوني » [2]

ومن خلال ما تعرضت له شخصية الضابط سعدون نجدها هي الأخرى تحمل مظاهر عدة من مفارقة الحدث من بدايتها حتى نهايتها فقد اعتبره وعده الروائي شخصية مثقفة، ومكافحة، وحبة للإصلاح ومحاربة للفساد والظلم إلا أن هذه الشخصيات واجهت نفس المصير المشترك وهو مصير النفي والتغريب ومعاناتهم من التهميش والإقصاء والاغتيال وهذا بالنسبة لمصير سعدون بعد الاعتداء عنه « وتناقشوا أن أيادي السوء والجريمة قد امتدت إلى سعدون الضابط فاغتالته وعلقوا جثته في ساحة المدينة » [3].

أما بالنسبة للشخصية الأكثر جدلا في هذه الرواية وهي شخصية عزيزة الجنرال وهي شخصية المتسلطة المتجبرة، التي قامت بأعمال دنيئة لا يغفر لها أنانية وانتهازية وطاغية وإذا ما عدنا لماضيها نجدها عاشت نوعا من الحرمان والضباع وحياة تعيسة

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 73.
[2] - المصدر نفسه: ص 202.
[3] - المصدر نفسه: ص 250.

نشأت في كنف والدها السكير بعد أن « فقدت عزيزة أمها في مأساة رهيبة حين تجرأ أبوها فقتلها شر قتلة وهو تحت تأثير الخمرة ، وفقدت أباها حين زج به في السجن حيث فارق الحياة ». [1]

لكن هذه الحالة من الضياع والانتماء سرعان ما اضمحلت وأصبحت من الماضي؛ بحيث أصبح حاضر عزيزة الجنرال، زمن قوتها وامتلاكها لكل شيء، لدرجة أنها أصبحت شبه المالكة والوحيدة لكل شبر من مدينة عين الرماد، وذلك عندما تحولت من مجرد « مضغة للشفقة إلى إعصار للرفض والتحدي ، وخاضت في لجة الحياة حتى استوت سيدة للمجتمع، وخصوصا بعد اقترانها بسالم بوطويل، وضمها الثروتين معا في قبضتها » [2]، وكان لحادثة أمها الأثر الواضح من خلال رغبتها الشديدة في الانتقام من كل الرجال ونراها تلعنهم دائما« أمك خير من ألف رجل واللعنة على كل الرجال » [3]

من خلال كل هذه الأحداث المتفارقة نلمس المفارقة فقد كان ماضي عزيزة يجرها لحاضر يجعلها من أهم مسببي المصائب وفساد المجتمع ونشرها للخراب وتكتمها وتسطرها على الحق واعتبرت « عزيزة بوطويل ثعبان عاث في مدينة عين الرماد فسادا ». [4]

وكانت نهايتها أن تفر من المدينة التي طغت فيها فسادا وتجبرت على أهلها « تناقلت الأنباء أن عزيزة اختفت من المدينة بأسرها وكأنها فص ملح داهمته الأمواج العاتية ». [5]

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 41.
[2] - المصدر نفسه: ص112.
[3] - المصدر نفسه: ص 155.
[4] - المصدر نفسه: ص 39.
[5] - المصدر نفسه: ص 250.

محاولا الحفاظ على أمن الوطن والمواطنين، وهو بذلك يقوم بالدور الذي أسند إليه على أحسن، وأكمل وجه فمنذ أن كان« سعدون طالبا على مقاعد الدراسة كان يحلم بدولة الحق والعدالة، دولة المساواة بين الأمير والرعية، بين الفقير والغني، بين القوي والضعيف، كان يقرأ عن أبي ذر وعمر وأبي بكر وابن عبد العزي، ويهتز للمثالية العالية ويحلم بها مجسدة في الواقع، وقرأ لأفلاطون والفرابي و لمونتسيكيو وماركس وماوتشيقيفارا ولنكولن ... ولذلك اختار الشرطة ليملك الوسيلة لإقامة العدل». [1]

فقد تجند للتحقيق في مقتل عزوز وإزالة الغموض الذي يلفها خاصة بعد الضجة التي أحدثتها المجلات والجرائد؛ حيث أنه راح يستجوب كل من يشك في أن له يد في هذه الجريمة (كريم السامعي، فواز بوطويل، أصدقاء عزوز ...) محاولة ربط الخيوط مع بعضها البعض للوصول إلى الحقيقة، فهو حريص كل الحرص على إظهارها ومعاقبة المجرم واضعا نفسه وجها لوجه أمام عزيزة الجنرال غير مهمتهم بما سيحدث له بعد ذلك، ومن خلال هذه الحادثة بدأت تتغير حيث أنه بعدما كان يعيش في الاستقرار أصبح يعيش في قلق دائم فقد ظلت عزيزة الجنرال تتوعد له وهذا ما يظهر في قولها« أما الضابط سعدون فسيدفع الثمن غاليا » [2] فسعت إلى نفيه وسخرت كل إمكانياتها إلى أن حققت مآبها وأبعدته عن المدينة « وصل الضابط سعدون أمر بالانتقال إلى الصحراء بعيدا عن مدينته بمئات الأميال ... وأدرك أن يد عزيزة أطول مما توقع وأن القانون فعلا تحت بعض الناس ». [2]

إلا أنه في الأخير استطاع كشف عزيزة الجنرال متلبسة، ليكون هذا الإنجاز من حليف الضابط سعدون «وفاجأها جمع غفير، الضابط سعدون، بدرة، نوارة، سمير... فاضطربت وراحت تمسك بيديها المرتجفتين تحاول تسوية شعرها وهندامها مبللة ريقها بلسانها التي ظلت تمرره على شفتيها، وراح المحيطون بها ينبشون القبر وراحت تدفعهم

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء المصدر نفسه، ص 119.
[2] - المصدر نفسه: ص 238.

بقوة نائحة باكية مهددة الجميع بأسوإ العقاب ... ولم يمضي إلا ساعة حتى ارتخت عزيزة تعبة عاجزة عن فك الحبال التي علقت رجليها ويديها وتسلل أحدهم إلى القبر وأخرج الجثة فمدها على الأرض» [1] .

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 249-250.

2-المفارقة السردية (الزمكانية):

أ- الزمن :

تعتبر المفارقة السردية نوع مهم من أنواع المفارقة، وهي تقنية واستراتيجية في بناء السرد الروائي، فقد كان لها الأثر الكبير في تشكيل النص السردي وبنائه، بقيامها على علاقة التضاد والتباين، فقد صارت جزءا رئيسيا فيه حيث نعتبرها عنصرا مهيمنا على الكتابة الروائية التي تحولت من اتجاه يقوم على المفارقة.

« إن الزمن يعتبر من العناصر المهمة جدا في العمل الفني الإبداعي وهو في العمل الروائي يتميز بشيء من الخصوصية». [1]

فكما سبق القول،« إن ترتيب الوقائع في الحكاية يختلف أحيانا عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي، وحين لا يتطابق نظام السرد مع نظام الحكاية، فإن الراوي يولد مفارقات زمنية». [2]

ولعل هذا هو سر الخصوصية في الزمن؛ لأن الروائي يتحكم في زمن الرواية، وعملية تداخل الحدث فيه، ويعمد إلى استنفاد أغلب الأساليب والتقنيات السردية للتوصل إلى أقصى درجات التراجع السرد بالحدث للماضي البعيد، في الوقت الذي تدل جميع القرائن أن النص السردي ينبغي أن تدور أحداثه في الحاضر، أو أنها ستحدث مستقبلا.

«فهذا التنقل والتنوع والتغير في الزمن السردي المتواصل يحدث مفارقة بديهية لدى المتلقي». [3]

---

[1] - حسنين غازي لطيف: " فجوة التناقض قراءة في المفارقة السردية في رواية موت الأب للقاص أحمد خلف "، مجلة كلية التربية، العدد، مج4، الجامعة المستنصرية، كلية التربية،2009، ص102.

[2] - مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 189.

[3]- حسنين غازي لطيف: " فجوة التناقض قراءة في المفارقة السردية في رواية موت الأب للقاص أحمد خلف "، ص103.

وذلك من خلال الانحرافات التي يقوم بها الراوي حين يقطع زمن السرد، ويقوم بالعودة إلى الوراء لاسترجاع أحداث قد حصلت في الماضي، أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت، أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية وهذه المفارقة توجد لتجسيد رؤية فكرية وجمالية، وتكون جمالية العمل الفني، ناقصة، إدا افتقر للحس الزماني المتداخل، لأنه بتلاحم الأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل) يتشكل جوهر العمل الفني.

«وعند العودة إلى الرواية الحديثة، نجد أن الترتيب المباشر للمادة الروائية قد اختفى ، فقد أصبح الكاتب ينتقل في سرد الأزمنة حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية والجمالية، مما يؤدي في الرواية إلى تداخل وتلاحم الماضي والحاضر والمستقبل، فيصعب على القارئ تتبع قراءة النص، وفي هذه الصعوبة يجد القارئ المتعة في التنقل بين الأزمة، وبذلك تخلق الجمالية والتذوق، ولعل هذا التحريف الزماني الذي يمارسه الروائي على نصه لا يلغي الحدث، ويؤثر على دلالته بقدر ما هو ترتيب لهذه الأحداث فاللعب بالأزمنة داخل القصة، عمل جمالي بحيث لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود، وإنما من حيث الصياغة والترتيب ». [1]

«وهذا التداخل الزمني الذي نتج عن تكسير خطية مسار السرد، ويلغي التسلسل والترتيب لأحداث الحكاية، ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن طريقة عرضها في الحكاية، وذلك من خلال حركتين أساسيتين، تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) إلى الوراء؛ حيث ماضي الأحداث وهذه الحركة الارتدادية نحو الماضي تظهر من خلال تقنية الاستذكار أو الاسترجاع، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية أيضا، ولكن اتجاهها يكون إلى الأمام عن طريق تقنية

[1] - إبراهيم جنداري جمعة الجميلي: المفارقة الزمنية في روايات غادة السمان، مجلة الموقف الأدبي، العدد 395، دمشق، 2004، ص 2.

الاستباق، والحركتان كما – ذكر سابقا – تمثلان مفارقة سردية، تمنح الرواية حيويتها وفرادتها، وتخلق بناءا روائيا يتقصده الروائي لخلق جمالية في الرواية». [1]

وبما أن تقنية المفارقة الزمنية من استرجاع واستباق قيمة فنية حاضرة في مجمل النصوص الروائية، فما لها من استعادة ماضي الشخصية الروائية وكسر رتابة السرد أو استشراف مستقبل هذه الشخصية وأهميته في السرد الروائي، فإننا في بحثنا هذا سنحاول أن نقدم تفصيلا لأنماط وبنيات هذه المفارقة السردية أو الزمنية من خلال رواية الرماد الذي غسل الماء.

2-1 مستوى الترتيب:

2-1-1 الاسترجاع:

« نجد أن الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا في النص الروائي، فمن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله، ويوظفه في الحاضر السردي فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه. « إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به لماضيه ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة». [2]

وبما أن الاسترجاع هو ترك الراوي يعود إلى مستوى القص إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع من الاسترجاع وهناك نوعان من الاسترجاع، استرجاع داخلي واسترجاع خارجي، وسنوضح كلا النوعين.

[1] - إبراهيم جنداري جمعة الجميلي: المفارقة الزمنية في روايات غادة السمان ، ص8.
[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، بيروت، 1990، ص121.

أ- **الاسترجاع الخارجي:** «يعود إلى ما قبل بداية الرواية، ويلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، ويتركز عامة في الرواية الواقعية». [1]

« إضافة إلى تقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية ويريد الراوي إضاءة سوابقها أو شخصية اختفت وعادت للظهور من جديد، ويجب استعادة ماضيها قريب العهد، ويعد الاسترجاع الخارجي هو الأكثر شيوعا في الرواية العربية الحديثة، لأن لجوء الروائي إلى تضييق الزمن السردي وحصره، دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمني بالانفتاح على اتجاهات زمنية حكائيه ماضية، تلعب دورا أساسيا في استكمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارها». [2]

«ومن يتأمل النصوص الروائية، يجد استرجاعا خارجيا بعيد المدى، قد يمتد لسنوات وأحيانا هناك استرجاعات خارجية تكون قصيرة المدى، فتحديد مدى المفارقة يعتمد على المسافة الزمنية التي يرتد فيها الراوي إلى الوراء، حيث تقاس بالسنوات والأيام والشهور وهذا ما نتطرق إليه لاحقا». [3]

« ويرتبط الاسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية مع الزمن السردي في الرواية الحديثة نتيجة لتكثيف الزمن السردي». [4]

هكذا نجد أن الاسترجاع الخارجي يمثل الأحداث والوقائع التي حصلت في الماضي أو بمعنى آخر كل ما حدث في الماضي قبل بدء الحاضر السردي، حيث يقوم الراوي باستدعائها أثناء السرد.

---

[1] - سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ط، القاهرة، 1984، ص 88.

[2] - مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت،2004، ص 195.

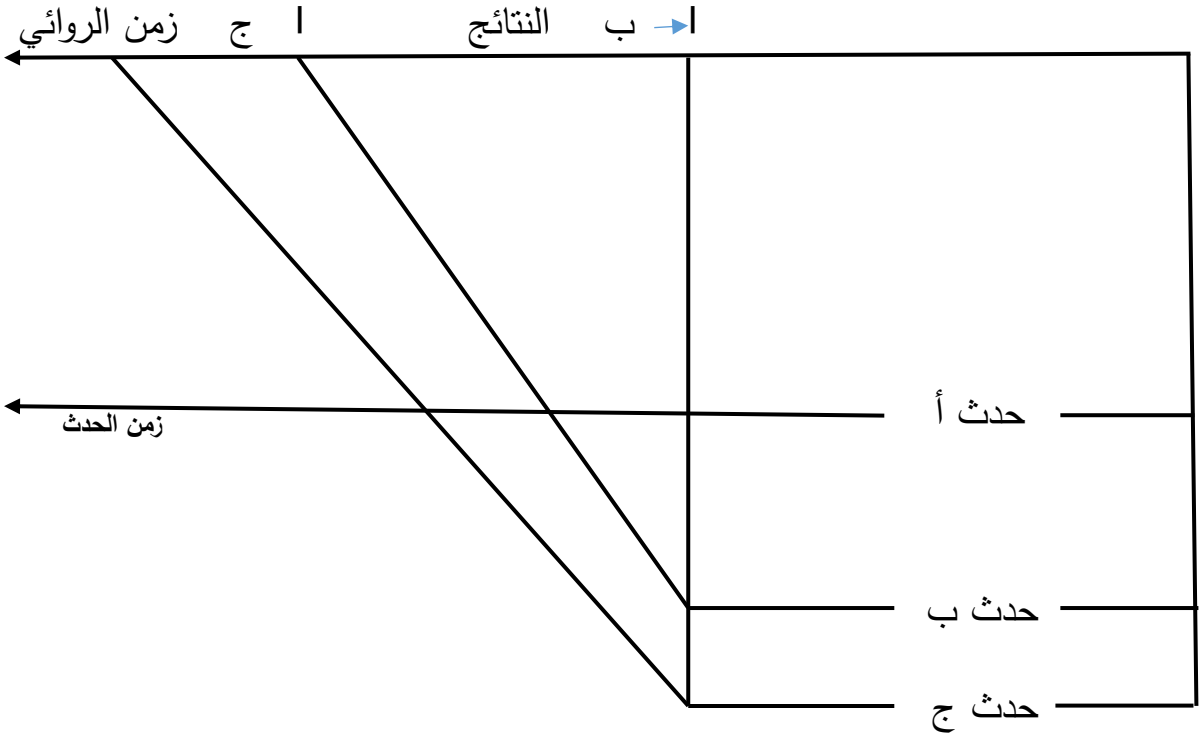
[3] - المرجع نفسه: ص 195.

[4]- المرجع نفسه: صفحة نفسها.

ب-الاسترجاع الداخلي: «يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص». [1]

« بمعنى أن هذا النوع يختص باستعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السرد، وتقع في محيطه ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها». [2]

«وبما أن الاسترجاع الداخلي يتطلب ترتيب القص في الرواية، وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة يستلزم بالضرورة تتابع النص ترك الشخصية الأولى والعودة إلى الوراء لمصاحبة الشخصية الثانية، وسنوضح ذلك من خلال الشكل التالي: [3]



[1] - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 58.
[2] - مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 199.
[3] - سيزا قاسم: بناء الرواية: ص 61.

وفي الأخير وباعتبار أن الاسترجاع تقنية في النص الروائي له أهمية وهذه الأهمية تتجلى من خلال وظائفه التي يقوم بها وبالتالي ذكرت فبالعودة إلى الماضي والتساؤل عليه يعد ضرورة جمالية وفنية تسهم في بناء النصوص الروائية.

« الماضي بدلالة الرماد / الماء – الشقاء / السعادة »

لقد حظيت رواية الرماد الذي غسل الماء بنصيب وافر من الاسترجاعات، والتي إلى جانب الاستباقات « بمثابة القلب النابض الذي يضمن عملية التواصل بين النص والكاتب » [1] ، لذلك سننطلق في دراسة هذه المفارقات الزمنية مستهلين بتقنية الاسترجاع.

فعلى الرغم من أن السرد في الرواية يخضع في أغلبه إلى نظام التتالي في سرد الأحداث، إلا أن هذا لم يمنع من أن يتخلل السرد، مفارقات زمنية تعمل على كسر هذه الخطة الزمنية المتوالية في شكل سببي منطقي؛ إذ عادت ما تتوثب بين اللحظة، والأخرى تقنية الاسترجاع، أو الفلاش باك Flash back بتعبير اللغة السنيمائية، لا سيما حينما يتصل الأمر، بمسألة إضاءة الجوانب الخفية من الشخصيات الروائية، عبر العودة إلى ماضي الشخصية، وإضاءة جوانبها المطموسة والمتخفية عن حاضر السرد.

بذلك يصبح الاسترجاع آلية مهمة من آليات إنتاج القراءة التي «تنطلق من تصور المعنى واستكشافه، بغرض الوصول إلى الفهم» [2] ، ولاسيما إذا كانت هذه الاسترجاعات تصبو إلى خدمة أهداف فكرية وإيديولوجية للسارد.

[1] - وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل – قراءة في مشروع أمير توايكو النقدي، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1،بيروت، 2008، ص 170.

[2] - فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1 ،2010، ص170.

فينفتح السرد الاستذكاري في هذه الرواية مع شخصية عزيزة الجنرال برجوع هذه الأخيرة إلى ماضي طفولتها، تلك الذكريات التي ستبقى بمثابة الهاجس، المرافق لها على طول مسارها السرد، إنه زمن الطفولة المعنفة، زمن اليتم، ولاضطهاد:

« تقلب صفحات الطفولة ... وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها صواعق ماحقة ... ولم تكن الأم تقدر على دفعها إلا بالعويل الشديد ، ولا تجد عزيزة ملجأ إلا حضن والدتها الجريحة، تلجأ إليه، وتنام على إيقاع إجهاشها المتقطع » [1] ، إن الارتداد، والنكوص إلى ماضي الشخصية لم يكن الدافع إليه مجرد هذا الماضي، أو تقديم تعريف مفصل عن منشأ هذه الشخصية بقدر ما كان يهدف إلى دفع القارئ نحو تقديم تفسير لسلوك عزيزة الجنرال، والذي سيتبلور في سلوكها العدواني، والمنحرف فيما بعد.

إن هذا الاسترجاع يعكس عمق الصراع القائم في ذات الشخصية، إنه الماضي (الزمن الرمادي) لعزيزة الجنرال إنه المحفز لأعمالها العدوانية وتجاوزاتها الأخلاقية، والاجتماعية، والسياسية.

يقول السارد على لسان الشخصية:« رحم الله أمي كانت تقول: الرجال كاليهود، لا أمان لهم ولا عهود». [2]

ويظل هذا الزمن الرمادي (الماضي المسترجع) منفتحا أمام العديد من الشخصيات الأخرى كشخصية الراقصة لعلوعة؛ حيث أنها « تذكر جيدا أنها درجت صغيرة في ضاحية منعزلة من ضواحي مدينة عين الرماد وتذكر جيدا ذلك الصباح الذي كانت برفقة أمها في السوق تجمعان فضلات الخضر والفواكه لتعود بها مساء إلى بيتها القزديري المعزول، تذكر حين التقتهما السيدة جميلة، وكيف راحت تحدق في الصبية

[1]- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 11.
[2] - المصدر نفسه: ص 107.

وفي عينيها دهشة قائلة : ترمين الدر في المزابل وتدثرينه بالخرق البالية ؟عقابك عند الله عسير، بيعيني الفتاة، ومدت يدها فأمسكتها ودق قلب الأم خوفا فتشبثت بها ... واتفقا أخيرا أن تمنحها مليونين كل شهر مقابل أن تعيرها لعلوعة أربعة أيام في الأسبوع، وكانت لعلوعة في ثيابها البالية، غير المتناسقة ملفوفة بالكآبة ».[1]

إن هذا المثال الذي يصف حالة لعلوعة قبل أن تصبح راقصة مشهورة يشي (بزمن الرماد) الذي أغرق لعلوعة في أوحاله إنه (زمن التشيؤ) كل شيء فيه يصبح سلعة قابلة للكيل بميزان العرض والطلب.

إن السارد يصف الصفقة التي تمت بين الأم والمرأة الغريبة، لكنه لا يقدم معلومات عن طبيعة تلك الصفقة التي ستمنح الأم بموجبها مليونين كل شهر، وهو ما يفتح الباب أمام أفق التأويل، بأن تكون تلك الصفقة عبارة عن احتكار لعلوعة في إحدى المواخير التي تديرها تلك المرأة الغربية، وهو ما يؤكده السارد عندما يتعرض، لوصف الأحياء الفقيرة الموبوءة، وذلك على لسان شخصية مختار الدابة:« ومن يتزوج من هذا الحي، وكل نساء عاهرات ... إلا إذا كان كبيرا يقصد اللذة لا الذرية». [2]

إن حالة الارتداد إلى هذا (الزمن الرمادي ببعده الكابوسي الموحل، يظل هاجسا، يلاحق بقية الشخصيات الحاضرة في متن هذا السرد، إنه يتمادى ليفضح ماضي زهيرة الزينة والدة كرموسة« الذي طالما تجنب الخوض في تجاعيد أسرته ... فهو لا يعرف لأبيه ملمحا ... قبل إنه سافر إلى بلاد الغربة، ولم يعد ... وقيل إنه مات ... وجد جثة هامدة في صباح يوم شتوي قارص ... لم يقتله البرد، ولكن قتله الكحول الذي غدا أسير مخالبه ... لكنه كان يعرف أمه ... زهيرة الزينة ... علم أنها ماتت مخمورة في حادث مرور مع رفيق لها». [3]

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 19.
[2] - المصدر نفسه: ص123.
[3] - المصدر نفسه: ص 36.

إن مثل الاسترجاع لم يتوقف مداه عند حدود، الخوض في تفاصيل جذور عمار كرموسة بقدر ما عمل على تحفيز القارئ نحو التفكير في استنتاجات تأويلية عن المسار الذي ستتخذه الشخصية – عمار كرموسة – في حياتها فيما بعد.

إن هذا الماضي (الرمادي) بأبعاده المأساوية سيكون مهدا طبيعيا لخط السير الذي ستسلكه الشخصية لاحقا لاسيما بعد أن يضيف السارد عبارات من مثل:

–ومد ذاك توزعته البيوت .....

–والشوارع ....

–والأزقة ..... [1]

إن هذه التصريحات، ستعمل على دفع القارئ، نحو التكهن بزمن الضياع الذي ينتظر عمار كرموسة، لكننا نجد أن المتن الروائي قد تبنى إلى جانب هذه الاسترجاعات الكابوسية الرمادية استرجاعات أخرى تحمل طابعا آخر طابع الصفاء، إنه زمن الماء زمن الماضي المشرق، الذي عمل الحاضر على تدنيسه، لذلك يصبح لدى شخصيات أخرى من الرواية زمن الملجأ الذي سيقيهم سطوة الزمن الحاضر، زمن جميل يتحصنون من قبح الزمن المعيش، لذلك تصبح المرأة في ذاكرة كل من سالم، والشيخ خليفة رمزا للزمن الجميل، فعادة ما يعمد الاثنان إلى وضع مقارنة بين الحاضر والماضي فتكون المرأة، محور هذه المقارنة فالشيخ خليفة تزوج فطوم العقيم « بعد إلحاح ولديه عليه لتقوم على شؤونه ، وتؤنسه في وحدته ، فلا هي فعلت هذا ولا فعلت ذاك ولا تركته يهنأ ويطمئن ، ولم تكن إلا بديلا سيئا عن زوجته ».[2]

إن فطوم العقيم لا تعد سوى معادلا موضوعيا لعقم الزمن الحاضر الذي يعيشه الشيخ خليفة لذلك فإنه، يعمل على تحفيز الحاضر، ليعقد تلك المقارنة مع الماضي

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 52.
[2] - المصدر نفسه: ص40-41.

الخصب الذي تمثله زوجته المتوفاة (زمن الماء) ويبقى (زمن الماء) زمنا متعلقا باسترجاعات سالم، في مقابل الزمن الملعون الذي يعيشه إنه الحاضر الممثل في عزيزة الجنرال رمز الفساد والسلطة، إنها الزمن الرمادي الذي لطالما لعنه سالم « اللعنة على هذا الزمن». [1]

إن القارئ سريعا ما يجد تلميحات تعضد، وتسند تأويلاته لاسيما حين يروي السارد على لسان سالم ذكريات ماضية « غمض عينيه وراح يلاعب بإبهامه وقد عادت إلى ذاكرته أيامه الجميلة مع ذهبية بنت الطاهر ، ثم عيست ملامح وجهه ، وقد قفزت في ذاكرته مشاهد ذلك اليوم العصيب والموكب يخرج ذهبية لتزف عروسا لرجل لم يعرفها ولم تعرفه ... وحن قلبه لرؤية ذهبية » [2] ، لكن هذا الزمن الخصب (زمن الماء) المسترجع سرعان ما يتلاشى أمام سطوة الزمن الحاضر (الزمن الرمادي)، وهو ما يشير إليه قول السارد« دخلت عزيزة تبحث عنه فاعتالت أحلامه ». [3]

وإن كان استرجاع الماضي لدى الشخصيات السالفة يحمل إما دلالة (الرمادي)، وأوحاله، أو دلالة (الماء) ونقاءه فإن الاستذكار الذي يرد لدى (العطرة) يحمل الدلالتين معا، « مازالت العطرة تذكر ذلك الصباح الجميل حيث تناهى إليها دق على الباب فأسرعت تفتحه ...ودق قلبها الصغير، وعيناها تعانقان عيني زكريا ابن الجيران ودق أشد وهو يتجرأ فيمد يده إليها مصافحا، وضاغطا على أصابعها، ولافا قلبها المرتعش بصمت طويل، ومنذ ذاك حلقت في فضاء الحب الذي دخلته من بوابته الواسعة بعيدا عن أعين الأهل والجيران ». [4]

إن الجزء الأول من هذا الاستذكار، يفيض بدلالات زمن الحياة إنه زمن الحب المتدفق كنبع ماء صاف، لكن الجزء الثاني من هذا الاسترجاع يحيل لدلالة أخرة معادية

[1] -عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 24.
[2] -المصدر نفسه: 25.
[3] -المصدر نفسه: ص25.
[4] -المصدر نفسه: ص 236.

للأولى؛ أي زمن الموت / في مقابل الزمن الأول زمن الحياة،« ولم تمر سنوات حتى وجد زكريا أو زيكو كما يحلو لها ان تناديه نفسه متهما بالتستر عن جماعة إرهابية كان يقودها أحد جيرانهم، ولم يجد زيكو بدا من الفرار والالتحاق بالجماعة ... ولكن الفتى لم يفلح في ذلك ووقع في قبضة رجال الجيش الذين قتلوه ... ولأول مرة تندفع العطرة نحو المكان دون أن تعير أسرتها اعتبارا ولم تلحق إلا بالمحفل يبتعد بالجثة ».[1]

وفي الأخير نجد أن الروائي عز الدين جلاوجي، بهذه الاستذكارات أعطى للزمن وظيفة فنية ودلالية، كما أنه تم تخطيب هذا الزمن عبر هذه الاسترجاعات التي تكسر تتابعه ليغدو زمنا متعدد الأبعاد يتداخل فيه الحاضر بالماضي وعبرها ينتقل من الراهن إلى الماضي، إضافة إلى أنها تقنية محفزة وفعالة تساهم في تشويق القارئ لمواصلة قراءة الرواية.

2-1-2 الاستباق:

« وهو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق لحدث رئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد». [2]

ويرى حسن بحراوي في تعريف الاستباق أنه « القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما يحصل من مستجدات الرواية ».[3]

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 236.
[2] - مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص211.
[3] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.

من خلال هذين القولين نجد أن الاستباق هو استشراف وتنبؤ الحدث قبل وقوعه ويعني التوقع وانتظار ما سيقع، وبهذا يصبح حالة يعيشها القارئ أثناء قراءته للنص الروائي، وسبب ذلك هو الإيحاءات والإشارات الأولية التي توحي له بما سيأتي.

وظاهرة الاستباق نادرة في الرواية الواقعية، مقارنة بالرواية الجديدة حيث أن هذه الأخيرة أصبح الراوي ينتقل فيها بين أمس وغد دون تمييز، وإذا كان الاستباق يلعب دورا في تشكيل بنية الزمن الروائي، فإنه تقنية يقوم بوظائف تقدم تشكيل البنية السردية في امتزاجها ونسجها مع البنية الحكائية، إذ« يكون الاستشراف مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة» . [1]

« ويمكن تلخيص وظائف الاستباق على النحو التالي:

1-تعتبر الاستباقات الأولية في النص بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة.

2- تكون بمثابة إعلان عن حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث.

3-تعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال الاستشرافات.

4-إن الإنباء بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات والإيحاءات والرموز، يعطي القارئ إحساسا بأن ما يحدث في داخل النص من حياة وحركة وعلاقات لا يخضع للصدفة، ولا يتم بصورة عرضية، وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفا يسعى إلى بلورتها في النص». [2]

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص133.

[2]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص212.

« ومن يمعن النظر في النصوص الروائية يستطيع التمييز بين نوعين من الاستباق:

–سوابق داخلية: وهي عبارة عن تنبؤات لا يخرج مداها عن الحكي الأول.

–سوابق خارجية: وهي عكس السوابق الداخلية، يخرج مداها عن هذا الحكي». [1]

بما أن الاستباق هو تقنية زمنية تتنبأ وتستشرف عن أحداث أو أقوال أو أعمال سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق؛ فهو أيضا القفز من الزمن الحاضر ومحاولة الولوج إلى المستقبل؛ لأن «يعد تقنية تخل بالنسق الزمني المتسلسل، لأحداث الرواية، وتجعل القارئ أمام مفارقة سردية يتطلع من خلالها إلى الأمام وتتابع الأحداث والكشف عن خفايا الشخصيات» .[2]

ويرى حسن بحراوي «أن الغاية التي يؤيدها الاستشراف في الرواية هي حمل القارئ على توقع حادث ما، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات ... ولعل أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما جعل الاستشراف حسب (فينريخ) شكلا من أشكال الانتظار». [3]

نجد أن الاستباقات في هذه المدونة قليلة بالمقارنة مع عدد الاسترجاعات فيها؛ إذ لم يعمل (زمن الرماد) على طمس (زمن الماء) فحسب، بل عمد على إلغاء الزمن المستقبل، فلم يبرز من تلك الاستشرافات، إلا ما يسند تمادي (زمن الرماد) واستمراريته،« وإذا كان الاستباق في عرف النقاد بقتل عنصر المفاجأة، والانتظار لدى القارئ ». [4]

---

[1]- أحلام معمري: بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس " لـ: أحلام مستغانمي، ص23.

[2]- إبراهيم جنداوي جمعة الجميلي: المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان، ص15.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص132- 133.

[4] - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1997، ص81.

فإنه في هذه المدونة الروائية ينبئ القارئ بطغيان الحاضر ويوهم بأبديته، لذلك قل حجم الاستشرافات التي قد تساعد على خلخلة وهدم أسطورة هذه الأبدية.

ويمكن أن نقدم أمثلة عن بعض ما تضمنته المدونة عن استشراف والتي تنضوي ضمن ما يسمى بالاستشراف المعلن، بعضها تحقق، والبعض الآخر لم يكتب له ذلك التحقق، ويمكن أن نضرب المثال الآتي عن نماذج تحقق التوقع: « عزوز لك يظهر لا هو، ولا الأمانة (...) اندفاع سمير كالآتي يدفع الثمن ويفتح الجريدة على عنوان كبير اختفاء جثة لشاب قتل في ظروف غامضة (...) وسأل عمار كرموسة بحيرة : ولمن تتصور الجثة ؟ هل يمكن أن تكون لعزوز؟».[1]

فهذا المثال يدل استشراف متحقق، لأن السرد سيتوالى معلنا عن كون الجثة هي فعلا جثة عزوز، أما بروز النوع الثاني من الاستشراف غير متحقق فقد تمثل في تخمينات سمير المرنيني وعبد الله المرنيني حول قاتل عزوز « كان كل متهما يسبح في افتراضات لا حد لها كلامهما كان يخمن أن واحد من شلة المخدرات هي التي قتلت عزوز ... قد يكون فريد لعور ... أو عمار كرموسة ... وقد يكون الزربوط ...وقد يكونون جميعا مشتركين في جريمة النكراء ».[2]

فمثل هذا التوقع يبقى غير قابل للتحقق في ظل اكتشاف الجاني خارج نطاق هذه المجموعة، وما يمكن قوله إن الروائي لم يكن يميل إلى القفز على حاضر النص الروائي، لاستباق الأحداث، واستشراف آفاق الشخصية الروائية ومستقبلها، لأن ذلك يتعارض مع وجهته الواقعية ومنطلق الأحداث المتسلسلة، بل لأن الواقع بكل ما يحفل به من متناقضات ومتغيرات ومفاجآت جعل الاستباق أمرا غير مؤكد بالنسبة للروائي، ولذا وجدنا أن هذه التقنية لم تشغل حيزا يذكر في هذه الرواية، وهذان الاستباقان

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص81.
[2] - المصدر نفسه: صفحة نفسها .

وجدا الوظيفة فنية أو جمالية، وكشفا عن طموحات شخصية فياض، ليتمكن القارئ من فهمه ومتابعته.

ومجمل القول عن المفارقة السردية أو الزمنية بتقنيتي الاسترجاع والاستباق أنها قيمة فنية حاضرة في مجمل النصوص الروائية عامة وفي رواية «الرماد الذي غسل الماء » خاصة، لما للاسترجاع من دور في استعادة ماضي الشخصية الروائية وعلاقتها وعالمها الخاص بها، والربط بين ما كانت عليه وما آلت إليه، إضافة إلى ملء الفجوات التي يتركها الروائي بين مسافة سردية وأخرى وكسو رتابة السرد، ولما للاستباق من إنارة لمستقبل الشخصية الروائية غبر الحلم.

2-2مستوى الحركة السردية:

2-2-1 تسريع السرد:

يعتمد على تقنيتي الحذف و التلخيص، واللتين تعملان على إيجاد سبل أخرى للقراءة تدفع « إلى تأويل النص من باب الحديث عن المسكوت عنه، ولعل هذا ليس بجديد في نظريات القراءة وجماليات التلقي، إذ يطلب من القارئ ساعتها ملء تلك الفراغات النصية ، وفق منطق من الاستنتاجات والتأويل» .[1]

أ- **الحذف:**

يعد الحذف من أهم تقنيات تسريع السرد فهي « التقنية التي يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لا بد من القفز، واختيار ما يستحق أن يروي ». [2]

ويتقسم الحذف إلى ثلاثة أنواع : الحذف المعلن ، والحذف غير المعلن ، والحذف الضمني ؛ فأما الأول ، فهو الذي يمكن أن يستدل عليه من خلال ما يصرح به من إعلان للفترة الزمنية التي جرى خلالها الحذف « بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حذف

[1] - فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 170.
[2] - مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، ص 23.

زمنيا من السياق السردي » [1]، أما النوع الثاني؛ أي الحذف الضمني « يعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص بالرغم من حدوثه ، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر التغيرات ، والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة ». [2]

أما الحذف غير المعلن فهو الحذف الذي يفتقر إلى تعيين، وتحديد صريح، ومعلن للفترة الزمنية التي وقع فيها، ونجد بأن هذا النوع من الحذف، هو الأكثر بروزا في هذه المدونة السردية، ويمكن أن نمثل له بالمثال التالي:

« وتتناقل بعض الألسنة أن صالح الميقري قد كان عميلا أثناء الثورة، وأن سبب هجرته التي كانت بعد خروج الاستعمار كانت خوفا من الانتقام، ليعود بعدها بسنوات فيتزوج لكنه ظل يعمل بفرنسا، وكون ثورة طائلة » [3]

فالسرد هنا يستغني عن ذكر عدد السنوات التي قضاها صالح الميقري في فرنسا مكتفيا بعبارة بعدها بسنوات، ونتيجة لعدم وجود قرينة واضحة، فإن تحديد القارئ للمدة التي أمضاها صالح الميقري، سيبقى غامضا، في غياب تلك القرينة، وقد يكون من دلالات هذا الحذف، ترفع السارد عن ذكر تفاصيل لا تخدم الحدث السردي الرئيسي.

كما يبرز هذا النوع من الحدث غير المعلن عندما يتجه السارد صوب الحديث عن فتيحة الطارتا ومراحل حملها، وهو ما يمثله المثال التالي:

« بعد أشهر لاحظ الناس، انتفاخ بطن فتيحة الطارتا غير المألوف » [4]

[1] - مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ،ص233.
[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 162.
[3] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص100.
[4] - المصدر نفسه : ص121.

إن مثل هذا الحذف، يبقى مبهما نتيجة لعدم تحديده من قبل السارد وهو ما يفتح أبواب التأويل أمام القارئ، فعبارة بعد أشهر كانت بمثابة تحديد لزمن الفاصل بين وقوع حادثة الاغتصاب وحمل فتيحة الطارتا ليستمر السارد في مثل هذا النوع من الحذوف، عندما يسرد قصة وضع فتيحة الطارتا لطفلها: « بعد أشهر رأى الناس صباحا فتيحة الطارتا مضطجعة كالميتة في بركة دم ، وبالقرب منها وليد صغير يسبح في غيبوبة».[1]

وهذا الحذف أيضا غير محدد وهو ما يفتح أبواب التأويل لدى القارئ أيضا فقد تكون هذه الأشهر تكملة لنصاب الحمل الطبيعي، وقد تكون أقل من ذلك، وهو الأقرب تأويلا، خاصة وأن السارد يصف حالة الطفل بالغيبوبة.

لقد أشرنا سابقا إلى أن الحذف الصريح قد تضمنته الرواية بشكل أقل من الأول ونقصد به الحذف غير الصريح، إلا أن ذلك لن يمنعنا من التعرض إليه والتمثيل له، ويمكن أن نقدم النموذج التالي كمثال عنه، حيث يأتي هذا الحذف في معرض حديث السارد عن قصة فتيحة الطارتا ومدة مكوثها بالسجن بعد أن أقدمت رفقة أمها وأختها على قتل أبيها؛ حيث « حكم عليهن بالسجن عشرين سنة، تخرج فتيحة بعد عامين من ذلك مجنونة تتقاذفها الشوارع ويعبث بها الأطفال». [2]

أما النموذج الثاني، فيمثله المثال الآتي ذكره، والذي أبرز السارد في معرض الحوار الدائر بين مختار الدابة ونائبه:« خمسون سنة عن الاستقلال بعضنا لم ينعم بخيراته». [3]

إن مثل هذه النماذج المحددة، السالفة الذكر، تعمل على إيهام القارئ بواقعية الحدث، مادام الزمن الذي يجري فيه، زمنا واقعا، وموضوعيا.

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 121.
[2] - المصدر نفسه: ص 50.
[3] - المصدر نفسه: ص 124.

ب-التلخيص:

يعد التلخيص إلى جانب كونه آلية مهمة لتفعيل حركة السرد، وزيادة سرعته، فهو يعد منفذا مهما يستغله القارئ لمحاولة إعادة ملء وتأويل فراغات النص، اعتبارا عن كون« وظيفة التلخيص وضع القارئ في سياق التمفصلات الحديثة». [1]

وغالبا ما تحضر تقنية التلخيص عندما يعمد السارد إلى تقديم شخصية من الشخصيات السردية، فتتبلور المقاطع التلخيصية عبر اختصار مسار الشخصية الطويل، في حيز كتابي، لا يتعدى الأسطر القليلة، ويمكن أن يكون المثال التالي شاهدا على هذه التقنية الزمنية:

« مراد لعور في الثلاثين من العمر ... طويل، نحيف أحول العين اليمنى، نشأ في أسرة ميسورة تميل إلى التدين ... معظم أفرادها يحفظون القرآن الكريم، أبوه من مجاهدين ثورة التحرير ... قضى سنوات نشيطا ضمن صفوف الجماعات الإسلامية، يحضر نشاطاتها ، ويحضر حلقات توجيهاتها وذكرها ...دخل الجامعة ليدرس الآداب ... وقع في شباك حب زميلة له، نافست عليها أستاذه وظفر بها ... تمرد فضرب أستاذه ليطرد من الجامعة ... تشرد بعد ذلك وتمرد على كل قيم الأسرة والمجتمع ... دخل السجن مرة بتهمة حيازة وتناول المخدرات ». [2]

إننا نرى من خلال هذا الشاهد، أن حياة مراد لعور المقدرة بالثلاثين سنة، جرى اختزالها فيها لا يتعدى الستة أسطر، إذ حالة الضياع التي تنتاب الشخصية، قد حدث بالسارد إلى تجاوز الخوض في التفاصيل الدقيقة التي مرت بها حياة الشخصية، إذ تميزت كل مرحلة منها بالضياع انطلاقا من الانتماء الحزبي إلى الفكر الإسلامي السياسي، مرورا بتجربة الحب الفاشلة، والطرد من الجامعة، ليحتضنه السجن أخيرا، بعد أن أدمن على المخدرات.

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص209.
[2] - المصدر نفسه: ص 62.

وإذا كانت تقنية التلخيص في النموذج السابق قد أدت دلالة الضياع المتكررة عبر مراحل حياة الشخصية، والذي تواتر (أي الضياع) من خلال أشكال مختلفة في كل طور من تلك الأطوار، فإن التلخيص في المثال الآتي يفتح دلالات تأويلية أخرى:

« ومختار الدابة هو شيخ البلدية ورئيسها، بدأ حياته خضارا متواضعا ثم سائقا لشاحنة خضا، ثم بائعا للمواد الغذائية بالجملة، ثم نشيطا في الحزب وممولا رئيسيا لفريق نجوم المدينة ومقربا من الإعلام، ورجال الشرطة ثم مرشحا للانتخابات البلدية ». [1]

إن هذا التلخيص لسيرة حياة طويلة نسبيا، في سطور لا يتجاوز عددها الأربعة، يشير لدى القارئ دلالات تأويلية مختلفة أهمها سبب هذه السرعة الفائقة التي استطاع مختار الدابة الأمي الجاهل أن يقطع بها كل تلك الأشواط، إنها سرعة تتناسب وسرعة التلخيص الذي قدمه السارد عن حياتها، إذ يشي بالطبيعة الوصولية والمشبوهة لهذه الشخصية، ولا سيما عندما يتطور السرد، مفصحا عن طبيعة العلاقات المشبوهة بين هذه الشخصية، وعزيزة الجنرال، وبذلك يصبح هذا الاختزال متناسبا مع طبيعة هذه الشخصية.

كذلك في حديثه عن «الخبطة» هذه الشخصية التي شابها الضياع والفساد «الخبطة هو أخو نصير الجان ، امتهن مع أخيه بيع السجائر منذ كان صغيرا ، وصار في يفاعته مهربا للسلع على الحدود الجزائرية التونسية والليبية ، واستطاع في الأخير أن ينال ثقة الكبار الذين يجتمعون في ملهى الحمراء ، فسمحوا له بفتح ملهى صغير في الغابة جنوب المدينة ، تقصده الطبقة الوسطى التي تتوق إلى دخول ملهى الحمراء في خطوة تالية ». [2]

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص40.
[2]- المصدر نفسه: ص54-55.

حيث ان الراوي لم يفصل لنا ما جرى في هذه السنوات منذ أن كان صغيرا إلى أن افتتح الملهى فاروي هنا اكتفى بالإشارة إلى كل هذه الأحداث وترك الباقي على المتلقي في تخيل ما حدث معه في كل تلك السنوات الطويلة.

إلى جانب هذا نجد نموذجا آخر وهو « عمار كرموسة شاب في السابعة والثلاثين من عمره ،... نشأ يتيم الأب في أسرة معدمة تسكن الأحياء القزديرية ... تسرب في المدرسة في سنواته الأولى... ماتت أمه التي كانت تمارس البغاء في حادث مرور مع مجموعة من السكارى ... اشتغل في أيامه الأولى نادلا، ثم مساعد بناء ثم بائع خمرة في حانة ، ثم بطالا... دخل السجن مرتين ... مرة بتهمة الضرب العمدي المبرح والجرح باستعمال السلاح الأبيض ضد رب العمل ... ومرة بتهمة السكر العلني وانتهاك الآداب العامة».[1]

وفي هذا المثال يقوم الراوي بتلخيص حياة عمار كرموسة المقدرة بالسبعة والثلاثين سنة في أسطر قليلة ذاكرة حالة التشرد والبؤس التي عانا منها خلال مراحل حياته بدا من ترعرعه في أسرة فقيرة إلى غاية الزج به في السجن.

2-2-2 إبطاء السرد:

أ-المشهد:

يعد المشهد أحد تقنيات الإبطاء السردي التي تعمل على كسر رتابة السرد من خلال تقنية الحوار، يعمل على دمج الشخصية في المسار السردي، والإبانة عن توجهاتها، ورؤيتها عبر ذلك الحوار الجاري. [2]

ومن هذا المنطلق، يصبح «الحوار اللحظة الجوهرية في الرواية، التي يتم عن طريقها تمظهر المشاهد، ففي الحوار يغيب السارد ليترك في كثير من الأحيان حرية

[1] -عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص56.
[2] - مها حسين القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص239.

الكلام لشخصيات ، وبفضل هذا الغياب نشعر وكأننا إزاء واقعية نوع خاص واقعية تنسق ذلك التنائي، المتواجد بين زمن هارب ، وزنم بصدد الانباء ». [1]

إلا أن خضوع السرد في رواية « الرماد الذي غسل الماء » لمنطلق السارد العليم السارد البراني لا سيما وأن الرواية عبارة عن قصة ترويها شخصية خارجة عن المنظومة السردية للرواية، قد عمل على التقليل من بروز مثل هذه المشاهد، التي تسمح للشخصية بحرية الإبانة في ذاتها، وعن رؤيتها للآخرين، فكان هذا التقليل تقليلا فيما بعده النقاد «سمة من سمات الإعمار الدلالي في النصوص السردية ». [2]

ومن بين تلك المشاهد الحوارية التي تضمنتها المدونة الروائية مشهد الحوار القائم بين الزوجين سالم وعزيزة الجنرال:

– بت ليلك هنا على الأريكة؟

وصمت لحظات، وهي تتوجه نحو التلفاز فتطفئه ثم واصلت:

– يجب أن تزور فواز صباحا ... لقد ذهبت البارحة حين تركتك بالمصحة إلى الجنرال لأخبره بالأمر، يمكن أن يساعدنا.

وكان كلاهما هذا جوابا على شطر من حيرته ... شبك أصابعه الطويلة وراح يدلك كفيه، ورفع رأسه، وسأل بسرعة.

- ما الذي فعل فواز حتى يحتاج إلى كل هذا الاحتياط، والدعم؟
- لقد كاد يقتل إنسانا، وجريمة القتل ...

وقاطعهما سالم وهو يلبس خفا وجده أمامه، ويقوم من جلوسه.

- هو لم يقتل إنسانا، ولكنه دهم إنسانا بسيارته، وسواء ...واستدارت عزيزة الجنرال راجعة، وهي تقول:

[1] - وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص207.
[2] - المرجع نفسه: ص208.

- شرف العائلة لا يجوز أن يدخل مراكز الشرطة، ولا قاعات المحاكم ... أم هو ابن من ...؟

وتوقفت في مكانها ثم استدارت نصف استدارة فظهر خدها المتورد شهيا، وقرطها الطويل متأرجحا وقالت:

- لقد أخبرت فيصل الطبيب أن فواز قد تخاصم مع جماعة داخل ملهى الحمراء، وهو تحت تأثير الخمرة.

وابتلع الباب عزيزة الجنرال متجهة إلى الحمام، فعاد سالم بوطويل إلى مكانه ممتدا على الأريكة، وقد هدأت نفسه لأنه تلقى الإجابة عما كان يشغله». [1]

إن مثل هذا المشهد، قد عمل على إبطاء السرد والتقليل من حركته نتيجة الغموض في حوار مطول، تخللته التفاصيل الثانوية العديدة، من خلال الأوصاف التي عمد السارد إلى إلحاقها بعزيزة الجنرال (تورد خدها)، (قرطها الطويل)، أو وصف حالة سالم من (وقوف)، و(ارتداء الخف)، كل تلك الاستطرادات المتكررة عملت على زيادة سعة الخطاب، وزيادة إبطاء السرد.

وإن كان المشهد في هذا المثال، قد تميز بالطول نسبيا، فإنه قد يغدو أقل منه بكثير في مواضع أخرى من الرواية، إذ لا يتعدى كونه جملة ترد على جملة، ومن أمثال هذا النوع نضرب مثالا عن المشهد الحواري الذي جرى بين كريم السامعي وأخته بدرة:

" وهو يدخل المطبخ لتناول الإفطار التقى أخته بدرة تحمل محفظتها وتهم بالخروج.

–صباحك سعيد ... أصبحت مرتاحا.

– صباحك أسعد ... كلما زاد عام في عمرك زدت جمالا ... كأنك تتراجعين إلى الخلف.

«ابتسمت وقد أعجبها الإطراء، وراحت تغادر البيت ». [2]

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص22-23.

[2] -المصدر نفسه: ص26.

إن هذا المشهد الحواري القصير، سيتبع بمشهد آخر قصير، وذلك عندما يدور الحوار بين كريم السامعي وزوجته:

« دخل المطبخ، وجلس إلى طاولة الطعام يتأمل قوام زوجته نوارة، وهي تعد له الإفطار.

سألته دون أن تنظر إليه:

- أصبحت بخير؟
- أنا بخير دائما.

ومدت يديها تضع الإبريق، والفناجين، فأمسك يمناها ليطبع قبلة عميقة عليها ... سحبت يدها بدلال وانشغلت بتقديم الخبز، والمربى، وهي تسأل مبتسمة:

-تتظاهر بحبي؟

وسحب إليه الفنجان يملأه حليبا، وهو يقول:

-كما يحب الأنبياء الوحي.

وجلست تعد له صامتة قطع الخبز ... وجارها هو أيضا في الصمت». [1]

إن هذا المشهد يبدو أقل إسهابا، بمعية المثال السابق له مقارنة بالمثال الأول الذي كان أكثر استطرادا. وما يمكن أن يلاحظه القارئ من خلال النماذج المشهدية التي سبق استعراضها، قدرة هذه المشاهد على تعطيل حركة السرد، فقد كانت بمثابة العصا في دولاب الزمن السردي وإن لم تخدم معظم الحوارات المشهدية وظيفتها الأساسية، أي الكشف عن الحالات النفسية للشخصيات، ومواقفها نظرا لما قد أشرنا إليه سالفا كون السارد ساردا برانيا متحكما في البرنامج السردي للرواية.

ب-الوقفة:

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص26.

تعد الوقفة الوصفة ثاني تقنيات الإبطاء التي تنتاب الزمن السردي الروائي، إذ «يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ، ويمتد فالوصف وقوف بالنسبة للسرد ولكنه تواصل ، وامتداد بالنسبة للخطاب ». [1]

وتعد رواية« الرماد الذي غسل الماء » رواية غلب عليها الوصف فكل شيء فيها يغدو قابلا للوصف؛ حيث «أصبح الوصف غاية في حد ذاته وهي ليست كالغاية التقليدية التي يطمح الراوي من ورائها إلى تزيين السرد بل أصبح الوصف غاية خلاقة إبداعية تومئ بعمق العلاقة بين المكان و الأشياء بعد سقوط الإنسان في الرواية الجديدة». [2]

ولأننا سنعمل على تتبع علاقات الوصف بكل من الزمان والمكان في الفصل الموالي، سنتوقف هنا عند الوصف بالمقدار الذي يكتفي بإظهار الوظيفة الإبطائية، التي يضطلع بها الوصف في هذه الرواية.

إن كثرة المقاطع الوصفية في هذه الرواية غالبا ما يخدم طابع التشيئي الذي ساد مدينة عين الرماد، فالشخصيات التي تدور في فلك الرواية، أضحت مجرد أشباح، أو هياكل بشرية، غير قادرة على الفعل، أو إنها مجرد صور ثانية، لا يمكن وصفها إلا وصفا ماديا، لذلك غالبا ما يقف وصف الشخصيات عند حدود الملامح الفيزيولوجية، دون الغور إلى بواطنها والكشف عن ما تحويه أعماقها حيث يقول السارد: « كان سمير واسطة العقد ، وكان أحب إخوته إلى أمه طويل القامة أسمر اللون في ملامحه ، ووسامة وفي عينيه دعج محبب وهو أقرب شكلا إلى أخواله، وكانت أمه كلما أمعنت فيه النظر، إلا وذكرها بأبيها الذي كانت هي بدورها أحب أولاده إليه». [3]

[1] - مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص247.
[2] - المرجع نفسه، ص249.
[3] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 49.

ثـــم إن الشخصـــيات تتعـــارض والأمـــاكن التـــي يكثـــر الإفـــادة بأوصـــافها التفصيلية، « وبالإكثار من الوصف الشيء هذا، تفهم مباشرة بأن روح النص تندرج في ما يسميه الفلاسفة الفرنسيون، من أمثال فوكو Michel Foucault، وليفي ستراوس Levi Strauss وغارودي Garaudy بموت الذات ، أو الإنسان » [2]

وهو الأمر نفسه الذي نجده ينطبق على وصف السارد لنصير الجان، فهو «في الخامسة والأربعين من عمره ... نحيف الجسم معتمد القامة قليلا أملس الشعر ... سريع الحركة يهرول متعاوجا كأنما يكاد يسقط في عينه حول خفيف أصابه في يفاعته حين عصفت به حمى شديدة ... ألصق به أقرانه هذا اللقب ليس لحوله، ولا لسرعته فقط ، بل لمكائده التي كان ينصبها لهم ». [1]

ويتمادى الوصف ليطال الأماكن، والتي تقع في أغلبها تحت سطوة الزمن الحاضر فتتغيـــر، وتتبـــدل صـــورتها، فكـــان مـــن الضـــروري الاسترســـال فـــي وصـــف هذه الأماكن؛ من أجل حفظ صورتها المثالية الأول في الذاكرة بعد أن طمسها « الزمن الحاضر » من جهة، ومن جهة أخرى عمل الوصف الآتي لهذه الأماكن وصورتها الثانية، وهو ما سنتحدث عنه في مقاربتنا للعلاقة الجدلية القائمة بين الزمن والمكان في هذه الرواية.

وظهور هذه التشييئية التي تتوافق وفساد المواقع، وعبثيته، لم تلغ بروز الصفة التزيينية للوصف، ويمكن أن نستدل على ذلك بالمثال الموالي: « واستمرا صامتين لا يحس الواحد بوجود الآخر حتى دخلا المزرعة، وغطتهما أشجار السرو الواقفة في صفين طويلين كجنود يشاركون في استعراض ... ثم ما فتئت السيارة تخرج إلى جدائل الشمس (...) وبدا السهل ضاحكا دهاقا بشتى أنواع الخضر، وتعانقت على جسده

[1]- وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص204.

الطـري، سـنابل جـذلى بالحيـاة تفـتح ذراعيهـا تسـتحم بـرذاذ المـاء المتطـاير مـن آلات الرش». [1]

إن وظيفة هذا المشهد تبرز في كونها وظيفة تزيينية، إيهامية، فهي إضافة لما تشيعه على النص من جماليات، فهي أيضا تعمل على إيهام القارئ بواقعية الفضاء الذي تجري فيه إحداث الرواية، وبالتالي واقعية الحدث الذي يرصده القارئ، ويتبعه.

«وتزخر الرواية بالكثير من المقاطع الوصفية التي تتبع هذه الغاية، ومنها كذلك وصف للغابة ... أشجار الصنوبر تشمخ برؤوسها تحجب أشعة الشمس الباهتة التي بدأت تنهزم أمام زحف أصابع الظلام، وأشجار البلوط تجثم كعجائز مقعدات تملأ الفراغات بين جذوع أشجار الصنوبر». [2]

وفي الأخير يمكن القول إن هذه المفارقات قد عملت وظيفتها في إبطاء وتيرة السرد.

مما تقدم نلحظ أن الروائي برع في توظيفه لهذه المفارقة؛ أي التناقض بين الرغبة الموجودة وما يفرضه الواقع، فكل الأحداث والمفاجآت والتطورات التي واجهت شخصيات الرواية يجعلنا نطلق على الرواية تسمية رواية الحدث؛ لأنه هو المتحكم في كل الأفعال اللاحقة بالشخصيات، إلا أن الرواية على الرغم من ذلك لا تبقى حبيسة الحدث، والبحث البوليسي والتحري، بل تجعله مطية لإبراز مفارقات المجتمع وتناقضاته.

وقد منحت بدورها الرواية مزيدا من التأملات ولعل هذا هو السر الذي يشد القارئ لهذه الرواية فيتذوقها جماليا وفنيا وبذلك تكون المفارقة قد حققت وظيفتها الجمالية والفنية.

[1]- وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل ، ص 153.
[2]- المرجع نفسه: ص175.

ب- المكان:

2-1 مفهوم المكان:

تتسع دلالة المكان اللغوية، وهو على العموم الموضع الحاوي للشيء، والحيز الذي يحوي الإنسان وأنشطته، أما المكان في العمل الروائي فهو الوعاء الذي يحوي الشخوص والأحداث.

«إن المقصود بالمكان في الرواية هو الفضاء التخييلي الذي يصنعه الروائي من كلمات، ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث ». [1]

«ويمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدود وزمان معين » [2]، فهو أحد أهم مكونات البنية السردية باعتباره الأرضية التي تجري فيها الأحداث .

يعرف الباحث السينمائي يوري لوتمان المكان بقوله: «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو المحالات أو الوظائف، أو الاشكال المتغيرة ...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية (مثل : الاتصالات المسافة ...) » [3]؛ فهو هنا يرجع المكان إلى أنه مجموعة من الأشياء متجانسة، تحكمها علاقات متشابهة، ومتشابكة ضمن العلاقات المكانية.

أما غاستون باشلار يرى بأن المكان هو: « المكان الأليف، وهو ذلك البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا

[1] - عمر عاشور: البنية السردية عند طيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر ،2010، ص29.
[2] - محمد يوعزة: تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، ط1، المغرب، 2010، ص99.
[3]- المرجع نفسه، صفحة نفسها.

فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولية، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور». [1]

فهو هنا يتحدث عن مسألة الاتصال بين المبدع، والقارئ من خلال ردود الأفعال التي نعيشها في حياتنا، وذلك من خلال ملامح عن مسألة الاتصال بين المبدع، والقارئ من خلال ردود الأفعال التي نعيشها في حياتنا، من ملامح الألفة التي نستذكرها من خلال الفضاء المكاني الذي تتم فيه عمليات التخيل والاستذكار والحلم، ونتيجة للدراسات المتعددة والمتفرقة للمكان، أن ظهرت جملة المصطلحات المحددة للمكان الروائي.

«المكان الروائي : هو المكان اللفظي المتخيل؛ أي المكان الذي تصنعه اللغة خدمة للتخيل الروائي». [2]

«الفضاء (espace) : وهو مجموعة الأمكنة الروائية، وإطارها المتحرك». [3]

2-2 أنواع المكان:

أ-الفضاء الجغرافي (Espase Géographique):

« هو مكان ينتجه الحكي محدود جغرافيا قابل للإدراك، والتخيل؛ حيث يتحرك فيه الابطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه»، [4] فهو مكان ينتجه الحكي وهو محدود جغرافيا لذا يمكن إدراكه وتخيله.

ب-الفضاء الدلالي: (Espece Sémantique) :

«وهو الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام » ،[5] فهذه الصورة تخلقها لغة الحكي لترتبط فيما بعد بالدلالة المجازية

---

[1] - غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، ط2، لبنان، ص75.

[2] - مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1998 ص76.

[3] - المرجع نفسه، ص 76.

[4] - المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[5] - المرجع نفسه، صفحة نفسها.

ج-الفضاء النصي (Espace Textuel) :

«ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح »[1] ،بمعنى الطريقة التي يهيمن فيها الكاتب على عالمه الحكائي.

2-3 أهمية المكان:

يكتسب المكان أهمية كبيرة في العمل الروائي، وفي كيفية تصويره فهو يرمي إلى إعادة خلق الواقع وتشكيله من جديد، ويجعل من أحداث الرواية – بالنسبة للقارئ – شيئا محتمل الوقوع، فهو فضاء يحتوي كل العناصر الروائية من (أحداث وشخصيات) وما بينهما من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تتفاعل فيه.

« إن توظيف المكان في الابداع القصصي من الوسائل الجمالية ذات التصورات البعيدة لما يحمله من ملامح ذاتية، وسمات إبداعية، وعواطف إنسانية، وتجارب اجتماعية تجعل العمل متكاملا في بنيته ورؤاه، وهكذا يصبح المكان مكونا قصصيا جوهريا، وعنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية، والرمزية». [2]

«كما ان تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها ... ». [3]

المكان إذن هو الأرضية التي تدور فيها الأحداث، وتتنوع فيها الشخصيات فهو « يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح» [4]؛ لذا فهو يصبح كمنسق داخل الرواية، ويجمع مكوناتها، ويحاول أن يربط بعضهما ببعض، كما أنه يساهم

[1] - مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، ص 76.
[2] - أوريدة عبود: المكان في القصبة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2009، ص34.
[3] - عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، ص30.
[4] - صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الله منيف، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 13.

في ترتيب العمل السردي، فأصبح عنصرا حكائيا هاما قائما بذاته، وله سلطته على الأحداث والشخصيات، والافعال داخل النص.

«لذا ينبغي أن ينظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى، ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث». [1]

أي الوقائع والمكان الذي يختزل فترات من عم، وأجزاء من حياة.

لقد اعتمد المكان جزءا مهما لنجاح العمل الأدبي، وهو إخضاعه للمكانية، فحين يخلو العمل الأدبي منها يفقد خصوصيته التي ينتمي إليها، وأصالته التي تعد من أساسيات العمل الأدبي ومسوغات نجاحه.

2-4 تجلي المكان في الرواية:

يعتبر المكان أهم عناصر العمل الروائي؛ ذلك أنه يقوم بدور فاعل في بنائها وتركيبها، فمنه تنطلق الاحداث، وفيه تسير الشخصيات، فهو عنصر مهم في تماسك شخصيات الرواية وأحداثها.

وسنحاول فيما يلي رسم ملامح في الرواية عن طريق حصر، الأمكنة وكيفية تعبير المؤلف عنها، وإبرازها لنا.

الراوي جسد مجموعة من الأمكنة تنوعت بين المفتوح والمغلق، وبين العام والخاص وبين الداخلي والخارجي، وبين كل مكان ومكان، تختبئ دلالة أبسط ما يمكن أن نقول عنها إنها ذات نكهات مختلفة، أعطت للنص ذوقا وإيقاعا وصدى؛ ذلك أن التعامل مع الأمكنة لم يكن تعاملا حسيا، وجغرافيا جافا، وإنما كان تعاملا فنيا فيه من الإحساس والمشاعر ما يترك لنا رحابة التحاور، والجدل معها، والتقرب منها.

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ،ص 32.

«فالمسرح الذي تدور فيه الشخوص نموذج من الشارع المصري في الأحياء الشعبية، فيه القهوة البلدية، والبيت الشعبي، وصالون الحلاقة، والفرن والوكالة التجارية، أو الدكان الكبير». [1]

وسنحاول عرض بعض الأماكن المفتوحة والمغلقة في الرواية؛ وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

أ- الأماكن المفتوحة:

«تكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الرواية إذ أنها تساعد على «الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها». [2]

من خلال ما تمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عند تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء». [3]

وسنقوم بترتيب هذه الأماكن بناء على درجة انفتاحها من جهة وكثافة حضورها في الرواية بحيث تصدر مجموع هذه الأماكن في النماذج الروائية المختارة الأماكن الآتية:

1-الغابة:

يتكثف بروز الغابة في هذا المتن الروائي، لتكون السلوكات البشرية الممارسة فيه معادلا موضوعيا لما تحمله هذا المكان من« معاني التوحش »،« وشريعة السطو» ،«والظلم »، وهي بذلك تصبح الغطاء الآمن لمختلف الأفعال البشرية المنحرفة، فتعتبر الغابة من الأماكن المفتوحة يكثر بروزها في هذا المتن الروائي، وهي كذلك مكان وقوع الجريمة التي راح ضحيتها« عزوز المريني فتنطلق أحداث هذه الرواية

[1] - محمد زعلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها – اتجاهاتها – أعلامها)، الناشر منشأ المعارف، ط1، الإسكندرية، مصر ،1973، ص302.
[2] - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 79.
[3] - فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات الجذور –الحصار – أغنية الماء والنار)، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، 2003، ص80.

مع هذه الواقعة واصفة تلك الغابة التي تسترت على تلك الحادثة « زادت الأمطار هيجانا ...وبدأت الخمرة تستدل ستائرها على عينيه خفف من سرعته وهو يدخل منعرجات رأس العين الخطيرة ... كان الطريق مقفر وموحشا ، لم تستطع الأضواء الكاشفة أن تهتك حجبه الكثيفة ... وأحس جسدا يقطع الطريق والغابة تكاد تنهزم ... ضغط على المكبح ... صدمه ... سقط بعيدا ... انحرفت السيارة وارتطمت مقدمتها بآخر شجرة معزولة في الغابة ». [1]

دنست الغابة وتحولت من مكان نقي يجتمع فيه الأحبة للتنزه، والمتعة إلى مكان ترتكب فيه الجرائم، وتمارس فيه الأفعال المشينة المخلة بالحياء، وهو ما يؤكده الشاهد الآتي:

« ترجلا من سيارة التاكسي، وراح يتوغلان في أحشاء الغابة تعرجا في الدرب الباهت لتتكشف أمامهما ساحة فسيحة أعدها نزلاء هذا المكان خصيصا لنشاطهم ... دخان الشواء، عشرات الشباب والكهول ... نساء ورجال تفرقوا في السيارات، وتحت الأشجار يعاقرون زجاجات خمرهم ترتفع صيحاتهم وقهقهاتهم ... مظاهر مجون وخلاعة تهتك حرمة كل حشمة». [2]

2-المدينة:

« تعتبر المدينة عاملا فعالا في تكوين الأفراد كوحدات متماثلة في التفكير والعمل، متكيفين، لميكانيزمات متحركة عن طريق حوافز سيكولوجية بسيطة كما تعد المدينة – في الحضارة المعاصرة – المكان الذي يرسم فيه الناس خيط الاتصال المبهم والمتغير ». [3]

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 7.
[2] - المصدر نفسه، ص109.
[3] - غريب محمد سيد أحمد: علم الاجتماع الحضري، دار المعرفة الجامعية، دط، مصر، 2006،ص 72-73.

كما أنها تعتبر «وحدة اجتماعية تمتاز بوحدات إدارية ويعيش فيها الأفراد متكتلين متزاحمين في مساحة معينة رغبة في تبادل المنافع وتحقيق الغاية من الاجتماع الإنساني ». [1]

بما أن المدينة هي الأخرى من الأماكن المفتوحة التي أطلق عليها الروائي عز الدين جلاوجي اسم (عين الرماد) والتي تجري على ركحها أحداث الرواية، خاصة وأن الرواية تتبني على أساس زمنين زمن الحاضر (زمن الرماد)، وزمن الماضي (زمن الماء)، وهذان الزمنين يعبران عن صورتان يحيلان لزمن الصفاء ؛ أي زمن الماء ، وصورة أخرى تعبر عن الواقع الموحش الذي آلت إليه تلك الصورة الأولى في زمن الرماد.

فأما عن الصورة الأولى فإن السارد يعرضها بقوله:« حدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة، أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي أسموها La belle ville المدينة الجميلة». [2]

لكن هذه الصورة الجميلة التي كانت تسم مدينة عين الرماد في الزمن الاستعماري سرعان ما تشوهت، بعد أن طمسها الزمن الحاضر زمن الاستقلال: « وما فتئت الكتل الإسمنتية تتكتل حولها كخلايا سرطانية حتى شوهت كل ما حولها من هكتارات ضخمة». [3]

هنا تتضح لنا ملامح المفارقة التي وظفها الكاتب بجمعه بين المتنافرات؛ بتحول المدينة من تلك المدينة الجميلة التي زرعها المستعمر الفرنسي بكل أسباب الحياة والحضارة، إلى أن جاء أصحاب الأرض ليعمروها بكل ما للكلمة من معنى لكلمة الدمار والخراب؛ لتتحول المدينة من تلك المدينة الجميلة إلى مجرد خلايا سرطانية ولعل هذا التوظيف سيتضح أكثر بما يشي به الاقتباس الآتي : « مدينة عين الرماد كالعجوز

[1] - غريب محمد سيد أحمد: علم الاجتماع الحضري، دار المعرفة الجامعية، د ط، مصر، 2006،ص72.
[2] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص11.
[3] - المصدر نفسه، ص11.

المـومس تتفـرج علـى ضـفتي نهـر أجـدب تمـلأه الفضـلات التـي يرمـي بهـا الناس، والتي تتقاذفها الرياح، ... تتدرج فيها البنايات على غير نظام، ولا تناسق ... يسد عليها الريح من الجنوب أشجار غابة صغيرة تعاود الانحدار مرة ثانية على جبل صغير، تشقه طريق معبد تنز قريبا منها عين الرماد الأصلية التي قيل أن السكان قد هجروها ثم اتخذوها مزارا، أو معبدا وتمتد المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة ... وتملئ مدينة عين الرماد بالحفر، وببرك المياه القذرة، يتوسطها سوق منها السور ... تتلوى شوارعها، وأزقتها التي تضيق، وتتسع في غير نظام ... إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة ». [1]

ومما سبق نلاحظ أن الكاتب ذكر كل دلالات الامتساخ، والتحول الذي طال مدينة عين الرماد عبر زمنين (زمن الاستقلال/الزمن الرمادي، وزمن الاستعمار/ زمن الماء).

3-الحديقة:

مكان آخر يتميز بالانفتاح وهو فضاء للفسحة والتجول، وكثيرا ما يقصده الزوار بهدف الترويح عن النفس، وهي رزم للتحرر والانفتاح من رق الهموم والأحزان، وتتميز بأجوائها الجميلة يلقي الإنسان فيها الراحة التامة، كما تشعره بالطمأنينة والأجواء السعيدة والأنس.

إلا أننا في هذه الرواية نجد أنفسنا أمام مفارقات كثيرة تتحقق على مستوى هذا المكان منها ما سنتعرف عليه الآن:

فالحديقة في هذه الرواية لا تغدو أن تكون معادلا دلاليا للغابة، وهذا انطلاقا من كونها مستضيفة لشتى الانحرافات السلوكية التي تضمنها الغابة فهي تمثل مسرح حادثة اغتصاب فتيحة الطارتا وهذا ما يدل عليه المثال الآتي:

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص20.

«وحديقة الأمير التي تتوسط المدينة كانت تحفتها وعروسها... تقذف بابتسامتها في أوجه الزوار... وتتنوع فيها الممرات الإسفلتية والحجرية التي تتأثر عليها كراس حديدية مزخرفة هنا وهناك... ووقفت في كل زاوية منها أعمدة وتماثيل رومانية تذكر الجميع بالحضارات والشعوب التي مرت على المدينة... فلم يمض إلا عقدان أو أكثر حتى تناهبها جشع البطون الكبيرة، لتقلص أمتارا أمام زحف الإسمنت المسلح الذي كومه حشحوش وعزيزة من كل جانبي». [1]

والمثال الآتي خير دليل عن الفساد الذي انتشر في الحدائق؛ حيث يقول الروائي: «لم يعد لنا مبرر للبقاء...الحدائق أصبحت مرتعا للشباب الفار من شبح البطالة إلى التسكع والتهور». [2]

فمن خلال هذا المثال تتضح لنا المفارقة؛ بحيث أن الحديقة رمز للحضارة والسكينة، وتحتوي على كل ما يوحي بالجمال، كما أن الناس يقصدونها قصد الترويح عن النفس، الاختلاء بالنفس والاحساس بالحرية من خلال التمعن والتأمل في مناظرها الجميلة وتحولها لمكان يخشى الناس الذهاب إليها حتى لا يتعرضوا للمضايقات ومشاهدة مناظر مخلة بالحياء.

4-المقهى:

يعتبر من الأماكن المفتوحة وبالتالي « يمثل المقهى بؤرة اجتماعية لها دلالاتها الخاصة في الرواية العربية، التي وجدت في هذا المكان علامة دالة على الانفتاح الاجتماعي والثقافي وأنموذجا مصغرا لعالمنا». [3]

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص59.
[2] - المصدر نفسه، ص 60.
[3] - شاكر النابلسي، جماليات المكان الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص 199.

وهو بيت الألفة العام الذي « يستوعب الجميع ويحتوي الجميع دون شروط مسبقة ودون مواعيد مسبقة». [1]

وبالتالي فالمقهى مكانا اجتماعيا ذكوريا بامتياز، وهو المكان الذي تلتقي فيه مختلف طبقات الشعب، وأكثر الأماكن ذكرا في الرواية، وتمثل أنموذجا مصغرا عن المجتمع ككل والمقهى كفضاء جمالي على حد قول شاكر النابلسي: «يعتبر علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي فنلاحظ أن المقاهي انتشرت في أماكن مختلفة من العالم العربي فكانت فيه مجتمعات هذه المقاهي منفتحة انفتاحا اجتماعيا وثقافيا، وفنيا ملحوظا فيما لو علمنا أن بعض المقاهي كانت تقوم مقام النادي الأدبي كما تقوم مقام المسرح ؛ حيث يأتي الرواة ويقصون الحكايات والسير الشعبية والأغاني، ويقدم فيها الفنانون والرواة فنونهم وإبداعاتهم وكلها تمثل مظاهر للانفتاح الاجتماعي والثقافي والفني الذي ساهمت في تحقيقه ». [2]

والحقيقة التي تظهر من خلالها المفارقة هي أن المقهى في رواية « الرماد الذي غسل الماء» لا تميل أبدا إلى مثل تلك الدلالات، فهو مكان سلبي بكل ما للكلمة من معنى؛ إذ أنه معادل حقيقي لحياة التشرد والضياع والانحراف الذي يعيشه سكان المدينة وهو يتجه به المثال الآتي:

« خرج سمير المرنيني من رقاقهم المقرف وعاوده الهدوء وهو يتجه صوب المقهى العتيقة الذي عشعشت حوله المقاهي الحديثة ... تجاوزت فتيحة الطارتا وقد تكورت على نفسها تغط في نوم عميق غير مبالية بالرائح والغادي وغير مبالية بساقيها الموردتين المكشوفتين ... وقف عند الباب يتفرس في الوجوه الغارقة في بحر القمار وقد علتها

[1] - شاكر النابلسي، جماليات المكان الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994 ،159.
[2] - المرجع نفسه، صفحة نفسها.

سحب لدخان شباب وكهول وشيوخ ... معلمون متقاعدون، وخمارون، وخرجي السجون».[1]

المقهى من خلال هذه الصور يبدو مشكلا من مزيج متجانس من البشر ليعكس بذلك التركيبة البشرية في مدينة عين الرماد، إضافة إلى أنه يمثل مركزا للصفقات والاتفاقيات، وعروض البيع والشراء بالنسبة لعصابة المخدرات، فهو يعكس بذلك واقعا اجتماعيا مرا.

5- المسرح:

المسرح من الأماكن المفتوحة في رواية « الرماد الذي غسل الماء» ،وجاء كذلك أي مكانا مفتوحا وذلك لأنه مخصصا لفئة معينة من المجتمع وهي الفئة المثقفة قصد التمتع بمختلف العروض الفنية الثقافية والترفيهية، إلا أن هذا المكان تعرض كغيره من الأماكن السابقة للهدم، والتخريب ؛ نتيجة تقادم عهدها.

فالمسرح البلدي لم تشوه معماريته، كما حدث مع بعض الأماكن، كما أنه لم يعد وكرا للشواذ، بل اكتفى بجعله مهجورا، بينما كان يطفح إبداعا وحياة في العهد الاستعماري وتعود سكونية هذا المكان، وتوقف أنفاسه نتيجة سطوة الزمن الإرهابي، «إنها يد السطو والقنوط » [2]، خاصة والبلاد تعيش تحت، « ظروف حالة الطوارئ، واشتداد هول الإرهاب » [3] الذي يحرم مثل هذه الفنون، ويتشكل المثال الآتي شهادة على ذلك:

«المسرح البلدي تحفة المدينة، بناه الفرنسيون قبل الثورة وزرعوا فيه الحياة حيث ينقلون إليه حركتهم ليلا، ويضخون شراييه فنا، وإبداعا ومنذ غادر الفرنسيون

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 27.
[2] - المصدر نفسه، ص 90 .
[3] - المصدر نفسه، ص 29.

المدينة تسللت إليه يد اليأس، والقنوط، وتغشاه حزن عميق رهيب لف الجدران البيضاء، والأبواب البنية، والتماثيل التي ثبتت من الخارج رمزا لآلهة الجمال».[1]

نجد أن المفارقة قد برزت في كون الزمن الحاضر، اعتبره الكاتب زمن هدم وانحطاط على عكس المتوقع والمتأمل منه، فقد دمر وهدم كل ما بناه الزمن الماضي فالمسرح بعد أن كان تحفة المدينة حسب رأي الكاتب، تعرض على خشبته مختلف العروض الثقافية والترفيهية الكوميدية أصبحت في زمن الرماد، مكان تمارس فيه اللاأخلاقيات وأصبح وكرا للشواذ، وهجره سكان المدينة وتركوه لفئة منحطة بدل أن تتبناه فئة مثقفة لاستغلاله، في توعية سكان المدينة وتثقيفهم وتنويرهم بدل الظلام الذي يجيش على حياتهم.

ب-الأماكن المغلقة:

«المكان المغلق هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن، سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين لذا، فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، الذي قد يكتشف عن الألفة والأمان أو قد يكون مصدرا للخوف والذعر». [2]

والأصل هو المكان الذي لا يدخله إلا قلة من الناس.

1-البيت:

« يعتبر البيت كما هو متعارف عليه المسكن أو المأوى، الذي تأوي إليه جميع المخلوقات طلبا للراحة والاستقرار فهو البنية الأساسية للعمران البشري المتمثل في مجموع

[1] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص90.
[2] - ينظر فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص 163.

القرى ومجموع المدن، ولأن البيت ليس مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه، وإنما هو جزء من كياننا ووجودنا الإنساني». [1]

فالبيت إذا أحد الأمكنة المغلقة؛ حيث أنه يشعل حيزا مهما في حياة الانسان، إذ غالبا ما يكون مصدر راحة، وأمن وطمأنينة فيلعب دورا كبيرا في الجانب النفسي للإنسان، ذلك أنه يحميه من الضياع والتشرد كما أنه يحقق ذاته من خلاله؛ إذ يعتبر الفضاء الوحيد الذي يتصرف فيه الإنسان بحرية دون أن يكون هناك تدخل من الطرف الثاني، وفي هذا الصدد يقول غاستون باشلار: « البيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى... وبهذا فلو طلب إلي أن أذكر الفائدة الرئيسية للبيت لقلت: البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء ». [2]

إن البيت في رواية «الرماد الذي غسل الماء» يمثل مصدر ازعاج ولا مبالاة، فهو منزل قائم على الخصام وعدم الحب والأمان والولد فواز لا يجلب سوى المشاكل، أما الأب سالم فلم ينعم بطعم السعادة منذ أن تزوج، وهذا نظرا لما يلقاه من معاملة سيئة من طرف زوجته، والمثال الآتي يوضح ذلك:

« لم يعد سالم بوطويل إلى فراشه ولم يغير حتى ثيابه، بل ولم يستطع حتى أن يجلس، عشرات من الأسئلة كانت تدور في خلده، ويجب أن يطرحها على زوجته لكنه لم يكن ليجرؤ...يعرف أنها تفور وتثور كالبرهان وتقلب ليلهم كوابيس مزعجة ». [3]

الملاحظة من خلال هذا المثال أن الجميع في هذا البيت لم يعد ينعم بالاستقرار الذي هو مقياس أساسي؛ بحيث يعتبر سببا في النجاح وفقدانه يؤدي إلى فشل

[1] - غادة الإمام: غاستون باشلار، جماليات الصورة، ص 290.
[2] - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 70.
[3] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 14.

عظيم، لأنه بانعدامه تنعدم القيمة الحقيقية للحياة، وزعزعة الاستقرار في البيت من أشد الأمور التي تفتك بالمجتمعات، وهذا ما نلمسه حقيقة في هذه الرواية، وإذا كانت البيوت كما يقول باشلار: « جسد وروح » [1]، فإن الحياة التي كانت تدب فيها في الزمن الماضي، قد تحولت إلى موت بشع في الزمن الحاضر، لذلك فإن هذه البيوت أصبحت شبها بالسجون، وهذا ما يعبر عنه المثال الآتي:

« مسكن الأسرة الكبير حجرتان من القرميد يتوسطهما رواق طويل ينفتح على حوش كبير، تغطي أرضيته طبقة إسمنتية سوداء وفي ركن الحوش الأيمن تقوم سقيفة صغيرة في مطبخ العائلة، وفي الركن الأيمن يقوم المرحاض والمغسل، وعلى السقوف عشرات الحمام والخطاف، ومنذ مات الوالدان استحوذت كوثر على التركة». [2]

هذه الأوصاف تتجلى لنا جمالية المفارقة، من خلال ذلك الذوق المعماري الأصيل والجميل، وسرعان ما تحولت إلى بيوت أقرب ما تشبه معمارية السجون، فقد شوه وجهها نتيجة ما أتى به الزمن الحاضر من تطورات دفعت إلى مثل هذا السلوك، فزمن السطو والجرائم دفع إلى إحداث مثل هذه التغيرات في أبنية المساكن وتشويه معماريتها.

2- المقبرة:

المقبرة هي « النتيجة الحتمية التي يؤول إليها الانسان بعد حياة طويلة مليئة بالأعباء والصعاب وهو شاهد العبرة والاتعاظ الطبيعي الذي لا يحتاج إلى كلام». [3]

والقبر هو المثوى الأخير الذي ينام فيه الانسان نومه الأبدي، والمكان الأخير الذي يؤول إليه كل من ذاق الموت حيث السكينة التامة والصمت المطلق، والقبر مكان

[1] - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص38.
[2] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 148.
[3] - محمد عويد الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي (من عصر المرابطين حتى نهاية العربي 484 هـ، 897هـ)، دار رضوان للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص101.

واسع لا يضيق، « يتوحد فيه الزمان والمكان فيتحولان لشيء واحد... فهو مكان لا متناه يضم كل أنماط المكان ودلالاته ».[1]

المقبرة هي الأخرى من الأماكن المغلقة، فهي مقدسة يدفن فيها الموتى، وهي مكان محترم، غير أنها في الرواية « الرماد الذي غسل الماء » فقدت هذه المنزلة ، وأصبحت بمثابة الوكر الذي يضم بشرا شبه أموات (سكارى وشواذ من مختلف الأعمار)، حيث غابت عنهم كل القيم الأخلاقية والدينية والإنسانية إذا أن الفساد في هذه المدينة لم يستثن حتى بيوت الموتى حيث « تقع مقبرة السكارى كما يطلق عليها السكان أعلى مدينة عين الرماد قريبا من الغابة، أحاطها الفرنسيون أيام تواجدهم بعناية فائقة حيث كان يمثل سورها تحفة رائعة، وتمثل هندسة قبورها وما زرع فيها من أشجار وأزهار لوحة لإبداع الإنسان والطبيعة، ومثلت القبور الرخامية تحفا مختلفة الأشكال والألوان وما كادت فرنسا تنسحب بعساكرها حتى بدأ الهجوم على المقابر، فسلب شباكها وهدم سورها ونبشت قبورها، وتحولت صحراء قاحلة تحتضن السكارى والشواذ ». [2]

مما تقدم نستطيع القول إن الفساد الذي أتى به زمن الرماد، لم يستثن حتى بيوت الموتى، فالزمن الماضي زمن مقدس للإنسان حتى جسده المفارق للحياة يعد له مكان يليق بإنسانيته، ولكن الزمن الرمادي حول وظيفة المقبرة من كونها تضم بيوت الموتى، إلى وظيفة أخرى بحيث أصبحت بمثابة الوكر الذي يضم بشرا شبه أموات (السكارى، والشواذ).

3-الملهى:

الملهى من الأماكن المغلقة، وهو رمز للفساد والانحراف، وغياب القيم الأخلاقية كان له حضور كبير في الرواية؛ إذ نلاحظ أن الكثير من الشخصيات المهمة، والمتحكمة

[1] - محمد عويد الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي (من عصر المرابطين حتى نهاية العربي 484 هـ، 897هـ)، دار رضوان للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، ص 101.
[2] - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 102.

في زمام السلطة كانت تتوافد عليه منهم فواز بوطويل مرتكب الجريمة، ولعلوعة الراقصة... إذ أنه يقع « في جوف الغابة تحتضنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع...كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة...وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة...وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى يؤمه كبراء القوم وسادتهم، ولا يدري الناس لماذا سماه هذا الجنرال بهذا الاسم؟ نسبة للون الجدران الخارجية الأحمر؟ أم للون الخمرة وحمرة لياليها؟ أم نسبة لقصر الحمراء الذي شيده الأجداد بالأندلس؟». [1]

الملاحظة في هذه الفقرة المقتبسة أنها تحوي مفارقة تكمن في تغيير وظيفة الملهى الأصلية، بحيث أن ملهى الحمراء كان عبارة عن بيت أحد المعمرين الفرنسيين ليتحول بعد الاستقلال إلى مركز بحوث، ثم إلى ملهى ليلي.

وتوجد أيضا علاقة تاريخية وتتمثل في الربط بين هذا المكان « الملهى » وبين « قصر الحمراء »، إذ تم الربط بين هذين الزمكانين (زمن الملهى)(زمكان القصر)، وكان اللون الأحمر الرابط بينهما.

4-السجن:

يمثل السجن مكانا مدينيا يرتبط وجوده بالمدينة، وهو مكان يعلن دوما عن عدائه وحربه الضروس منذ الشخصية، من خلال انغلاقه ووظيفته، وظلمته، وبرودته.

فالسجن هو بمثابة الحقيقة الثابتة في المجتمعات الخاوية من الحرية. [2]

وعليه فالسجن هو الآخر من الأماكن المغلقة، التي يتم فيها سلب حرية الانسان وهي معروفة بأسوارها، وقضبانها الحديدية المخيفة كما أنها تعتبر رمزا للنفي والعزلة، والكبت ويعرفه عبد الحميد بورايو بأنه: « أشد الأمكنة ضيقا وسلبا للحرية فهو

[1] - عز الدين جلاوجي : الرماد الذي غسل الماء ، ص 18.
[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 55.

يتميز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة وهو مصدر المرارة والألم التي تتضح مشاعر الشخصيات التي توجد داخله».[1]

غير أن السجن، في هذه الرواية لم يؤثر على شخصية فاتح اليحياوي لأنها شخصية مثقفة تدرك الواقع المر المعاش، وهذا ما يدل عليه المثال الآتي:

« لم يزعج فاتح اليحياوي دخوله السجن...كثير من الشرفاء زج بهم فيه، ومازالوا يزجون، لكن ما حز في نفسه أن تنقض الجموع الغفيرة التي تجمع على أن عزيزة بوطويل ثعبان عاث المدينة عين الرماد فسادا... بل وصل الحد ببعضهم أن شهدوا ضده زورا وبهتانا... حينما خرج من السجن أعلن أنه على فلسفة أبي العلاء المعري ». [2]

حيث أدرك فاتح اليحياوي أن سكان المدينة قد قضى عليهم القدر بالذل والهوان ولا سبيل إلى إصلاحهم وهذا ما جعله يحمل همومهم وأحزانهم، غير مبالي بالسجن.

في الأخير يمكن القول إن الزمن والمكان من أهم مكونات العمل الروائي ذلك أنه يحتاج نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان، فكانت علاقة الزمن بالمكان، علاقة بناء وهدم ففي الزمن الماضي بالنسبة لمختلف الأماكن التي يضمها ذلك الفضاء المدني، فالزمن الماضي يعتبر زمن البناء والتشييد والعمارة، عكس زمن الحاضر الذي جاء ليهدم ما قد بناه زمن الماضي، إما عن طريق الهدم بالتقادم أو عبر تشويه تلك البناءات والإخلال بهندستها المعمارية.

[1] - عبد الحميد بورايو: المكان والزمان في الرواية الجزائرية، مجلة المجاهد، العدد 1392، الجزائر، 1987، ص65.

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

خـــاتمـــة

بعد دراستنا للمفارقة ونشأتها وتطورها من خلال أنموذج التطبيق «رواية الرماد الذي غسل الماء» لعز الدين جلاوجي توصلنا إلى جملة من النتائج نذكرها فيما يلي:

- يعد مفهوم المفارقة، من المصطلحات النقدية الحديثة المهمة، وعليها يقوم عدد لا يستهان به من الأجناس الأدبية بما فيها الرواية، إذ يقوم على رفض المعنى الظاهر لصالح المعنى الباطن، وهي من الوسائل التعبيرية التي تهدف إلى إيصال المعنى بطريقة إيجابية تجعل القارئ يرفض النص بمعناه المباشر، ويستنبطه لاستخراج معان متعددة مع ما يمكن أن تتصف به من تنافر وتباين.
- إن التعبير بأسلوب المفارقة قديم قدم البشرية، وهو موجود لدى كافة الأمم وفي مختلف العصور والأزمان، لكن مفهومه الذي تقوم عليه الدراسة الحالية سواء العربية أو غيرها حديث.
- للمفارقة وظيفة مهمة في الأدب عموما، وفي الرواية خصوصا، فهي تعكس جوهرها من خلال الصراع والتناقض الحاصل داخلها، بين الحلم والواقع، وبين الداخل والخارج فضلا عن التناقض بين إيقاعات السرد وبناء الزمن، ولعل هذا ما أعطى للرواية جماليتها.
- من خلال البحث تم التوصل إلى أن الكاتب عز الدين جلاوجي وضف المفارقة قد بإسقاط الواقع وما يحتويه من تناقضات.
- استثمر الروائي عز الدين جلاوجي هذا المفهوم أيما استثمار، حيث استطاع من خلاله أن يعبر عما يريد باستخدامه تلك الثنائيات التي تعمل على تنشيط القارئ، وإبقائه متصلا بالنص لفهمه وبذلك تحدث المتعة والجمالية.
- العنوان أولى عتبات النص التي لا يكمن تجاهلها بأي حال من الأحوال لكونه يحمل شفرات ورموزا دالة تعين القارئ على فهم النص لذا اهتمت به الدراسات النقدية.
- مما يلاحظ على هذه الرواية الاسترجاعات على عنصر الاستشراف للهروب كوسيلة اعتمد عليها الروائي.

▪ يعد الوصف آلية زمنية تعمل على إبطاء الزمن وإيقافه وهذا ما يخلق فسحة زمنية تتوقف فيها الأحداث.

▪ عمل المكان في الرواية على فهم الإطار العام للأحداث، ففيه تتجمع مشاهد وفقرات وحوارات الرواية سواء كان ذلك حقيقة أم خيال ذلك أن العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته.

▪ نلاحظ تعدد الأمكنة في الرواية ليس، بهدف إثقال الرواية وإنما بهدف إثقال الرواية، وإنما بهدف خدمة النص، اعتمد الكاتب في بناء روايته على التنويع المكاني، وترك للشخصية حريتها في إظهار مشاعر مختلفة اتجاهه.

▪ نوعت الرواية بين الأماكن المفتوحة: الغابة، الحديقة، المقهى...والأماكن المغلقة: البيت، السجن، الملهى... حيث تختلف دلالة هذا الأخير فنجده أحيانا مكان للاحتماء والاستقرار وأخرى مكانا للتذمر، وأخرى للتفكير والانفراد بالنفس.

وفي ختام هذه الدراسة توصلت إلى ضرورة الاهتمام بأسلوب المفارقة وتطبيقه على الأدب العربي النثري قديمة وحديثة وليس الاقتصاد على الشعر المعاصر، نرجو أن يكون هذا البحث قد أجاب عن جملة الأسئلة التي طرحت في المقدمة كما نرجو من الله تعالى أن يهب لهذا البحث القبول والرضى، وصلى اللهم وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

المصـادر:

1.عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء،دار المتون، الجزائر، ط1 ،2005.

المراجع :

1.ابن جني: الخصائص، دار الكتب المصرية، مصر،دط، دت.

2.ابـن رشـيق القيروانـي: العمـدة فـي محاسـن الشـعر ونقـده، تحقيـق :محـي الـدين عبـد المجيد، د ط، دار الجيل، بيروت، د ت.

3.ابن منظور: جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، دار صادر،ط4، بيروت، لبنان، مادة "فرق"، مج11،2005.

4.أحلام معمري: بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس" ل:أحلام مستغانمي.

5.أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة ، مكتبة القادسية للنشر و التوزيع،ط1،فلسطين، 2005.

6.أوريـدة عبـود: المكـان فـي القصـبة القصـيرة الجزائريـة الثوريـة، دار الأمـل للطباعـة والنشر، ط1، الجزائر،2009.

7. جيرالد برانس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة و تقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، إشراف جابر عصفور، ط 1 ، القاهرة،2003.

8. حسـن بحـراوي: بنيـة الشـكل الروائـي، المركـز الثقـافي العربـي، ط1،الـدار البيضـاء، بيروت،1990.

9.حسن حماد: المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ أنموذجا) ،المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 1999.

10.حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1،بيروت ،1994.

11.حميـد لحميـداني: بنيـة الـنص السـردي (مـن منظـور النقـد الأدبـي) ،المركـز الثقـافي العربي ،الدار البيضاء،ط1 بيروت، 1991.

12.خالــد ســليمان: المفارقــة والأدب، دراســة فــي النظريــة والتطبيــق، دار الشــرق، ط1،عمان،1991.

13.الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح : مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مج7، دط، دت.

14.دي سـي ميويـك: المفارقـة وصـفاتها، موسـوعة المصـطلح النقـدي، تـر: عبـد الواحـد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1993.

15.رومان ياكبسون :قضايا الشعرية ،تر:الولي ومبارك حنوز، دار توبقال ،الدار البيضاء ،ط1،المغرب،1988.

16.الزمخشري محمود بن عمر: أساس البلاغة ،دار صادر ، بيروت،1979.

17. سيزا قاسم : بنـاء الروايـة دراسـة مقارنـة فـي ثلاثيـة نجيـب محفوظ، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1984.

18.شـاكر النابلسـي: جماليـات المكـان فـي الروايـة العربيـة، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر، ط1،بيروت، 1994.

19. صـالح إبـراهيم: الفضـاء ولغـة السـرد فـي روايـات عبـد الله منيـف، المركـز الثقـافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

20.عبـد الحميـد بورايـو: المكـان والزمـان فـي الروايـة الجزائريـة، مجلـة المجاهـد ، العـدد 1392، الجزائر، 1987.

21.عــدنان خالــد عبــد الله: النقــد التطبيقــي التحليلــي، دار الشــؤون الثقافيــة، دط، بغداد،1986.

22.عمر عاشور: البنية السردية عند طيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، الجزائر، 2010.

23.غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، ط2، لبنان.

24.غريب محمد سيد أحمد: علم الاجتماع الحضري، دار المعرفة الجامعية ، دط، مصر، 2006.

25.فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات الجذور–الحصار– أغنية الماء والنار)،فراديس للنشر والتوزيع، 2003.

26.مجموعة من الباحثين: أوراق فلسفية ، تحقيق: سعد البازعي، المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،2012.

27.محمد العبد: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1994.

28.محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم ،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف دار الأمان،ط1، الرباط ،المغرب، 2010.

29.محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة،(أصولها– اتجاهاتها،أعلامها)، الناشر منشأ المعارف، ط1، الإسكندرية، مصر، 1973.

30.محمد عويد الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي(من عصر المرابطين حتى نهاية العربي 484هـ، 897هـ)،دار رضوان للنشر والتوزيع، ط1 ،عمان،الأردن،2011.

31.مصطفى الضبع: إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،مصر.

32.المعلم بطرس: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1998، باب (علي).

33.مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.

34.ناصـر شـبانة: المفارقـة فـي الشـعر العربـي الحـديث، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر،ط1، 2002.

35.ناصر يعقوب :اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1،بيروت،2004.

36. نبيلة ابراهيم : فن القص بين النظرية و التطبيق، مكتبة غريب، دط، مصر، دت.

37.هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، دراسة تحليلية في البنية والمغـزى، الطبعـة العربيـة، مؤسسـة حمـادة للدراسـات الجامعيـة والنشـر والتوزيـع، دار اليازوري، الأردن، 2012.

38.يمنى العيد: فن الرواية العربية، دار الأدب، دط، القاهرة ، دت.

المراجع المترجمة:

39.بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001.

الرسائل الجامعية:

40.رضـا عـامر: سيميائية العنوان فـي ديوان سنابل النيل لهدى ميقاتي، مذكرة قدمت لنيـل شـهادة الماجسـتير فـي الأدب الحـديث والمعاصـر, إشـراف: أحمـد جـاب الله، كليـة الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2007/2006م.

41.عبد القادر رحيم: سيميائية العنوان فـي شـعر مصـطفى الغمـاري، مذكرة مقدمـة لنيـل شـهادة الماجسـتير فـي الأدب الجزائـري، إشـراف: صـالح مفقـودة،، كليـة الآداب والعلـوم الإنسانية, جامعة محمد خيضر بسكرة ، 2005/2004.

المجـلات:

42. مجلة أبحاث اليرموك، العدد2، المجلد 9، إربد،الأردن،1991.

43. مجلـة كليـة الأدب والعلـوم الإنسـانية والاجتماعيـة، ع2، 3، بسـكرة، الجزائـر، جامعـة محمد خيضر، جانفي، جوان 2001.

44. مجلة الموقف الأدبي،العدد395، دمشق، 2004.

46. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع6، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

47. مجلة المخبر، ع5، كلية الأدب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2008.

45. مجلة كلية التربية ، العدد 2، المجلد 4، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، 2009.

الملتقـيات:

48.شادية شقروش: سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة 7/6 نوفمبر 2000.

49. الطيب بودربالة: قراءة في سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة،15-16 أفريل 2002.

فهـــرس
الموضـــوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة: ..... أ –ب

مدخل: شعرية المفارقة المفهوم والمصطلح

1–الشعرية..... 4

1–1 وظيفة الشعرية..... 4–5

2–تعريف المفارقة..... 7

2–1 لغة..... 7

2–2 اصطلاحا..... 8–9

3–نشأة وتطور المفارقة..... 10

3–1 في الفكر الغربي..... 10–11

3–2 في الفكر العربي..... 11–12

4–عناصر المفارقة..... 13–19

5–أنواع المفارقة..... 19–26

الفصل الأول: المفارقة في العتبات النصية

1–مفارقة العنوان..... 28–37

2–مفارقة الغلاف..... 38–40

3–مفارقة الإهداء..... 41–43

4–مفارقة الحاشية..... 44–46

الفصل الثاني: المفارقة في المتن السردي

1–مفارقة الحدث..... 48–56

2–المفارقة السردية(الزمكانية)..... 57

أ–الزمن..... 57–59

2-1مستوى الترتيب..... 59
2-1-1 الاسترجاع..... 59-67
2-2-2 الاستباق..... 67-71
2-2مستوى الحركة السردية..... 71
2-2-1 تسريع السرد..... 71
أ-الحذف..... 71-73
ب-التلخيص..... 74-76
2-2-2 ابطاء السرد..... 76
أ-المشهد..... 76-79
ب-الوقفة..... 80-82
خاتمة..... 100-102
قائمة المصادر والمراجع..... 103-108
فهرس الموضوعات..... 109-111
ملخص البحث

ملخص الدراسة:

تتناول هذه الدراسة «شعرية المفارقة في رواية الرماد الذي غسل الماء » لـ: عز الدين جلاوجي، حيث تجلت المفارقة في أساليب متنوعة، وانبثق عنها مفارقات عدّة أضفت على النص الروائي نوعا من الحركة والحيوية، وعملت من جهة على كسر الرّتابة والجمود كما بثت روح الدعابة والحزن على حال شخصيات الرواية، وصارت المفارقة لا تعني التهكم والسّخرية والتضاد وإنما تدل على الانزياح والخروج عن المألوف في المعنى واللّفظ، واستعمال اللّغة بطريقة مواربة وخادعة.

Résumé:

Cette étude entame « Le paradoxe poétique dans le roman « la cendre qui lave l'eau » de l'écrivain Azzedine Djelaoudji ». Alors que le paradoxe se manifeste dans une variété de méthodes et il engendre plusieurs paradoxes. D'une part, il donne une sorte de vivacité et dynamisme au texte romanesque. D'autre part, il vise à briser la monotonie et l'inaction. De plus, le paradoxe ajoute un sens d'humour et de tristesse sur l'état des personnages du roman. Le paradoxe ne signifie pas l'ironie, la moquerie, ni la contradiction mais il indique la dérive et le décalage de l'ordinaire dans le sens et le mot, et l'utilisation parodique et trompeuse de la lange.