الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة :

البناء الدرامي في رواية " الرماد الذي غسل الماء "

لعز الدين جلاوجي

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

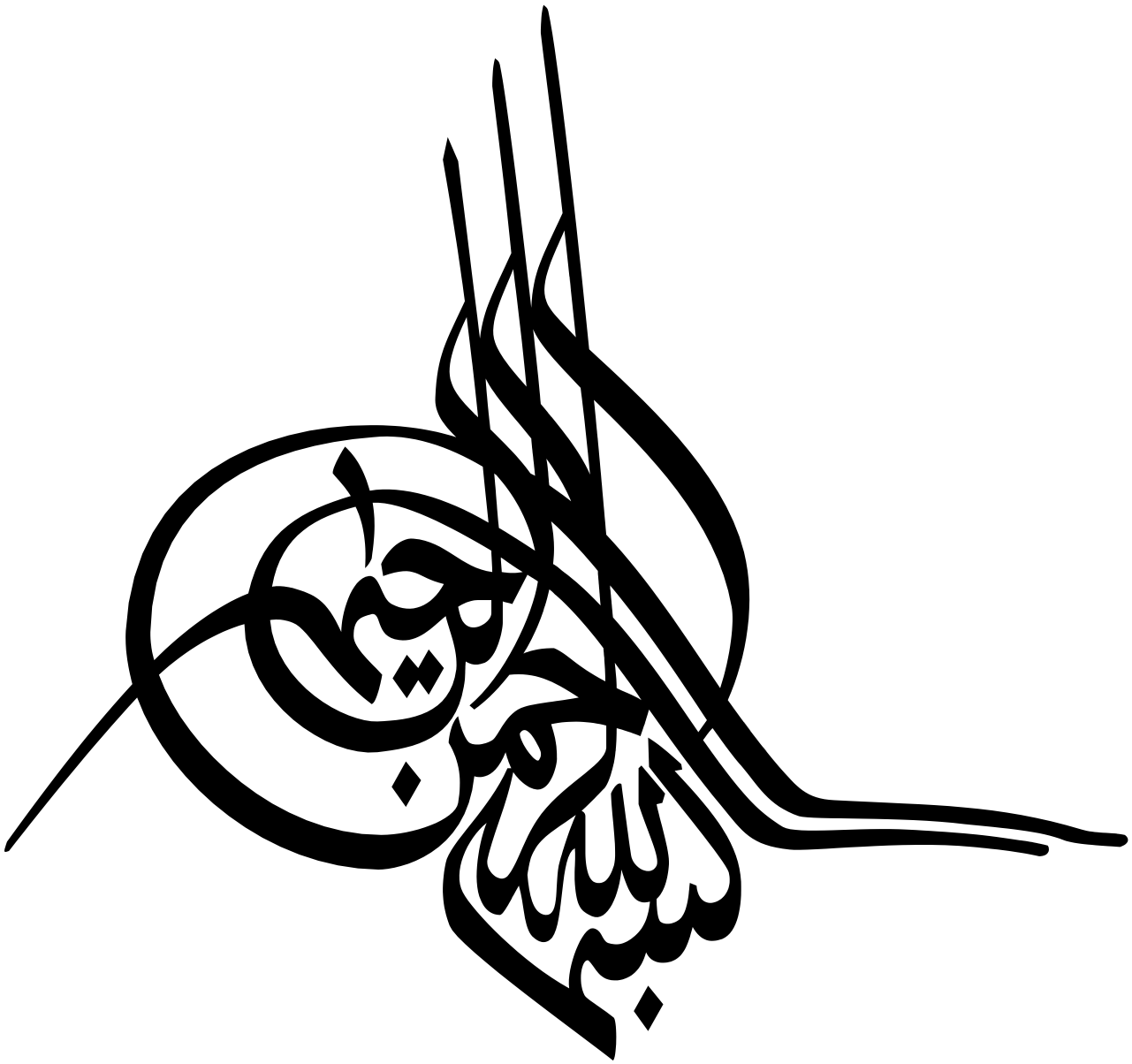
إعداد الطالبتين:
* صبيحة طريّق
* لبنى بوصبيع

إشراف الأستاذ :
* أ. عبد المالك مسعودان

اللجنة المناقشة

د. محمد بولحية	**جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل–**	**رئيساً**
د. توفيق قحام	**جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل–**	**مناقشاً**
أ. عبد المالك مسعودان	**جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل–**	**مشرفاً**

السنة الجامعية: 1441–1442 هـ / 2020–2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وامتنان

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك،
ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك، ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك
ولا تطيب الجنّة إلا برؤيتك.

نتقدم بالشكر الجزيل والعرفان إلى من أمدنا يد العون
والمساعدة : إلى أستاذنا المشرف **"عبد المالك مسعودان"**
الذي لم يبخل علينا من فيض نصائحه وإرشاداته السديدة
التي كان لها الأثر والصدى الكبيرين في إنجاز هذا العمل
المتواضع، ونشكره أيضا على رفعة ذوقه التي استوعبت
مشاكسة أسئلتنا وفوضى كلماتنا

كما نتقدم بالشكر أيضا إلى من أسهم من قريب أو من بعيد
في إنجاز هذه المذكرة وأخص بالذكر:

الرّوائي المتواضع **"عزالدين جلاوجي"**

مقدمة

الرواية جنس أدبي قابل للاحتواء والتداخل مع باقي الأجناس الأخرى نظرا لمرونتها، فهي لم تعرف الثبات، حيث كانت ولازالت مجالا خصبا للبحوث الأكاديمية، اهتم بها النقاد والقراء فتنوع كتابها وتنوع دارسوها وكانت بمثابة وعاء يصبون فيه أفكارهم ورغباتهم وأحاسيسهم، مادتها الأساسيّة الإنسان، فقد عكست واقعه بمعاناته وآفاته وأفراحه وأقراحه بطريقة فنيّة وأدبية، ولمّا كانت الرواية بهذه الأهميّة استطاعت أن تكسب مكانة في عالم الأدب ممّا أدى إلى خروجها عن طابعها المألوف فتطوّرت وصارت بنيات جديدة من حيث شكلها وأسلوبها وحتى عناصرها، إذ انتقلت إلى دراسة جانب أكثر نشاطا وحيوية وهو البناء الدراميّ.

تأثرت الرواية بالمسرح فاستثمرت جزءا من عناصره وهو الدراما التي يعتبرها كثير من النقاد والدارسين عنصرا حاسما في تطوّر أحداثها والكشف عن الطبائع النفسيّة والاجتماعية للشخصيّات، وقد اعتمدت عليها الروايات واستخدمتها بكثرة لإضفاء عنصر التشويق والإثارة وبثّ الحركة والتلقائية في النّص الروائي.

الرواية الجزائرية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من الرواية العربية شهدت قفزة نوعيّة انتقلت من خلالها من مراحل التأسيس إلى مراحل التجديد والتغيير؛ فظهر روائيون تميّزوا باستعمالهم أساليب متميّزة تطفح بالإبداع والفنيّة منهم "**عز الدين جلاوجي**" ولعلّ هذا ما سنحاول اكتشافه في بحثنا هذا المعنون ب: **البناء الدرامي في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي** الرواية التي عالجت الوقائع المؤلمة التي عاشها الشعب الجزائري في فترة التسعينات.

ويعود سبب اختيارنا للموضوع لمجموعة من الأسباب الذاتيّة والموضوعيّة نذكر منّها:

- أنّ عنوان "**الرماد الذي غسل الماء**" المفارق أثار انتباهنا وفضولنا، فنحن نعلم أنّ الماء هو الذي يغسل الرماد، والمؤلف اختار أن يقلب الجملة من أجل تشويق القارئ.
- معرفة التجربة الروائية "**لعز الدين جلاوجي**" الذي يعد من الأسماء البارزة في الساحة الأدبية بفضل رواياته، وقد تعرض الدارسون والأدباء إلى أعماله محلّلين وشارحين، مبرزين الجوانب الفنيّة فيها.
- الغوص أكثر في هذه الدراسة لتقديم قراءة ورؤية جديدة بهدف الاستزادة والتعلم.
- اكتشاف جماليات الرواية الجزائريّة المعاصرة والغوص في مكوناتها والبحث في إيجابيتها.

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق قراءة أو مقاربة لهذا الموضوع لذا فقد قمنا بطرح إشكالية رئيسيّة تمثلت في الآتي:

- كيف تشكل البناء الدراميّ في رواية الرماد الذي غسل الماء؟ أو بتعبير آخر كيف وصف جلاوجي البنى الدراميّة في عمله؟

وتحت هذه الإشكالية اندرجت مجموعة من التساؤلات وهي:

- ما المقصود بالبناء الدراميّ؟
- ما هي آثار هذا البناء الدرامي؟
- فيم تتجلى أنواعه وعناصره؟
- إلى أي مدى وفق عزالدين جلاوجي في تشكيل صورة المجتمع في روايته الرماد الذي غسل الماء؟

وللإجابة عن كل هذه التساؤلات اقتضت طبيعة البحث وحجم مادته العلميّة أن يكون مقسما الى فصلين، مع مقدمة وخاتمة وملحق، فجاء المدخل للحديث عن نشأة الرواية العربيّة بصفة عامة والجزائريّة بصفة خاصة، كما تناولنا فيه علاقة الرواية بالدراما، أمّا الفصل الأوّل فقد تطرقنا فيه إلى مفاهيم عامة للمصطلحات المفتاحيّة، من مفهوم البنيّة ومفهوم الدراما ثم مفهوم البناء الدراميّ إلى أنواعه وأهم عناصره.

أمّا الفصل الثاني فكان تطبيقيا قسمناه إلى ستة عناصر، أولا: تحليل الشخصيّات، ثانيا: الزمن ثالثا: المكان، رابعا: الحدث، خامسا: الصراع، سادسا: الحوار أمّا بالنسبة للخاتمة فقد لخصنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمدنا في بحثنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي يعمد إلى وصف الظاهرة وصفا دقيقا لنصل من خلاله إلى رصد مكونات البناء الدراميّ في الرواية، وهو الأنسب لهذه الدراسة .وقد ساعدتنا في جمع مادة هذا العمل البحثي و انجازه جملة من المصادر والمراجع، كانت السند الكبير لنا نذكر من أهمها:

- في نظريّة الرواية بحث في تقنيات السرد لعبد المالك مرتاض.
- تطوّر النثر الجزائريّ الحديث لعبد الله الركيّبي.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية لإبراهيم حمادة.

لم يخل إنجاز هذا البحث من بعض الصعوبات، لعلّ أهمها قلّة المراجع المتعلقة بعنصر البناء الدراميّ وكذلك صعوبة الوصول إلى بعض المراجع التي رأينا أنّها تخدم موضوع الدراسة، وما ذلل علينا هذه الصعوبات بعد الله الا الأستاذ المشرف **"عبد المالك مسعودان"** الذي ساعدنا وهون علينا ،فقد كان نعم الموجّه والمعين شملنا بحلمه وأفادنا بتوجهاته السديدة ،فجزاء الله عنّا خير الجزاء لقاء ما قدم، داعين الله أن يطيل في عمره، رافلا في ثوب من الصحة والعافية.

مدخل: ضبط المفاهيم والمصطلحات

أولا: مفهوم الرواية

ثانيا: نشأة وتطور الرواية

ثالثا: الفن الدرامي وتطوره

رابعا: الدراما والرواية

أولا: مفهوم الرواية

أ. لغة:

جاء في معجم لسان العرب في تعريف الرواية:« وروى الحديث والشعر يرويه رواية، وترواه وفي حديث عائشة رضي الله عنها أنّها قالت تروّوا شعر حجية ابن المضرب فإنّه يعين على البرّ وقد روّاني إياه ورجل راو وقال الفرزدق:

أما كان في معدان والفيل شاغل

لعنبسة الراوي علي القصائد

ورواية كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية».[1]

كذلك نجد كلمة رواية بمعنى «روى من الماء واللّبن، كرضي، ريّا وريّا وروى وتروّى وارتوّى بمعنى الشّجر تنعّم كتروّى والاسم: الريّ بالكسر وأرواني وهو ريّان، روى الحديث يروي رواية وتروّاه، بمعنى وهو رواية للمبالغة والحبل قتله فارتوى وعلى أهله ولهم أتاهم بالماء على الرّجل، شّده على البعير ليلا يسقط والقوم استقى لهم ورويته الشعر حملته على روايته كأرويته وفي الأمر نظرت وفكرت والاسم الرّوّية».[2]

وعرفها الجوهري بقوله:« رويت الحديث والشعر رواية، فانا روي في الماء والشّعر من قوم رواة، ورويته الشعر تروية اي حملته على روايته أو روايته أيضا وتقول: أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل أرواها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها».[3]

إن الأصل في مادة(روى) في اللغة العربية «هو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال أو نقله من حال إلى أخرى، ومن أجل ذلك وجدناهم يطلقون على المزادة الرواية لأن الناس كانوا يرتووّن من ماءها، وأطلقوا على البعير الرواية أيضا لأنه كان ينقل، فهو ذو علاقة بالماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يسقي الماء أيضا بالرواية».[4]

---

[1] محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، دار صادر، لبنان .-بيروت، ط1، 2005، ج6، مادة (روي) ص-ص 271-272.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتاب الحديث، القاهرة- الكويت- الجزائر ،ط1، 2004م-1425هـ، مادة (روي)، ص 1297.

[3] إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة والصحاح العربية، دار العلم للملايين، لبنان -بيروت، ط2، 1889،ج6، ص 10.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص 22.

من خلال ما تقدم نستنتج أنّ الرواية مشتقة من الفعل روى-يروي-رويا وهي تدل على الاستقاء بالماء وما يتصل به من الوعاء الذي يحمل فيه.

ب -اصطلاحا

احتلت الكتابة الروائية مكانة عالية في الثقافة الأدبية وأصبحت تشكل شكلا إبداعيا في الزمن المعاصر، هذا ما جعلها تسمو وترتقي إلى مستويات عديدة وبما أنّ جنس الرواية، جنس أدبي منفتح على مختلف المجالات فقد أسهم في نقل التجارب الإنسانية وتقديم رؤية للحياة، وقد شهدت الرواية تحولات بارزة على مستوى الموضوعات والتقنيات المستخدمة على مستوى الكتابة، ونرجع ذلك إلى مختلف التطورات التي شهدتها الأجناس الأدبية. فقد حققت الرواية باعتبارها جنسا أدبيا استقلالها وتميّزها في العصر الحديث، لهذا تعددت واختلف تعريفات مصطلح الرواية كل حسب رأيه وفهمه لها سنورد بعض من هذه المفاهيم:

الرواية جنس سردي نثري فني، حكاية خيالية تستمد خيالها من طبيعة تاريخية عميقة وتستمد فنيتها من كونها شكلا خطابا، ويقصد منه التأثير على متلقيه من خلال استعماله لأساليب جمالية، إنّه مألف تخييلي نثري له طول معين وعادة ما تكون طويلة لأنها تحتوي على عناصر كثيرة في ان واحد، ويقدم شخصيات معطاة كشخصيات واقعية يجعلها تعيش في الوسط فهي مرتبطة ببنية المجتمع ويعمل على تعريفنا بسيكولوجيتها بمصيرها بمغامراتها، بهذا كانت الرواية قادرة على استيعاب وتقديم صورة كبيرة لما يجري في مجتمع من المجتمعات وعرفت أيضا بارتباطها الشديد بالسياسة والحالة الاجتماعية.[1]

ويعرفها "**محمد غنيمي هلال**" بالقول: «إن الرواية هي تجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهرا من مظاهر الحياة تتمثل في دراسة إنسانية للجوانب النّفسية في مجتمع وبلد خاصين وتنكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق على نحو مقنع يبررها ويجلوها وتأثر الحوادث في الجوانب الإنسانية العميقة وتتأثر به».[2]وهي بذلك خاصية للحياة الواقعية تدرس الجوانب الإنسانية النفسية منها والاجتماعية وتعبير عن الواقع بلغة أدبية فهي ابتكار لفظي ورؤية ووصف للأحداث إما واقعية أو خيالية تعالجها معالجة فنية.

[1] ينظر: أحمد راكز: الرواية بين النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، دب، ط1، 1995، ص 13.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1997، ص-ص 490-491.

أمّا "**مجدي وهبة**" فيعد الرواية «سردا نثريا خياليا طويلا عادة تجتمع فيه عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية وهذه العناصر هي الحدث، التحليل النفسي، تصوير المجتمع تصوير العالم الخارجي، الأفكار، العنصر الشاعري».[1]

عرفها أيضا "**ميخائيل باختين**" بالقول: «إنّ الرواية هي فن نثري تخيلي طويل –نسبيا- وهو فن بسبب طوله يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا، وفي الرواية تكمل ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة ذلك لأن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية أو غير أدبية».[2] يرى "**ميخائيل باختين**" من خلال هذا التعريف أن الرواية يجب أن يتوفر فيها عنصر الخيال لكنّها لا تخلو من منطق معين وفلسفة أولية تطورت عنها، لأنها عبارة عن انعكاس للواقع الإنساني.

الرواية هي أيضا: «نص نثري سردي واقعي غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة، يشكل الحدث والوصف واكتشاف عناصر مهمة تسمى الشخصية الروائية، فالرواية تصور الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقتها فيما بينها».[3]

من خلال هذه التعريف نستنتج أنّ الرواية فن من الفنون النثرية، تقوم على السرد لها قواعدها الفنية الخاصة التي تجعلها نصا متجانسا ومترابطا مع بعضه البعض، وتميّزها يجعلها تختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى.

ثانيا: نشأة وتطور الرواية

أ- في الأدب الغربي

كان في نشوء الرواية في الأدب الغربي تباين واختلاف في زمن ظهورها لذا صعب على الناقد أو الأديب تحديد الجذور الأولية لها.

اختلفت لفظة "**roman**" عبر قرون عدة فقد دلّ معناه الأول على الحكايات الشعبية ومع مطلع القرن الثاني عشر، أصبحت تطلق على كل ما هو مقتبس أو مترجم من اللاتينية، وخلال القرن الثالث عشر أصبحت هذه الكلمة تطلق على ما هو شعرا أو نثرا كان شفويا أو مكتوبا، ومع بداية القرن السادس عشر

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1994، ص 183.
[2] أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997، ص 21.
[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002، ص 29.

انفتحت الرواية على الأعمال القصصية النثرية المتخيلة؛ ومعنى هذا الرواية كجنس أدبي مطابق لكل ما هو خيالي إذ تحتوي على مختلف قصص الحب والفروسية وعلى مختلف المغامرات الخارقة للخيال والواقعية في حياة البشر.[1]

لقد ظهرت تناقضات حول أصل ونشأة الرواية الغربية وزمن ظهورها يختلف من روائي لأخر، فبعض الدارسين من أدرج فيها الروايات اليونانية القديمة وردها بذلك إلى العصر الإغريقي(...) ومنهم من قال أن الرواية لم تظهر إلا في القرن الثامن عشر مع "**دون كيشوت**" **لسرفانتس**" وهي رواية فنية تعتمد على المغامرة والفردية ومنه فالرواية الغربية وليدة البرجوازية، أمّا البعض منهم فحصر ظهورها في عصرها الذهبي في القرن التاسع عشر ويبدو أنّ الرواية كجنس أدبي قد نشأ أولا في فرنسا بالدرجة الأولى.[2]

ب – في الأدب العربي

مرت الرواية العربية منذ نشأتها بعدة مراحل وهذا راجع إلى التنوع السياسي، والتنوع الثقافي الذي بسببه اختلف الدارسون العرب حول ظهور الرواية الأولى التي كانت فاتحة الجنس الروائي العربي، وذلك لأنّ «الرواية هي جنس هجين متنوع المشارب والجذور فأمكنها أن تكون حركية قابلة للتطور رافضة للتقولب والثبات، مستعصية على التجديد والتعريف»[3] لذا تعددت أراء الباحثين بذلك، حيث ذهب البعض منهم إلى اعتبار الرواية في بدايتها كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بفن القص والسير والمقامة والحكاية «إذ اعتبروها ذات جذور وأصول في الأدب العربي (...) وذلك لما جاء مبثوثا في كتب ابن المقفع والجاحظ ومقامات بديع الزمان الهمداني والحريري».[4]

ومن جهة أخرى يرى الناقد "**مصطفى عبد الغني**" أنّ ظهور الرواية عند العرب ارتبط بعاملين: «أحدهما أثر على كل من مصر ولبنان في نشأة هذا الجنس الأدبي سواء في درجة التأثر بالغرب أو التأثير في الأقطار العربية، أمّا العامل الثاني هو تطور هذا الفن الروائي ارتبط في ظهوره بتطور الاتجاه القومي العربي ونضجه من أي عامل أخر».[5] والمقصود من هذا القول أنّ الرواية عند نشأتها مرت بعاملين هما تأثر بالغرب وتطور الاتجاه القومي العربي.

---

[1] ينظر: الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2004، ص 80.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 84.

[3] محمد القاضي وأخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 204 .

[4] صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، ج1، ص 10.

[5] محمد هادي وآخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة، شتاء 1391، العدد السادس، ص 04.

أمّا الفريق الأخر فيرى أنّ الرواية عامة كانت وليدة الآداب الأوروبية وقد وصلت إلى العرب عن طريق الترجمة، أي بترجمة الروايات الغربية إذ يقول "**إسماعيل أدهم**" : «أنّ الفن القصصي الحديث في الأدب العربي لم ينشأ مستقلا عن تيار الماضي، إنّما نشأ تحت تأثير الآداب الأوروبية»[1] وكذلك جاءت عن طريق الصحافة ومعنى ذلك أنّ المحاولات الروائية الأولى على مستوى الوطن العربي لم تأت على شكل كتب مستقلة؛ إذ أنّ الرواية كانت تجزأ إلى مجموعة من الأجزاء، وكل جزء ينشر في عدد معين من الصحف سواء أكانت صحفا يومية أو أسبوعية.

في عام 1912 صدرت رواية "**زينب**" "**لمحمد حسين هيكل**" فقد اعتبرها كثير من المؤرخين قفزة نوعية هامة في مسار الرواية العربية وذلك لتوفرها على بعض العناصر الفنية من أحداث وعقدة وحل، هذه الرواية عدّت في نظر كثير من الباحثين باكورة الرواية الفنية في الأدب العربي، والتي بسببها ظهرت مجموعة بارزة من المثقفين تهتم بالرواية والقصة والكتابة.[2]

مع بداية القرن العشرين بدأ توظيف التاريخ يتسرب إلى الكتابة الروائية فظهر "**جورجي زيدان**" واتخذ الرواية وسيلة لتعليم التاريخ الإسلامي، فكتب بذلك روايته التاريخية المشهورة وفي تلك المرحلة كتب "**فرح أنطوان**" "**أرشليم الجديدة**" كذلك فعل "**فؤاد صروف**" وخطت الرواية خطوة جديدة على يد هؤلاء، كذا على يد "**جبران خليل جبران**" و"**أمين الريحاني**" ثم "**ميخائيل نعيمة**" نظرا لثقافتهم الغربية وتأثرهم بمجتمعات جديدة ومختلفة، ثم بعد ذلك ظهر مجموعة من الكتاب والأدباء على غرار "**طه حسين**" الذي كتب عدة روايات منها: "**شجرة البؤس**" و"**عصفور من الشرق**" و"**عودة الروح**" سنة1927، والروائي "**محمد تيمور**" بروايته" **نداء مجهول**" الذي استوحى موضوعها من روحانية الشرق التي أصدرها عام 1969 وغيرها من الأعمال والإبداعات الروائية.[3]

أمّا في المغرب العربي فكانت نشأة الرواية فيها متأخرة بالنسبة للمشرق وذلك راجع إلى الظروف السياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية، ففي تونس كان ظهور محاولات الكتابة الروائية الأولى بعمل" **الهيفاء وسراج الليل" لصالح السنوسي القيرواني**"1910 ثم تلاه عمل "**الساحرة التونسية**" "**لمحمد الصادق الرزوقي**" 1915 و"**نص نجاة**" للأديب" **محمد رزق**" 1933 لكنّ الانطلاقة الفنية للرواية التونسية قد حددت سنة

[1] إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، دار سعد للطباعة والنشر، مصر، د ط، 1945، ص 12.

[2] ينظر: محمد هادي وآخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية، ص 07.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص- ص 05-06.

1956 برواية "**محمد العروسي المطوي**" بعنوان "**ومن الضحايا**" وتلت هذا العمل أعمال روائية اخرى كشفت عن مقدرة فنية كبيرة من مثل: رواية "**الدقلة في عراجينها**" "**لبشير خريف**" وغيرها من الأعمال الإبداعية.[1]

أرجع النقاد ظهور الرواية في المغرب الأقصى إلى رواية" **الرحلة المراكشية أو المشرقية في المساء والوقتية** "عام 1924 للأديب" **"عبد الله المؤقت**" وهو عمل لا يمكن أنّ يعد رواية لأنّه يميل إلى الطابع التقريري ينقصه الخيال الفني، لكن هناك من يرى أنّ "**في الطفولة**" "**لعبد المجيد جلون**" الانطلاقة الفعلية للرواية المغاربية[2]وهناك من رأى أنّ رواية "**دفنا الماضي**" "**لعبد الكريم غلاب**" أول رواية بالمغرب وهي رواية مصيرية تصور فترة حاسمة من تاريخ المغرب الحديث فترة مقاومة الاستعمار وإعادة بناء الهوية الفردية والوطنية[3] ثم جاء أعمال روائية اخرى «"**ضحايا الحب**" **لمحمد بن التهامي**" 1963 و "**امطار الرحمة**" "**لعبد الرحمان المريني**" 1965 وكذلك " **غدا تتبدل الارض** " **"لفاطمة الراوي"**».[4]

أمّا في ليبيا فقد ظهرت بعض القصص المطولة التي يمكن عدّها بداية للشكل الروائي متمثلة في مجموعة قصصية نسبت إلى الكاتب "**محمد الكوني**" التي نشرت1951 وأنّ أول مجموعة قصصية متكاملة هي "**نفوس حائرة**" للكاتب "**عبد القادر أبو هروس**"، الصادرة سنة 1967[5] لكن الدارسين والنقاد يؤرخون أول عمل روائي متكامل هو رواية "**اعترافات إنسان** ""**لمحمد فريد سيالة** " عام 1961 ثم نشر " **الصادق نيهوم**" روايته"**من مكة إلى هنا**" عام 1971، ثم جاءت روايات "**إبراهيم الكوني**": "**خماسية الخسوف** 1989"،"**التبر** 1989"، "**المجوس**1991" ومن خلال ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه 1991.[6]

ويمكن القول من خلال ما تقدم أنّ الرواية العربية، لم تبلغ المستوى الفني اللائق للرواية إلا بعد أنّ مرت بعدة مراحل مهدت لها الطريق وهيأت أسباب النضج والكمال الفني، ونبغ فيها كتاب مختصون من مثل "**محمد حسين هيكل**" و"**محمد تيمور**"، و"**طه حسين**" وغيرهم من المبدعين.

---

[1] ينظر: بوشوشة بن جمعة: مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات بيت المحكمة، دب، دط، 1992 ص- ص 576-582.

[2] ينظر: صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، ص 14.

[3] ينظر: عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع –المدارس- الدار بيضاء، ط1، 2002، ص 24.

[4] صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، ص 14.

[5] ينظر: محسن يوسف: القصة في الوطن العربي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ليبيا، د ط، 1985، ص 268.

[6] ينظر: عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 22.

ج – في الأدب الجزائري

قبل الحديث عن نشأة الرواية الجزائرية لابد من الإشارة إلى أسباب تأخر ظهورها عن نظيراتها العربية والمتمثلة في الأوضاع الاجتماعية والسياسية للشعب الجزائري، فقد تناولت الرواية الجزائرية مواضيع شتى أبرزها الوطن، فقد جعلوا منها قالبا تصب فيه ثقافة المجتمع وخصائصه لهذا جاءت الكتابات الروائية في الجزائر متنوعة بين البعد الوطني والاتجاهات التاريخية الثورية وقد «ظهر جملة من الكتاب منهم من كتب باللغة الفرنسية ومنهم من كتب باللغة العربية، لكنّ نجد تطور الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية على حساب المكتوبة باللغة العربية، وذلك لأسباب عدة كتمكن الجزائريين من اللغة الفرنسية وتطلعهم على المنابع الأصلية للرواية بحكم سيطرة الاستعمار الفرنسي والتأثر الكبير بأدبهم»[1] لكن هذا لا ينفي أنّ «الحياة الجزائرية في فترة الاحتلال شهدت تضييقا واضطراب فترة حطمت أمال وطموحات هذا الشعب فقد كانت هذه الفترة عصيبة مظلمة بالنسبة للجزائريين»،[2] ويرجع اهتمام الكتاب الجزائريين بالرواية بالدرجة الأولى إلى الثورة التحريرية وجعلها تيمة في النص الروائي الجزائري.

كانت الرواية الجزائرية سجّل المجتمع أنداك واستعراض لتاريخ النضال الجزائري، فكان هدفها في تلك الفترة بالتحديد تعرية الواقع وتفتيته وكشفه، وقد كان لها الفضل الأكبر في إبراز علاقة الكاتب مع واقعه المرير وقد كان الاهتمام كبيرا لدرجة العمل على تطويرها وترقيتها من بين الفنون النثرية، وقد حصل الفن الروائي على مكانة واسعة وزمن أطول واحتوى على أكبر عدد من النماذج البشرية وقد تفاعلت العناصر الروائية مع موضوعات المجتمع التي أملتها الظروف السياسية والاجتماعية المحيطة بها، لتكون المرآة العاكسة لتاريخ هذا المجتمع وعن أصل الإنسان العربي في الجزائر الذي عانى ويلات الاستعمار وطغيانه في نفس الوقت الذي مازال يبحث عن أقرب منفذ يوصله إلى العوالم الحضارية المختلفة.[3]

إنّ الظروف التي مرت بها الجزائر سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية وحتى الثّقافية أدت إلى تأخر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فالاستعمار سعى إلى تدمير هذا المجتمع من كل النواحي متخذا أساليب عديدة كمحاولة طمس الهوية الإسلامية والقضاء على اللغة الأم التي تعتبر أحد مقومات الدولة الجزائرية وتأخرت النهضة الأدبية في الجزائر عن شقيقتها في الأقطار العربية الأخرى (...) وتأخر ظهور الرواية العربية في الجزائر عن ظهور الفنون الأدبية التقليدية الأخرى (...) إنّ ظروف الصراع السياسي والحضاري الذي كان يعيشها الشعب الجزائري كانت تقتضي الانفعال في النظرة والسرعة في رد الفعل، وعدم التأني في التعبير عن

[1] بوشوشة بن جمعة: مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة، ص 593.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض :فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1983، ص 10.

[3] ينظر: محمد بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1970- 1930، ص 199.

المواقف والمشاعر وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة التي تعبر عن اللّمحة العابرة أكثر ممّا تعبر عن موقف مدروس في أبعاد ايديولوجية وفنية واضحة ونحن نتحدث هنا بطبيعة الحال عن الكتابات العربية التي كانت أقرب إلى الصراع السياسي الحضاري فاستعمار الدول العربية لم يكن مثل استعمار الدولة الجزائرية لهذا تأخر ظهور هذا الفن في الجزائر.[1]

إنّ من أبرز أسباب تأخر الإنتاج الروائي العربي الجزائري أيضا النزعات المحافظة التي كانت تسيطر على الساحة الأدبية فالمصلحين تصدوا لمختلف المحاولات الاستعمارية كمحاولة طمس الهوية الجزائرية وذلك بالمحافظة على اللغة العربية بمختلف الطرائق القديمة لهذا افتقدت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى جماليات السرد وشهدت قصورا إبداعيا شكل وضعا إقصائيا لتطور هذا الفن.[2]وهذا ما أكده "**عبد الله الركيبي**" قائلا «وبين الهدفين هدف الاستعمار الذي حاول القضاء عليها وهدف المثقفين وخاصة الإصلاحيين منهم الذين كان يهمهم أنّ تبقى سليمة بقطع النظر عن أنّ تكون لغة فن وأدب كما أشرت، بين الهدفين افتقدت لغة الأدب والفن».[3]

لقد كان الكتاب الجزائريين يهتمون بالشعر فقد سيطر على الساحة الأدبية في تلك الفترة واهتمت به المجلات واختارت الجمعيات الثقافية الجزائرية الميل إلى الشعر دون النثر وظهرت جريدة "**البصائر**" 1935 التي خصصت في صفحاتها مجال للحديث عن الشعر والشعراء دون الانتباه إلى الرواية هذا ما أثر على كتاب الرواية الجزائرية[4] لتحاول الرواية بذلك إثبات حضورها الفعلي من خلال «الالتفات نحو الواقع والعكوف عليه وهو التفات فرضته التحديات الحضارية والحركة السياسية والتطورات الإيديولوجية».[5]

إنّ طبيعة ثقافة النقاد الجزائريين أدت إلى تأخر ظهور القص وتطوره في "**الأربعينيات**" وظهر ما يعرف بالنقد الانطباعي والذي كان ضحيته "**أحمد رضا حوحو**" فقد تعرض لانتقادات مجحفة من طرف التيار الإصلاحي الذي كان هدفه تحقيق أعمال أدبية دينية وعظية اجتماعية دون الالتفات إلى المسائل الجمالية[6] إضافة

---

[1] ينظر: محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983 ص 07.

[2] ينظر: عبد الله الركيبي: تطور النثر الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، دط، 1983، ص 163.

[3] المرجع نفسه، نفسها.

[4] المرجع نفسه، نفسها.

[5] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت، ط1، 1986، ص 88.

[6] ينظر: دربالي وهيبة: الرؤية النقدية وتطورها عند واسيني الأعرج، شهادة ماستر، فتحي بوخالفة، جامعة المسيلة، كليّة الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الآداب واللغة العربية، النقد العربي الحديث، 2009-2010، ص 51.

إلى النقد الانطباعي «ضعف النشر وانعدام وسائل التشجيع الكافية للأديب القصاص لكي يكتب وينتج»[1] فالشعب الجزائري في تلك الفترة كان يعاني من الفقر الشديد ويسعى للبحث عن لقمة عيشه، فالاستعمار خلق شعبا أميا لا يعرف الكتابة والقراءة هذا ما لم يخلق عند الأديب القصاص الرغبة في التأليف والإنتاج.

ظلّ الأدباء الجزائريون مقيدون بتقاليد عربية إصلاحية أثرت على الإنتاج الروائي ويقول "**عبد الله الركيبي**" : «عدم تطور الرواية، وهي التقاليد أبرزها ما يتعلق بوضع المرآة في المجتمع إذ كانت مغلقة لا تسمح لها بالاختلاط أو المشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية و(لهذا من الصعب أن تعالج القصة) علاقة الرجل بالمرآة أو أن تتعرض لهذا الموضوع وما إلى ذلك».[2] فرواية « "**غادة الأم القرى**" "**لأحمد رضا حوحو**" قام بإهدائها للمرآة التي تعيش محرومة من نعمة الحب...نعمة العلم... من نعمة الحرية... إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى »[3] في رأيهم لا يمكن أنّ تكون المرآة جزء من السياسة في مجتمع ذكوري.

برغم كل العراقيل التي مرت بها الرواية الجزائرية إلا أن تطورها كان بارزا مقارنة بدول المغرب العربي الأخرى التي خضعت لنفس الاستعمار وبعد التطور الذي شهدته الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية على حساب الرواية المكتوبة باللغة العربية على غرار: "**محمد ديب**" في ثلاثيته: «**الدار الكبيرة، الحريق، النول**»[4]وكذلك "**كاتب ياسين**" في روايته المشهورة « **نجمة** »[5] هذه الروايات قاومت الاحتلال بلغة الاحتلال.

جاءت الكتابة بلغة الأم بحلّة جديدة قام فيها الكتاب بكتابة أعمال روائية متقدمة مهدت لظهور هذا الفن مثل قصة طويلة بعنوان: «**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**»[6] "**لمحمد بن إبراهيم**" التي اعتبرها بعض النقاد أولى ملامح الكتابة الروائية في الجزائر إلا أن "**عمر بن قينة**" يقول: «كان يمكن اعتبارها رواية فنية لطولها ومسارها القصصي لولا ضعف التقنية القصصية وضعف الحبكة وترهل الصياغة وقد شاعت فيها العامية الجزائرية وهي من العناصر التي أخلت بالعمل وحرمته من أن يحمل اسم رواية في فترة متقدمة».[7]

---

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 164.

[2] المرجع نفسه، نفسها.

[3] أحمد رضا حوحو: غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988، ص 5.

[4] يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، دار هومة، الجزائر، د ط، 2003، ص 59.

[5] كاتب ياسين: نجمة، تر: السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

[6] محمد بن إبراهيم بن مصطفى: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تح: أبو القاسم سعد الله، مؤسسة بوزياني للنشر د ط، الجزائر، 2009.

[7] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، ط5، دت، ص 36.

أمّا البعض الأخر فقد تواضعوا أو اتفقوا على أن قصة "**غادة أم القرى**" "**لأحمد رضا حوحو**" أولى المحاولات القصصية في الجزائر، وهذا ما أكّده "**عبد المالك مرتاض**" في قوله: «النثر الأدبي الجزائري لم يعرف إلا محاولة روائية واحدة هيّ "**غادة أم القرى**" "**لأحمد رضا حوحو**" وهذه الرواية من النوع القصير؛ إذ صح مثل هذا التعبير لكنها جاوزت في حجمها مفهوم القصة القصيرة بكثير وناهيك أن الكاتب نشرها وحدها مستقلة في مجلد واحد»[1] ويليه عمل« "**الطالب المنكوب**" "**لعبد الحميد الشافعي**" التي صدرت في عام 1951، فقصة "**الحريق**" "**لنور الذين بوجدرة**" التي صدرت سنة 1957».[2]

غابت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية في 1967 لتعود في فترة "**السبعينات**" التي مثلت الانطلاقة الفعلية للرواية ويقول "**واسيني الأعرج**": «مع بداية عقد السبعينات التي شهدت تغيرات قاعدية وديمقراطية، كانت الولادة الثانية الأكثر عمقا للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية».[3] ففي هذه المرحلة ظهرت مجموعة من الروايات الناضجة فنيا مثل عمل: «"**ابن هدوقة**" "**ريح الجنوب**»[4] التي وصف فيها مرحلة ما بعد الاستقلال. ثم تلته مجموعة من الأعمال الروائية: « **اللاّز** »[5] و«**الزلزال**»[6] "**للطاهر وطار**" هذه الروايات ساهمت في زيادة الوعي بين الشعب الجزائري وبث الهمة والعزيمة ولم تشهد المراحل السابقة ما شهدته هذه المرحلة من انجازات فنية لتكون الثورة التحريرية تاريخ الأدب الجزائري ومنبع تأسيس الكتابة الروائية.

تميز الخطاب الروائي في مرحلة "**الثمانينيات**" بظهور عدد كبير من النصوص إذ يقول "**بوشوشة بن جمعة**": «أن عقد الثمانينيات قد شهد عددا كبيرا من النصوص محدودة القيمة فكريا وجماليا بسبب عدم توفر أصحابيها على عناصر الوعي الضرورية، لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائري وإدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال (...) وما يتميز به من مظاهر تأزم ناتجة أو ناجمة عن تهافت القيم الأخلاقية والسلوكية التي يحتكم إليها المجتمع الجزائري فكان تفشي الوصولية والانتهازية واستغلال النفوذ والرشوة والمحسوبية

[1] عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 191.

[2] أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، صادرة عن جامعة قاصدي مرباح، مجلة الأثر، ورقلة – الجزائر، العدد 20، 2014 ص 58.

[3] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 ص 201.

[4] عبد الحميد ابن هدوقة: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، نشرت 1971.

[5] الطاهر وطار: الاز، موفم لنشر، الجزائر، دط، 2007.

[6] الطاهر وطار: الزلزال، دار العلم للملايين، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، بيروت–الجزائر، ط1، 1974.

مقابل تراجع الأصيل من القيم والمبادئ وانحسارها»[1] فكتاب هذه الفترة لم تكن لديهم القدرة على فهم تحولات واقعهم لذا كانت كتابتهم محدودة قاصرة فنيا ويمثل جزءا من هذه الفترة العشرية السوداء فيها ظهرت مختلف أنماط الانحطاط الأخلاقي وتفشي العدوانية وانكسار القيم.

رغم مرور كتاب هذه الفترة ببعض الصعوبات إلا أنها «تجربة قصصية جديدة تتشكل حتى تأسس لنفسها صوتها المتميز وفضاءها الفني في خضّم التحولات الأدبية والفكرية التي مست عوالم الإبداع بشكل عام وفن القصة بشكل خاص وهذه الظروف الموضوعية التي سادت الحقبة الثقافية في الجزائر هي التي وجهت الأدب توجيها جديدا».[2] ومن أهم التجارب الروائية في هذه الفترة نذكر: «**الطاهر وطار "العشق والموت في زمن الحراشي" و"عرس بغل1982**»،[3] «**"واسيني الأعرج" "وقع الأحذية الخشنة" 1981، رواية "نور اللوز1980**"».[4]

أمّا فترة "**التسعينات**" أو ما يطلق عليها فترة اسم العشرية السوداء كثر الاهتمام فيها بالرواية الجزائرية وتناولوا مختلف المواضيع التي لها علاقة بالثورة وبهموم الشعب وتقول الباحثة آمنة بلعلى:« يتقاطع روائيو التسعينات بالروائيين الكبار، ضمن الأفق التاريخي الثوري على الرغم من ادعاء البعض خروجهم منه (...) مرحلة التسعينات بيّنت خصوبة العطاء الروائي الذي يدل على وعي نظري في فهم التشكيل الاجتماعي وتشخيصه فنيا فكانت الروايات كلها تعبيرا عن رؤية العالم لأنماط الوعي المتجلية خلال هذه المرحلة».[5] فقد تميزت هذه المرحلة بكسر التقليدي وأصبح الخطاب الروائي مرتبط بالمجتمع والطبقات الاجتماعية ولم تعد موضوعات الإنتاج الروائي تدور حول الثورة فقط بل شملت مختلف المجالات كالتاريخ وغيرها، وابرز كتابها: "**حبيب السائح**"، "**إبراهيم سعدي**" لتكون هذه الفترة فترة ظهور الرواية الجديدة.

بعد الوقوف على نشأة الرواية الجزائرية وأسباب تأخرها وأهم مراحل تطورها نستنتج أنّ جنس الرواية هو أفضل الأجناس الأدبية التي يمكنه أن يستوعب مواضيع الثورة والقضايا الاجتماعية والسياسية وحتى الثقافية وقد أثبت من خلالها الأدباء توجهاتهم وبرزت شخصياتهم من خلال أعمالهم الفنية والجمالية، وقد أدى تطور

---

[1] ينظر: بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005 ص 10.

[2] عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد بحث في التجريب وعنف الخطاب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2002، ص 25 .

[3] عبد الله أبو هيف: الإبداع السردي الجزائري، الثقافة العربية، الجزائر، دط، 2007، ص: 137.

[4] شادية بن يحي: الرواية والمتغيرات الواقع، ديوان العرب، منبر للثقافة والفكر والآداب : 4 ماي 2013
www.diwanlarab.com/spip :php ?article37074

[5] ينظر: آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، دت، ص 207.

الرواية الجزائرية إلى تطور عناصرها الفنية التي اعتمد فيها الكتاب على تقنيات بارزة كتقنيات السرد القصصي والبناء الفني والدرامي ومن بين هؤلاء الكتاب نجد" **عز الدين جلاوجي** " الذي اخترنا روايته "**الرماد الذي غسل الماء**" لتكون محل دراستنا.

ثالثا: الفن الدرامي وتطوره

قبل الحديث عن تطور الدراما لابد من الإشارة إلى نشأتها ومولدها فقد نشأت «نشأة طبيعية وكانت بداياتها الأولى مع الإنسان الذي كان في صراع مع الطبيعة من حوله ومع نفسه ومع أخيه الإنسان».[1] وباعتبار الفن الدرامي أقدم الفنون الأدبية فقد تأسس عند اليونان « منذ الحضارة الإغريقية وكانت الدراما آنذاك عبارة عن طقوس دينية يحتفلون من خلالها بآلهتهم وموتاهم ويقدسونها عن طريق رقصات يجسدونها وتبنى كل شعب فكرته الخاصة في التعامل مع الميت والإله وإقامة طقوس تعبر عن هذه الفكرة »،[2] فهي إذا صورة صادقة عن المجتمع والحياة تجسدها مسرحيات وقد تطورت بارتباطها مع المسرح وظهرت أنواعا درامية وأساليب موضوعات جديدة تختلف عن القديمة.

بلغت الدراما أوج تطورها «وتدخل الدراما الحديثة مرحلة جديدة في القرن التاسع عشر(...) في ظل استقرار مبادئ المساواة والحرية وظهور فكرة التعبير عن الحقائق الكبرى التي يمكن إدراكها بإدراك الكون في صورة مختلفة التي خلقها الله من خلال إدراك العبقري الذي يستطيع أن يدرك القواعد الأساسية للخلق الفني (...) بل إنّه في الواقع في صراع دائم مع القواعد التي نظر إليها كشيء يعد من عبقريته».[3] والمقصود من هذا القول أن الدراما أصبحت تبحث عن أشكال فنية متطورو من أجل التعبير عن مختلف الحقائق الواقعية والطبيعية وأصبحت من أهدافها إدراك العبقري أنماط جديدة من أجل الخلق الفني أنماط صالحة للتعبير عن الوقائع الكبرى.

بدأت الدراما الحديثة تتطور وبدأت تظهر معالمها وقد تأثرت بالبرجوازية وبالفلسفات الحديثة فالدراما الحديثة في القرن الثامن عشر كانت مترددة بين البرجوازية وبين الدراما أو الميلودراما وقد تأثرت بالفلسفات الواقعية والطبيعية وشكل الطابع الواقعي عنصرا بارزا في المسرحية، فالواقعية كانت تسعى إلى اكتشاف الحقائق وأصبحت بعد ذلك طابعا عاما لاتجاهات المسرحية الكبرى.[4]

---

[1] عدلي رضا: مدخل إل فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر– القاهرة، ط2، 1993، ص 07.

[2] عدلي رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، مصر– القاهرة، د ط، د ت، ص 35.

[3] ينظر: رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، مصر– الجيزة، ط1، 2000، ص 121.

[4] ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 595.

أخذت الدراما الحديثة شكلا جديدا وبدأت تطورها في الكوميديا التي نشأت في العصور الوسطى من خلال المسرحيّات، فهي نوع تمثيلي غربية النشأة تحررت من قيود الكنيسة لتصبح نوع درامي يحتوي على عناصر فنية كان لها دور في تطور الدراما في عصر النهضة لأن البناء الدرامي في الكوميديا قائم على الشخصيات والحبكة فهما يشكلان عنصرين مهمين في الدراما الحديثة وقد انتعشت في عصر النهضة وارتبط البناء الدرامي بالمتطلبات الاجتماعية التي سادت العصر.[1]

وقد افتقرت الدراما القديمة إلى تقنيات ووسائل من أجل تطوير الأحداث والمشاهد بطريقة أقرب إلى الواقع، لهذا حرصت الدراما الحديثة على العمل على هذه التقنيات وأثرت على العمل المسرحي من مناظر وحركة وإخراج وعملت على تجسيد الواقع بطرق تلقائية يتكلم فيها الممثلون بواقعية وبصدق وأصبح المسرح متطور بمختلف الوسائل الحديثة والحقيقة الشبيهة بالحياة مثل: (الأواني المرسومة في الحائط، النوافذ، الأبواب) هذه الأشياء الجامدة تمثل البناء الهيكلي للمسرح الدرامي الحديث.[2]

نادت الحركة الرومانسية للتخلص من القيود الكلاسيكية؛ إذ نجد الكتاب الرومانسيين ينبذون الموضوعات القديمة فالأساطير الإغريقية تحل محلّها قصص القرون الوسطى والحكايات وأساطير شعبية لأبطال تمردوا على النظم والقوانين الاجتماعية والأخلاقية في عصرهم (...) وأدت الموضوعات والأشكال والتيمات الجديدة إلى خلق دراما تكاد تكون مضادة للدراما الكلاسيكية،[3] فالرومانسيون طالبوا بعدم التقيد بكل ما هو قديم، وأصبح الإنسان العبقري في نظرهم ليس بحاجة إلى قواعد فكتاباتهم كانت متحررة واتسعت الحركة الرومانسية واختلفت فمسرحيات الحركة الرومانسية في فرنسا ليست مثل مسرحيات الحركة الرومانسية في ألمانيا ومن بين كتاب هذه المسرحيات: «"**جوته**"(1749-1832)، "**شيللر**"(1707-1805)[4]، "**فيكتور هوجو**"(1802-1885)».[5]

من خلال وقوفنا على تطور الدراما نستنتج أنّ هذه الأخيرة كانت منذ القدم ولا تزال وسيلة صادقة للتعبير عن المجتمع والحياة والاختلاف بين الدراما الحديثة والقديمة يكمن في الموضوعات والأساليب والطرق وفي البناء الهيكلي والفني للمسرح، فالدراما الحديثة انتعشت وتطورت مع مجيء عصر النهضة لكنّ لا ننكر العلاقة بينهما أنّهما فن تمثيلي.

---

[1] ينظر: السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر- الاسكندرية، ط1، 2002، ص 88.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 90.

[3] ينظر: رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو الى الان، ص 102.

[4] المرجع نفسه، ص 103.

[5] المرجع نفسه، ص 104.

رابعا: الدراما والرواية

جنس الرواية جنس متغير يتشارك مع باقي الأجناس الأخرى لمرونته، فقد ارتقى وانفتح على أبو الفنون وهو المسرح وذلك لتشابه عناصره مع عناصرها البنائية سواء في الشخصيات والحدث وغيرها من العناصر« فكل موقف جديد ولكل مفهوم جديد مضمون الرواية والعلاقة التي تقيمها مع الحقيقة ولهيكلها تناسب مواضيع جديدة وبالتالي تناسب أشكال جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والتأليف والبناء وعلى النقيض من ذلك فعن التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة ويكشف عن علاقات جديدة».[1] ويعنى هذا ظهور رواية متغيرة تعالج موضوعات جديدة تتناسب مع هيكلها من ناحية الأسلوب واللغة والبناء فتسير بحسب الموضوع المتناول تتغير وتتجدد بحسب حركاته، وقد استفادت الرواية من انفتاحها على المسرح فالمسرح في حقيقته هو رواية بالدرجة الأولى.

وتوضح "**صبحة أحمد علقم**" العلاقة بين الدراما والرواية في قولها: «إنّ الحديث عن علاقة الرواية بالدراما حديث مشروع لأن الرواية لم تستعر من الملحمة سرديتها فقط، بل استعارة من الهجائيات والتاريخ والكوميديا والقصيدة وبعض تقنياتها ووظيفتها داخل بنيتها».[2] فالرواية كجنس متغير انفتحت على باقي الفنون الأدبية وتمازجت معها من أجل إعطاء بعد جمالي جديد، فالرواية في نظر بعض النقاد تقابل الملحمة وتتداخل مع التاريخ لأنّها تشبه في سرد الأحداث والوقائع، أما الكوميديا فقد اتخذتها الرواية كنوع روائي لها لتكون الرواية بهذا حاضنة الفنون النثرية ونص مفتوح على مختلف الخطابات والنصوص.

وفي الحديث عن علاقة الرواية بالدراما يقول "**داوسن، س، و**": «لا أظن أن أحدا يرتاب في أن الرواية كانت خلال المائة سنة الماضية في الأقل شكلا رئيسيا من أشكال الأدب على الرغم من احتمال الاعتراض على اعتبارها شكلا دراميا رئيسيا، مع صعوبة تجنب هذا الاستنتاج كانت الرواية المولود الشاذ للمقالة والدراما والرواية في القرن التاسع عشر على التخصيص كانت مدينة لشكسبير وللتراجيديين الإغريقيين أكثر من هو معترف به فعلا».[3] من خلال هذا القول يتضح لنا أن الرواية ارتبطت بالدراما منذ نشأتها ويلخص دور شكسبير في الرواية إلى استخدامه الشعر والنثر في العمل المسرحي الواحد بأسلوب لغوي مختلف ومميز، والتراجيديا شكل من أشكال الدراما استفادت منه الرواية لأنها ليست أحداث درامية فقط بل هي حوار درامي في شكل قصة.

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، لبنان- بيروت، ط1، 1971، ص- ص 09-10.

[2] صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدراميّة أنموذجا، الفارس للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط1، 2006 ص 07.

[3] س. و داوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط2، 1989، ص 108.

تكمن علاقة الدراما بالرواية أيضا في قول "**عبد المالك مرتاض**": «إنّ الدراما قبل أن تكون مجموعة من أحاسيس وأفعال تمارس على خشبة المسرح هي رواية في حقيقتها الأصلية».[1] بمعنى أن المسرح هو رواية مكتوبة في الأصل ونوع من الكتابة الدرامية، والمسرحيات التي تمثل هي عبارة عن ترجمة للكتابات الروائية بحيث تحافظ تلك التمثيليات على البناء الدرامي للرواية وتتشارك فيما بينها لإخراج العمل المسرحي والعنصر الدرامي هو الذي ربط بين المسرح والكتابة الروائية وبقية الفنون الأخرى مثل: الملحمة والكوميديا.

تمازجت الرواية مع أشكال أدبية مختلفة من أجل تطوير شكلها من هذه الفنون نجد «الدراما مما هيأ للرواية تضمينها العديد من الأساليب الدرامية منها: هيمنة الفعل ثم تليه الشخصيات وبقية العناصر الأخرى في الروايات التي يهيمن عليها الفعل توصف بأنها ذات طابع درامي، فضلا عن الحوار الخارجي والحوار الباطني، إذ يشكل العنصر الأساسي في الرواية والمسرح فضلا عن حضور المشهد السردي ووحدة الحدث وكذلك المفارقة التي تعتمد بشكل رئيس على مبدأ التضاد والمعارضة».[2] فقد استطاعت الرواية استيعاب عناصر البناء الدرامي وتداخلت عناصرها فيما بينها لجعل العمل الروائي شكلا دراميا يلعب عنصر الحوار فيها دورا بارزا لأهميته، فهو ليس كلاما بين الشخصيات بل هو توضيح لمدى شدة التوتر والقلق ووصف لمختلف النفسيات التي تصطدم بها الشخصيّات فهو الذي يجعل مع عنصر الصراع (الحوار) العمل الروائي مشوقا يثير المتلقي ويخلق جو التوتر داخل الرواية.

إنّ الرواية لم تنسخ الدراما فهي جاءت بديلة عن المسرح فهذا الأخير كان الجنس الشائع آنذاك وقد تشابهت عناصرهما مع بعض فالرواية والمسرح عالجا مواضيع اجتماعية في القرن السابع عشر، تنوعت أحداثها فقد كان ترجمة للصراع القائم في المجتمعات وتميز الصراع بطابع درامي، غير أنّ الرواية كانت أشد الفنون النثرية مرونة لذا كانت ملجأ العديد من الكتاب للتعبير عن واقعهم ومشاعرهم وأنفسهم واعتبروها أكثر تنوعا من أي شيء أنّ يقدمه المسرح لتكون بذلك شكل روائي في طابع درامي.[3]

من خلال ما سبق نستنتج أنّ الرواية اشتركت مع الدراما والمسرحية في خصائص عدة لنقل العالم الدرامي إلى الواقع وتجسيده بشكل حقيقي، مما أسهم في ظهور الرواية الدرامية والرواية المسرحية.

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 13.

[2] مها الهنداوي: أسلوبية السرد الدرامي، مجلة الأستاذ، العدد 212، المجلد الأول، 2015، ص 04.

[3] ينظر: س. و. داوسن: الدراما والدرامية، ص- ص 113- 114.

الفصل الأول: مفاهيم منهجيّة

أولا: البناء الدرامي

ثانيا: الرواية الدرامية

ثالثا: أنواع الدراما

رابعا: عناصر البناء الدرامي

أولا: مفهوم البناء الدرامي

البناء الدرامي ينقسم إلى مصطلحين، البناء والدراما ولا بد من ضبط هذين المصطلحين بدءا ب:

1- البناء

أ- لغة:

جاءت لفظة بناء في آيات الذكر الحكيم بمعاني مختلفة، ويقول عز وجل في سورة "**النبأ**": ﴿**وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا**﴾[1].ووردت أيضا في سورة "**التوبة**":﴿**أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ ۗ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ**﴾.[2]

مصطلح البناء متطور غني في محتوياته فقد جاء في آيات القران الكريم مختلف من آية إلى أخرى ففي سورة "**النبأ**" «بنينا فوقكم أيها الناس سبع سماوات، محكمة الخلق بديعة الصنع متينة في إحكامها وإتقانها، لا تتأثر بمرور العصور والأزمان، خلقها بقدره لتكون كسقف للأرض».[3]

أمّا في سورة "**التوبة**" يبين الله عز وجل «أن من أسس بنيانه، وطاعته وتقواه على الإسلام خير أم من أسس بنيانه على الشرك والنفاق وبين أنّ بناء الكافر والمنافق كبناء على جرف جهنّم يتهور بأهله فيها».[4]

كما نجد مفهوم البناء في اللغات الأوروبية «مشتقة من الأصل اللاتيني "**structure**" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال التشكيلي، ويشير صلاح فضل في هذا السياق إلى أن اللغويين العرب تصوروا البناء، بأنه الهيكل الثابت للشيء كما تصوروه بأنه التركيب والصياغة».[5] البناء هنا مرتبط بالعمران لأنه الطريقة التي من خلالها تتشكل العمارات والبنايات، وفي نظر اللغويين شيء ثابت لا يتحول متماسك العناصر لإقامة شيء محكم التركيب والصيغة.

---

[1] سورة النبأ: الآية 12.

[2] سورة التوبة: الآية 109.

[3] محمد علي طه الدّرة: تفسير القران الكريم وإعرابه وبيانه، دار الحكمة، دمشق -بيروت، ط1، 1991، المجلد 16، ج: 30، ص 09.

[4] محمد علي طه الدّرة : تفسير القرآن الكريم وإعرابه وبيانه، دار الحكمة، دمشق- بيروت، ط1، 1985، المجلد 6، ج: 21، ص 29.

[5] يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، دط، 2004، ص 45.

جاءت لفظة "**بناء**" في كتاب العين تحت مادة (**ب،ن،ي**): «بنى البناء البناء بنيا وبناء وبنى مقصور والبنية: الكعبة، يقال لا ورب هذه البنية والمبنات كهيئة الستر غير أنه واسع يلقى على مقدم الطرف هيئه [القبة] تجلل بيتا عظيما».[1]

كما جاء مصطلح "**بناء**"في لسان العرب معرفة كالتالي في مادة "**بنى**" «البناء والمبنى والجمع أبنية وأبنيات جمع الجمع والبناء مدبر البنيان وصانعة من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزاول من مكان إلى غيره

وقال غيره: يقال بنية وهي مثل رشوة ورشا، كأن البنية الهيئة التي يبنى عليها، مثل المشية والركبة، وبنى فلان بيتا بناء وبنىّ مقصورا شدّ وللكثرة».[2]

وورد أيضا في معجم الوسيط في مادة "**بنى**": «بنى الشيء بنيان وبناء وبنيانا: أقام جداره ونحوه ويقال: بنى مجده وبنى الرجال (البنية) ما بنى، جمع بنى و هيئه البناء ومنه بنية الكلمة أي صيغتها وفلان صحيح البنية».[3]

ب– اصطلاحا:

مصطلح البناء أو البنية، أكثر المصطلحات التي يهتم بها الدارسون في مجالات واسعة، منها الأدبية والمعرفية، وقد اتخذ أشكالا متنوعة صعب على الدارسين وضع معنى مشترك له، ومن بين التعاريف الاصطلاحية نذكر:

يعرف "**جيرالد برانس**" " **Gérald Joseph Prince** " البنية: «شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حدة والكل فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة "**story**" وخطاب "**discours**"مثلا في شبكة العلاقات بين القصة والخطاب القصة والسرد "**narration** "والخطاب والسرد».[4] من هنا البنيه هي نتاج تضافر مختلف العناصر في ما بينها وتمثل العلاقة بينهم، والحكي كعنصر قصصي وخطابي فإن البنية تحكم القصة والخطاب أيضا وبالتالي تدرس العلاقات داخل النص.

أمّا "**الهادي الطرابلسي**" فيعرفها بالقول:« مجموعة من العناصر المكونة لجهاز يقوم عليه النص والجهاز يتكون من أجهزة أخرى الجهاز الأكبر في العناصر التي تهتم بها في الدرس، هي تلك العناصر المتفاعلة أو

[1] الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد لمنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان– بيروت، ط1، 2003م– 1424هـ، ج:1، مادة (بنى)، ص 165.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر، لبنان، بيروت، ط4، 2005، ج2، مادة (بني)، ص – ص 160 – 161.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر– القاهرة، ط4، 2005، ج:1، مادة ب(بنى)، ص 72.

[4] جيرارد برانس: تر: السيد إمام، قاموس السرديات، ميريت للنشر والتوزيع والمعلومات، مصر، ط1، 2003، ص 191.

المعزولة ويجوز أن تسمى نظاما».[1] فالبنية هي التي تتحكم في مختلف الأجهزة وتساعد على استمرار سيرها وتعمل على جمل مكوناتها ويمكن تسميته بالنظام لأنها تخضع العناصر لسيطرتها وتولد علاقة ترابطية بينهم.

ويعرفها "**جان بياجيه**" "**Jean Piaget"** في كتابه "**البنيويّة**" أنّها: «مجموعة من التحولات تحتوي على قوانين تبقى أو تعنى بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث: الجملة، التحويلات، الضبط الذاتي».[2]

يحدد جان "**جان بياجيه**" مجموعة من العناصر والسمات التي تعمل على تنظيم البنية تتمثل في:

- **الجملة:** «تتشكل البنية بالطبع من عناصر ولكن هذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة وهذه القوانين المسماة التركيبية، لا تقتصر على كونها روابط تراكمية ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة للخصائص العناصر».[3]
- **التحويلات:** «ومعناه أنّ البنية ليست ساكنة سكونا مطلقا وإنّما هي خاضعة للتحولات الداخلية وتقوم في نفس الوقت بحفظها دون أن تنظرها إلى الخروج عن حدودها أو الانتماء إلى العناصر الخارجية».[4]
- **الضبط الذاتي:** «يعني أنّ للبنية القدرة على تنظيم نفسها مما يحفظ لها وحدتها ويحقق شكلا من الإغلاق الذاتي، فهي بنية منغلقة على ذاتها لها قوانينها لا تتعدى حدودها إلى الخارج، إذ يقوم تحليل النص تحليلا داخليا بعيدا عن السياقات الخارجية».[5]

مما سبق يتضح أنّ اللغة تخضع لمفهوم البنية فالبنية لا تهتم بمختلف المؤثرات الخارجية، بل تهتم بالشكل الداخلي للنّص فهي في رأي "**بياجيه**" متحولة غير ثابتة تخضع لقوانين يمكن أن نفهمها دون الاستعانة بعناصر أخرى لأنها تستطيع ضبط نفسها وتلك السمات جعلتها مكتفيه بذاتها.

يؤكد "**سعيد علوش**" على هذا حيث عرف "**البنية**" على أنّها: «نظام تحويلي يشتمل على قوانين ويغني عبر لعبه تحولاته نفسها دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده أو تتجلى إلى عناصر خارجية وتشمل البنية

[1] فيصل صالح القصيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2006، ص 13.
[2] جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمة، منشورات عويدات، لبنان-بيروت، ط4، 1980، ص 8.
[3] المرجع نفسه، ص 09.
[4] المرجع نفسه، ص 11.
[5] المرجع نفسه، ص 13.

على ثلاث طوابع الكلية التحول والتعديل الذاتي والبنية مفهوم تجريدي في إخضاع الأشكال إلى طرق استعابها».[1]

إضافة إلى هؤلاء نجد أيضا "**إديث كريزويل**" **"Edith Creswell"** يعرف "**البنية**" بقوله: «نسق من العلاقات الباطنة المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء، له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي فيه أي تغيير في العلاقات إلى تغيير في النسق نفسه».[2] يجوز تسميّة البنية نظاما لأنّها تحكم العلاقات المنتظمة فيما بينها على مبدأ الكل المكون من الجزء والجزء لا يكتسب قيمته إلا داخل الكل، فقوانينها جعلتها مكتفية بذاتها لا علاقة لها بالخارج وأي تغيير في العلاقات يؤدي إلى تغيير في النسق نفسه.

ومن هنا نستنتج أنّ البنية تمثل مجموعة العلاقات الموجودة بين العناصر المختلفة وهيكل للشيء ومكونه، ومظهر لتنظيم هذه العناصر داخل البناء فهي تقوم على مبدأ الانتقال من الجزء إلى الكل وتبحث في المركبات الصغرى لمعرفة وظائف كل عنصر من العناصر.

2- الدراما

أصل كلمة "**دراما**" من الناحية اللغوية «من الفعل اليوناني **"dram"** الذي يعني فعل وصيغة درامي **"dramatic"** موجودة في اللغة اليونانية **"dramatikos"** وفي اللاتينية **"dramaticus"** للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي فيمكن التعامل معها على التعريب»؛[3] بمعنى أنّ الدراما فن تأسيس وشاع في الثقافة اليونانية ومنها انتقل إلى سائر لغات العالم الأخرى وحينما انتقلت إلى اللغة العربية انتقلت كلفظ لا كمعنى، فكلمة دراما ليست من لغة العرب وإنما لفظ مترجم يحمل معاني اصطلاحية.

أمّا من النّاحية الاصطلاحيّة فإنّ لفظة "**الدراما**" كانت تطلق على «ما يكتب للمسرح أو على مجموعة من المسرحيات أو أي نص آخر ينطوي على صراع».[4] ما أدى بتشعبها إلى تضارب أراء الدراسين في تحديد مفهومها، حيث نجد منهم "**محمد فريد**" في كتابه "**قاموس المصطلحات الإعلامية**" يعرفها بالقول «الدراما تعني ثلاثة أشياء:

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، لبنان- بيروت، ط1، 1985، ص 52.

[2] إديث كريزويل: عصر البنيوية: تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص 413.

[3] ينظر: إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، مصر- القاهرة، ط1، 1971، ص 144.

[4] وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، دط، 2003، ص- ص 06-07.

- مسرحية أو قصة أو رواية تمثيلية.
- الدراما هي فن مسرحي.
- هي سلسلة أحداث تنطوي على تضارب بين قوى مختلفة».[1]

أمّا "**ابراهيم فتحي**" فيعرفها قائلا: «إنّها تأليف أو تكوين "**composition**" أو إنشاء نثري أو شعري يعرض في إيماء صامت "**pantomime**" أو في حركات وحوار قصة تتضمن صراعا وغالبا ما تكون مصممة على خشبة المسرح(...) نشأت من الاحتفالات الدينية وكل المأساة والملهاة اليونانية، ارتقى عن موضوعات "**Thames**" متغايرة في احتفالات الخطب والحياة والموت».[2] إذن فالدراما هي نص أدبي قد يكون شعرا أو نثرا ينسجها خيال وإبداع الكاتب بشكل فني وجمالي عادة ما يعرض على خشبة المسرح من قبل شخصيات تتحرك و تتحاور وتتصارع فيما بينها.

«الدراما أيضا في ذلك الضرب من النشاط الإنساني سواء كان متخيلا أم واقعيا والقائم على الصراع بحيث يمكنه إحداث الأثر والمغزى المنشود، سواء قصد تمثيلية بواسطة ممثلين أم لم يقصد فالدرامي هو كل ما يتصف بخصائص التمثيليات دون أن يقتصر عليها ».[3]

كلنا نعرف ما الدراما فهي تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، كما انها في نفس الوقت تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل له من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين (...) فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء.[4]

الدراما بمفهومها الحديث المتكامل ليست شيئا توصل الإنسان إليه في يوم وليلة فحسب، بل إنها مرت بعدة مراحل وتطورات كما أنّها لم تعد مقتصرة على الأدب المسرحي وحده وإنّما هي تتحقق في كل أثر أدبي كالرواية ساهمت إسهاما أصيلا في نقل التجربة الإنسانية.

[1] محمد فريد عزت، قاموس المصطلحات الإعلامية، دار الشرق، السعودية–جدة، دط، 1998، ص 118.

[2] ينظر: إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاصدية العمانية للطباعة والنشر، تونس، 1486، ص 323.

[3] هيثم محمد قاسم جديتاوي: البناء الدرامي في القصة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي، دار اليازوري، الأردن– عمان، ط1، 2011، ص47.

[4] ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر–القاهرة، ط5، 1994، ص– ص09 240.

3– البناء الدراميّ

يعرفه "**ابراهيم حمادة**" بالقول: «هو الجسم النصي الدرامي في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية، مرتبة ترتيبا خاصا وتبقى لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيرا معينا في الجمهور».[1] من هذا التعريف نتوصل إلى أنّ البناء الدرامي يتكون من مجموعة من العناصر لابد من تداخلها لإنتاج البناء الدرامي وهذه العناصر تتمثل في فكرة المسرحية الأساسية، الشخصيات، الحبكة، الصراع الحوار الوحدات الثلاث تقسيم الفصول والمشاهد والنص المرفق.

أمّا "**مارتن آسلن**" "**Martin Aslant**" فيقول عنه: «هو البنية الكلية للعمل الدرامي وتعتمد على معيار دقيق جدا تقاس به شتى العناصر التي يجب أن تسهم جميعا باعتمادها التام على بعضها بعضا في تكوين النموذج الكلي»،[2] ومن هنا فالبنية كنظام يستخدمها الدرامي في ربط مكونات العمل المسرحي ببعضها البعض وبالكل العام.

وفي تعريف آخر له يقول "**إريك نبتلي**" "**Eric Bentley**" : «الرؤية الدرامية في شيء ما تعني تبين عناصر الصراع فيه والاستجابة عاطفيا إلى عناصر الصراع هذه وتتألف هذه الاستجابة من كوننا نثار بالصراع وندهش له».[3] نلاحظ من هذا التعريف أنّ "**إريك بنتلي**" ربط البناء الدرامي بالصراع الذي له مغزى ومعنى وعناصر متخيلا كان أم واقعيا يتميز بالإثارة والتشويق والدهشة لجذب المتلقي وترك أثر معين فيه.

البناء الدراميّ ليس مصطلحا عاما فهو ليس تركيبة معينة تصلح لكل زمان ومكان مثل تركيبة الماء في الأكسجين (...) وإنّما هناك دائما وأبدا ما هو مخصص ونحن نتكلم عن البناء الدرامي إنّما نعني بأحد المهام التي يقوم بها المؤلف عند كتابة مسرحية ما أو رواية ما فكل عمل فني بشكله وبنائه هو الذي يحدد العمل نفسه ويميزه عن باقي الأعمال الأخرى[4].

أمّا "**رشاد رشدي**" فيقول: «البناء الدرامي موجود في الأعمال الفنية تماما مثل ما يوجد قانون الجاذبية بأشكال مختلفة ولكن بنمط واحد دائما وكلما كان الشكل بسيطا مألوفا استطعنا أن نميز النمط ونتبيّنه في وضوح وكل ما كان الشكل معقدا أو غير مألوف كان من الصعب أن نميز النمط أو نتعرف علي»،[5] ومعنى هذا

---

[1] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، ص 65.

[2] آسلن مارتن: تشريح الدراما، منشورات وزارة الثقافة والفنون، لبنان–بيروت، دط، 1978، ص 53.

[3] بنتلي إريك: الحياة في الدراما، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت– نيويورك، دط، 1968، ص 14.

[4] ينظر: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، دط، 1998، ص– ص 72 – 73.

[5] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، ص 74.

أنّ البناء الدرامي لديه أشكال ربما تكون معقده وربما بسيطة وهذه الأشكال في حد ذاتها هي التي تساهم في معرفة النمط لذلك شبهها بقوانين الجاذبية التي تختلف باختلاف الكتل الأجسام فالنمط الدرامي اكتشفه أرسطو من خلال استقرائه للأعمال الدرامية.

ومن هنا فالبناء الدرامي أو التأليف الدرامي أو النمط الدرامي هو صفات من كل عمل فنّي سواء كان هذا العمل قصة أو رواية أو مسرحية بشكلها الخارجي من بداية ووسط ونهاية إلى شكلها الداخلي الفني.

ثانيا: الرواية الدرامية

ظهر مصطلح "**الرواية الدرامية**" على يد "**إدوين موير**" "**Edwin Muir**" ويعرفها بالقول: «هي القسم الذي تختفي فيه الهواة بين الشخصيات والحبكة فليست الشخصيات فيها جزءا من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات، بل تلتحم على العكس كلتهما معا في نسيج لا ينفصم فالسيمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا إيّاها وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية»،[1] يرى موير أنّها شكل من أشكال الرواية تختفي فيه الصورة بين الشخصيات والحبكة لتتعاون معا في تشكيل الرواية.

تختلف "**الرواية الدرامية**" عن باقي الروايات في «اعتمادها الداخلي الصارم على قوانين السببية سلوك الشخصيات تحددها الصفات التي يصبغها الكاتب عليها والأحداث لابّد أنّ ترسم بدقة في الرواية الدرامية وحدث الرواية يبدأ في العموم بشخصيتين أو أكثر وهو يبدأ من نقطة متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيء مركبا وتتحرك هذه النقاط نحو المركزي اتجاه حدث واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب وتتسم الأحداث هنا بالتوتر كذلك».[2]شخصيات "**الرواية الدرامية**" لا تخلو من التوتر لها دور فعال تؤثر في الحدث والحدث بدوره يغير في الشخصيات ويطورها في مشهد ضيقا، تتفاقم فيه المشاكل ويخلق صراعا ينمو بحسب حركة الأحداث وينتهي مع حل المشكلة.

"**الرواية الدراميّة**" محدودة في المكان وحرة في الزمان «ومحدودية المكانة هي التي تكسب الصراع الدرامي حدته، وتجعل الزمن وتزيده وضوحا والإحساس بالزمن في الرواية الدرامية هو نفسي تحدده سرعة الحدث

[1] إدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم السيرافي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر– القاهرة، دط، 1965، ص 37.
[2] صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ص 46.

أو إبطائه».[1] زمن الرواية الدرامية يسير بالتدرج مع حركة الشخصيات ويكون سير الأحداث بطيئا أو سريعا يتجه إلى نهايته حيث يتلاشى وفي حقيقة الأمر الزمن هو الذي يكسب الصراع الدرامي حدته الحقيقية.

المسرحية في حقيقتها رواية وكثير من الأعمال الروائية قدمت على خشبة المسرح فالرواية تحتفي بالمشهديّة ولا تقتصر على السرد فقط واستفادت من علاقتها بالمسرح في جعل كل رواية دراميّة مسرحيه لهذا «تطمح الرواية الدرامية في منحها المسروائي أي المسرح الروائي إلى التخلص من القناع السردية نهائيا والارتقاء بشخصياتها للتمثيل على مسرح الرواية دون الحاجة لخيط خفي يحركها تماما كما يحدث في المسرحية»،[2] هذا التداخل (المسرح والرواية) أكده "**إدوين موير**" في كتابه "**بناء الرواية**" حيث قال: «الرواية الدرامية عادت في تقاليدها إلى تقاليد المأساة الدراميّة والملحمة أي إلى أقدم التقاليد وأعظمها في الأدب الخيالي».[3] فقد استأنفت الرواية في تطورها أشكالا نثرية قديمة، وارتبطت بالأدب الدرامي (الكوميديا والتراجيديا) لتشكل بذلك نوعا روائيا ألا وهو "**الرواية الدراميّة**" التي أدت معنى هذا التداخل.

وخلاصة القول أنّ "**الرواية الدرامية**" تتميز بخصائص لا يستطيع أي روائي تمثلها فهي لم تخرج عن إطار الروايات الدرامية الغربية لكنها أقل حضور على الساحة الأدبية الإبداعية.

ثالثا: أنواع الدراما

1- التراجيديا أو المأساة:

تعتبر التراجيديا أعظم صور الدراما وكلمة التراجيدية «نسبة إلى اللفظ اليوناني"**trags**" أي الماعز».[4]

أمّا في المعنى اللغوي فهي «أغنية العنز وفقا لأرجح التفسيرات فإن أصل هذه التسمية يرجع إلى الجوقة القديمة في الأناشيد الديترامية، التي تنشأ منها التراجيدية كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهم يمثلون دور الساتيروي أتباع الإله ديونيسوس».[5] إذن التراجيدية هي نوع من الشعر الغنائي تقوم بها الجوقة احتفالا بالإله كانت تغنيه جماعة من الراقصين متنكرين بزي الماعز يحاكون فيها أطرافا من حياة الإله.

[1] صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ص 48.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] إدوين موير: بناء الرواية، ص 147.

[4] مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، مصر- القاهرة، ط1، 2002، ص-ص 17-18.

[5] إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، المؤسسة العامة للنشر، دب، دط، 1958، ص 11.

من هنا نلاحظ أن شكل التراجيدية يكون على التباين بين عنصرين « الجوقة "**chœur**" التي هي شخصية جماعية تجسدها مجموعة رسمية من المواطنين ودورها التعبير عن مشاعر المتفرجين الذين يشكلون الجماعة المدنية في مخاوفها وآمالها وتساؤلاتها وأحكامها ومن جهة أخرى الشخصية الفردية التي يمثلها ممثل محترف وهي مركز الدراما».[1]

ويعرفها "**أرسطو**" **"Aristot"** بالقول :« التراجيديا إذن هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته لطول معين في لغة ممتعة لأنّها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير».[2] ومعنى هذا أنّ التراجيدية هي محاكاة تحدث ما يتسم بالجدية تخضع للصراع لا ينبغي أن يكون بسيطا بل معقبا يؤدي إلى إثارة الشفقة والخوف داخل المتلقي وليس لحدث سردي، أمّا عن مصطلح التطهير فالمقصود به هنا: «تطهير النفس وتخليصها من كل مبالغة غير مقبولة».[3]

التراجيديا أو المأساة عند "**أرسطو**" أربعة أنواع مختلفة وإن تداخلت في أصولها: «التراجيديا المركبة التي تعتمد على عنصري "**التحول**" و"**التعرف**" وتراجيديا المعاناة وتراجيديا الشخصية أو الأخلاق ثم التراجيدية التي تستمد قوتها المؤثرة من مناظرها ومناخها التصويري العام وعلى الشاعر التراجيدي أن يرمي إلى استخدام كل وسيلة مؤطرة هامة أو إلى استخدام أكبر عدد منها كل ما أمكنه ذلك».[4] والمقصود هنا أن التراجيديا ذات موضوع مركب يمكن أن تتحول من موقف إلى موقف نقيض له أو موقف بسيط إلى موقف معقد والشاعر التراجيدي هو الذي يخلق ويركب وينظم الأجزاء من أجل التأثير القوي فهو لا يخلق من العدم بل يستمد قوته وموضوعاته من الأساطير وحتى الخرافات.

لغه التراجيديا حسب "**أرسطو**" «كلام شعري موزون أجزاء منها تلقيها الشخصيات على شكل مشاهد حوارية (ايسيدون) وأجزاء أخرى تتولى الجوقة إنشادها وغنائها أثناء الدخول والخروج والفواصل (بارادوس) نشيد الجوقة ستاسيمون فاصل بين مشهدين حواريين، اكسودوس نشيد خروج الجوقة وهذه هي الأجزاء الكمية للتراجيديا يضاف إليها (البرولوج) المقدمة».[5] من هنا يمكننا القول أنّ لغة التراجيدية شعرية حوارية

[1] أم الزين بن شيخه المسكيني: تحرير المحسوس، منشورات الضفاف، لبنان –بيروت، ط1، 2014، ص 33.

[2] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 2020، ص 96.

[3] شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ، مصر– الإسكندرية، د ط،2007، ص 12.

[4] أرسطو: فن الشعر، ص 37.

[5] محمد صبري صالح: البنية النموذجية للتراجيديا في نظرية أرسطو دراسة تحليلية، تصدر عن جامعة عمان الأهلية، المجلد 19، العدد1، 2016 ص 06.

تتكون من أجزاء هي:«بارادوس ويقصد به دخول الجوقة التي تردد أناشيد مكتوبة حسب إيقاع المشي ستاسيمون وتعني الأغاني التي تنشدها الجوقة على المسرح بعد كل من ابسيدون ويردد نصف الجوقة فيها المقطوعات قرار والنصف الأخر مقطوعات جواب، أما اكسيدوس فتعني خروج جوقة، برولوج وهو استهلال يحكي أحداث سابقة تمهد لدخول الجوقة ».[1]إذن فالجوقة هي أصل التراجيديا.

التراجيديا بشكل عام نوع درامي غرضه في نفوس الأشخاص من خلال الاستجابة لتلك الانفعالات وتتناول خبرات أشخاص يجري تصويرها من ناحية علاقات هؤلاء الأشخاص بأشخاص آخرين في ظروف خارجه عن إرادة الإنسان وقد يتضمن الصراع التراجيدي مشاعر إنسانية ورغبات، أو قد تتضمن استعراض للقوى الطبيعية وغير الطبيعية (سماوية شيطانية اجتماعية تاريخية) والتي يتصور الكاتب الدراميّ وحتميتها بالنسبة للحياة البشرية.[2]

2- الكوميديا أو الملهاة

الجنس المسرحي الثاني في الأدب اليوناني فالكوميديا «كلمة يونانية مركبة من لفظتين الأول منها (كوموس) ومعناه (أكلة) ثم أطلق عليها التنزه بعد الأكل والثاني (أودي) ومعناه (غناء) ولقد كان يراد بهذا الاصطلاح في الأصل نوع من حفلات السخرية، كانت تجرى في المدن وضواحيها للاحتفال بأعياد ديونيسوس إلاه النبيذ وكان المحتفلون بهذه الأعياد يتحللون من القيود الاجتماعية فيشربون ويغنون ويرقصون»[3] والكوميديا عند "**أرسطو**" « محاكاة لأناس أرذال أقل منزلة من المستوى العام وهذه الرذالة صادرة عن هؤلاء الناس الذين يعتروها ولكنّها لا تحدث ألما للآخرين ويتمثل ذلك في القناع الكوميدي الذي يوصم بالقبح والتشويق لكنّه لا يؤدي مشاعر مشاهده».[4]

الكوميديا تنوع تمثيلي مثير للضحك مبني على المحاكاة (هي لغة ممتعه لها وزن وإيقاع وغناء) يصوره أناس أقل من المتوسط ولا نعني بالرذالة في هذا التعريف السوء والرذيلة وإنّما نعني به الشيء المثير للضحك شريطة أن لا يكون ذلك سببا للإحراج أو الألم في نفوس الجمهور ويعرفها "**عدلي رضا**" بالقول: «عبارة عن محاكاة لأفعال أناس سيئين لا من ناحية كونهم متصفين بالرذيلة أو أخرى بل من ناحية كونهم مضحكين والضحك نوع

[1] بلعربي أمين: الفلسفة والفن عند نيتشه من خلال كتابه مولد التراجيديا، شهادة ماستر، عمار ناصر، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، كلية العلوم الاجتماعية، قسم العلوم الاجتماعية، شعبة الفلسفة، 2018 - 2019، ص 37.

[2] ينظر: عدلي رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، ص-ص 43- 44.

[3] فينيست: نظرية الأنواع، تر: حسن عون، منشأة المعارف مصر- الإسكندرية، ط2، 1978، ص 245.

[4] أرسطو: فن الشعر، ص 32.

من أنواع النقص أو العيب ولكنّه عيب لا يدمر ولا يؤلم في الوجه المضحك مثلا وجه قبيح ولكن ليس بالدرجة التي تدعو إلى الألم»[1] نلاحظ أنّ تعريف "**رضا علي**" لا يختلف عن تعريف "**أرسطو**" في جعل الكوميديا وسيلة لإظهار عيوب ونقائص الناس بغرض معالجتها عن طريق الإضحاك والسخرية بعيدا عن الألم.

هناك أنماط عدة من الكوميديا يمكن جمعها في ستة أنماط هي:

1/الملهاة الدسيسة أو المواقف 2/الملهاة الواقعية 3/الملهاة الرومانسية 4/الملهاة الرفيعة أو الملهاة الأخلاقية 5/ملهاة التندر أو ملهاة السلوك 6/الملهاة العواطف الرقيقة [2]

يرى "**أرسطو**" أن الملهاة أقل من المأساة وتحدث عن الفرق بينهما في قوله:« عرفت الكوميديا في عهد كروناي بالمفهوم نفسه الذي أعطاه القدامى لها في تصنيفاتهم والذي أكد عليه الإنسانيون كذلك، وهو أساس المفهوم المعاكس بمفهوم التراجيديا، قد كانت مواضيع الموت وبكل بساطة خطر الموت والخوف والشفقة تعدد الأسلوب التراجيدي وأما كل ما تبقى من مواضيع فلقد كانت تصنف ضمن سجل الكوميديا».[3] من خلال هذه المقولة نرى أنّ التراجيديا تتناول موضوعات مأساوية في الخصومة والموت نهايتها محزنة أما الكوميديا فتحاكي الجانب الهزلي والمضحك الذي يحدث في الحياة والمناقضة لبعض سلوكات المجتمع تكون نهايتها عادة سعيدة ومرحة.

للمزيد من التوضيح نقول أن الكوميديا فعل درامي يهدف إلى التسلية ويعتمد على التضخيم والمبالغة في إعطاء الشكل الغير الطبيعي بأسلوب مسلي وفكاهي بحيث يستطيع المتفرج النظر إلى هذا التضخيم بشكل طبيعي وتكون وظيفة الملهاة التطهير والتنفيس لأنها صورة عن الواقع اليومي الجميل والمضحك».[4]

3- الميلودراما أو الدراما الموسيقية

"**الميلودراما**" مصطلح يتكون من كلمتين يونانيتين هما ميلو و دراما «وتسمى باللغة العربية المشاجات فكلمة(...) "**melo**" **= اللحن الموسيقي** و "**drams**"**=** "**دراما**" أما صفة "**الميلودراما**"

[1] عدلي رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، ص 50.

[2] محمد زغلول: سلام المسرح والمجتمع في مئة عام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دط، دت، ص 15.

[3] أرسطو: فن الشعر، ص 102.

[4] ينظر: صفاء الدين الأسدي: الكوميديا عند الإغريق القدماء، حوار المتمدن، العدد 4425، 2014، ص 01.

"**mélodramatique**" فتدل على الطابع و صيغة جمالية تقوم على المبالغة والتشويق الانفعالي».[1]إذن "**فالميلودراما**" هي ترجمة لمصطلح الدراما الغنائية وهي نمط أدائي مشفوع بالنغم والموسيقى.

إنّ ملامح "**الميلودراما**" كانت موجودة منذ القدم لكن ظروفا كثيرة في القرن الثامن عشر ساعدت على إيضاح معالمها، بحيث المسرح الميلودرامي أول ما نشأ في فرنسا خلال القرن الثامن عشر بتأثير من مسرحية (بجماليون) "**جان جاك روسو**" ممثلة أول مرة عام 1770 ومن ثمة انتشر "**الميلودراما**" في انجلترا، روسيا، الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر بشكل مسرحي له مميزاته».[2]

تعد "**الميلودراما**": «أحداث غير مبررة التي ليست لها رابط بين الشخصية وما تقوم به من أفعال فيمكن أن نرى فاجعة دون أن نعرف مبررا لهذه الفاجعة أي أنّ الميلودراما لا توضح مبررا للحدث بمعنى أنّ جانب الحبكة في الميلودراما يتغلب على جانب رسم الشخصية».[3]

لعل أبرز معالم "**الميلودراما**": «وجود شخصية ثانوية لإحداث الأثر الكوميدي إما لأنّها شخصية بلهاء أو صريحة صراحة مألوفة، أما الحدث في الميلودراما فيتطور من خلال أفعال الشرير وهو حدث في الغالب محدود المعالم بسيط إذ أنّ أي تعقيدات من شأنها أن تطمس القضايا الأخلاقية التي تهدف إليها المسرحية ويتألف الحدث عادة من مجموعة من الحوادث تظهر البطل والبطلة وهو يعاني من أفعال شخص أو أكثر ليس له مبادئ أخلاقية».[4]ومنه "**الميلودراما**" كعمل تمثيلي يقوم على شخصيات مسطحة وأحداث مفزعة تديرها القوى الشريرة ضد البطل أو البطلة تجعل الجمهور يتعاطف معه لكن النهاية عادة ما تكون سعيدة.

"**للميلودراما**" تسميات أخرى مثل: «الدراما الرومانسية، الدرام، الدراما، وهذا نوع يعالج الأفعال الجادة ولكنّها هذه الجدية وقتية تنشأ من ظهور قوى غير أخلاقية تعمل على عرقلة سير الأحداث السعيدة بالنسبة للشخصيّات ويتم حشر الأحداث الملهوية من أجل تحقيق حدة الحدث الحاد بالنسبة للمشاهد».[5] نستنتج من هذا القول أنّ "**الميلودراما**" هي اللون الذي يمزج بين عنصرين الكوميديا والتراجيديا وهذه الأخيرة من حيث الموقف الجد، والكوميديا من حيث الموقف والأحداث المضحكة السارة.

---

[1] علوات كمال: الكتابة الدرامية عند رضا حوحو مصادرها وجمالياتها، مذكرة نيل شهادة الماجستير، فرقاني جازية، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم النقد والأدب التمثيلي، 2007- 2008، ص 94.

[2] رضا عدلي: البناء الدرامي، ص 52.

[3] المرجع نفسه، ص 55.

[4] رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص- ص 109- 110.

[5] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص 88.

4- الفارس أو (المهزلة)

كلمة "force" من الفعل اللاتيني المصرف "**farcio**" ومعناها أنا أحشو، ويقر المؤرخون في مجال الدراما بأنها نوع من أنواع الدراما الذي يرضي الجميع وبالرغم من مضمونها الكوميدي المحشو بالفكاهة والضحك إلا أنّها نقيض الكوميديا الراقية التي تعالج المشكلات الاجتماعية والسياسية من خلال الضحك يصطلح عليها بالمهزلة وتوصف الفارس بالملهاة (...) غايتها الوحيدة إثارة الضحك.[1] ومنه فارس اللون من ألوان الدراما يختلف مضمونها الكوميدي عن الكوميديا فهذه الأخيرة تعالج مواضيع حياتية في جّو فكاهي لها وسيلة وغاية على غرار فارس هدفها الأول والأخير التسليّة والترفيه.

كلمة "**فارس**" هي الأكثر شيوعا من "**مهزلة**" وهو نوع من المسرحيات الهزلية الوضعية، قائمة على نوع من الهزل الشعبي تدل على المشاهد المضحكة وهي قائمة منذ بداية الدراما الكلاسيكية في اليونان، ولو أنّه لا يوجد تاريخ مكتوب له، انتشرت في فرنسا ارتبطت بالدراما الحديثة في أوروبا ممّا أدى ظهور ممثلين لهذا النوع المسرحي الذي ساهم في شيوعها وازدهارها.[2]

تمتاز المهزلة بالبساطة في مظهرها لأن كاتبها يلجأ دائما فيما يتعلق بحركة القصة إلى الإيقاع السريع تأتي فيها الأمور مباشرة بلا تفسير تهتم بكل ما هو عادي، فبسطاء الشّوارع والمنعدمين العاديّن.[3]

وعليه فكلمة "**مهزلة**" جاءت في تعريف معجم رفيق أكسفورد للمسرح :«المهزلة تطلق على مسرحية كاملة الطول تعالج موقفا عبثيا يعتمد عادة على الخيانات الزوجية ومن هنا نشأت عبارة مهزلة مخدعيّة».[4] وهي بذلك نوع كوميدي قائم على الدعابة البسيطة أو الساذجة يهدف إلى التنكيت بشكل مسرحي.

في الأخير نستنتج أنّ الدراما تنقسم إلى أربعة أنواع مختلفة، كل نوع يهتم بموضوعه الخاص فالكوميديا تهتم بعنصر الفكاهة والتراجيديا تهتم بكل ما هو مأساوي حزين، أمّا الميلودراما فتقوم على المبالغة لجذب الجمهور وأخيرا المهزلة والتي تعرض جزءا من الدعابة والتسليّة في أقل شكل.

---

[1] ينظر: شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية اصول النص المسرحي، ص 64.

[2] ينظر: رضا عدلي: البناء الدرامي، ص- ص 55- 56.

[3] ينظر: ايريك بانتلي: الحياة في الدراما، ص 240.

[4] إيريك بانتلي: الحياة في الدراما، ص 226.

رابعاً: عناصر البناء الدراميّ

1- الشخصيّة

حظيت الشخصيّة باهتمامٍ كبيرٍ من طرف الباحثين والنقاد، إذ اعتبروها بؤرةً مركزيةً لا يمكن تجاوزها فهي رمزٌ لأفكار وأراء ووجهات نظر الكاتب، لذا لا يمكن تصور أي عمل أدبيٍ دون وجود شخصيةٍ تدير أحداثه، وقد تعددت التعريفات التي تناولتها، نذكر منها ما يلي:

أ- لغةً:

وردت في المعاجم اللغوية مفاهيمٌ عديدة لمصطلح الشخصية، فنجد" **الخليل بن أحمد الفراهيدي** " في "**معجم العين**" يقول فيه: « الشّخص: سواء الإنسان إذا رأيته من بعيد وكلّ شيءٍ رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، وجمعه: الشخوص والأشخاص والشّخوص: السّير من بلدٍ إلى بلدٍ، وقد شخص يشخص شخوصاً أشخصته أنا وشخص الجرح: وشخص بصره إلى السماء: ارتفع وشخصت الكلمة في الفم: إذ لم يقدر على خفض صوته بها، والشخيص العظيم، الشّخص: بيّن الشّخاصة وأشخصت هذا على هذا إذا أعليته عليه». [1]

وردت أيضا في "**معجم الوسيط**" :«شخص الشيء شخوصاً: ارتفع وبدا من بعيد، والسهم جاوز الهدف من أعلاه، وفي التنزيل العزيز: ﴿**إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ**﴾ والشخصية صفاتٌ تميز الشخص من غيره، يقال فلان ذو شخصية قوية: ذو صفاتٍ متميّزة وإرادة وكيان مستقل». [2]

من خلال النظر في المعاني اللغوية للفظة "**شخصيّة**" نستنتج أنّ التعاريف اللغوية الموجودة في مختلف المعاجم تحمل نفس المعاني، فالشخصية مرتبطةٌ بالإنسان وبالذات الظاهرة للعيان، ذكراً أم أنثى يتميز بصفات تختلف من شخص لآخر، سواء كانت هذه الصفات جسميةً أو نفسيةً أو غيرها.

أمّا عن أصل كلمة "**شخصيّة**" «مشتقةٌ من الأصل اللاتيني "**persona**" تعني هذه الكلمة القناع الذي يلبسه الممثل، حيث يقوم بتمثيل دور أو كان يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس، فيما يتعلق بما يريد أن يقوله أو يفعله، وقد أصبحت الكلمة على هذا الأساس تدل على المظهر الذي يظهر به الشخص، وبهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي تقوم بها على مسرح الحياة». [3]

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، باب الشين، ص 401.

[2] إبراهيم وآخرون: معجم الوسيط، مادة (ش،خ،ص)، ص 475.

[3] ايمان غريب: الشخصية في رواية "مقامات الذاكرة المنسية"، نجيب مونسي، مذكرة لنيل شهادة ماستر، دلال فاضل، جامعة العربي بن مهيدي، ام البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2013- 2014، ص- ص 05-06.

ب– اصطلاحاً:

الشّخصيّة هي محور أيّ عملٍ روائي، لهذا اهتمت بها الدراسات الأدبية والنقدية وجعلت منها المحرك الأساسي الذي يدفع بالأحداث نحو النمو والتطور، وقد تجلت عدة مفاهيم حولها نظراً لأهميتها داخل الإطار النّصي، وقبل الغوص في المعاني الاصطلاحية للشخصية لابد من الإشارة إلى الفرق بين مصطلحي الشخص والشخصيّة، فمصطلح شخص"**personne**"، حسب "**عبد المالك مرتاض**": «هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، ويولد فعلا ويموت حقا»،[1] أمّا بالنسبة للشخصيّة "**personnage**" «فهو تمثيل وإبراز وعكس وإظهار للطبيعة القيمة الحية العاقلة والماثلة».[2] ومن هنا فالشخصيّة إبراز لكائنات وهمية وإن كانت مستقاة من الواقع، فهي نموذج للشخصيّة البشرية بكل نقائصها ومزاياها يضعها الكاتب من أجل حسن سير العمل الروائي.

الشخصيّة هي الرابط الأساسي بين مكونات العمل الدرامي ويعرفها "**عبد المالك مرتاض**" بالقول: «هذا العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول، فالشخصية هي مصدر إفراز الشر والسلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما فيه بهذا المفهوم فعل أو حدث، وهي التي في الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير، وهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع ثم أنها هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها».[3] وهذا يعني أن الشخصية تقوم بالعديد من الأدوار والوظائف، وتتحكم في مختلف المكونات السردية، كما تتفاعل معها لتنمية الأحداث لصنع عملٍ روائيٍ فني.

ويعرفها "**لطيف زيتوني**" صاحب "**معجم مصطلحات نقد الرواية**" بقوله: «الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلباً أو إيجاباً، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءا من الوصف، فالشخصيّة عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها».[4] فهي بهذا عنصرٌ حي لا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي جاد؛ إذ يقوم الراوي بنسب صفات وأقوال وأفكار له، ويمكن التعرف عليها من خلال تفاعلاته و تحركاته تتراءى للقارئ من خلال أنها شخصياتٌ واقعيةٌ وقعت بالفعل.

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الأدب، ص 75.

[2] المرجع نفسه، نفسها.

[3] عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990، ص 67.

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 114.

الشخصيّة صنع خيالي وأداة فنية يصطفيها المؤلف للتعبير عن ما أراد تصويره وهي نسبيةٌ قبل كل شيء، تكون أقرب إلى التمثيل المعنوي للشخص، إذ هي كائن ورقي اعتنت به أقلام القصاصين من أجل وصف الشبه بين الشخصيّة الحقيقية والورقية، وهذه الأخيرة من اختراع الروائي ليست لها وجود في الواقع الإنساني[1] حظيت الشخصيّة كذلك باهتمام الدارسين الغرب ومنهم " **غريماس**" **"Greimas"** الذي استخدم بدل مصطلح الشخصيّة مصطلحين متكاملين هما: « العامل والممثل وهو يدرس الشخصيّة انطلاقاً من ستة أدوارٍ ثابتة ممكنة، (العوامل) وقد تمثل الشخصية دورين أو أكثر وقد يمثل الدور الواحد أكثر من شخصيةٍ واحدة».[2] إنّ "**غريماس**" يرى أنّ الشخصّية هي القوة الفاعلة والعاملة في الحدث الروائي، فالروائي له الحريّة في تشكيل عواملها وأدوارها، بحيث تستطيع تمثيل عدة أدوارٍ في شخصيةٍ واحدة.

يقول "**تودوروف**" **"Todorov"** : «إن قضية الشخصيّة هي قبل كل شيءٍ قضيةٌ لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنّها ليست سوى (كائنات من ورق) ومع ذلك فإنّ رفض وجود أيّة علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمراً لا معنى له، وذلك أنّ الشخصيات تمثل لأشخاص فعلا، ولكن ذلك يتم طبقاً لصياغات خاصة بالتخيل».[3] إنّ تعريف "**تودوروف**" تعريف لساني نحوي ربط الشخصيّة بالوظيفة النحويّة التي تقوم بها وجردها من معناها الأدبي الدلالي لتكون بذلك سوى مجموعةٍ من الكلمات والجمل.

إنّ دور الشخصيّة مهم في العمل الروائي، فهي تعد لبنة من لبنات السرد القصصي وعنصراً فعالا ينجز الأفعال التي تمتد وتترابط لتصعيد أحداث الحكي، وتقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية، وتتفاعل من أجل سير الحكاية، إذ يعمل الروائي على بنائها بناءًا تميزا فنيا، يصوّر فيه بعض تجليات الحياة الاجتماعية.[4]

تختلف الشخصية العادية عن الشخصية الدرامية إذ أن هذه الأخيرة «شخصياتٌ وهمية حتى وإن كانت من منشأ واقعي، إلا أنها ذات حضورٍ قوي، ومؤثر ناتج عن اتفاق غير مكتوب بين المؤلف والمخرج والممثل كطرفٍ أول والمتلقي كالطرف الثاني يتضمن موافقة الطرف الثاني بقبول الإبهام الفنيّ والرضا به مقابل المتعة التي سينال، وحتى يتحقق شرط الاستمتاع هذا يجب أن تكون الشخصيات مقنعةً مليئة بالحيوية والمنطقية».[5] فهذا النوع من الشخصيّات يقتضي طرفين معارضين، بطلٌ وشخصيّة معارضة موازية له لخوض الصراع وخلق

[1] ينظر عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص- ص 67- 68.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 115.

[3] حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان-بيروت، ط1، 1990، ص 213.

[4] ينظر: أحمد مرشد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، لبنان -بيروت، ط1، 2005، ص 33 .

[5] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، الدنيا للطباعة والنشر، مصر- الإسكندرية، ط1، 2006، ص 49.

التوتر فهي تدعم الحدث الدرامي لتصعيد نمط الحكي، فالدراما تحتاج إلى تعدد الشخصيات التي تشبع حاجات المتلقي وتقنعه.

كخلاصةٍ يمكن القول إن الشخصيّة تتخذ في عالم الروائي دوراً مهماً فهي بمثابة عجلة تسيير الأحداث والأدوار اهتم بها المؤلف، أو الراوي من أجل تقديمها في أحسن صورة للمتلقي، فلا وجود لها إلا في ذهنه وإن كانت تشبه الحقيقية.

1-1 أنواع الشخصية:

لقد جعل الدارسون الشخصيّة محور انشغالهم ومحط عنايتهم، فراحوا يبحثون في تعريفاتها وأبعادها وحتى أنواعها، لأنّها تمثل العنصر الحيويّ الذي يزخر بمختلف الأقوال والأفعال التي تترابط فيما بينها لحسن سير مجرى الحاكي، ويمكن تقسيم الشخصيات بحسب مشاركتها وأدوارها في العمل الروائي.

أ- الشخصّية الرئيسية:

وهي شخصيّةٌ لها دورٌ بارزٌ في العمل الروائي، ويعرفها "**سعيد يقطين**" بالقول: «هي التي تتواتر على طول النص وتضطلع فيه بدورٍ مركزيٍ وشخصيات أساسية وهي التي تضطلع بدور مركزي في الحكي، ولكنّها تختفي في لحظةٍ من اللحظات مخلية دورها لشخصّية أساسية أخرى».[1] ويعني هذا أنّ الشخصّية الرئيسية هي التي تنظم الأحداث وتدفعها إلى الاستمرار فهي بوابة العمل الروائي من خلالها نستطيع فهم موضوع الرواية، وباقي الشخصيّات تبقى مساعدةً وعوامل صاعدة لها.

الشخصيّة الرئيسية إذن هي المحور العام الذي تدور حوله أحداث السرد، فهي الأكثر استعمالاً لأنها تحمل الفكرة الرئيسية والمضمون الذي يريد الروائي نقله إلى القارئ، وتقوم بأداء الوظيفة الموكلة لها إمّا بشكل فردي أو جماعي، وتتميز ببناء فني مستقل جعلها تتحكم في مجال النص السردي.[2]

يعرفها "**عبد القادر قط**" كذلك بالقول: «هي الشخصيّة التي تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيّات المسرحيّة، وتستمد معظم الشخصيّات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة، فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحيّة وهو الذي يبقى في اغلب الأحوال أطول مدة على خشبة المسرح ويتمثل في سلوكه ومصيره موضوع المسرحية الرئيسي»،[3] لا يعني هذا أنّ

[1] سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة شعبية)، المركز الثقافي العربي، لبنان- بيروت، ط1، 1997، ص 93.

[2] ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان- بيروت، ط1، 1985، ص 126.

[3] عبد القادر قط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، لبنان- بيروت، د ط، 1978، ص 26.

سائر الشخصيّات لا وجود لها أو ليس لها دور، إنما هي عوامل مساعدة تساعد الشخصيّة الرئيسية في تولي قيادة الأحداث وتوجيهها، ودورها هام جدا جعلها تنمو وتتطور من البداية حتى النهاية وكذلك الرغبة الجامحة التي تجعلها مستعدة لأداء وظيفتها في العمل القصصي.

الشخصيّة هي محور اهتمام وعناية الدارسين والنقاد، إن دل هذا على شيء، فإنما يدل على المكانة التي تميزها وتجعلها في الصدارة من حيث اهتمام الراوي وقدرته على ربطها بالأحداث جعلتها «تقود الفعل. وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون شخصية الشخصية الرئيسية بطل العمل دائماً، ولكنّها هي الشخصية المحورية وقد يكون هناك منافس أو خصمٌ لهذه الشخصية»،[1] فهي في حراك دائم تتميز بالحيوّية وتتفق تماما والحدث الروائي ويطلق وعليها أيضا شخصية المستوى الواحد لأنها تدوم حتى النهاية.

ب- الشخصيّة الثانوية

إلى جانب الشخصيّات المحوريّة يوظف الراوي شخصيّات ثانوية تكون وظيفتها اقل قيمة من الشخصيّة الرئيسية لاستكمال بعض الأحداث، ولتضيء بعض الجوانب الغامضة داخل العمل السردي وأدوارها محدودة إذا ما قورنت بالشخصيّة المحوريّة.

يخلق الراوي أو القاص شخصيّات ثانوية « تضيء الجوانب الخفية للشخصيّة الرئيسية وتكون إمّا عوامل كشف عن الشخصيّة المركزية وتعديلٌ لسلوكها وإمّا تبعاً لها، تدور في فلكها باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها».[2] فتقوم بدور المساعدة كما أنّها غير ثابتةٍ متناثرة قد تظهر وقد تختفي بين الحين والآخر لكن لا يمكن إنكار الجانب الجمالي والحيوي الذي تضفيه على الرواية وتنتهز فرصة قربها من الشخصيّة المحورية للكشف عن الجوانب الغامضة.

هذا النوع من الشخصيّات أيسر تصويراً واضعف فناً وما يميزه دوره الفرعي إذ يتفاعل بشكل بسيط لا يكشف به كثيراً عن الأعماق النفسيّة والنواحي الاجتماعية، إلا أن وجوده أساسي لا يمنعه من القيام بأدوار مهمة؛ إذ يأتي به الراوي لإكمال سير الأحداث.[3]

إنّ دور هذا النوع من الشخصيّات لا يقل أهمية عن دور الشخصيّة المركزية « فهي شخصيّات متناثرة في كل روايةٍ تساعد الشخصيّة الرئيسية في أداء مهمتها وإبراز الحدث وبخصوص استجابة الشخصيّات

[1] صبيحة عودة زعرب: عنان الكيناني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط1، 2006، ص 131.
[2]. المرجع نفسه، ص 138.
[3] ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 529.

للحدث نستطيع أن نقسمها إلى شخصيّات ايجابية وسلبية، فالشخوص الإيجابية هم الذين يصنعون الأحداث وينتهجون الفرص أما الشخوص السلبية فهم يقفون جامدين يتلقون الأحداث لما تجيئهم»[1]. من هذا يتضح الدور الفعّال لهذه الشخصيّة في المساعدة على تكوين الأحداث حتى تصل إلى ذروة التأكيد وعلى توجيه القارئ إلى الفهم الصحيح للعمل الروائي مع إبراز مكانة الشخصيّة المحورية (البطل) من خلال تسليط الأضواء عليها.

من هنا نستنتج أنّ الشخصيّات الروائية عنصراً مهماً في انسجام النص ومقروئيته، إذ تعدّ الشخصيّة الرئيسية العمود الفقري لأي عمل سردي جاد، تحمل صفات كثيرة تقربها من الشخص العادي أمّا الثانوية فوجودها ضرورة دراميّة تساعد البطل في أداء مهمته وإبراز الحدث.

2-1- أبعاد الشخصيّة

الشخصيّة كعنصر مهم في العمل المسرحي لابّد للكاتب من مراعاة أبعادها الثلاثة، ومدى توافق هذه الأبعاد بعضها مع بعض من أجل إتمام صورتها الكاملة لهذا غدت أبعاد الشخصيّة من ضروريات الرواية.

أ- البعد الفيزيولوجي (الجسمي):

ويقصد به البعد المادي أو الجسمي وما تحمله الشخصيّات من ملامح ومميزات كاللّون والوزن والطول والنوع (ذكراً أم أنثى) وكذا لون العيون والشعر وما بها من إعاقات طبيعية أو مكتسبة، ومظهرها الخارجي (الملابس والمكملات) والعادات واللوازم التي تثير انتباه الممثل المسرحي في الشخصيّة التي يقوم بتأديتها وهذا البعد أسهل طريقة لتقديم الوصف الخارجي الجسماني للشخصيّة. ويتفاوت الروائيون في درجة إقناع القارئ، فمنهم من ينجح ومنهم من يخفق في هذا الوصف ومنهم من يكون بين هذا وذاك.[2]

"**البعد الفيزيولوجي**" من أهم الأبعاد، فهو مجموعة من الصفات والسمات الخارجية الجسمية يقدمها السارد لرسم وتوضيح ملامح الشخصيّة، سواء كانت هذه الأوصاف بطريقة مباشرة من طرف الكاتب أو إحدى الشخصيّات أو من طرف الشخصيّة، عندما تتحدث عن نفسها أو بطريقة غير مباشرة ضمنية لكي تترسخ في ذهن القارئ أو المتفرج، فالوصف الخارجي إذا جزء من مكونات الحكي ينهض بتحديد الملامح المميزة للشخصيّة المقدمة، فيتجلى بهذا الشكل التصويري الأخاذ لها.[3]

[1] صبيحة عودة زعرب، عنان الكناني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص - ص 133- 134.

[2] ينظر: أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة، ص 50.

[3] ينظر: أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 67.

ب- البعد السوسيولوجي (الاجتماعي):

ويمثل "**البعد الاجتماعي**" «في انتماء الشخصيّة إلى طبقة اجتماعية وفي عمل الشخصيّة وفي نوع العمل، ولياقته بطبقتها في الأصل وكذلك في التعليم وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصيّة، ثم حياة الأسرة في داخلها، الحياة الزوجية والمالية والفكرية في صلتها بالشخصيّة ويتبع ذلك الدين والجنسيّة والتيارات السياسية والهويات السائدة في إمكان تأثيرها وفي تكوين الشخصيّة».[1] وأهمية هذا البعد لا تختلف عن البعد الجسمي فالفرد كائنٌ اجتماعي يستمد مختلف خصائصه ومميزاته من بيئته ومجتمعه والكاتب يعتمد إلى هذا البعد لإبراز مكانة الشخصيّة الاجتماعية وطريقة تفكيرها وعاداتها وحتى إيديولوجيتها وتتشكل هذه الشخصيّة لتؤسس بذلك كياناً مستعداً بذاته.

يهتم "**البعد الاجتماعي**" بالشخصيّة من حيث علاقتها بمحيطها الخارجي «فالأسرة والبيئة الاجتماعية والطبقة التي تنتمي إليها الشخصيّة والمهنة التي تزاولها كلها لها أثر كبير في السلوك البشري، وطريقة التصرف في المواقف والتعامل مع الغير، فإنّ "**البعد الاجتماعي**" له هو أيضا أهميّة في تحديد الصورة العامة للشخصيّة».[2] فتركيز الروائي على الجانب السوسيولوجي يساعد في إيضاح معالم الشخصيّات وعلاقاتها مع باقي الشخوص ومعرفة نوعية تفكيرها وميولاتها وأوضاعها وحتى المكان الذي تشغله في المجتمع له أهمية بالغة في بناء الشخصيّة.

ج- البعد النفسي:

يعكس "**البعد النفسي**" الحالة النفسية والفكرية للشخصيّة وما تخفيه في أعماقها فهو «ثمرة للبعدين السابقين في الاستعداد للسلوك و الرغبات والآمال والعزيمة والفكر وكفاية الشخصيّة بالنسبة لهدفها، ويتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء ومن انطواء أو انبساط وما وراءهما من عقد نفسية محتملة».[3] ومعنى هذا أن "**البعد النفسي**" ينمو ويتطور في ظل التغيرات التي تمر بها الشخصيّة، فهو يهتم بدراسة مختلف الانطباعات والرغبات والانفعالات الباطنية التي تشكل العالم الداخلي المعقد الذي يحتاج إلى دراسة نفسيّة لتحليل هذا الجانب وبهذا يكون هدفه الأول والأخير إبراز الأسس الخفية والعميقة التي تقوم عليها الشخصيّة.

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 574.

[2] محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط2، 2002، ص 99.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 574.

السارد يهتم "**بالبعد النفسي**" للشخصيّة من أجل إبراز حركات الحياة الداخلية لها فما من سلوك أو فعل يقوم به الإنسان إلا وله دوافع وبواعث فيشكل صراعا نفسيا لا تعبر عنه الشخصيّة بالضرورة بواسطة الكلام بل تكشف عما تشعر به دون أن تقوله بوضوح أو كما تخفية هي نفسها فالتحليل النفسي؛ وضع لإزالة الإبهام والتعقيد والرموز التي يحاول من خلالها السارد إيصال فكرته.[1]

يعمد الرواة من خلال تصوير هذا البعد إلى الدخول إلى العالم الداخلي للشخصيّات وتصوير نفسيتهم وما ينتج عنها من سلوكيات وتصرفات وكذلك الكشف بصدق عما يدور داخلها والتصوير الخارجي في رأي نقاد الوعي لا يتفق مع الصدق الفني لذا اتجهوا إلى دراسة مدى تأثير الأشياء الخارجية في أذهان الشخصيّات وجاءت رواياتهم انعكاس وكشف لتأثير العوامل الخارجية على نفسية الشخصيّات.[2]

وخلاصة القول أنّ هذه الأبعاد تكتسي قيمة ودلالة عندما تقع مجتمعة ومتكاملة فيما بينها لتحقيق وحدة العمل الأدبي، إذ تسهم في تجسيد صورة شبه ناضجة عن الشخصيّة الروائية وغياب عنصر منها يؤدي إلى عدم الفهم الجيد للشخصيّة.

2- الزمن

يعد "**الزمن**" أهم عنصر من عناصر بناء الخطاب الروائي أولاه النقد قديماً وحديثاً عناية ملحوظة فهو يربط بين الأحداث و الشخصيّات والأمكنة، يتحرك ويتغير بحسب الإيقاع القصصي تستطيع من خلاله الشخصيّات تحديد هويتها وتفاعلها مع ما يحيط بها لذلك لابد من تحديد بعض المفاهيم المتعلقة بالزمن بدءاً بالمفهوم اللغوي.

1-2- مفهوم الزمن

أ- لغة:

جاء في معجم "**لسان العرب**" في تعريف الزمن: «الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم: الزّمن والزّمان العصر، والجمع أزمن وأزمانٌ وأزمنةٌ، وزمن زامنٌ: شديدٌ وأزمن الشيء: طال عليه الزّمان

[1] ينظر: جيرار جينيت: نظرية السرد من وجهة (النظر والتبئير)، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989، ص 108.

[2] ينظر: عبد الرحمن فتاح: تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة كلية الآداب، العدد 102، جامعة صلاح الدين، اربيل، العراق، قسم اللغة العربية، ص 151.

والاسم من ذلك الزّمن والزّمنة عن ابن الأعرابي: وأزمن بالمكان: أقام به زمانا، وعامله مزامنةً وزماناً من الزمن».[1]

كما ورد في "**معجم الوسيط**": «الزمن إسمان لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزامنة وأزمن، ولقيته ذات الزمنين تريد بذلك تراخي الوقت وعامله مزامنةً كمشاهرة والزمانة: الحب والعاهة زمناً وزمنةً بالضم، وزمانة فهو زمن وزمين: جمع زم وأزمن: أتى عليها الزمان».[2]

من خلال النظر في المعنى اللغوي للزمن نجد تباينا في تحديد قدر الزمن فقد يدل على قليل الوقت أو كثيره وهو يرتبط بالحدث والحركة ويخضع الوقائع والأحداث لسيطرته فبحركته وسكونه وسرعته و بطئه يشكل الإيقاع النابض الذي في النص.

ب- اصطلاحا:

لقد اختلف المفكرون والفلاسفة في تحديد مفهوم الزمن وذلك لاختلاف وجهات نظرهم وثقافتهم مما جعله يحمل معاني عديدة "**فالزمن**" عند "**أفلاطون**" «مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق».[3] أي أنّها مرحلة متغيرة ومتنقلة مرتبطة بفترتين هما الماضي والمستقبل يسجل وقائع الحياة في حركتها الدائمة والمستمرة فهو بهذا يجر الأحداث وتتأثر به دون الشعور بذلك لقد عرفه "**عبد المالك مرتاض**" بقوله: «يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي غير المحسوس والزمن كالأوكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا غير أننّا نحس به ولا نستطيع أن نلمسه ولا أن نراه».[4] يظهر من خلال هذا التعريف أن الزمن حيٌ معنوي لا مرئي، مجرد لكنّه مرتبط بحياتنا؛ إذ يعتبر المحرك لسائر الموجودات يمارس تأثيره الخفي ويتمظهر في أشياء مادية مجسدة.

في تعريف أخر "**لمحمد أيوب**" «الزمن هو ذلك الشيء الزئبقي الذي يصعب الإمساك به نشعر بوجوده ونحس وطأته علينا ندركه بعقولنا ولا نستطيع إدراكه بحواسنا، يمكننا أن ندرك آثارها التي يعتقد البعض أنّها الزمن فنحن نستطيع أن نلاحظ حركة عقرب الثواني في الساعة بينما لا تستطيع العين المدققة حركة عقرب الساعات بالدقة والسرعة نفسها لا بعين المجهر أيضا ولكن نحس إثارة تتجلى فينا وتتجسد في الكائنات الحية التي تحيط بنا».[5] وهذا التعريف لا يختلف عن "**تعريف عبد المالك مرتاض**" فماهية الزمن مرتبطة بالذات الإنسانيّة

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج7، المادة (زمن)، ص 60.
[2] الفيروز آبادي: قاموس المحيط، (الزمن)، ص 1213.
[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 172.
[4] المرجع نفسه، ص- ص 172- 173.
[5] محمد أيوب: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، السندباد للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2001، ص 95.

لأنّه لا ينفصل عن حياتنا ويعايشنا في كل مرحلة من مراحل حياتنا دون أن نستطيع رؤيته أو نلمسه وعامل أساسي أيضا في تتبع سلوكاتنا وحركاتنا ويؤثر فيها وعند الحديث عن "**الزمن**" في الأدب عامة وفي الرواية خاصة فإننا نجده «يصبح ذات أهمية مزدوجة فهو من ناحية ذو أهمية بالغة لعالمها الداخلي حركة شخوصها وأحداثها وأسلوب بنائها ومن ناحية أخرى فإنه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن بقائها أو اندثارها»[1] فهو الذي يحدد مصير الشخصيّات في الرواية ويحافظ على حسن سير الأحداث من خلال ربط أجزائها وضبط مختلف تغيراتها وأهمية هذا العنصر تكمن في حسن ترتيب الراوي للزمن وربطه مع باقي عناصر القص.

الرواية جنس أدبي منفتح عن باقي الأجناس تعرضت لمختلف الضغوط بسبب المرونة التي تتميز بها فهي قادرة على استيعاب كل العناصر السردية فالزمن خيوط ممزقة لا نفعة لها لا تحمل أي معنى من معاني الحياة فبمقدار ما هي متراكبة بمقدار ما هي غير مجدية فالزمن إذا يصاغ داخل الرواية لأنها تبعث فيه الحياة والزينة واليقظة والدلالة و المنفعة كما يلتحم ويبني وينسج ليصبح بذلك الهيكل الذي يبنى فوقه الرواية.[2]

من المعلوم أن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر "**الزمن**" لأنّه مكون أساسي يؤثر على باقي العناصر فطريقة بناء "**الزمن**" في الرواية تساعد في بناء النص وإبراز التقنيات المستخدمة لأنه يعكس عليها حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى لذا كانت المفارقات الزمنية من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب إتقانها والتحكم فيها.[3]

عنصر الزمن عامل أساسي في تقنية الرواية «فبإمكاننا سرد قصة دون سرد المكان الذي تجرى فيه كما أنّه باستطاعتنا سرد تلك الأحداث تبعد أو تقرب عن مكان وقوعها لكنّه يكاد يكون مستحيلا سرد أحداث دون تعيين الإطار الزمني لها أي لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة دون نظام زمني ترتيبي».[4] هكذا تتضح أهمية هذا العنصر في الربط بين الأحداث والشخصيّات وكذا الأمكنة في النص الروائي فلا يمكن تصور نص روائي خال من زمن سردي فوجوده بين ظاهر ومتجدد باستمرار من خلاله نكتشف المجهول.

إنّ عجلة الزمن في الرواية تختلف باختلاف أنواعها فزمن رواية الشخصيّة يختلف عن زمن الرواية التسجيلية وكذلك زمن الرواية الدرامية يختلف عنهما في كونه «زمنٌ داخليٌ حركته هي حركة الشخصيّات

[1] أحمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن – عمان، ط1، 2004، ص 18.
[2] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص- ص 177 – 178.
[3] ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر- القاهرة، دط، 2004، ص 38.
[4] إدريس بودية: الرؤية والبنية في رواية الطاهر والطاهر، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص 98.

والأحداث وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف ويترك مسرح الأحداث خاليا»،[1] وربما يعود هذا الاختلاف إلى تنوع الموضوعات داخل الرواية، واشتغال الزمن على ادوار عديدة والنظر في علاقة هذه الموضوعات ببعضها البعض.

على ضوء ما تقدم نستخلص أن معظم التعريفات تشير إلى أهمية هذا العنصر في بناء النص الروائي، وقد انشغل معظم الروائيين بطبيعته وقيمته، وبالأخص علاقته مع باقي العناصر القصصية، حتى أضحى عامل تكييف رئيسي في بناء الرواية.

2- 2- المفارقات الزمنية

زمن القصة وزمن الحكاية يختلفان حسب "**جيرار جينيت**" فزمن القصة زمنٌ طبيعي متسلسل تقع فيه الأحداث وفق ترتيب المنطقي، أمّا زمن الحكاية يسمح بوقوع أحداث كثيرةٍ في زمن واحد، فالسارد ينتقل في بعض الأحيان إلى الماضي ثم يعود إلى الحاضر، فيشكل بذلك "**مفارقة زمنية**" كما أسماها "**جيرار جينات**" ويعني بها «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث آو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك»[2]. أي أن المفارقات الزمنية هي التنافر الموجود بين ترتيب القصة وترتيب السرد، إذ تتحرك الأحداث من الزمن الحاضر إلى الماضي أو تتحرك في الاتجاه المعاكس.

في تعريفٍ أخر لها «التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث ونظام ورودها في الخطاب (...) إنّ المفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني لسلسلةٍ من الأحداث لإتاحة فرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون استرجاعاً أو استباقاً».[3] هكذا يتلاعب الروائي بالترتيب الزمني ويؤخر ويعيد ترتيب الأحداث وفق ما يخدم أفكاره وميولاته وحتى موضوعه ويمكننا أن نميز بين نوعين من المفارقات الزمنية هما (الاسترجاع الاستباق).

أ- الاسترجاع:

الاسترجاع هو أسلوب من أساليب استخدام الزمن في الرواية يعود به الراوي إلى الماضي من أجل إيراد حدث سابق، يعرفه "**حسن بحراوي**" بالقول: «سرد حدث في نقطة ما في الرواية بعد أن يتم سرد الأحداث

[1] حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 108.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، دب، ط2، 1997، ص47.

[3] ينظر: جيرالد برانس: قاموس السرديات، تر: السيد الإمام، ميريت للنشر والمعلومات، مصر- القاهرة، ط1، 2004، ص 15.

اللاحقة عن على ذلك الحدث »[1] أي أن الراوي يتوقف عن النسيج القصصي المتتابع والمتسلسل ويعود إلى سد الفجوات التي تركها خلال سرده للأحداث الحاضرة ثم يعود من جديدٍ إلى إكمال هذه الأحداث في السرد وهذه التقنية استذكارا يقوم به لماض خاص يهدف إلى تلبية بعض الجوانب الفنية والجمالية، هذه المفارقة الزمنية «توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوعٍ من الذهاب والإياب (...) والسرد الاستذكاريٌ يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة على بداية السرد».[2] فالسّرد الاستذكاري إذا يحيل إلى توفر ماض خاص بالرواية مثل ما يحيل إلى توفر حاضرها ومستقبلها الخاصين بها ولا يمكن فهم هذا الماضي إلا من خلال الدلالة والإشارة إليه والاسترجاع نوعان: خارجيٌ وداخلي.

- **الاسترجاع الخارجي:**

حسب "**جيرار جينيت**" "**Gérard Genette**" يعود الراوي إلى قبل بداية الرواية لملء نقائص في الاستمرار الزمني وتظل سعته خارج الحكاية الأولى، تأتي منفصلة عن هذه الأخيرة وتعمل إكمالها من أجل فهم القارئ لعنصر معين من عناصر السرد القصصي.[3]

فالسّارد يعود إلى خارج القصة الأوليّة «والإسترجاعات الخارجية تتصل أساسا بالمدى والسعة، وربما يكون للسعة الدور الحاكم في ذلك وهي من حيث صلتها بالحكاية الأولى لا تربطها أي علاقةٍ من حيت التسلسل حيث يصل إلى نقطة انطلاق الحكاية الأولى، ويتجاوزها في المدى الزمني».[4]

الغرض إذا من هذا النمط إعطاء تفسيرات للمتلقي تزيح الإبهام وتساعده على فهم الأحداث الرئيسية في نقطة البداية.

- **الاسترجاع الداخلي:**

إذا كانت وظيفة الاسترجاع الخارجي التلاعب بالنظام الخارجي للحكاية التي تقوم عليها الرواية من خلال الرجوع إلى الماضي والحاضر في آنٍ واحد فإن الاسترجاع الداخلي مسؤول على الزمن الداخلي للخطاب الروائي بحيث يقوم السارد «باستعادة أحداث ماضية لكنّها لاحقة لزمن بدأ حاضر السرد، وتقع بين محيطه ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة ».[5] وفي تعريفٍ آخر له «الاسترجاع الداخلي يتطلب

[1] حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 121.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 119.
[3] ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 60.
[4] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا- دمشق، ط2، 2008، ص 132.
[5] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان- بيروت، ط1، 2004، ص 199.

ترتيب القص في الرواية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصيّة الثانية ».[1]

ومعنى هذا أن الاسترجاع الداخلي يربط الحادثة بسلسلة من الحوادث السابقة داخل المتن الروائي وقد يتناول شخصية من الشخصيات ويحاول تسليط الضوء عليها من خلال سرد علاقتها وسوابقها.

ب– الاستباق:

الاستباق هو عكس **الاسترجاع** وهو« أحد أشكال المفارقة الزمنية الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر أو اللّحظة التي ينقطع عندها السرد التتابعي الزمني لسلسلة الأحداث لكي يخلي مكانا للاستباق».[2]يظهر من خلال هذا التعريف انّه توقع شيئاً أو ذكر شيئاً قبل وقوعه وقد تحصل هذه التوقعات أو لا تحصل فهي بمثابة إخبار قبلي مباشر وتنبؤ لأحداث يمكن أن تقع في المستقبل البعيد.

يطلق عليه أيضا مصطلح اللواحق، بحيث يقوم السارد بالقفز على فترة معينة من زمن القصة، يمهد فيها لأحداث لاحقةٍ يجري لإعداد لسردها أو قد لا تحصل، كان الغرض الإشارة لها فقط ولقد لجأ لهذه التقنية لأنها تضفي عنصر التشويق وتجعل القارئ ينتظر حدوث هذه التوقعات والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية[3].

في تعريفٍ آخر له يقول: "**الشريف حبيلة**" «الاستشراف هو مفارقة زمنية يتمثل في الإعلان عن مقاطع سردّية تضّم أحداثا والتي لم يتم التوصل إليها بعد، ويتميز عن الاسترجاع في انه يقوم باستشراف الزمن ويتطلع لما هو آت، وقد يكون قابلاً للتّحقيق وقد يكون لا»،[4] هذا المفهوم لا يختلف عن باقي المفاهيم المذكورة فالكل اتفق على أنّ الاستباق هو نظرة مستقبلية تشير إلى أحداث وتكهنات يتنبأ بها السارد في نصه وقد تتحقق أو لا تتحقق، الغرض منه خلق لدى القارئ حالة من الانتظار والتشويق والتأويل وكاد البحث عن مصير مجهول.

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص– ص 60– 61.

[2] جيرالد برانس: قاموس السرديات، ص 158.

[3] ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 207.

[4] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في رواية نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص– ص 142– 143.

وينقسم الاستباق الى نوعين: استباقٌ خارجي واستباق داخلي.

- **الاستباق الخارجي:**

يأتي الاستباق الخارجي في النهاية وتكون وظيفته ختاميّة في أغلب الأحيان؛ إذ يعمل على كشف بعض الأحداث والوقائع المهمة أو تقديم ملخص لما سيحصل في المستقبل ويدفع بخط العمل الروائي إلى نهاية منطقية.[1] و يعرفه كذلك "**لطيف زيتوني**" بالقول: «الذي يتجاوز زمن حدود الحكاية يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهاياتها، وقد يمتد إلى حاضر الكاتب أي إلى زمن كتابة الرواية».[2] والمقصود من هذا تلك التنبؤات التي يخرج مداها عن الحكي الأول وتتجاوزه.

- **الاستباق الداخلي:**

هو الأكثر استعمالاً إذ لا يتجاوز الحكي الأول ولا يخرج عن إطاره ويرى "**عمر عيلان**" «أنّ الاستباقات الداخلية تكون متصلة بالحكاية الأولى، وتكون أمّا الاستباقات تكميلية تنبئنا بما يكون عليه مسار الشخصية مستقبلا أو استباقات تكرارية تكون وظيفتها تذكير المتلقي بالموقف أو الحادثة؛، بمعنى الإعلان عن الموقف أو الحادثة التي يتأتى ذكرها بالتفصيل لاحقا».[3] يفهم من هذا القول أنّ الاستباق الداخلي نوعان استباق تكميلي وآخر تكراري، ولا يخرج عن آخر حدث في الرواية من حيث الترتيب الزمني للأحداث.

وتلخيصاً **للمفارقات الزمنية** نستنتج أنّها عبارة عن سرد لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة وبتنوعها واختلافها جعلت القارئ يسير في اتجاهات متعددة وأصبح النص الروائي متنوعا ومتلونا كسرت الطابع التقليدي للسرد.

3- المكان

يعتبر المكان من أهم مكونات البناء الفني لأي عمل روائي، بل انه بمثابة العنصر الفعال الذي تسير وفقه أحداث الرواية، ومنه لا يمكن تصور أي رواية أو عملٍ أدبي اخر بدون مكان. وهذا ما أكده

[1] ينظر: جرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 77.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص- ص 16-17.

[3] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 134.

"**محمد بو عزة**" في قوله «لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكانٍ محدد وزمان معين».[1] إذا فما هو مفهوم المكان في اللغة والاصطلاح؟

أ– لغةً :

وردت لفظة مكان في القرآن الكريم، في أكثر من سورة منها، قوله تعالى: « **وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا**».[2] بمعنى: «مكانا شرقيا: أي مكانا في الجهة الشرقيّة ولهذا اتخذت النصارى المشرق قبلة».[3]

أيضا في قوله: « **وَإِذْ بَوَّأْنَا لِإِبْرَاهِيمَ مَكَانَ الْبَيْتِ أَن لَّا تُشْرِكْ بِي شَيْئًا وَطَهِّرْ بَيْتِيَ للطائفين وَالْقَائِمِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ**».[4] بمعنى: «أرينا إبراهيم مكان البيت ليبنيه».[5]

تعددت تعريفات كلمة المكان في العديد من المعاجم اللغوية، فقد جاء في لسان العرب أنّ «المكان الموضوع والجمع امكنة، كقدال، وأقدلة، اماكن جمع الجمع قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعلاّ لأن العرب تقول :كن مكانك ،وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه».[6]

وعرفه معجم الوسيط «المكان جمع أماكن أو أمكنة أو أمكن موضع كون الشيء والمكانة جمع مكان الموضع فالمنزلة يقال مكين فيه موجود فيه».[7]

من خلال التعريف اللغوية في المعاجم اللغوية نلمس على العموم معان متقاربة وهي الموضع و المنزلة.

ب– اصطلاحا:

مصطلح "**المكان**" مفاهيم متعددة ومختلفة قد تعددت آراء الباحثين في تحديد مفهوم دقيق له وذلك لما يحمله من منزلة مهمة في أي عمل أدبي كان، ومن هذه التعريفات ما يلي:

[1] محمد بوعزة : تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص 99.

[2] سورة مريم الآية 16.

[3] محمد علي طه الذرة: تفسير القران الكريم، منشورات دار الحكمة، دمشق– بيروت، دط، دس، المجلد الثامن، الجزء 15–16، ص– ص 369–370.

[4] سورة الحج الآية 26.

[5] محمد علي طه الذرة: تفسير القران الكريم، منشورات دار الحكمة، دمشق– بيروت، دط، 1988م–1408هـ، المجلد التاسع، الجزء27–8 2 ص 186.

[6] ابن منظور: لسان العرب، ج 14، مجلدَ 14، مادة (مكن)، ص 113.

[7] إبراهيم وآخرون: معجم الوسيط، مادة (كون)، ص 806.

"**المكان**" الملموس بواسطة الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذات أبعاد هندسية خاضعة لقياسات وتقسيم مساحة الأراضي، فهو مكان قد عاشت فيه بشر ليس بشكل موضعي فقط بل بكل ما في الخيال من تميز فالبيت القديم بيت الطفولة مثلا هو مكان الألفة ومركز تكثيف الخيال ويظل قابعا ومحفورا في ذاكرة الإنسان مهما ابتعد عنه جسديا فهو في الغالب مركز اجتذاب دائم.[1]

يعرفها الباحث "**يوري لوتمان**" **Youri Lotman** بالقول: «المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة ومن الظواهر أو الحالات آو الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل (الاتصال والمسافة) ».[2] فالمكان عند "**يوري لوتمان**" هو مجموعة من الأشياء المتجانسة تحكمها علاقات متشابهة ومتشابكة ضمن العلاقات المكانية.

كما عرفه "**ياسين النصير**" بقوله: « المكان في العمل الفني شخصية متماسكة ومسافة مقاسه بالكلمات والرواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية ولذا لا يصبح غطاءا خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني»،[3] فالمكان إذا عنده شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، لا يمكن الاستغناء عنه؛ إذ ليس هنالك أحداث وشخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون عنصر المكان فما من فعل آو حركة إلا وتكون مقترنة به.

المكان في الأدب لا ينظر إليه على أنه أشكال وحجوم ومناظر وألوان مختلفة فحسب، لأن الأديب وخاصة الروائي يتعامل معه بخياله الواسع وأحاسيس.

1-3- أنواع المكان

تحتاج الرواية إلى أماكن تقع فيها أحداثها وذلك لكي تنمو وتتكون، هذا "**المكان**" على اختلاف شكله وحجمه ومساحته منه الضيّق المغلق والمتسع المفتوح والمرتفع المنخفض، القديم والحديث، هذه الأشكال انتقلت من الواقع إلى عالم الرواية وصارت عنصرا من أهم عناصرها تساهم في تطور أحداث الرواية هذا ما دفع بالروائيين إلى اختيار مكانهم بعناية فائقة لتصوير المشاهد فنجد منهم من يفضل مكانا على آخر فالبعض يميل إلى الأماكن المفتوحة والبعض عكسه تماما يفضل الأماكن المغلقة.

[1] ينظر: غاستون باشلار: جمالية المكان، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، لبنان- بيروت، 1984، ص 31.
[2] وجدان توفيق الخشاب: قراءة للمكان في قصص غانم الدباغ القصيرة، مجلة دراسات موصلية، العدد 21، 2008، ص 05.
[3] ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، دط، العراق، دت، ص 17 .

أ- الأماكن المفتوحة:

"**المكان المفتوح**" هو «حيّز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيقة يشكل فضاء رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق»،[1] قد يخضع لاختلافات في شكله الهندسي تفرضه عليه طبيعة تكوينه يسمح بالاتصال المباشر مع الآخرين كما يسمح بالحركة والتفاعل، «فيتردد عليه الفرد دون قيد أو شرط مع عدم الإخلال بالعرف الاجتماعي أي ممارسة سلوك غير سوي يرفضه المجتمع كالسرقة والعدوانية وهو عنصر أساسي تتحرك من خلاله الشخصيّات الروائية، فضلا عن كونه عضيض الزمن الذي يتعامل معه الكاتب».[2] إن "**المكان المفتوح**" ينقسم إلى قسمين مفتوح عام وخاص أمّا «الأماكن المفتوحة العامة هي التي يستطيع أن يرتاح الآخرون فيها بسهولة رغم ملكيتها تعود إلى أشخاص معدودين مثل الأحياء والشوارع، أمّا الأماكن المفتوحة الخاصة فلا يستطيع ارتيادها الآخرون بسهولة بل تكون حكرا لمالكيها أو الموجودين فيها بسبب ظروف أجبرتهم للتواجد داخل تلك الأمكنة»،[3] ومن أهم الأماكن المفتوحة نجد:

- **المدينة:**

يعرفها "**الشريف حبيلة**" هي: «المكان الذي تلتقي فيه كل عناصر الحياة المنتشرة الكثيرة فيها تتعدد وجوه الإنتاج الحضاري كما تتحول بداخلها الخبرة والتجارب الإنسانية إلى إشارات ورموز وأنماط السلوك وقواعد النظام».[4] تتميز بحدودها و أبعادها المعروفة لدى قاطنيها وهي بدورها تتفرع إلى عدة أماكن جزئية مثل: المقهى والساحات والحدائق العامة والأحياء والشوارع. هذه الأخيرة تعد من الأمكنة التي تجري فيها الأحداث وهي بمثابة مستشفى ونقطة وصل بين المدن والأبنية هي التي يلتقي فيه الناس جميعا في أي ساعة ليلا ونهارا مهما كانت أعمارهم وانتماءاتهم ومهما كانت منازلهم الاجتماعية وشتى عوامل اختلافهم وهي تمثل العمود الفقري للمعيش اليومي.[5]

---

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 240.

[2] قصي جاسم أحمد الجبوري: المكان في روايات تحسين كرمياني، منتهى طه الحراحشة، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، 2015- 2016، ص 92.

[3] ينظر: قصي جاسم أحمد الجبوري: المكان في الروايات تحسين كرمياني، ص 93.

[4] جميلة عماد النتشة: المكان في رواية سحر خليفة، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، نادر قاسم، جامعة الخليل كلية الدراسات العليا، 2011- 2012، ص 14.

[5] ينظر: صدام علاوي سليمان الشايب: البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، سامح الرواشدة، الجامعة مؤتة قسم اللغة العربية وآدابها، 2007، ص 64.

- **القرية:**

فقد تحدث عنها "**شاكر النابلسي**" في كتابه "**جماليات المكان في الرواية العربية**" فقال: «بالرغم من قلّة الدراسات النقدية والجمالية العربية مكانا ورفيعا في جماليات المكان فيها لو علمنا أنّ الغالبية العظمى من الروائيين العرب المعاصرين قد ولدوا ونشئوا في قرى متفرقة من الريف العربي فعاشوا هذا الريف وخبروه واختزنوا في ذكرياتهم مشاهد جمة ومواقف كثيرة»،[1] لذلك نجد الروائيين يوظفونها كثيرا في أعمالهم الفنية.

ب- الأماكن المغلقة:

"**المكان المغلق**" «يمثل غالبا الحيّز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح فقد تكون الأماكن الضيّقة مرفوضة لأنّها صعبة الولوج وقد تكون مطلوبة لأنّها تفضل الملجأ الذي يأوي إليه الإنسان بعيدا عن صخب الحياة»،[2] من خلال هذا القول نرى بأن الأمكنة المغلقة هي أماكن حددت مساحتها ومكوناتها تتصف بالمحدودية، لها مميزات قد تكون ايجابية مثل الألفة والأمان وقد تكون سلبية و مصدرا للخوف والوحدة.

إنّ "**المكان المغلق**" في نظر "**غاستون باشلار**" "**Gaston Bachelard**" «هو ذلك المكان المصور من خلال خلجات النفس وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث وإبراز السمات السلبية التي يتسم بها المكان المغلق وهو العجز وهو سمة سلبية تدل على حالة ضعف تعتري المكان فتصف الإنسان المرتبط بهذا المكان وتحد من قدرته ومعارفه وتمنعه من أداء واجباته نحو نفسه ونحو البشر الآخرين وتحرمه من حقوقه»،[3] فالأماكن المغلقة في رأي "**غاستون باشلار**" تقيد الإنسان وتحرمه من حرياته وتسيطر على جميع أحلامه ورغباته. ومنه فإنّ المكان المغلق نوعين هما:

- **المكان المغلق الاختياري:**

وهو «المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه، وعليه نجد أنّ الشخصيّة تسعى إليه بإرادتها من دون قيد أو ضغط يقع عليها، فاختيار المكان يكون

[1] شاكر النابلسي : جماليات المكان ، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت- لبنان، دط، 1994، ص 40.

[2] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 59.

[3] غاستون باشلار: جمالية المكان، ص63.

بالإرادة لا بالإجبار والإكراه».[1] وعليه المكان المغلق الاختياري هو المكان الذي يأوي إليه الإنسان بمحض إرادته يتمتع فيه بالحرية وإبداء رأيه من دون قيود مثل البيت.

- **المكان مغلق الإجباري:**

يتكون من مكان محدد المسافات ويتصف بالضيّق هو فضاء طارئ ومفارق للمعتاد مثل: الإقامة في سجن أو الإقامة الجبريّة التي تفرض على المرء، هذه الأمكنة هي أمكنة إقامة وثبات للقيد والحبس والإكراه لا يستطيع النازل فيه أن يحدد مدة بقائه عكس المكان الاختياري.[2]

من خلال ما تقدم نستنتج أنّ المكان في الأدب لا ينظر إليه على أنّه أشكال وحجوم ومناظر وألوان مختلفة فحسب لأنّ الأديب وخاصة الروائي يتعامل معه بخياله الواسع وأحاسيسه وهو يقسم إلى قسمين أماكن مفتوحة وأماكن مغلوقة.

4- الحدث الدراميّ

"**الحدث**" عنصر من عناصر بناء الرواية لا يمكن الاستغناء عنه فيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيّات وهو تيمة الموضوع الأساسي الذي تدور حوله الرواية ويكون بهذا العمود الفقري المكمل للعناصر السابقة (المكان الزمن، الشخصيّات).

أ- لغةً:

ورد مفهوم الحدث في "**لسان العرب**" على أنه مأخوذٌ من مصدر «حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة والحدوث كون شيء لم يكن وأحداثه الله فحدث وحدث أمر أي وقع».[3]

كما جاء في معجم "**مقاييس اللغة**" «الحدث هو كون شيءٌ لم يكن يقال حدث أمر بعد أن لم يكن، والحديث من هذا لأنّه كلامٌ يحدث منه الشيء بعد الشيء، ورجلٌ حدث معناه حسن الحديث ورجل حدث نساءا إذ كان يتحدث إليهن».[4]

---

[1] مهدي عبيدي: جمالية المكان في الثلاثية حنا منا، حكاية بحار الدقل المرفأ البعيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، سوريا دمشق 2011، ص47

[2] ينظر: مرجع نفسه، ص 74- 75.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادة (حدث)، ص 52.

[4] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، لبنان-بيروت، ط 1، 1999، ص 281.

من خلال ما سبق نستنتج أنّ مصطلح الحدث يدل على وقوع شيءٍ لم يكن، ويدل كذلك على كثرة الحديث والكلام.

ب- اصطلاحاً:

أمّا من الناحية الاصطلاحية فيعرفه الدكتور **"لطيف زيتوني"** «هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركةٍ أو إنتاج شيءٍ، ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهةٍ أو متحالفة تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالاتٍ مخالفةٍ أو مواجهةٍ بين الشخصيّات (...) الحدث الروائي صورةٌ بنيويةٌ يرسمها نظام القوى في وقتٍ من الأوقات وتجسدها أو تتلقاها أو تحركها الشخصيّات الرئيسية»،[1] ويتضّح من هذا المفهوم أن **"الحدث"** إنتاج جديدٌ في العمل الروائي، يبدأ وينشأ عند الشعور بالرغبة في التغيير فيسعى الراوي إلى تحقيق هذه الرغبة من خلال رسم نظام القوى، تديره الشخصيّات بمساعدةٍ من باقي العناصر الأخرى يراعي فيها الراوي التسلسل المنطقي للأحداث.

إنّ كلمة **"حدث"** تشير إلى وقوع الفعل أو الانتقال من حالةٍ إلى أخرى في قصةٍ ما؛ إذ تضطلع الشخصيّات الرئيسية بهذا الحدث ولا قوام للحكاية إلا بتتابع أحداث واقعية كانت أو متخيلة وقد عرف الحدث عند أغلب الساردين بمصطلح الفعل لخلو هذا المصطلح الأخير من المعيارية وأحكام القيمة فالبعض منهم يرى أنّ هذه الأحداث مترابطةً مع بعضها نتيجة خضوعها للتعاقب الزمني والترتيب المنطقي.[2]

"الحدث" هو الركيزة الأساسية في القصة والرواية والأحداث والوقائع استوحاه الكاتب من كل ما يقع تحت سمعه وبصره بما لديه من قدرة على لقط الظواهر وتصويرها وتقوم الشخصيّة بالكشف عن أبعادها وتعمل عمل له معنى كما تكشف عن صراع الشخصيّات ويقتضي **"الحدث"** زمن ومكان معين من أجل ربط باقي عناصر القصة ربطا وثيقا كارتباط الخيوط معا في نسيج يشكل قطعة قماش.[3]

كما عرف **"عبد العزيز حمودة"** **"الحدث الدراميّ"** بقوله: «هو الحركة الداخلية للأحداث أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في أخر العرض»[4]، **"فالحدث الدراميّ"** يحتاج إلى الإدراك الحسي للمتلقي أو المتفرج وإلى القدرة على فهم الأحداث وربطها مع بعضها البعض، فهذه

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 74.

[2] ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 145.

[3] ينظر: عبد القادر أبو شريفة وحسين لا في قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، الأردن – عمان، ط4، 2008، ص 124.

[4] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط 1998، ص 43.

الأحداث تنمو وفق نسق دراميّ ينشأ في ظل تأزم العقدة ثم يسير مع الشخصيّات إلى حل العقدة حتى تكتمل الصورة في النهاية، فكلما استطاع الروائي ترتيب أحداثه كان أكثر قدرةً على إبلاغ فكرته.

1-4- عناصر الحدث الدراميّ

للحدث عنصران أساسيان هما المعنى والحبكة يضيفان الحياة والاستمرار والبقاء له.

أ- المعنى:

إنّ "**الفكرة**" أو "**المعنى**" عنصر مهم في أي حدث روائي «فتطوّر الحدث بالضرورة من موقف إلى وسط إلى نهاية، لا يكفي لتصوير الحدث إذ أن الحدث هو تصوير الشخصيّة وهي العمل ولكنّ تصوير وهي تعمل لا يكفي بدوره لاكتمال الحدث؛ فالحدث المتكامل هو تصوير الشخصيّة وهي تعمل عملاً له معنى»،[1] أي أنّ كاتب النص الروائي لا ينطلق في كتابة نصه إلا من خلال فكرةٍ تعبر عن وجهات نظره يستقبلها القارئ محاولاً إدراكها، وتقوم هذه الفكرة من حيث قيمتها وانسجامها مع باقي العناصر الروائية.

"**الفكرة**" هي الرؤية التي يود الكاتب إيصالها لذهن المتلقي، وهي وجهة نظره وفلسفته في الإنسان والمجتمع والحياة، وهي ليست جزءاً من الرواية أو فقرةٍ من فقراتها أو مشهداً من مشاهدها إنّما تتمثل في نسيج الرواية كلّه ولا تفهم إلا بعد الانتهاء من قراءة العمل الروائي له.[2]

وفي تعريفٍ آخر "**للمعنى**" «هو الشيء الذي أراد الكاتب أنّ يبحث به إلى القارئ عن طريق هذا التلاقي ويكتّي عنه بالقصد عادة، فالقراءة لا تعدو أن تكون -وفقاً لما سبق- إعادة إنتاج للمعنى القائم، في البنى النصيّة من وجهة نظر القارئ، لا من وجهة نظر المؤلف ويضيف "**أمبيرتو ايكو**" الإيطالي موضحاً أن القراءة تتجاوز إعادة الخلق والاستجابة إلى التمتع بالقراءة»،[3] إنّ الكاتب بعد تحديد فكرته يعمل على إيصالها للقارئ ولابد أن تكون هذه الفكرة أخاذة لكي تثير عنصر التشويق في القارئ، فدور الكاتب ينتهي عند بداية قراءة المتلقي للرواية.

---

[1] رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1959، ص 55.

[2] ينظر: فائق مصطفى وعبد رضا علي: في النقد الأدبي الحديث (منطلقاتٌ وتطبيقات)، دار الكتب للطباعة والنشر، العراق، ط1، 1989 ص 139.

[3] رزيقة بن البار، زينب علي صوشة: بنية القصة القصيرة في المجموعة القصصية "التنظيم السري" لنجيب محفوظ، مذكرة لنيل شهادة ماستر، بوديسة بولنوار، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، تخصص أدب حديث، 2018- 2019، ص 40.

ب- الحبكة

"**الحبكة**" هي بمثابة الجزء الرئيسي في عنصر الحدث تقوم ببناء العمل الروائي من خلال ربطه «وإخضاع الأحداث لبنيتها هي في الواقع لا تظل منعزلةً بل تكون جزءاً من الوقائع، التي جرت والتي ستجرى الحبكة هي تنظيمٌ كائنٌ حيٌ، فيقوم الكاتب بتقديم تمثيلٍ للحياة من خلال انتقاء الأحداث أي بإغفال ما يراه عارضاً لا قيمة له»،[1] فهي التي تنظم وتربط الأحداث بعضها ببعض وتعمل على انسجامها في شكلٍ واحد كل حدثٍ يكمل الحدث الآخر، فلا الشخصيّات تستطيع الاستغناء عن الحدث ولا الحدث يستطيع الاستغناء عن "**الحبكة**" كما أنّها تربط المتلقي بالعمل الدراميّ.

يمكن اعتبار "**الحبكة**" «هي الآلة التي تضع العمل بكل مفاصله، وهي صناعةٌ تتطلب دقة ومهارة كثيرةً فالنسج كما هو معروفٌ- صناعةٌ تتطلب الصبر والتصبر والتدبير والتأني- ولا يسمح فيها بأي أخطاء مهما كانت صغيرة لأن أي غرزة في النسج تأتي في غير محلها تؤدي إلى تشويه جماليات النسج بأكمله»،[2] من خلال هذا التعريف نلاحظ أن "**الحبكة**" هي القيمة الفنية للأحداث وهي عمليةٌ منظمةٌ لابد من الكاتب أن يراعي صياغة حركة الشخصيّات من أجل تقديم عمل روائي، منظم وهي ليست مجرد وسيلةً للتنظيم بل هي كيانٌ يتأثر ويؤثر داخل بنية النص.

وبهذا نستنتج أنّ الحدث، يتطلب ذكاء المؤلف ومهارته، فتنوع الأحداث وتطورها يثيران القارئ والمتلقي، ولكل حدثٍ بدايةٌ ووسطٌ ونهايةٌ، يجب أن يتوفر فيه عنصري المعنى والحبكة لكي يتمكن الحدث من إكمال عمله الفني والإبداعي.

5- الصراع الدراميّ

يعد "**الصراع**" من أهم أجزاء العمل الدراميّ فهو «تعارض مرئي بين قوتين متعارضتين متكافئتين ينمو بمقتضى تصادمهما الفعل الدراميّ»،[3] فبدونه لا قيمة للحدث ولا وجود له فهو «بمثابة الروح من الجسد تمنحه الحياة والحركة والوجود كونه حركة لا حكاية تروى».[4]

[1] إنيريكى اندرسون امبرت: القصة القصيرة، تر: علي إبراهيم علي متوفى، المجلس الأعلى للثقافة، دب، دط، 2000، ص 127.
[2] مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، منشورات ضفاف، لبنان- بيروت، ط1، 2013، ص 38.
[3] فؤاد الصالحي: عالم المسرحية وفن كتابتها، ثالة للطباعة والنشر، طرابلس، ط1، 2001، ص 104.
[4] أحسن ثليلاني: المسرح والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية، دط، 2007، دب، ص 158.

يعرف أيضا بأنّه «تصادم بين الشخصيّات أو النزاعات الذي يؤدي إلى الحدث وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيّات وبين إحدى الشخصيّات وقوى خارجية كالقدر والبيئة أو بين شخصيّة تحاول كل منهما فرض إرادتها على الأخر».[1] ومنه "**فالصراع**" أنواع قد يكون صراعا داخليا بين الشخصيّات أي موجودا داخل النفس الإنسانية وقد يكون صراعا بين شخصيّة وما يحيط بها من ظواهر طبيعية أو صراع مع القوى الكبرى كالقدر أو الموت أو الصراع بين شخص وآخر.

كي يكون "**الصراع**" دراميّا يجب أن يتوفر على مجموع من الشروط وهي: التمهيد للصراع دراميا التكافؤ والندّية بين أطراف الصراع، تشعب الصراع بدوره إلى صراعات فرعية، الابتعاد عن الغنائية (البوح الوجداني أو الوصف الشاعري) لتقوية الجانب الحركي والمسرحي، اللجوء إلى التكثيف في الأمكنة والزمان والشخصيات صباغة الحل مع مراعاة منطقية الحل وفنيته أن ينبع من الموضوع نفسه[2].

1-5- صور الصراع

أ- الصراع الواثب:

وهو «الصراع الذي يحدث بلا تدرج أي يثبت بسرعة ودون منطقي أي أنّه يثبت وثبا»،[3] ومعنى هذا أنّ الصراع الواثب يظهر للجمهور فجأة بلا مقدمات وبدون تمهيد نتيجة لتطور موقف معين يجعل الشخصيّة تتخذ موقفا معاكسا أو متناقضا لما كانت عليه قبل حدوثه.

ب – الصراع المرهص:

هو «صراع الذي وشك النشوب أو ما يدل من طرف خفي على ما ينتظر حدوثه ويؤدي إلى الترقب والذي يؤدي بدوره إلى التوتر، فالمتفرج الذي يظل مترقبا حدوث حدث معين أو اكتشاف شيء معين يظل حالة من التوتر والترقب إلى أن تتم المواجهة ويحدث الحدث»،[4] فالكاتب جعل هذا الشكل من الصراع وسيلة ليشرك الجمهور في وضع احتمالات ما سيحدث ويهز مشاعرهم.

---

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في الفقه والأدب، مكتبة لبنان، لبنان – بيروت ، 1984، دط، ص 242 .

[2] ينظر: فؤاد الصالحي: المسرحية وفن كتابتها، ص 114.

[3] إحسان حسن حسين: الوحدة النفسية للشخصية الدراميّة وتأثيرها على الصراع في المسلسل التلفزيوني (مأمون وشركاؤه) أنموذجا، مجلة بحوث الشرق الأوسط، المجلد 3، العدد 47، خريف 2018، ص 503.

[4] المرجع نفسه، ص 503.

ج- الصراع الساكت:

هو الصراع الذي يشعر فيه الجمهور بالركود وعدم التقدم والنمو، وهو يصيب العمل الدراميّ بالركود وعدم التقدم وعدم الحركة والتأثير، ينشأ من وجود شخصيات -داخل العمل الدراميّ- لا تستطيع أن تحسم الأمور باتخاذ موقف داخل المشاهد بل يظل معلقا.[1]

د- الصراع الصاعد:

هو «الصراع الذي يتحرك وينمو من أول الدراما إلى آخرها وإذا توفرت قوتان صلبتان مصممتان كان هذا كفيلا بأن يخلق فيها صراعا يمهد لعمل درامي ناجح».[2]

خلاصة القول فالصراع هو نضال ينشأ بين الفرد وقوة مضادة هي التي تقوم برد الفعل وبمقتضى تصادمهما يتولد الحدث الدراميّ وهو أساس وروح العمل الدراميّ.

6- الحوار

يعتبر "**الحوار**" عنصرا مهما في الساحة الأدبية والفنية فهو من أهم أشكال التواصل بين الأفراد، رافق الإنسان منذ ظهوره على وجه الأرض فهو ضروري في حياة الإنسان لكي يعبر عن أرائه وأفكاره وحاجته مع الآخرين إذ أنّه لا يستطيع العيش منعزلا عنهم ولكي يتضح لنا المفهوم أكثر سنتطرق إليه من الناحية اللغوية والاصطلاحيّة.

أ-لغة:

كما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلًا**﴾.[3] «قال له: أي للكافر المنكر للبعث، صاحبه: أي المؤمن: أكفرت بالذي خلقك من تراب: أي الذي ابتدأ خلقك من تراب، وهذا الخلق غير مباشر اذا كان المراد خلق أباك أدم، وهو مباشر اذا كان المراد خلقك».[4]

[1] ينظر: كمال الحاج: السيناريو والدراما، منشورات الجامعة الافتراضية، سوريا، 2020، ص 69.
[2] المرجع نفسه، ص 70.
[3] سورة الكهف، الآية 37.
[4] محمد علي طه الذرة: تفسير القران الكريم، ص 246.

كما جاء "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" في معجمه "**العين**" "**الحوار**" بمعنى: «الرجوع إلى الشيء وعنه والغصّة إذا انحدرت يقال: حارت تحور وأحار صاحبها وكل شيء تغير من حال إلى حال فقد حار يحور حورا ... والمحاورة: مراجعة الكلام، حاورت فلانا في المنطق وأحرت إليه جوابا وما أحار بكلمة».[1] والحوار كما جاء في قاموس المحيط «إنّ الحوار بفتح الحاء أو كسرها يعني مراجعة النطق وتحاور: تراجعوا الكلام بينهم التحاور هو التجاوب»، [2] "**الحوار**" عند "**فيروز أبادي**" هو مراجعة النطق في التجاوب.

ب- اصطلاحا:

لقد تعددت وتنوعت تعريفات "**الحوار**" منها حديث يدور بين اثنين على الأقل يتناول شتى الموضوعات بهدف الوصول إلى نقاط الالتقاء في أجواء يغلب عليها طابع الهدوء والاتزان وهي تستتبع تبادلا للآراء والأفكار، تستعمل في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيّات ودفع الفعل إلى الأمام.[3]

يعرفه أيضا "**لطيف زيتوني**" فيقول: «هو تمثيل للتبادل الشفهي وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيّات بحرفيته سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع، ولتبادل الكلام بين الشخصيّات أشكال عديدة كالاتصال والمحادثة والمناظرة والحوار المسرحي»،[4] أي أنه كلام تنقله الشخصيّات بحرفية دون زيادة أو نقصان، ويتعامل معه المتلقي باعتباره صوتا مغايرا للكاتب أو الشاعر.

أمّا "**الحوار الدراميّ**" فهو حديث فني ينتمي بكليّته إلى عالم الفن، ولا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية فهو لا يملك صفة الدراميّة، إذ كان يفتقر إلى الهدف أو الأثر الكلي، ومعنى هذا أنّه ليس فيه وحدة عاطفية أو فكرية تحكم الصراع الذي يصوره ذلك الحوار فمثلا ما يجري بين صديقين من حوار في المقهى أو في أي مكان أخر، حيث نجدهما يتبادلان أطراف الحديث في مواضيع شتى وينتقلان من موضوع إلى آخر دون رابط وكيفما اتفق فهو مجرد تمضية وقت ليس إلا.[5]

1-6- أنواع الحوار

ينقسم الحوار إلى قسمين أساسيان هما:

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ص 183.

[2] الفيروز أبادي : قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ج2، ط1، 1990، ص 69.

[3] ينظر: إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص 148.

[4] لطيف زيتوني: معجم المصطلحات، نقد الرواية، ص 79.

[5] ينظر: عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط، دب، 1998، ص 145.

أ- الحوار الداخلي:

أو ما يسمى بالمونولوج أو حوار النفس ويعرف بأنه «حوار يجرى داخل الشخصيّة ومجاله النفس يقدم هذا النوع من الحوار المحتوى دون أن تجهر الشخصيّة في الكلام ملفوظ، ودون أنّ تلتزم بالترتيب النحوي والمنطقي الكلام»،[1] ومعنى هذا أن الحوار الداخلي يجري في باطن الشخصيّة، ليعبر عن الحالات النفسية التي تمر بها إزاء مواقف معينة ويعرف أيضا بأنه «حوار المرء مع نفسه وأيضا هو الحوار الواعي الذي يديره المرء بينه وبين نفسه محاسبا ومقيما في لحظات تأمل وهدوء بعيدا عن المواقف الانفعالية، ويكون غالبا أثناء فترة يخلو فيها المرء مع نفسه»،[2] أي أن الحوار الداخلي حوار منفرد مع الذات يكون في صوت غير مسموع وفي جو هادئ.

ب- الحوار الخارجي:

يقصد به الحوار «الذي يدور بين الشخصّين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، وأطلق عليه تسمية الحوار التناوبي؛ أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة»[3] ومعنى هذا أن الحوار الخارجي هو حوار يكون بين شخصين أو أكثر على مرأى ومسمع من كليهما وذلك من أجل تعميق فكرة أو تأكيد مقولة من المقولات.

الحوار الخارجي أيضا هو أن يكون فيه الطرف الأول هو المتكلم والطرف الثاني هو المستمع، أو مستقبل الرسالة يتبادلان أطراف الحديث بطريقة مباشرة، هذان العنصران هما اللذان يشكلان اللغة في النص حيث يجمع بينهما زمان ومكان واحد أثناء الحوار، أي يتوقف دوران الزمن لحظة المحادثة أو لحظة الأخذ والعطاء في الكلام ونجد كلا من المتكلم والمستقبل يعيشان هذا الموقف ويحسانه بصدق وعفوية حتى يؤثر في المتلقي ويجعلانه يتفاعل مع هذا الحوار وهذا النوع له حضور عند الروائيين، فلا يكاد يخلو نص روائي من حوار خارجي.[4]

"**فالحوار**" إذا هو تبادل أطراف الحديث بين هذا وذاك، فالأول يتكلم والأخر يجيب أو العكس حتى يكتمل الكلام ويناقش الموضوع المطروح.

.

[1] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، ط 1، أربد- عمان، دس، ص 220.

[2] سعيد إسماعيل علي: الحوار منهجا وثقافة، دار السلام للنشر والطباعة والترجمة، دط، دب، 2008، ص 106.

[3] نبهان حسون السعدون: مجلة دراسات موصلية، الحوار في قصص علي الفهادي، دراسة تحليلية، العدد 26، 2003، ص 39.

[4] ينظر: نصيرة مرزوق: الحوار الداخلي والخارجي عند نجيب الكيلاني في روايته عمر يظهر في القدس أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر، بلقاسم جياب، جامعة محمد بوضياف المسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2018- 2019، ص 39.

الفصل الثاني: رواية "الرماد الذي غسل الماء" "لعز الدين جلاوجي"

أولا: الشخصيّات

ثانيا: الزمن

ثالثا: المكان

رابعا: الحدث الدراميّ

خامسا: الصراع الدراميّ

سادسا: الحوار

أولا: الشخصيّات

تعد الشخصيّة تركيبا أبدعه الروائي وجسدته اللغة، يتحكم فيها بشكل مباشر من أجل خدمة أغراضه فالشخصيّة «تولد عبر السرد ويتشكل جسم الروائي من الملامح الظاهرة والمضمرة للشخصيّات»،[1] ورواية "**الرماد الذي غسل الماء**" "**لعز الدين جلاوجي**" مبنية على مجموعة من الشخصيّات بأسمائها المختلفة لها دور في سيرورة الأحداث ونموها، والشخصيّة هي العمود الفقري لأي عمل روائي، تتحرك بوحي الكاتب من أجل تأدية المهام الموكلة لها ومن خلال دراستنا لشخصيّات رواية "**الرماد الذي غسل الماء**" نجد أنّ فيها شخصيّات رئيسيّة وشخصيّات ثانوية.

1- الشخصيّات المحورية:

تتسم الشخصيّات الرئيسيّة بقوة الحضور والظهور والتعقيد في العمل الروائي؛ إذ يصعب علينا رسمها فهي تقوم بتجسيد المواقف والقضايا بشكل مقنع مؤثر، لها دور بارز في تحريك الأحداث ومن هذه الشخصيّات نذكر:

أ- عزيزة الجنرال:

شخصيّة فعالة في المتن الروائي وهي من الشخصيّات المحركة للأحداث،"**أم فواز**" و "**زوجة سالم بوطويل**" وإذا تأملنا في هذا الاسم نجد أنّه يدل على صفة القوة والعزّة وحب التسّلط ولفظة "**جنرال**" تدل على المكانة التي تتميز بها ولها معنى الطغيان والجبروت وقد تلاءمت هذه الشخصيّة مع هذا اللقب إذ كانت لها علاقة مع "**الجنرال**" صاحب ملهى الحمراء.

"**عزيزة**" شخصّية قوية ثرية «يتمناها كل رجل لم يعرف شيئا عن طبيعتها»،[2] تظن أنّها تستطيع السيطرة على الجميع بنفوذها وأنّ المال هو كل شيء، همّها مكانتها في المجتمع وسمعة عائلتها هذا ما جعلها تتستر على جريمة "**فواز**" الشنعاء «شرف العائلة لا يجوز أن يدخل مراكز الشرطة ولا قاعات المحاكم أم نسيت هو ابن من»،[3] تسعى إلى إشباع غرورها بطرق شرعية كانت أم غير شرعية، حياتها عبارة عن تخطيط تتميز بعدم تعاطفها مع الآخرين وانتمائها إلى الطبقة البرجوازية؛ إذ ورثت على عمتها ثروة ضخمة «وما كادت تبلغ الثامنة عشر حتى ورثت عن عمتها كل ما ورثت عن زوجها الثري من أراضي وأموال ... وخصوصا بعد اقترانها "**بسالم بوطويل**"

[1] محمد الساري: نظريات السرد الحديثة، مجلة السرديات، قسنطينة، العدد 1، جانفي 2004، ص 27 .

[2] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2004، ص 47.

[3] المصدر نفسه، ص 21.

وضّمها الثروتين معا في قبضتها»،[1] حصولها على المال وامتلاكها القوة جعلها «تظهر بمظاهر الطبقة الراقية في كل حياتها فهي تختار لنفسها أرقى السيارات وتغير لباسها وتسريحة شعرها وفق الموضة، وهي تمارس الرياضة مرتين في الأسبوع في قاعة خاصة بالرياضة النسوية واقتنت منذ سنوات كلبا من أصول روسيّة تشرف على ابتياع طعامه بنفسها وتعرضه على الطبيب دوريا بنفسها».[2]

كانت "**عزيزة**" تبغض كل الرجال وتنعتهم بأحقر عبارات السّب والشّتم «اللعنة على كل الرجال»،3 ويظهر ذلك في معاملة زوجها"**سالم**" الذي حرمته واجب الزوجة وجردته واجب الطاعة؛ إذ كانت تجمعهما حوارات عنيفة ومستحقرة «وضغطت فجأة على المكبح فتوقفت السيارة وانكفأ سالم إلى الأمام يكاد رأسه يضرب الزجاج ولم تأباه عزيزة به ... وأسرع سالم يمد يده نحوها مهدئا ... وما كاد حتى دفعته عنها واستمرت»،4 تعامله بجفاء ناكرة لحق العشرة الزوجيّة، تتصرف بحسب قراراتها وهو كان التابع المطيع رغم رفضه لكل أعمالها الشريرة «ولم يشأ سالم أن يناقش لأنّه يعرف تصرفاتها الحمقى وأسرع بتنفيذ المطلوب وملما وقف أمامها كالتلميذ الطائع طلبت منه أن يتصل بالطبيب فيصل وينتظرها حتى تعود».5

إذا رجعنا إلى ماضي "**عزيزة**" نجد أنّها عاشت في كنف أب قاس كان يعذب أمها فقد «فقدت **عزيزة** أمها في مأساة رهيبة حيث تجرأ أبوها فقاتلها شر قتلة وهو تحت تأثير الخمرة وفقدت أباها حين زج به في السجن حيث فارق الحياة وجمعت **عزيزة** خيوط المأساة كلّها بين أصابعها الصغيرة البريئة، وتوزعتها الدور هنا وهناك ولسعتها نظرات الإشفاق ونظرات الرفض و الكره».[6] كانت "**عزيزة**" الصغيرة تشاهد كل تلك المشاهد ولا تقوى على ردع أبيها فتلجأ إلى البكاء والاحتماء في حضن أمها لتترك العنان لسمعها ينصت لنجيش وبكاء وأنات أمها «وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها 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»،[7] هذه الطفولة القاسية جعلت "**عزيزة**" رمزا للقوة تحاول فرض سيطرتها على كل الرجال وخاصة زوجها وابنها "**فواز**".

---

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 47.
[2] المصدر نفسه، ص 144 .
[3] المصدر نفسه، ص 178.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص- ص 09-10.
[5] المصدر نفسه، ص 10.
[6] المصدر نفسه، ص 47.
[7] المصدر نفسه، ص 09.

"**عزيزة**" رمز للفساد والخراب «**عزيزة بوطويل** ثعبان عاث في مدينة عين الرماد فسادا»،[1] استغلت مستواها المادي والمعرفي من أجل إنجاح مشروعاتها فهي لا تخطو خطوة إلا وفق حسابات ومؤامرات «وما كادت **عزيزة** الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء وتأخذها منهم عنوة وما كادت تشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال، وما كادت تضع يدها على أملاك الدولة فتشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال، وما كادت تضع يدها على أملاك الدولة فتشتريها بأسعار رمزية».[2]

قد ثار "**فاتح يحياوي**" ضدها فقد كان أكثر «الشباب حماسة وأكثرهم ثورة على كل مظاهر الانحراف الاجتماعي والسياسي وكان يدرك جيدا أنّ سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون»،[3] فقد اعتبرت "**فاتح يحياوي**" خطرا يهددها ويهدد أملاكها فعملت على زجه في السجن وقد حاولت أن تخفي فسادها وظلمها من خلال تأسيسها للجمعيّات «ولنشكر الله على نعمه قررت أن أقوم بمشروع خيري ... كونت جمعيّة خيريّة هدفها إعادة ترميم مقبرة النصارى والحفاظ على حرمة المقابر سألت الإمام فأخبرني أن الإسلام يدعونا إلى احترام الموتى وحماية قبورهم مهما كانت ديانتهم وأخبرني أن هذا الفعل أعظم من الحج ذاته وهو صدقه جارية»،[4] هذه المقبرة أخفت فيها "**عزيزة الجنرال**" جثة "**عزوز**" القتيل لتنقذ ابنها "**فواز**" إذ اتفقت مع الطبيب فيصل على تزوير الوثائق الطبيّة والشهادة لصالحهما.

تظهر كذلك شخصيّتها المسيطرة في تزويج ابنها "**فواز**" من "**بدرة**" أخت "**كريم السامعي**" الذي وجد نفسه متهما بقتل "**عزوز المرينيني**" وقد زجت فيه في السجن وألصقت التهمة به بدل ابنها وتبدو أنّها بعيدة كل البعد عن الأخلاق والقيم والمبادئ فهي لا تحسب حسابا للخطأ والصواب والحق والباطل بل تعيش وفق ما تستهوي نفسيّتها المريضة إن صح التعبير وانحلالها الخلقي يتجلى واضحا في علاقتها المحرمة مع "**الطبيب فيصل**".

زد على ذلك أنّها جعلته خطيب ابنتها وكانت هي عشيقته في الخفاء ضاربة بكل المبادئ والقيم عرض الحائط «وبقي ينتظران الطبيب الذي وجد لذة في البقاء داخل البيت مع **عزيزة** ... وراح يغادر البيت وعيناه مثبتتان على **فريدة** ذات الخامسة والعشرين ... لاحظ **فيصل الطبيب** ما في عينيها من سحر واهتمام عليه التخلص منه، كأنّه رآهما للمرة الأولى، وأدركت **عزيزة** ذلك فراحت تربت على كتفي **فيصل الطبيب** وهي

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 44.
[2] المصدر نفسه، ص 43.
[3] المصدر نفسه، نفسها.
[4] المصدر نفسه، ص 112.

تقول بنبرة متكسرة فيها من حرقة الغيرة»،[1] أحست **"عزيزة الجنرال"** نوعا ما بالغيرة من ابنتها التي كاد **"الطبيب فيصل"** أن يذوب في حبّها فأي أم ترضى هذا لنفسها ولابنتها، إلا إن كانت ذلت نفسها وابنتها في سبيل إرضاء نزواتها أو كانت نفسيّتها مضطربة مريضة.

كما تمثل **"عزيزة"** الزوجة المتسلطة «أنا امرأة ولكني من حديد ... لو كنت رجلا لاستعمرت العالم ولوضعت كل الرجال تحت قدمي ... يجب أن اقطع من قلبك عرق أبيك أنت جبان مثله»،[2] تمثل الطفلة الصغيرة التي فقدت كرامتها وتسعى دائما للظهور في أحسن صورة، فقد كانت تتذكر والدتها والدمع في عينيها «تجهش **عزيزة** بالبكاء كطفلة صغيرة وهي تضغط يديها وأسنانها دون أن تتحرك من مكانها ودون أن تغير من وضعيّتها وتستسلم لنوم مليء بالكوابيس والأحقاد»،[3] فالأب الذي يمثل مصدر الأمان والحنان والقوة والسند والذي قيل فيه ذلك الذي تطلب منه نجمتين فيعود حاملا السماء قد أصبح كابوسا لابنته.

هذه الشخصيّة الثائرة التي أفنت حياتها في ذل البسطاء واستغلالهم، انقلب عليها شرها انكشفت خدعها زالت سلطتها، واختفت بغموض كغموض شخصيّتها.

ب- سالم بوطويل:

زوج **"عزيزة الجنرال"** و**"أبو فواز"** يمتاز بشخصيّة ضعيفة وكتومة تسيطر عليه زوجته في الشاردة والواردة ولا تهتم برأيه في كل ما يخصها ويخص البيت والأولاد من خلال عيشه معها يظهر أنّه يعلم في قرارة نفسه بوجوب تمرده على زوجته المتغطرسة فهو الرجل ويجب أن ترضخ له طوعا أو كرها **"فسالم"** «نشأ في جو أسري مختلف تماما تقدس فيه أمه أباه الذي يقدس بدوره الجد وكانت أمه دائما تتخذهما المثال المحتذى كان جدك وكان أبوك وكن مثل هذا تارة ومثل ذاك تارة أخرى وكانت أم **سالم** تخاف عليه وتلبي كل طلباته مهما كانت صعبة ولم تشبهها إلا ذهبية بنت طاهر»،[4] وفي الواقع هو لم يحبها من الأول وزواجهما كان مجرد صفقة ورطه أبوه طمعا في الأموال والأراضي «وانفجر يبكي وينتحب عائدا باللائمة على أبيه لأنّه هو الذي زينها له فتاة جميلة وثرية أرضها لا تغرب عنّها الشمس ولا تشغل بالك بما يقال عنّها، المرأة يعقلها أولادها وتعالى بكاؤه وهو يقول فلا يكاد يبين: ها هي كبرت وها هي أنجبت ولكنّها لم تزدد إلا جنونا سأقتلها كما قتل أبوها أمها».[5]

---

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 15.
[2] المصدر نفسه، ص 96.
[3] المصدر نفسه، ص 76.
[4] المصدر نفسه، ص 137.
[5] المصدر نفسه، ص 67.

"**سالم**" اسم على مسمى كان مسالما ذا شخصيّة ضعيفة، لطالما هرب إلى الصمت و الكتمان حتى يسلم من غضب زوجته «تململ الأب في مكانه وحمل الجريدة للمرة الثانية، وراح يعيد قراءة الخبرة للمرة الثانية أيضا وعيناه لا تكفان عن النظر في زوجته رفعت فيه عينين غاضبتين وقالت: يكاد الخوف يبتلعك ابتلع **سالم** ريقه وتمنى لو مد أصابعه فخنقها».[1]

عاش "**سالم**" مرارة الفراق فقد أحب ابنة عمه "**ذهبية**" التي بادلته هي الحب دون أن يعترف أحدهما للآخر ويعيش هذا الحب العفيف في قلبيهما ويكبر بكبرهما فقد تزوجت "**ذهبية بنت الطاهر**" بشاب رأتها أمه فاستحسنتها له زوجة، وزواج "**سالم**" من "**عزيزة**" كان إجحاف في حقه «فما كل ما يتمناه المرء يدركه وقد تجري الرياح بما لا تشتهي السفن».[2]

اشتدت هموم "**سالم**" فهرب من واقعه إلى أحلامه وصار ينسج عالما ورديا له مع حبيبته "**ذهبية**" «قلبهما يخفقان بالحب وبدأ كل منهما يختصر العالم في الآخر لم يجرؤ كي يقول لها احبك ولم تجرؤ هي أيضا ولكن كل نبضة في جسديهما كانت تدل على ذلك في العيون والشفاه والخدود وفي اليدين والقدمين وحتى اللباس ... وقد تزوجت **ذهبية** شابا جاءها من بعيد التقتهما أمه في الحمام وأعجبت بها وتم الزواج».[3]

رغم ضعف شخصيّته وهوانه ومواقفه الجبانة إلا أنّنا لا ننكر طيبته فهو الوحيد في البيت الذي كان يشفق على زوجة ابنه حين طردتها "**عزيزة**" وسلبتها فلذة كبدها، وكان هو الوسيلة التي تمكن الأم من رؤية رضيعها وقد كرس حياته لحفيدته بل وعاش معها طفولته التي حرم منها في صغره، بسبب والده الذي كان همّه الأول والأخير جمع المال، عاش "**سالم**" طفولته المسلوبة منه في كهولته وهل للطفولة والبراءة عمر محدد؟ ما يشيخ إلا القلب وإن أزهر فلا يمنعه ضمور الجسد ولا شيب الرأس.

جسد "**سالم**" شخصيّة الرجل الضعيف المتهاون المسيطر عليه، فأولا أبوه وتاليا زوجته وعاش يتخبط بين تنفيذ الأوامر، دافنا في ركن سحيق تلك الأحلام الورديّة.

هذه الحياة والتصرفات من حوله شكلت له عقدة نفسيّة وشعورا بالنقص وافتقد الاهتمام والحب والاحترام، وبلغ جرحه لدرجة تقوقعه وأصبحت تراوده فكرة قتل "**عزيزة الجنرال**" «حدثها عن رغبته في قتل

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] حمزة بن فاتح الفتحي: ما كل ما يتمنى المرء يدركه موقع: التاريخ : 01/06/2021، الساعة 18:58. . www. Islamweb.com

والدتها وعن خيبته معها ... ما أفعل يا آخي؟ هل أقتلها؟ هل هذا هو الحل والله لأقتلنّها»،[1] وهذا الضعف جعله مجرد دميّة في أيدي الغير وما أقبحه من وضع.

حب "**سالم** "لابنة ابنه "**فواز**" زاده تألقا وعنفوانا وشبابا وصار يهتم بمظهره، حلم ب"**ذهبية**" حب الطفولة وحب الشباب، بحث عنها واجتهد إلى أن وصل إلى عنوانها وهناك كانت المفاجأة أخبروه بوفاتها وقد فاجأه عدو جديد هو الموت، وقد وقع في حب ابنتها التي خيّل له أنّها "**ذهبية**" حبيبته «وصل **سالم** إلى بوابة الحديقة هزت المفاجأة وهو يرى **ذهبية بنت الطاهر** هي هي بشحمها ولحمها... تجرأ يوما وخطبها وتجرأ أخرى فأهداها الهدية التي حملها إليها يوما إلى البيت ... وسألها ذات يوم عن حقيقتها فراحت تقص عليه كل ما يتعلق بها ... وكم كانت خيبته شديدة حين أدرك أن الجالسة بجانبه في السيارة، هي ابنته **ذهبية**».[2]

هذه الشخصيّة كان لها تعاطف مع الآخر (الفقراء) عاش تحت سيطرة زوجته ولم يكن له دور في تحريك مجرى الأحداث لكن في المقابل كان له دور كبير في كشف بعض جوانب من شخصية "**عزيزة الجنرال**".

ج- فواز بوطويل:

ابن "**عزيزة**" و"**سالم**" من أهم الشخصيّات المحركة للحدث، ينتمي إلى الطبقة البرجوازية صورة مطابقة لأمه، عديم المسؤوليّة يشبهها في تصرفاتها وسلوكياتها، يمتاز جسديا ببهاء الطلعة «في الخامسة والثلاثين من عمره معتدل القامة، بهي الطلعة أنيق اللباس يعيش في أسرة ميسورة الحال تملك مزارع شاسعة فشل في البكالوريا ثلاث مرات يقضي معظم وقته في مخالطة أبناء الأثرياء يميل إلى معاقرة الملذات وعلى رأسها الخمرة، مدلل كثيرا من أمه التي تسيطر على الأسرة بشخصيّة فولاذية»،[3] شخصيّته ضعيفة نوعا ما تربى تربية النساء على حد قول أبيه حيث حرصت أمه على نشأته وكبر على الرضوخ لها وطاعة أوامرها مهما كانت.

شخص مستهتر يحب السهرات والخمر والتسكع ومخالطة الأثرياء، كان مولعا بالراقصة "**لعلوعة**" حد الثمالة وكاد يقسم بأغلظ الإيمان أنّه لن توجد امرأة بمثل جمالها «أحس أنّه يضيع شطر عمره بمغادرته أجواء الحفل الراقص وقد انطلق لتوه وأنّه يضيع عمره كله حين يضع جسد **لعلوعة** الراقصة للعيون الشرهة تلتهمه دون

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص- ص 66- 69.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص- ص 256 -257.
[3] المصدر نفسه، ص- ص 64- 65.

شفقة»،[1] أحبها حد الجنون وأصبح لا يستطيع مفارقتها «ولم يكن في مخيلته إلا **لعلوعة** تتهادى بين الصفوف تتثعبن بجسدها الممتلئ لتلتف به على قلوب العاشقين الذين ليس لهم يد الاستسلام فتسيل جيوبهم وأشداقهم».[2]

"**فواز**" شخصيّة متهورة غير مسؤولة ألبتّة فقد دهس شخصا في أحد الليالي الماطرة في طريقه وهو مخمور، حين كان راجعا إلى البيت من ملهى الحمراء ولم يكتف بهذا، بل أفرغ جلّ غضبه على الضحيّة التي كانت تناشده من أجل مساعدتها، ثم ضربه بهراوة على رأسه إلى أن قضى على النفس الأخير الذي يربطه بحياته البائسة ليدرك فظاعة ما أقدم عليه ففر هاربا إلى المنزل.

هذه الشخصيّة كان لها دور في تطور الأحداث وتعقيدها، فالحدث الرئيسيّ بدأ معه ليتسلسل متفرعا لأحداث ثانوية، فهو إذن نقطة انطلاق الأحداث ويتضّح لنا ذلك من خلال أفعاله وأقواله.

د- كريم السامعي:

ابن "**خليفة السامعي**" يتيم الأم تزوج من "**نوارة**" وله معها ثلاثة أطفال يعيش مع أبيه وأخته "**بدرة**" وزوجته وأولاده قضي "**كريم**" طفولته مع ابن خالته "**يحياوي**" «قضيا الطفولة معا لا يكادان يفترقان في ليل أو نهار حتى اضطرت العائلتان إلى تسجيلهما في مدرسة متوسطة بين الحيّين، وكان التنافس بينهما على أشّده لكن ميولهما اختلفت ففي الوقت الذي اختاره فيه **كريم السامعي** دراسة الزراعة مالا **فاتح يحياوي** إلى دراسة علم الاجتماع والأدب والفلسفة»،[3] أحب "**كريم**" دراسة الزراعة وتخرج مهندسا زراعيا لكنّه لم يظفر بمهنة توافق دراسته فلجأ إلى العمل في مزرعة أبيه ليكسب قوت عيشه وإشباع حبه للأرض التي خلق فيها.

"**كريم**" شخص طيب القلب حميد الخصال «يميل إلى السمرة وفي وجهه تعرق مما يجعل خديه مدببين وعينيه فارغتين مع انجذاب إلى الخلف ، وفوقهما يقترن الحاجبان الكثان، وفي اللحية تذبذب غير محبب في نظرته صرامة وقوة مع طيبة قلب وحب للفن والجمال كثيرا ما ينكسر بسرعة، لقد تعلم منذ صباه أن يأخذ الأمور ببساطة فإذا صعبت عليه أهملها ولو كانت فيها خسارة».[4]

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 07.
[2] المصدر نفسه، نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص 20.
[4] المصدر نفسه، ص 79.

كان له حضور قوي ومميز في الرواية حيث بدأ الأمر بعثوره على جثة **"عزوز المريني"** في الغابة دفعت به نواياه الحسنة إلى تبليغ الشرطة وهو الشاهد الوحيد على هذا الجرم الذي غير مجرى حياته من الأحسن إلى الأسوء، «جئت لأبلغ عن جثة رأيتها على قارعة الطريق »،[1] ليتفاجأ هو **"والضابط سعدون"** باختفاء الجثة.

تظهر طيبة قلب **"كريم"** ومواقفه الحميدة المشبعة بالشهامة والرجولة في التعاطف مع عائلة الفقيد التي عثر عليها، وراح يزورهم ويهون الأمر عليهم « مستعدون لتقديم الدعم متى احتجتم»،[2] حاول تقديم المساعدة مبديا بذلك كرمه ونخوته العظيمين، غيّر أنّه وجد نفسه تحت مسائلة لفعل يجهله ارتكبه **"فواز بوطويل"**.

أحب **"كريم"** العمل في الزراعة لكنّ مصاريف الضرائب والكهرباء والآلات أثقلت كاهله وعرضته للإفلاس لدرجة تمنى لو سلك الفن وصار مغنيا ومشهورا خاصة وأنّه زمان يعشق فيه الناس كل ما هو سخيف حيث يعتنقون الغناء والرقص وينفرون من العلم والثقافة والفكر، كان هذا الحلم هو الثغرة التي ولج منها شيطان **"عزيزة"** للإطاحة بكريم وتقديمه قربان فداء ابنها **"فواز"** إذ وعدته بالفن والغناء والشهرة فانكب وراءها وأهمل عمله وعائلته «نحن مدعوون إلى عرس أحد الأقارب، وستكون مغني العرس دون منازع ، يجب أن نفخر أمام الجميع أن في عائلتنا فنانا ... الفنانون صاروا أثرياء و استهوى الفكرة **كريم** فأسرع بالموافقة وانفض المجلس».[3] هكذا أوقعته **"عزيزة"** في شباك مصيدته، ليتم القبض على **"كريم السامعي"** حيث وجد نفسه تحت سرادق السجن المظلم.

هذه الشخصيّة رمز لظلم القانون وكم من أبرياء وقعوا ضحايا مجرمين طلقاء قدموهم فداءً للتغطية على بشاعة، أفعالهم وكريم شخصيّة الرجل الشّهم الذي يسعى للخير فينال الشر، فعوض أن يكون هو المنقذ كانت الضحيّة لكنّه تجلد بالصبر وفي الصبر مكسب فقد أتته البشرى بحيلة طمس معالم الحيلة الأولى.

هـ- سمير المرنيني:

هو نموذج للطبقة الفقيرة الكادحة وهو أخو**"عزوز المرنيني"** الجثة المختفية، أو كما سميّت الجثة الهاربة ابن **"عبد الله" "وسليمة المرنيني"** نشأ في كنف عائلة محتاجة تكدح في الحياة، وتربى في إحدى الأحياء المزرية التي تتخبط في طياتها العائلات «كان سمير أحب إخوته إلى أمه، طويل القامة أسمر اللون في ملامحه ووسامته، وفي عينيه دعج محبب، وهو أقرب شكلا إلى أخواله وكانت أمه كلما أمعنت فيه النظر إلا وذكرها بأبيها

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 13.
[2] المصدر نفسه، ص 78.
[3] المصدر نفسه، ص 211.

الذي كانت هي بدورها أحب أولاده إليه، ثم تعرض سمير وهو تلميذ في المدرسة إلى مرض أدخله المشفى أياما طويلة قضتها الأم بجواره ... كان مدللا تستلف الأم الدنانير القليلة لتمنحها له خفيّة كي يحقق ما تشتهيه نفسه ولو كان السجائر».[1]

مثل "**سمير**" في الرواية أخ الضحيّة المقتولة "**عزوز**" حيث كانا من شلّة المخدرات في تلك المنطقة المشؤومة التي رمتهم بقسوتها في مستنقع الممنوعات، فباعوا ووزعوا تلك السموم وجعلوا منها مكسب رزق لهم وما أقبحه من مكسب.

أصيب "**سمير**" بفاجعة مقتل أخيه وكانت في الأول مجرد شكوك إلى أن أضحت حقيقة وتلاها سقوط أمه مريضة طريحة المشفى، بعد تلقيها النبأ المؤلم، وما زاد الطين بلة هو اهتمامه بمقتل أخيه وموت أمه «دمعت عين **سمير** بغزارة رغم الإجهاد والحمرة اللذين بديا عليه، موت والدته بهذه السرعة وبهذه الطريقة هذّ كل دعائم حياته»،[2] وقد ظهرت صلابته جليّة للعيان فقد كان رجل مواقف استطاع إخفاء ما يعانيه من انكسار وحزن وألم مظهرا بذلك صبرا ورباطة جأش فريدة من نوعها.

"**سمير**" رغم نقائصه إلا أنّه جسد شخصيّة الرجل العربي الذي يغار على عرضه، فبعد موت والدته التي كانت تعمل في البلدية حاول مدير البلدية استغلال أخته بجعلها تعمل مكان أمها، وهذا ما لم يحبذه سمير فمهما كانت الحياة قاسية فإنّ الشرف عندهم مقدس أيما قداسة.

كان سبب ولوج "**سمير**" عالم المخدرات وفاة حبيبته "**رحمة**" بصعقة كهربائية «يقرأ ذكرياته على كل ذرة من الحارة منذ أن درج صبيا يلهو بقططها ويتلذذ أتربتها، ويقضي حاجته عند جدرانها، ومذ دق قلبه حبا تعلق بابنة الجيران **رحمة** يعدو خلفها وخلفها يرفرف قلبه فيمتطيان الجدار ويتبادلان النجوى **رحمة** التي لم ترحمها أسلاك الكهرباء المزروعة موتا زؤاما في جوار الحارة»،[3] يتذكر لحظات الحب التي عاشها ويبكي على أطلال قلبه الذي بات حطاما.

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 33.
[2] مصدر نفسه، ص 102.
[3] مصدر نفسه، ص 150.

"سمير" اختار درب التوبة من أجل تنقيّة روحه «صار سلفيا حرم على نفسه الجرائد والتلفزيون وفتح محلا لبيع الأشرطة الدينية والمسك وأعواد السواك وصار ملازما للمسجد»،[1] وعمل على بناء حياته على قاعدة جيّدة وهذه شجاعة منه وتغييرا مستحسنا.

جسد **"سمير"** شخصيّته على أكمل وجه، فهي رمز للرجل الذي يعاني من تقلبات الحياة وقسوتها حيث تاه في المحرمات والملذات هربا من هذه القسوة، وهنا صارت حياته متقلبة بين الحق والباطل، وأحزانه تلك وآلامه كانت سوى اختبار من عند الله ظنّها **"سمير"** أنّها قسوة وظلما من القدر، ولكنّها أسباب جعلت سمير الضال يعود إلى فطرته وسبيله.

و- الضابط سعدون:

رجل من رجال البوليس أو تحري على الجريمة، يعمل بصورة مستقلة عند الشرطة يتعاون مع رجالها في بعض الأحيان، وترمز هذه الشخصيّة لتحقيق العدالة، كان هدفه الأول والأخير في هذا العمل هو كشف الحقيقة التي طالما شغلت باله وأصيب بقلق شديد وعدم الارتياح والتفكير الملح في حل لغز جريمة **"عزوز المرنيني"**، لقد كان **"سعدون"** «طالبا على مقاعد الدراسة كان يحلم بدولة الحق والعدالة ودولة المساواة بين الأمر والرعيّة بين الفقير والغني وبين القوي والضعيف، كان يقرأ عن أبي ذر وعمر وأبي بكر وابن عبد العزيز، ويهتز للمثالية العالية ويحلم بها مجسدة في الواقع، وقرأ لأفلاطون والفارابي و لمونتسيكيو وماركس وماو تشيقيفارا ولنكلولن ولذلك اختار الشرطة ليملك الوسيلة لإقامة العدل».[2]

إنّ لفظة **"الضابط"** تدل على مدى التزام **"سعدون"** في أداء وظيفته، هذه الوظيفة الصعبة التي تتطلب الأمانة والعمل بكل حيادية بعيدا عن أي شكل من أشكال الانحياز، وقد تجسد هذا في شخصيّته من خلال سعيّه نحو تحقيق العدالة والدفاع عن حقوق الطبقة الكادحة، ويعود سبب اختياره لهذه المهنة هو ما عاناه في طفولته، فقد «عانى **سعدون** من ظلم المجتمع ومن التفاوت الطبقي وهو صغير، وكم افتقد لحذاء يقي أصابعه الصغيرة برودة الأمطار وحساء دافئ يلوك به الخبز الجاف، وكم افتقد كراسا أو كتابا وكم تحمل في سبيل ذلك».[3]

على الرّغم من ظلم المجتمع له وقساوة الحياة لم يستسلم انطلق نحو تحقيق هدفه، في الانضمام إلى صفوف الجيش وأصبح من المحققين الهواة والمحترفين في كشف الجريمة وبالرّغم من تلك الظروف الصعبة وبقدر ما

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 283.
[2] المصدر نفسه، ص 84.
[3] المصدر نفسه، ص- ص 84- 85.

تألم تعلم و استطاع زرع الأمن والاستقرار بين أبناء مجتمعه من خلال إرساء مبادئ العدالة والكشف عن الغموض والوصول إلى الحقائق وملابسات الحوادث وحتى أسباب وقوعها .

الجريمة ظاهرة اجتماعية لابّد من دراسة أسباب ظهورها وتفسيرها ووضع حلول للحد منها، وهذا كان عمل "**الضابط سعدون**" حاول جاهدا إظهار خفايا "**عزيزة الجنرال**" المجرمة فالتستر على الجاني جريمة بحد ذاتها، وقضية "**فواز**" شغلت بال "**الضابط سعدون**" «فتح أزرار قميصه بعصبية وأشعل سيجارته الثانية وضع رجلا على رجل وراح يتأمل ضفائر حذائه البني وقد لمعت تعكس ضوء الكهرباء ... وفي لمح البصر عاد من حيث أتى تاركا **فواز** مغمورا بهواجسه ووساوسه وأمواج الدخان التي تصاعدت إلى السقف»،[1] هذا ما زاده إصرارا وإرادة وعزيمة للبحث عن الحقيقة ليصطدم في الأخير بخبر نقله إلى الصحراء. وهذه مكيدة من مكائد "**عزيزة الجنرال**" واللقب الذي لقبت به "**الجنرال**" ليست عبثا بل دلالة على قوتها ومكانتها المهمة لدى السلطة.

استطاع "**الضابط سعدون**" كشف جرم "**عزيزة**" "**وفواز**" التي سخرت كل إمكانياتها في التخلص منه وبقي مصير "**الضابط سعدون**" مجهولا إذ «تناقلوا أن أيادي السوء والجريمة قد امتدت إلى **سعدون الضابط** فاغتالته وعلقوا جثته في ساحة المدينة».[2]

هذه الشخصيّة رمز للعدالة والإخلاص في العمل استطاعت الدفاع عن الطبقة الضعيفة في ظل سيطرة الطبقة الغنية، وقامت بتأدية الدور الذي أسند إليها على أحسن وجه.

ز- عزوز المرنيني:

هو ابن "**سليمة** "**وعبد الله المرنيني**" أدى دور الضحيّة قتل، بطريقة بشعة من قبل "**فواز بوطويل**" الذي دهسه، شاب قست عليه الحياة "**فعزوز**" «هو بكر أبويّه لم يدك طعما للسعادة منذ تنسم الحياة، لقد ولد قبل الأوان وعاش طفولته يعاني من نقص التغذية، دخل المدرسة سنواته الأولى ثم غادرها ناقما إلى غير رجعة ليتشرد مع **عمار كرموسة** ولتستغل براءتهما في العمل ثم بيع الدخائن ثم في الترويج للمخدرات»،[3] عمل تاجرا في المخدرات والممنوعات «أكبر موزعي المخدرات وهو صاحب سوابق عدليّة»،[4] لقد لقي حتفه وهو في طريق تسليم تلك السموم لأصحابها.

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 117.
[2] المصدر نفسه، ص 286.
[3] المصدر نفسه، ص 85.
[4] المصدر نفسه، ص 282

الحياة كثيرا ما توقعنا في مواجهة صعبة مع الظروف القاسية **"وعزوز"** كان له نصيب من هذه الحياة «كان يشبه **عزوز المرنيني** أباه نحافة وطولا ويأسا نائما على تضاريس الوجه وسجائر يمتصها حد التقديس والعبادة ثم بدأت حياته تتحسن مذ عرف **الزربوط** وتقرب منه فصار واسطته في توزيع المخدرات والترويج لها».[1] **"عزوز"** من البشر الذين كتب عليهم الشقاء في حياتهم و تورط في الأعمال الغير قانونية وأصبح مدمن مخدرات التي رأى فيها وسيلة للهرب من واقعه المشؤوم.

"**عزوز**" هو نقطة بداية الحدث والحديث، وهو الشخص الذي وقع عليه الفعل الإجرامي قتل في ليلة مظلمة ممطرة، اختفاء جثته أثارت جدلا كبيرا وأرهقت كاهل أجهزة الشرطة وخاصة الضابط المتحري "**سعدون**" وقد استغرق الكثير من الوقت للبحث عن كيفية حدوثه وعن مسبباته لتظهر معالم الحقيقة في آخر المطاف على يد "**الضابط سعدون**" "و**كريم السامعي**" أيضا.

2- الشخصيّات الثانوية:

أ- فاتح اليحياوي:

شاب مثقف ابن خال "**كريم السامعي**" وصديق طفولته «لم تجمع بينهم المدينة الواحدة فحسب بل أيضا قضيا الطفولة معا لا يكادان يفترقان في ليل أو نهار»،[2] اختار دراسة علم الاجتماع حيث كان يتخذ «من بيته صومعة يمارس فيها رهبنة العلم والفكر والثقافة ويقرأ كل ما تصله يداه من سقراط وكنفشيوس مرورا بالغزالي وابن رشد وابن طفيل وابن عربي إلى كانط وديكارت وتشومسكي».[3] اشتغل أستاذا بالجامعة «ولا يكاد **فاتح اليحياوي** ينهي تدريسه بمعهد الاجتماع حتى ينعزل في غرفته يبرحها إلا للضرورة».[4]

هو شخصيّة انطوائية فقد كان يقضي معظم وقته في غرفته للتأمل وسماع الموسيقى والقراءة لمختلف المفكرين والرسم «ولوحات مختلفة رسمها جميعا **فاتح اليحياوي** تمثل أكبرها مظهرين سرياليين لحي يرضع غزالة»[5] لم يعش **"فاتح يحياوي"** مراحله الحياتية كغيره من الناس فقد «ظل يرفض الزواج مخيبا آمال والديه تاركا الفرصة لإخوته الأقل منه مؤكدا مقولة أمه «**فاتح** تزوج الكتب».[6]

---

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 85.
[2] المصدر نفسه، ص- ص 19-20.
[3] المصدر نفسه، ص 20.
[4] المصدر نفسه، ص 28.
[5] المصدر نفسه، نفسها.
[6] المصدر نفسه، ص 20.

حاول أن يغيّر في المجتمع فحمل لواء محاربة الظلم والاستبداد فراح «يقود الطلبة للاحتكاك بالواقع ويدفعهم للتفاؤل معه والتعبير»،[1] من خلال محاربة كل مظاهر الانحراف الاجتماعي والسياسي لأنّه كان يعي جيدا أنّ سكان مدينته هم ضحيّة فخ أصحاب السلطة وأصحاب المال، منهم **"عزيزة الجنرال"** التي ثار عليها واتهمها بنشر الفساد وأخذ أملاك الناس بغير حق فراحت «تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء وتأخذها منهم عنوة وكادت تشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال وما كادت تضع يدها على أملاك الدولة فتشتريها بأسعار رمزية»،[2] لكن **"عزيزة"** تصدت له ومنعته من تحقيق حلمه بالإصلاح وأبعدته عن طريقها وأدخلته السجن.

هذه الحادثة غيّرت في شخصيّة **"فاتح اليحياوي"** من إنسان بسيط وحيوي إلى إنسان يحب العزلة والإفراد خاصة بعد غدر وخيانة سكان مدينته له وهو الذي كان يدافع عنهم بالنفس والنفيس «لم يزعج **فاتح اليحياوي** دخوله السجن، كثيرا من الشرفاء، زج بهم فيه وما زالوا يزجون لكن ما حز في نفسه أن تنفض عنه الجموع الغفيرة التي تجمع على أنّ **"عزيزة بوطويل"** ثعبان عاث في مدينته عين الرماد فسادا ... بل ووصل الحد ببعضهم أن شهدوا ضده زورا وبهتانا».[3] في الأخير اختار العزلة وانتهى به المطاف في الريف.

ب- عمار كرموسة :

هو شخصيّة شعبية بسيطة، من الفئة الشبابية التي اجتاحتها الآفات الاجتماعية، لا يملك رصيدا معرفيا ولا ثقافيا هو«في الأربعين كمن عمره قصير القامة... قويّ البنيّة أسمر اللون، حاد النظرات حاد الأنف يلبس بدلة ضيّقة وحذاء جلدي بنيّ».[4] شبّ ونمى يتيم الأب في أسرة فقيرة، وفي حي شعبيّ لا يتوفر على أدنى شروط الحياة «فهو لا يعرف لأبيه ملمحا، قيل أنّه سافر إلى بلاد الغربة ولم يعد... وقيل أنّه مات... وجد جثة هامدة في صباح يوم شتوي قارص... لم يقتله البرد ولكن قتله الكحول الذي غذا أسير مخالبه».[5]

توفيّت أمه التي كانت تمارس البغاء في حادث مرور مع صديق لها «**زهيرة الزينة** هكذا كان **عمار كرموسة** يسمع الجميع ينادوها (...) كانت أمه ربعة القامة..بيضاء متألقة كصفحة بدر مشرق ... وكان

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 43.
[2] المصدر نفسه، نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص 44.
[4] المصدر نفسه، ص 31.
[5] المصدر نفسه، ص 34.

خداها حب رمان حلو وكان شعرها خروبيا يتهدل أغمارا على كتفيها وكانت تعمد إلى كحل تسور به عينيها فتسور به قلوب الرجال»،[1] كانت تقضي نهارها وجزءا من الليل تشتغل، وفي ليل حزين وصل نبأ موت أمه.

زج به في السجن مرتين «مرة بتهمة الضرب ألعمدي المبرح والجرح باستعمال السلاح الأبيض ضد رب العمل ومرة بتهمتة السكر العلني وانتهاك الآداب العامة».[2] كان من المتهمين الذين وجهت إليهم أصابع الاتهام في مقتل صديقه "**عزوز**".

في آخر الرواية تغيّرت شخصيّة هذا الرجل فأصلح من شكله وتصرفاته، رجع إلى الطريق المستقيم وأصبح يمتهن وظيفة الرقيّ «أسدل لحيته وقصر قميصه الأبيض وضمخ كل جسده بالمسك المكي وراح يتنقل بين بيوت الناس يرقي مرضاهم من السحر والعين وكل داء».[3]

ج- مراد لعور:

صديق "**عزوز المرنيني**" ينتمي إلى الطبقة المحافظة في مدينة "**عين الرماد**" ترعرع في أسرة متدينة ومتواضعة وهو شاب «في الثلاثين من العمر، طويل، نحيف، أحول العين، نشأ في أسرة ميسورة تميل إلى التدين معظم أفرادها يحفظون القرآن الكريم أبوه من مجاهدي ثورة التحرير قضى سنوات نشيطا ضمن صفوف الجماعات الإسلاميّة يحضر نشاطات ويحضر حلقات توجيهاتها وذكرها».[4] دخل الجامعة لكنّه لم يكمل دراسته فيها «وقع في شباك حب زميلة له نافس عليها أستاذه وظفر بها ... تمرد فضرب أستاذه ليطرد من الجامعة».[5] بعد ذلك انقلبت حياته رأسا على عقب وتغير شكله وسلوكه وقع في حفرة الإدمان المظلمة ولم يستطع الخروج منها «فدخل السجن مرة بتهمة حيازة وتناول المخدرات».[6]

اتهم مع "**عمار كرموسة**" في قضيّة مقتل "**عزوز المرنيني**" «حين وصل استدعاء الشرطة إلى بيت **مراد لعور** تزوبعت الجدران من حوله، وامتدت الألسنة سياطا تجلده من كل حدب وصوب ... لم يجد مهربا إلا

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص- ص 34-35.
[2] المصدر نفسه، ص 64.
[3] المصدر نفسه، ص 278.
[4] المصدر نفسه، ص 64
[5] المصدر نفسه، نفسها.
[6] المصدر نفسه، نفسها.

أن يلجأ إلى صاحبه **عمار كرموسة** الذي وجده في انتظاره كأنما هما على موعد ... واستقر أخيرا على الذهاب».[1]

د- الطبيب فواز:

هو الطبيب الذي باع ضميره وخان مهنته، ساعد **"عزيزة الجنرال"** في تغيّير الحقائق وتزويرها لصالح ابنها **"فواز"** في قضيّة مقتل **"عزوز المرنيني"** «وطلبت منه في الأخير أن يراعي ذلك فيشهد أن **فواز** قد دخل المصحة في حدود الرابعة مساءا لتكون دليلا له على عدم ارتكابه الجرم».[2]

" **فيصل**" لم يكن طبيب فواز فحسب بل هو «صديق حميم لعزيزة ... وعشيق مولّه لها، رغم أنّها تتجاوزه بسنوات إلا أنّه كان يراها الحياة كلها وكثيرا ما يصل به الأمر أن يطلب منها الخلع من سالم ليتزوجها»،[3] حتى وإن أبدى إعجابه بجمال ابنتها **"فريدة"** إلا أنّ حبه الأكبر كان لها.

هـ- العطرة المرنيني:

هي أخت **"عزوز"** وزوجة **"فواز بوطويل"** الثانية، فتاة سلبت قلوب وعقول كثير من رجال مدينة **"عين الرماد"** يتمناها الشباب ويحلم بها الكبار فتاة بملامح دقيقة شعر أشقر «كانت العطرة في طليعة مهرة شقراء»،[4] وجسم ممتلئ وخدها زهر وورود.

مرت هذه الزهرة المتفتحة بظروف صعبة كفقدان أخوها **"عزوز"** أولا ودخول أمها المستشفى ثانيا «وانحنت العطرة كما تنحني أشجار الزينة بفيئها وجمعت أكمام ثغرها المورد، فطبعت حبا على جبين أمها تم جثت تضّم الأصابع المعروقة المصفرة و تدخلها عش الصدر الدافئ حبا وتطهرها بغيث الفؤاد».[5] وبعد صراع مع المرض توفيت أمها تاركة الهم والحزن والشقاء لعائلتها، فهي كانت ربة البيت قضت عمرها أما وأبا فزوجها **"عبدالله"** كان عديم المسؤولية، إذ كانت تعمل عليه وعلى أولاده وقد وظّف **"مختار الدابة ""العطرة"** في مكانها

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 80.
[2] المصدر نفسه، ص 15.
[3] المصدر نفسه، ص 242.
[4] المصدر نفسه، ص 76.
[5] المصدر نفسه، ص 77.

بدل أخوها "**سمير**" الذي قدم طلبا للعمل مكان أمه «ورئيس البلدية أجّل ملفي وملف الوالد وقبل ملف العطرة».[1]

شخصيّة "**العطرة**" تشبه قصة ليلى والذئب، فالعطرة كانت مطمع الذئب البشري "**مختار الدابة** " فتوظيفه لها والاهتمام بها لم يكن من باب الشفقة عليها بل كان معجبا بها بأنوثتها وأرادها زوجة ثانية له «العطرة المرنيني لم تلدها امرأة في الأرض وهي أجمل فتاة في الوجود وعلى سنة الله تعالى ورسوله صلى الله عليه وسلم سأتزوجها»،[2] أصبحت "**العطرة**" على ألسنة كل الناس فالجميع يعرف "**مختار الدابة**" رجل يطارد النساء هذا ما أزعج "**سمير**" وطلب منها ترك هذا العمل.

"**العطرة**" نموذج للجمال والذكاء استطاعت شق طريقها وتحقيق هدفها بغض النظر عن العقبات التي واجهتها في الطريق إليها، كانت غايتها الزواج من "**فواز بوطويل** " التي كانت بمثابة المرهم الذي يضع على الجرح فيشفى الجريح فقد صب حب "**لعلوعة**" في بحر النسيّان وغرق في بحر الحب، "**فالعطرة**" إذن «ملأت على **فواز** حياته وشغلته عن كل شيء ... وأنسته **العطرة** نفسه فغرق في اللذة معها لا يكاد يغادر البيت إلا وهي معه».[3] لتعلم في الأخير أنّ قاتل أخيها "**عزوز**" هو زوجها "**فواز**".

و– بدرة:

اسم يوحي بالجمال والأناقة والبروز هي شابة في الثامنة والعشرين من عمرها سمراء البشرة شعرها أسود، تعمل أستاذة بالتعليم المتوسط وأخت "**كريم السامعي**" «وهو يدخل المطبخ ليتناول الإفطار التقى أخته بدرة تحمل محفظتها وتهم بالخروج وعلى ملابسها تناسق خلاب في تمازج الحجاب الحشيشي والخمار الرمادي الفاتح وفي عينيها حسن العربيّات اللواتي تغنى بهن كثير الشعراء قديما وحديثا وتغنى بهنّ لورك الشاعر الإسباني الكبير».[4]

هي شخصيّة مثقفة واعية ترعرعت في جو عائلي يملأه الأمان والدفء والعزة والكبرياء «ذات نفس حساسة جدا لا تحسن التوسط في العواطف فهي إما أن تعطي كل شيء أو تمنع كل شيء ... كانت ترفض أن تكون كالشمس تختفي لتستمر على صفحة القمر ... كانت تقول دائما أنا كالنحلة قد أمنحك العسل ولكنني

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 89.
[2] المصدر نفسه، ص 104.
[3] المصدر نفسه، ص 242.
[4] المصدر نفسه، ص– ص 24– 25.

قد أمنحك السم ولو كان في ذلك موتي».[1] عاشت حياة مدللة في كنف أبيها، فهي ابنته الوحيدة لم تتمتع بحنان أمها فقدتها وهي طفلة صغيرة «كلّما تذكرت بدر أمها ارتسمت سريعا تلك اللحظات الأخيرة وقد أكملت لها تسريح شعرها، ثم قامت من مكانها لتتهاوى فيه بسرعة وما كاد الجميع يهرعون إليها حتى صارت جثة هامدة».[2]

تقدم "**فواز بوطويل**" لخطبتها تم الزواج منها ليس حبا فيها، فهو لا يكن لها أيّة مشاعر بل كان زواج مصلحة عقدته "**عزيزة**" بينها وبين ابنها «يجب أن تتزوج أخت كريم ولا تسألني عن كل التفاصيل ولا تكلمني في فلسفة الحب هذه أنا لا أؤمن بها ...الزواج مصلحة ...».[3] تلك السعادة التي عاشها في بيت والدها لم تدم طويلا خاصة حين اصطدمت بواقع الحياة بعد الزواج ومعاملتها كالخادمة في بيت زوجها «وما كادت ترمي بمحفظتها حتى غيرت ملابسها ... ودخلت المطبخ فشدت خصرها بالمنشفة وانهمكت في إعداد طعام العشاء لم يكن في البيت أحد ليس هناك من يدخل قبل السادسة مساء».[4]

رزقت "**بدرة**" بطفلة أسمتها "**وردة**" بعد ذلك طردتها "**عزيزة**" من البيت وطلقتها من فواز ومنعتها من رؤية ابنتها لكنّها لم تستسلم لبطشهم وظلمهم، فرفعت قضية في المحكمة ضدهم واستعادت حضن ابنتها.

ز- مختار الدابة:

هو شخصيّة سلطاويّة تتسم بالاستغلالية والانتهازية تخلى عن جميع مبادئه وقيمه من أجل الحصول على كل ما يريده بكل أنانيّة، عمل رئيسا لبلدية "**عين الرماد**" «وهو شيخ البلدية ورئيسها بدأ حياته خضارا متواضعا ثم سائقا لشاحنة خضر ثم بائعا للمواد الغذائية بالجملة، ثم نشيطا في الحزب وممولا رئيسيا لفريق نجوم المدينة، ومقربا من الإعلام ورجال الدولة، ثم مرشحا لانتخابات البلدية»،[5] بلغ هذا المنصب على الرغم من أنّه لا يحمل مؤهلات علميّة ولا ثقافية لازمة للوصول إلى الكرسي الحكم، بل كان ذلك بمساندة "**عزيزة الجنرال**" «والجميع يعرف أيضا أنّها وراء وصول مختار الدابة ونصير الجان إلى كرسي البلدية لتسهل على نفسها تحقيق ما

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذ غسل الماء، ص 239.
[2] المصدر نفسه، ص- ص 157- 158.
[3] المصدر نفسه، ص 135.
[4] المصدر نفسه، ص 205.
[5] المصدر نفسه، ص 40.

تريد»،[1] أطلق عليه لقب الدابة «منذ كان تلميذا في المدرسة لقد كان المعلم يصفه بذلك لسوء سلوكه مع زملائه الذين طالما اشتكوا من غلاظته في المعاملة».[2]

وقف ضد سكان "**مدينة عين الرماد**" بمساعدته "**لعزيزة الجنرال**" في تزييف الحقائق «في استيلائها على قطعة أرض وسط المدينة وعلى جزء من حديقة الأمير وعلى مدرسة ابتدائية، صرح كذبا وزورا أنّها مهددة بالسقوط».[3]

أحب "**العطرة**" فاستغل فقر العائلة للتقرب منها «يا أخي **عبد الله** نحن ندرك حالاتكم المزرية وخصوصا بعد فقدكم **عزوز** ومرض **سليمة** الشديد نرجو لها الشفاء العاجل ... سنجد لك و**لسمير** عملا والبنت يمكنها أن تعمل مكان أمها»،[4] فمنحها وظيفة في البلدية كذلك بمحاولة منحهم سكنا اقتصاديا «سنوزع المساكن هذه الأيام وسنمنحكم مسكنا يليق بكم».[5] في النهاية تودد إليها طالبا منها الزواج لكنّها رفضته.

ح-سليمة المرنيني :

هي زوجة "**عبدالله المرنيني**" "**وأم عزوز**" "**وسمير**" و"**العطرة**" كانت تعمل منظفة بالبلدية أطلق عليها الكاتب اسم "**سليمة**" الذي يوحي للقارئ عند قراته للوهلة الأولى بأنها شخصيّة تنعم بصحة والأمان وهي على عكس ذلك تماما فقد كان المرض يأكل جسمها «كانت **سليمة المرنيني** في البلدية تغالب ألاما مبرحة تقطع كل جسدها المثخن بالأمراض والجراح...السكري...ارتفاع الضغط ودوالي الساقين، وبطالة رب الأسرة وأولاده»[6]

فقدت ابنها "**عزوز**" في ظروف غامضة «هل ظهر شيء عن عزوز؟».[7]

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 79.
[2] المصدر نفسه، ص 40.
[3] المصدر نفسه، ص 79.
[4] المصدر نفسه، نفسها.
[5] المصدر نفسه، ص 116..
[6] المصدر نفسه، ص 38.
[7] المصدر نفسه، ص 51.

عاشت حياة قاسية ومؤلمة بمعنى الكلمة ذاقت فيها الويلات «واتكأت الأم على ألامها وهي تدخل ... عن أي الهموم يجب أن أتحدث وكل الجوانح هموم وأي الجراح يجب أن تنكأ وكل القلب جراح؟»[1] حافظت "**سليمة**" على سمعة العائلة وشرفها رغم محاولة الوحوش البشريّة التحرش بها « تتعرض للتحرش الجنّسي من الموظفين ومن قبل شيوخ البلدية خاصة في سواد عينيها الكبيرتين وفي ارق ملامح وجهها الأسمر... وفي امتلاء جسدها ... وفي رخامة صوتها فتنة لا تقاوم، ولكنّها أبدا خلت كبريائها يرفض أن يدنس وضلت إعصارا من الرفض الصامت».[2]

دخلت المستشفى حين اشتد بها المرض وهناك توفيت «صدقت **سليمة المرنيني** إنّا لله إنّا لله وإنّا إليه راجعون ... الآجال بيد الله وحده: والطبيب لا يدفع الموت حتى عن نفسه»،[3] هذه الشخصيّة هي نموذج المرأة الصبورة المناضلة الحنونة الكادحة أفنت كل جهدها وطاقتها في خدمة أولادها وزوجها «كانت تمسح دموع الجميع وتبلسهم جراحهم وتمرر يدها الحانيتين على القلوب التي أنهكها هم الزمان، ما أراها أشرت يوما ثوبا جديدا ولا تقلد زينة، ولا شبعت أصلا، وما اشترت دوائها كاملا كما وصفه الطبيب، وكانت تشرق ملامحها سعادة حين ترى الابتسامة على وجوه أفراد أسرتها».[4]

ط- خليفة السامعي:

هو فلاح يعمل في المزرعة «ونهض الشيخ **خليفة** يستعد للعودة مزرعة»،[5] أبو "**كريم**" "**وبدرة السامعي**" توفيت زوجته وبقي سنوات طويلة وحده «فقضي **خليفة** سنوات طويلة دون زواج ليس له هم سوى أن يتخرجا ولداه **كريم وبدرة**، كان كلّما ألحا عليه في الزواج قال جيلنا أوفى من جيلكم، وليس من السهل أن ينسى الواحد منّا زوجه بمجرد أن تموت»،[6] بعد إلحاح الجميع عليه بالزواج عقد قرانه مع "**فطوم العقيم**" «لتقوم على شؤونه وتؤنسه في وحدته فلا هي فعلت هذا، ولا فعلت ذاك، ولا تركته يهنأ ويطمئن، ولم تكن إلا بديلا سيئا عن زوجته».[7]

---

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 50.
[2] المصدر نفسه، ص - ص 124-125.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 101.
[4] المصدر نفسه، ص 102.
[5] .. المصدر نفسه، ص 27.
[6] المصدر نفسه، ص 29.
[7] المصدر نفسه، نفسها.

كرّس حياته لخدمة أرضه والاهتمام بها فبيّنه وبينّها عشق كبير فهي تسير في دمائه ولا يستطيع التخلي عنها هذه الأرض التي سلبها منهم الاستعمار في يوم من الأيام «لم يعرف خليفة مهنة غير الفلاحة ورثها أبا عن جد حتى عندما اغتصبت فرنسا منهم أراضيهم، فضل أبوه أن يستصلح البورة والسفح ليزرع فيه الحياة وحصل بعد الاستقلال على قطعة كبيرة مع بعض زملائه لخدمتها ضمن الشعار الأرض لمن يخدمها ومع ذهاب ربح الاشتراكية تنازلت له الدولة على هذه القطعة التي ما زال يبدر في رحبها ما بقي من سنوات عمره».[1] بهذا "**فخليفة السامعي**" هو نموذج الشخصيّة الجزائرية المحافظة على هويتها وأرضها.

ثانيا: الزمن

يعد عنصر الزمن من العناصر الفاعلة في الرواية إذ يحرص الراوي على تحديد أهميّته في إيضاح بعض جوانب العمل الروائي مستخدما تقنيات زمنية، فالزمن في تمثل "**أندري لالاند**": «متطور على أنّه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر»[2] ومعنى هذا أنّ الزمن هو خيط خفيّ يسهم في تسلسل الأحداث وترابطها.

1- الترتيب الزمني:

"**رواية الرماد الذي غسل الماء**" لم تتبع تقنية التسلسل الزمني بل شهدت حضورا كبيرا للمفارقات الزمنية التي هي تقديم أو استرجاع حدث أو استبقاه قبل وقوعه فالراوي يعمد لهذه التقنيّة لكسر زمن السرد وسننطلق في هذه الدراسة مستهلين ذلك بتقنية:

أ- الاسترجاع :

الاسترجاع هو انتقال من حدث حاضر إلى حدث ماض ولعل أول استرجاع استوقفنا في الرواية هو عودة "**عزيزة الجنرال**" إلى طفولتها التي لم تستطيع نسيانها هذا الماضي جعلها تعاني مشاكل عاطفية وسلوكية وحتى اجتماعية لذا تجدها تميل إلى الغضب الشديد ولا تستطيع ضبط نفسها «تقلب صفحات الطفولة وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها كصواعق ماحقة ولم تكن الأم تقدر على دفعها إلا بالعويل الشديد ولا تجد **عزيزة** ملجأ إلا حضن والدتها الجريحة تلجأ إليه»،[3]هذه المفارقة الاسترجاعية كشفت عن الصراع الداخلي ل"**عزيزة الجنرال**" وعن الجانب الخفي وراء الشخصيّة المتسلطة فهذا

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 74.

[2] عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 172.

[3] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 09.

الماضي تبرير لأعمالها وسلوكياتها واحتقارها للرجال فالأب بدل أن يكون سندا لابنته والقلب والأمان إذا عصفت بها الحياة، أصبح مصدرا لخوفها وألمها وشقائها وحتى يتمها، رغم هذا استطاعت رسم خطة لحياتها من خلال جعل هذه الهواجس مصدرا لعدوانيتها وصلابتها.

كانت استرجاعات "**عزيزة**" للماضي متعلقة بطفولتها، فالطفولة هي حق كل طفل صغير و "**عزيزة الجنرال**" لم تعش هذه الطفولة أمام قسوة أبيها أولا وقسوة العالم ثانيا «حين عاد **يوسف** ثملا ... دق الباب بعنف فتحت **عرجون** ترتجف، انهال عليها صفعا وشتما وبصاقا صرخت مستنجدة زاد غضبه أمسكها من شعرها وراح يجرها خارج البيت، ما زالت الأم تصرخ بأعلى صوتها وما زالت الأمطار تتهاطل، والليل يئن بعباءته السوداء ووحدها الطفلة **عزيزة** ذات الخمسة أعوام تقف باكية عند الباب تدعوها صرخات أمها إلى النجدة ويكبلها خوف أبيها ... يربطها الأب إلى جدع شجرة في حديقة البيت ويتركها فريسة للأمطار والبرد والليل الحالك وتتسابق خطواته إلى البيت يحمل **عزيزة** الصغيرة كما يحمل النسر كتكوتا صغيرا غير مبال بصياحها وانتحابها الذي راح يهدأ رويدا رويدا كأنما تبتلعه من شدة الخوف».[1]

أبو "**عزيزة**" "**يوسف**" كان الذئب المفترس الذي لم يرحم ابنته وحتى زوجته كان مدمن كحول ومخدرات وهي من أخطر أسباب تشرد الأسر والضرر الكبير في الواقع يعود على الأطفال، فهو قد جعل ابنته الصغيرة ضحيّة لفساده الخلقي أيستطيع طفل تحمل هذه المشاهد وهو في سن الخامسة؟ هذه الظروف القاسية الغير الملائمة للعيش شكلت صدمات نفسية "**لعزيزة** " وجعلتها عديمة الثقة بالنفس وأصبحت عرضة للشعور بالقلق والحزن واستسلمت لآلامها التي لم تستطيع مفارقتها. "**عزيزة الجنرال**" امرأة كالفولاذ أصبحت كالطفل الذي يأوي إلى فراشه في صمت قاتل يجهش بالبكاء باحثا عن أمه لا يستطيع النوم فالخوف نال منه.

نجد استرجاعات أخرى لماضي "**عزيزة الجنرال**" «هو المساء حزين والسماء مكفهرة التضاريس دخل الأب البيت، وعلى ملامحه لوحات للتعب جلس على الكرسي دق على الطاولة بيديه، وهو يصطنع ابتسامة لابنته الصغيرة التي ارتفع عويلها ففرت منه إلى أحضان أمها صرخ يطلب القهوة اعتذرت الأم لعدم توفر البن نزع الأب حذاءه ورمى به الأم فأصابها في أنفها فهطل الدم مدرارا هال "**عزيزة**" الصغيرة منظر الدم وهالها صراخ أمها تستغيث فدخلت حجر أمها كأرنب صغير طاردته النسور وباتت في عش أمها التي باتت جالسة في المطبخ تئن وتبكي بكاء خافتا».[2]

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 76.
[2] المصدر نفسه، ص- ص 97- 98.

في موضع آخر «كانت السماء تلك الليلة لعنة على الأرض تجلد وجهها بسياط الظلام والريح والمطر وانطفأت مصابيح الشوارع لم يغادر **يوسف** البيت لمعاقرة الخمرة كما تعود ليس خوفا من الطبيعة لكن لم يبقى له ما يصرفه باع كل أثاث البيت الثلاجة ، المدفئة، الخزانة، باع حلي زوجته وما يصلح للبيع من ثيابها وظل أياما يهددها بالبيع ويهددها ببيع البنت ويحاول أن يقنعها ببيع البيت الذي ورثته عن أبيها، وتّحول تلك الليلة وحشا ضاريا، بدأ الخلاف بينهما لفظيا ثم ما فتئ أن صار بالأيادي وآشتد ركلا ولكما ورفسا ودفعت مخالب الوحش براءة **عرجون** فارتطم رأسها بالسارية وراح يسحبها وهي تحاول صارخة أن تمنعه إلى حديقة المنزل فيربطها إلى جذع الشجرة خائرة القوى ويوصد الباب ويحمل الصغيرة كقبرة مهيضة الجناح ويبعد بها، كانت خطوط الدم آخر ما رأته من أمها وكان صياحها المختنق بغضب الطبيعة آخر ما سمعت».[1]

إنّ توظيف الروائي "**عز الدين جلاوجي** " لتقنية استرجاع ماضي "**عزيزة**" لم يكن مجرد إضاءة لهذا الماضي الحزين بل ساهم في الكشف عن شخصيّة " **عزيزة الجنرال** " التي ظهرت في النص كشخصيّة قوية ليست ناقصة لكي يكملها رجل أو عورة ليسترها فهي كانت الآمر الناهي على زوجها تتمتع بالصلابة في مواجهة الصعوبات بصفة يومية، لم تعرف يوما خاليا من الكوابيس والأحقاد سعادتها صنعتها بنفسها دون انتظار لأحد.

"**عزيزة**" الصغيرة فتاة بعمر الزهور شهدت ما لا يستطيع الكبار مشاهدته تعجب الناس من حولها من قدرتها على التحكم في من حولها ابتسامتها على وجهها رغم ما يحدث لم يكتب لها العيش في كنف أسرة سعيدة عاشت وترعرعت في ظروف قاسية ما بين الفقر والحرمان الذي أعاق قدرتها على التمتع بحقوقها الأساسية كحب الأسرة والحماية والتغذية الجيدة هذا ما ترك أثرا كبيرا على حياتها على المستويين النفسي والجسدي.

لم تستطع أن تكون عونا لزوجها بسبب حقدها على الرجال «الرجال كاليهود لا أمان لهم ولا عهود»[2] "**عزيزة**" الفتاة الصغيرة كانت ترى نفسها مطمعا للذئاب المفترسة « خرج سالم من البيت فخرجت عزيزة خلفه وقد تناثر شعرها الأشقر وتغيرت ملامحها وسال دمعها كانت صورة تعذيب أمها وربطها على الشجرة وجرها تحت المطر تومض أمام عينها وكانت ترى آلاف الخنازير البرية تهاجم من كل حدب وصوب وهي تصيح مرعوبة حتى إذا اقتربت منها تحولت إلى رجال مختلفي الأشكال والقامات ولكنّهم جميعا يضحكون»،[3] عيناها كانت نهرا يذرف الألم والجراح، متى تذكرت هذا الماضي المشؤوم فأشد الأحزان هو تذكر أيام التعاسة والتعب والشقاء عندما تكون في أمس الحاجة إلى تذكر أيام الفرح والسرور.

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 227.
[2] المصدر نفسه، ص 75.
[3] المصدر نفسه، ص 284.

هذه الإسترجاعات كانت عبارة عن استحضار للماضي وتعريف للذات المتسلطة "**عزيزة الجنرال**" ومن خلالها نلاحظ أن هذا الماضي هو منشأ لهذه الشخصّية القويّة التي استطاعت بناء نفسها بنفسها وتحقيق أكبر عدد من الإنجازات والنجاحات ولم تفشل سوى في أمر واحد و هو التخلص من ماضيها المؤلم وهذه التقنية كان لها دور مهم في فهم سلوك وانطباع "**عزيزة الجنرال**" .

استرجاعات "**سالم بوطويل**" رمز للزمن الجميل، فلطالما حاول استرجاع هذا الزمن وهذه الذكريات التي قذفت بها الأيام المتتالية بعيدا، "**وسالم**" خلفت له الأيام الماضية هموما قاسية وإحساسا بالذنب لزواجه من "**عزيزة**" الشيطان التي لم يحبها يوما « لماذا لم يتزوج ذهبية بنت الطاهر وكانت رفيقة صباه؟ ورفيقة أيام المدرسة؟ لماذا لم يجرأ ويصيح في الجميع إني أحبها ولا أريد غيرها وانسابت ذاكرته تعود به إلى المحطات الأولى التي بدأ قلباهما يخفقان بالحب، وبدأ كل منهما يختصر العالم في الآخر، لم يجرؤ كي يقول لها أحبك ولم تجرأ هي أيضا ولكن كل نبضة في جسديهما كانت تدل على ذلك في العيون والشفاه والخدود وفي اليدين والقدمين وحتى في اللباس في نسمات الهواء التي كان يتنشقان، وتزوجت الذهبية شابا جاءها من بعيد ... هل هو قدر الله؟ أم هي خيباتنا تنسبها زورا وبهتانا لله».[1]

الروائي هنا استرجع ماضي "**سالم بوطويل**" مع ابنة عمه "**ذهبية**" ذلك الزمن الجميل الذي يجعل الإنسان مرتبطا بالأمس الراحل، صارت ذكرى جميلة، تمنى لو تزوج بها بدل "**عزيزة الجنرال**" التي سلبته واجب الزوجة وواجب طاعة الزوج، لم يعرف معنى الحب إلا مع محبوبته "**ذهبية**" التي غرق في بحر حبها، وكان يجول في أحلامه ليتذكر تلك الأيام التي استعذبها بقربها واشتاق لرؤيتها، وحرص على زيارة أماكن حبهما والاستمتاع بالنظر إليها وهو خالي البال مطمئن القلب تارك مشاكل "**عزيزة الجنرال**" وراءه فكلما ضاقت به الدنيا بسبب عدم احترام "**عزيزة**" له نظر في دفتر ذكرياته الذي جمعهما بعدما فرق القدر بينهما، فالدنيا قطار يجمع الناس من محطة ويفرقهم في محطة أخرى، لكنّهم يبقون في قلوب بعضهم وتبقى ذكراهم التي تركوها لهم وهذا ما شهدناه في ماضي "**سالم**" الذي اختلف عن ماضي "**عزيزة**" المؤلم.

فالزواج مصدر للسعادة واستقرار الإنسان إذ لا يمكن للرجل أن يعيش دون امرأة وكذا المرأة لا يمكنها العيش بدون رجل "**وسالم** " "**وعزيزة**" زواجهما شكلي على الورق لم تجمعهما لا مودة ولا رحمة بل كان زواج مصلحة لا يتوافق مع مبادئ الزواج لأنّ فيه استغلالا للطرفين لم يستطيعا من خلاله إخراج بعضهما بعضا من الأمس الراحل «وقد عادت إلى ذاكرته أيامه الجميلة مع **ذهبية بنت الطاهر**، ثم عبست ملامح وجهه وقد

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 16.

قفزت إلى ذاكرته مشاهد ذلك اليوم العصيب والموكب يخرج ب**ذهبية** لتزف عروسا لرجل لم يعرفها ولم تعرفه»[1] سماه الزمن المشؤوم حين تذكر هذه اللحظة.

في موضع آخر ذكر الكاتب استذكارا "ل**سالم بوطويل**" مع أسرته «تأمل الأب **سالم بوطويل** الوجوه الجامدة وهو يسند خده على راحة يده، ويبحث عن الدفء الذي كان يشيع في القلوب حرارة أيام كان في أسرة أبويه لم تكن عندهم دارة ولا سيارة ولا تلفزيون ولم يكونوا يأكلون على الطاولات والكراسي، ولا ينامون على الأسرة، ولكن للحياة طعم ومذاق، كان الحب الذي يحملونه في مخازن قلوبهم هو رصيدهم الأكبر».[2]

إلى جانب تذكر الحبيبة حن قلب "**سالم**" إلى الأسرة الدافئة التي قضى فيها أيامه الأجمل والأقرب إلى القلب حتى أنه لا ينسى عفوية عائلته وبساطتها، وحتى جمال قلوبهم على الرغم من سوء الظروف المعيشية ومرارتها بقيت في ذهنه نكهتها وحبها وطيبتها هذا ما جعله يعيد تذكرها باستمرار، تلك الأيام تفرح الشخص لمجرد حضورها على الرغم من الحال السيئ والفقر المدقع، إذ لم تكن لهم لا دارة ولا سيارة وحتى الأسرّة لم تكن موجودة.

هذه الذكريات من المستبعد جدا نسيانها أو تناسيها فقد حملت في طيّاتها كثيرا من أماني "**سالم بوطويل**" ورغبته في أن تكون له أسرة وجوهها ليست جامدة قلوبها دافئة تجعل كل فرد يشعر الطرف الآخر بالودّ والحب والتفاهم هذه هي الأسرة، التي يبحث عنها "**سالم**" هي للأسف موجودة في أحلامه مع حبيبته "**ذهبية بنت الطاهر**"، فأبو "**سالم**" أعماه الطمع «ذاكرته تعيد شريط والديه يناقشان أمر زواجه قالت أمه خير لك أن تتزوج **ذهبية بنت الطاهر** ورفع الأب عقيرته يكبح حلمها: ماذا تملك **ذهبية بنت الطاهر** غير الفقر؟ سأزوجه **عزيزة بنت يوسف** وسيرث أراضيها يضمها إلى أرضه ليصير ثريا ... الناس لا يقاسون إلا بما يملكون».[3]

صحيح أنّ حب المال حب فطري يعطي للفرد شخصيّة ومكانة أمام الناس وأصبح الاهتمام به واضحا في أيامنا هذه لكن هل يا ترى المال له دور في جلب السعادة؟ السعادة التي لا طالما حلم بها "**سالم بطويل**" لم ينعم بها بسبب قرارات والده الغير الصائبة هذا الاستذكار إذن كشف عن حياة وأسرة "**سالم بوطويل**".

يرد استرجاع أخر لشخصيّة أخرى وهي "**سمير المرنيني**" الذي عادت به الذاكرة إلى أيام فقدان محبوبته «ظل **سمير المرنيني** وهو يركب في مؤخرة الشاحنة على ركام الأثاث يتطلع خلفه يقرأ ذكرياته على كل ذرة

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 24.
[2] المصدر نفسه، ص 45.
[3] المصدر نفسه، ص 47.

من الحارة ... منذ أن درج صبيا يلهو بقططها ويتلذذ تربتها ويقضي حاجته عند جدرانها ... ومذ دق قلبه حبا فتعلق بابنة الجيران **رحمة**. يعدو خلفها، وخلفها يرفرف قلبه فيمتطيان الجدار يتبادلان النجوى».[1]

نلمس في استرجاع **"سمير المرنيني"** ألما وجرحا، دموعه كانت كلمات في قلبه لم يستطع لسانه نطقها ولم يستطع القلب تحملها، ألم الفراق مزق كيانه وأشعره بالحزن العميق، فاسترجاع كل الذكريات هو الشيء الذي يبقى لدينا بعد الفراق فالحبيبة التي فارقت الحياة في عز شبابها أفقدت **"سمير"** لون الحياة أفقدته ضحكاته أفقدته لذة حياته بعد غيابها.

أصبح **"سمير"** هزيلا من الحب والحزن والاشتياق، أخذ نصيبه من الفراق والتعب وشاءت الأقدار أن يعيش وحيدا، كعيش المنفي على ذكرى بلاده، زد على ذلك مغادرته للحي الذي ترعرع فيه المكان الذي غادرته أقدامه قال لكن قلبه ظل فيه، **"سمير"** عانى من ظلم الحياة وقسوتها عليه ودائما كان يردد « آه كم كنت قاسيا أيها الدهر الخؤون»[2] رغم كل هذه الآلام والأحزان أخفى **"سمير المرنيني"** ارتجاف قلبه محاولا التظاهر بالكبرياء وعدم الضعف.

ورد أيضا استرجاع أخر لشخصيّة **"عبد الله المرنيني"** مع محبوبته **"سليمة"** في السابق «آه وعليك ألف رحمة يا حبي الأول والأخير وطار به الخيال إلى أيام الشباب حين قرر والده أن يزوجه و حين خطب له وحين جاؤوا بالعروس دون استشارته ... ولم يراها عليها الرحمة إلا يوم دخوله بها فملأت قلبه غبطة وسرورا ... وملأت حياته سعادة وحبورا وحين فتح عينيه على الحياة أظلمت في وجهه ففقد فلذة الكبد وفقد شمس القلب فأفل عمره إلى الأبد».[3]

وظّف الراوي حادثة زواج **"عبد الله"** لتوضيح الاختلاف الموجود بين عادات و تقاليد الزواج في الزمن الماضي والزمن الحاضر، فقديما كان الآباء يجبرون الرجل على الزواج وكذلك الفتاة لا تستطيع رفض هذا الزواج **"عبد الله"**، زواجه كان تقليديا حالفه الحظ **"فسليمة"** كانت امرأة جميلة «في سواد عينيها الكبيرتين وفي ملامح وجهها الأسمر وفي امتلاء جسدها وفي رخامة صوتها فتنة لا تقاوم»،[4] أغرم بها منذ دخوله عليها كانت الزوجة المثالية أكملت ذلك الزوج الذي قضى جل حياته مع طاولة الدومينو كانت أبا وأما في نفس الوقت هنا

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 150.
[2] المصدر نفسه، ص 151.
[3] المصدر نفسه، ص 162.
[4] المصدر نفسه، ص- ص 124-125.

نلاحظ حسن اختيار "**أبو عبد الله**" زوجة ابنه ليس مثل أبو "**سالم بوطويل**" الذي زوج ابنه زواجا مبنيا على حسابات مادية خالصة.

من الأمثلة التي تدل على الاسترجاع في رواية "**الرماد الذي غسل الماء**" استرجاع العطرة «ما زالت 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 و ضاغطا على أصابعها ولافتا قلبها المرتعش بصمت طويل ومنذ ذاك حلّقت في فضاء الحب الذي دخلته من بوابته الواسعة بعيدا عن أعين الأهل والجيران».[1]

يتبّين من خلال استرجاعات "**عائلة المرنيني**" أنّها ذكريات مؤلمة متعلقة بفقدان الحبيب "**فالعطرة**" كسر قلبها لفقدان "**زكريا**" فتعبيرات وألفاظ الروائي تدل على العلاقة الحميميّة التي كانت تجمعهما، "**العطرة**" لم تستطع نسيان لوعة الحزن على فراق الحبيب وهذا أصعب أنواع الفراق هو فراق روح لروح فليس هناك ما هو أصعب من انكسار القلب فتجربتها انتهت معه فجأة عند دخوله مع منظمة إرهابية والتي تم القبض عليه بعد ذلك وقتله من طرف الجيش، تذكر "**العطرة**" لحبيبها السابق كان بسبب فقدان أمها فالموت اخذ كل أحبتها والانفصال لم يكن أمرا جديد على حياتها.

هذه الإسترجاعات توحي لنا على مدى اهتمام "**عز الدين جلاوجي**" بالحالة العاطفية للشخوص ونذكر أيضا على سبيل المثال "**مرار لعور**" صديق "**سمير المرنيني**" الذي وضع عينيه على شرف أخته "**العطرة**" «و**مراد** صديق **سمير** و**عزوز** وكثيرا ما يقصد بيتهم طالبا هذا أو ذاك وتذكر العطرة أنّه جاء ذات ضحى فلم يجد في البيت إلّاها، وفارت شبقيّه فأمسكها من يدها وهم أن يدخل عليها البيت لولا أن تشجعت ودفعته خارجا وأغلقت الباب».[2]

عندما نتحدث عن الصداقة فإننا نتحدث عن الوفاء والثقة والولاء وهي رمز للقيم الإنسانية التي تسمو بها الحياة لا تزن بميزان ولا تقدر بأثمان "**مراد لعور**" جعل منها وسيلة للتقرب من أخت صديقه ومحاولة النيل من شرفها بعد أن أمنه سمير على بيته وشرفه، وأصبح يزور بيتهم وهو يعلم بعدم وجوده «لكنّه راح يمد بصره معظم الوقت إلى النافذة حالما برؤية العطرة».[3]

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 169.
[2] المصدر نفسه، ص 43.
[3] المصدر نفسه، ص 42.

إلى جانب هذه الإسترجاعات نجد استرجاع **"لعلوعة"** الحسناء التي تذكرت ماضيها «تذكر جيدا أنّها درجت صغيرة في ضاحية منعزلة من ضواحي **"مدينة عين الرماد"**، و تذكر جيدا ذلك الصباح الذي كانت برفقة أمها في السوق تجمعان فضلات الخضر والفواكه لتعودا بها مساء إلى بيتهما القصديري المعزول، تذكر حين التقت هما السيدة جميلة وكيف راحت تحدق في الصبيّة 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 شمسا ملفوفة بالكآبة».[1]

إنّ هذا المثال يظهر ماضي **"لعلوعة"** ويجيب عن السؤال المطروح: من أين جاءت **لعلوعة؟** هذه الفتاة التي سلبت عقول رجال **"عين الرماد"** فقبل أن تكون راقصة مشهورة عرضت كسلعة للبيع من قبل **"جميلة"** والتي جعلت منها مكسبا لمال الحرام؛ إذ استطاعت إقناع والدتها الفقيرة التي أغواها حب المال.

"لعلوعة" أصبحت راقصة التعريّ في **"عين الرماد"** جعلت الرجال يهيمون بخيالهم ويسعدون بقضاء ليلة يرفهون فيها عن أنفسهم ويفرغون ما بجعبتهم برفقتها ويمكننا القول أنّ الظروف القاسية وسوء حالتها المعيشية هي التي جعلتها صفقة رابحة بين والدتها **"وجميلةّ** العاهرة.

كمثال أخير عن استرجاعات رواية **"الرماد الذي غسل الماء"** نذكر استرجاع **"كريم السامعي"** «ظلت ذاكرته تشتغل مقلبة صفحات الماضي معدة شريط المأساة منذ بدأت خيوطها تنسج حتى وجد نفسه سجينا ... راح يتذكر كل شيء عودته تحت وابل الأمطار إلى البيت عثوره على الجثة التي تبخرت فجأة وغلب عليه الظن أن عزوز ما زال حيا يرزق وأنّه كان يوم وجده في غيبوبة لا غير، وأن الأمطار الغزيرة قد أعادت إليه وعيه فهام على وجهه واختفى ولعلّه سيظهر هذه الأيام ليكشف الحقيقة... ولم لا يكون قاتلو **عزوز** هم الذين عادوا إلى المكان وخطفوا الجثة ليخفوا معالم جريمتهم؟ وشك في نفسه وهو لم يزد على أن مس الجثة ليتأكد من موتها ثم غادر المكان، هل يمكن أن يكون هو الذي داس عزوز بسيارته؟».[2]

نلمس في هذا المثال أنّ استرجاع **"كريم السامعي"** مشحون بالقلق والخوف والحيّرة الجريمة التي لم يرتكبها أصبحت لغزا حيّر عقله وأصبح يبحث في ذاكرته ينتقل هنا وهناك لربّما يجد حلّا لهذا اللغز أو ربّما يتذكر الحادثة جيدا هذه التهمة الغير موجودة به أدخلت الشك إلى نفسه فاسترجاعه، هذا كان من أجل إيجاد تفسير

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 11.
[2] المصدر نفسه، ص 252.

وإجابة لما يحصل إذ أصبح يبحث في كل اتجاه لعله يدرك تفاصيل تفيده في حله، الروائي **"عز الدين جلاوجي"** وظّف هذا الاسترجاع لتشويق القارئ وتسليط الضوء على الحدث أو التعليق عليه وكذا تأويله هذا العنصر الاستذكاري أسهم في زيادة تشويق المتلقي وإثارته.

على ضوء ما سبق نستنتج أنّ رواية **"الرماد الذي غسل الماء"** حافلة بالإسترجاعات، وهي عبارة عن استعادة لأحداث سابقة في مدى زمني طويل، وقد استطاع الراوي المزاوجة بين الحاضر والماضي، وهذه الاسترجاعات لا تنحصر في عرض الأحداث فقط بل كانت كشفا لماضي الشخصيات، ويمكن القول أنّ هذه الخاصية الفنية أسهمت في التماسك النصي للرواية.

ب- الاستباق

الاستباق هو تصور الحدث قبل أن يحدث بمعنى «الاستباق هو محاولة القاص استباق الأحداث في السرد، حيث يتعرف القارئ على وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة»،[1] والروائي هنا يريد من القارئ تخيّل مجريات الأحداث وتوقعها.

يظهر لنا في الرواية وجود مفارقات بين الزمن الحاضر والزمن المستقبل وقد جاء الاستباق في الرواية في مواضع عدة، سنحاول أنّ نقف على بعض الأمثلة البارزة منها وسنستهلها:

بإستباق **"فواز بوطويل"** «وأدرك أيضا أنّه ارتكب جريمة قتل وهو تحت تأثير الخمرة ... وتراءت له أمه تصرخ فيه لما فعلت ما فعلت بالسيارة »،[2] **"فواز"** كان يعلم أنّ أمه ستوبخه على ما فعله، وهذه الجريمة الشنعاء تدل على سوء التربية وسوء المنشأ لو تربى **"فواز"** على أخلاق ومبادئ صالحة لما ترك **"عزوز"** المصاب الجريح، ولما غدر به وتركه على قارعة الطريق فالنفس أمارة بالسوء وميالة للشر لابد من عتابها ومحاسبتها والإنسان العاقل لابّد أن يتحلى بالصبر لاكتساب الأخلاق العالية والابتعاد عن الغضب وكذا عدم العجلة **"فواز"** الشاب الطائش وقع ضحيّة للفساد الأخلاقي، تخلى عن المظهر الرجولي وعدم الالتزام عند تركه **"لعزوز المرنيني"**، استطاع وأمه اللهو والتلاعب بالحقائق والوقائع ظلما من أجل تحقيق مصالحهم الخاصة على حساب ظلم الآخرين.

"عزيزة الجنرال" من ذوي النفوذ والمكانة العالية كانت تمارس السلطة على سكان **"عين الرماد"** تؤمن بالطبقيّة، وتساعد القوي بدل الضعيف، تحت ما يسمى بالعمل الخيري استطاعت كسب محبة وثقة سكان

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنات- بيروت، ط1، 1991، ص 74.
[2] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 08.

المدينة هذا ما زادها غرورا هذه المكانة تتطلب قدرات خالصة من الذكاء والخبرة والسلطة والنفوذ. وأحيانا يصل الأمر إلى القيام بتصرفات وسلوكات غير أخلاقيّة كاللجوء للغش والاحتيال.

لم تكترث "**عزيزة**" لألم "**سمير**" "**وعائلة المرنيني**" وكذا "**عائلة السامعي**" التي سجن ابنها "**كريم**" لسنوات ظلما كان همّها مكانتها الاجتماعية وهذا ظهر في قول الراوي: «في حين ركب **الطبيب** مع **عزيزة** التي أخبرته في الطريق أن ابنها تخاصم مع صاحب ملهى الحمراء وإذا ما رفعت دعوة وضده سيكون ذلك تشويها لسمعة العائلة»،[1] هنا تتضّح لنا خيانة "**الطبيب فيصل**" لمهنته، فالطبيب ينبغي أن يخاف الله في عمله هذه المهنة الإنسانية التي يعمل بها من يحملون الرحمة في قلوبهم أصبحت مهنة تحاك بها مصالح شخصيّة فشهادة زور "**الطبيب**" ساعدت "**عزيزة**" في تضليل القانون وأصبح يبحث عن القاتل في مكان آخر وهنا تظهر قيمة غير خلقية، هي شهادة الزور التي تعد من أعظم الكبائر فيها ظلم للمشهود عليه، والطبيب أيضا كان ضحية "**عزيزة**" لأنّها كذبت عليه، لكنّنا لا ننكر دور شهادة الزور الفعالة في مساعدة ونمو وتطور أحداث الرواية.

حياة "**كريم**" أصبحت عبارة عن افتراضات وشكوك يبحث في عقله لعله يجد حلا منطقيا يهدئ كيانه «ظل **كريم السامعي** يغالب ضنا يلح على نفسه إلحاحا مقلقا ما الذي رآه ممتدا يمين الطريق؟ أهو جثة إنسان طوحت به سيارة مجنونة ... أم غدر به ورمي على قارعة الطريق؟ أم هو حيوان من الحيوانات الكثيرة التي اعتادت أن تعبر الطريق على غير هدى فتلقم بضربة قاتلة؟ أو ربما لا يعدو ما رأى أن يكون كيسا تافها لا معنى له»،[2] هذا الاستباق زاد الأحداث تشويقا وإثارة ف"**كريم السامعي**" سعى وراء المعرفة والبحث في بواطن عقله للإجابة عن السؤال المطروح أين مكان الجثة؟ وما نوعها؟ وهل هي إنسان أم حيوان؟ لم يؤمن كريم بما جاء به "**الضابط سعدون**" ربّما يكون حيوانا أو شيء من هذا القبيل فتدفق الأسئلة داخل هذا الإستباق ساعد على استغوار تفاصيل الأحداث وأبعادها فهي تعتبر بوابة مساعدة للقارئ المتلقي على الفهم والتوغل والتركيز والبحث عن الإجابة عنها.

"**كريم السامعي**" لم يقتنع باختفاء الجثة هذا الأمر سبب له القلق والحيرة، وراح يغوص في توقعاته مرة أخرى عند قراءة الجريدة ويطرح كل الاحتمالات «قد تكون جثة إرهابي أو جثة ضحية الإرهاب ... وقد

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص- ص 14- 15.
[2] المصدر نفسه، ص 12.

يكون الشاب قتل خطأ بسيارة تركته طريحا وفرت وقد تكون جثة ... يراودني الشك في أن الشاب لم يكن ميتا».[1]

تختلف الاستباقات في رواية "**الرماد الذي غسل الماء**" باختلاف الشخصيّات واختلاف مكانتها الاجتماعية "**فسمير المرنيني**" شاب كان ضحيّة من ضحايا المجتمع والظروف القاسية مدينة "**عين الرماد**" همشت هذه الفئة من الشباب، نغصت هذه الظروف عليه حياته في ظل الأحلام التي كان يريد عيشها «ما أتعس حظك يا **سمير المرنيني** لو أتقنت لعبة الكرة صغيرا وانضممت إلى فريق مدينتك اتحاد النجوم، ومن مدينتك **عين الرماد** ستتنافس عليك الفرق في العالم وتحاصرك الكاميرات والصحف تتهاطل عليك كنوز الدنيا»،[2] الشيء الوحيد الذي راقب "**سمير**" بحب هو حظه السيئ الذي كان سبب فشله في الحياة ف"**سمير**" لم يبذل جهدا ولم يجتهد في تحقيق حلمه الذي لا طالما أراد أن يكون لاعب كرة قدم مشهورا يحصد الأموال ويصنف ضمن الشخصيّات المشهورة ويقود السيارات الفاخرة والأضواء من حوله والجميع يتسابق على أخذ توقيعه أو التصوير إلى جانبه.

"**سمير**" كان أتعس أفراد العائلة، المخدرات أثرت على حياته وحتى صحته الشيء الجميل فيه كان رجلا شهما يرضى الفقر والذل ولا يرضى أن يمس شرفه (**العطرة**).

وكمثال أخر على توقعات "**سمير المرنيني**" حول جريمة قتل أخيه «كان كل منهما يسبح في افتراضات لا حد لها كلاهما كان يخمن أن واحدا من شلّة المخدرات هي التي قتلت عزوز ... قد يكون مراد لعور ... أوعمار كرموسة وقد يكون الزربوط ... وقد يكونون جميعا مشتركين في الجريمة النكراء».[3] هذا الاستباق لم يتحقق مستقبلا، فالأسماء التي ذكرها سمير بعيدة كل البعد عن هذه الشكوك وهذا القلق وجعل "**سمير**" يشك في أصدقائه وأصدقاء "**عزوز المرنيني**".

"**عمار كرموسة**" و"**لعور مراد**" و "**الزربوط**" رفقاء السوء تورطوا في كثير من الأعمال الغير القانونية هذا ما جعل صديقهم "**سمير المرنيني**" يوجه أصابع الاتهام إليهم لأنّه يعلم مستواهم المنحط «وهو يرى **عمار كرموسة** يتكئ على الجدار كأنّه جذع شجرة وسحائب الدخان تتهادى فوق رأسه ... من قتل **عزوز**؟ هل يمكن

[1] ينظر عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 41.
[2] المصدر نفسه، ص- ص 30- 31.
[3] المصدر نفسه، ص 47.

أنّ يكون **عمار كرموسة**؟ ربّما دفعه **الزربوط** ولم لا يكون **مراد لعور** وهو الذي قلل من حضوره معنا هذه الأيام».[1]

إضافة إلى هذه الاستباقات نجد استشرافات **"سالم بوطويل"** المتكررة مثل: «يا فريدة يا ابنتي أمك لا محالة قاتلتي»[2] وفي موضع آخر «أخشى أن تقع الكارثة علينا جميعا»،[3] وأيضا «اتبع أمك و ستدخلك غار الثعبان»،[4] وكذلك قول الروائي «اعتمد على تخريفات أمك وستدفع الثمن غاليا»،[5] هذا النوع من الاستباقات يكون الهدف منه تنبيه وإعلان عن المستقبل أو الكارثة التي ستصيب أفراد عائلة **"بوطويل" "عزيزة"** المتغطرسة هاته لا يهمها سوى الحاضر ولا تأبه للمستقبل فهي لا تعلم أن كل هذه الأحداث ستكشف مع مرور الأيام وهذه الاستباقات تلميح لوجود أحداث جديدة وحديث قصير تناوله **"سالم "** للإشارة عن أحداث ستأتي قريبا.

من الأمثلة أيضا التي تدل على تلاعب الروائي **"عز الدين جلاوجي"** بالترتيب الزمني هو استخدامه تقنية التوقع، التي تنبئ القارئ المتلقي بمشاكل حاضرة ومشاكل قادمة كاستباق **"عزيزة الجنرال"** التي لم يهدأ كيانها وبالها إلا بالتخلص من **"سعدون الضابط"** «**الضابط سعدون** وراء كل هذه الهموم هو لا يدرك أنّ يدي الطويلة سيجد نفسه في أعماق الصحراء»،[6] هذا الاستباق كان بمثابة إقناع القارئ أنّ **"عزيزة"** بالفعل لديها مكانة في المجتمع المحيط بها وتأكيد أيضا **"لسعدون"** أنّ المال والسلطة كان وسيلة **"عزيزة الجنرال"** لنشر إيديولوجيتها وفرض سيطرتها على الأقلية الضعيفة.

السجن هو آخر شيء يمكن أن يتمناه المرء لنفسه أو لغيره هذا المكان الذي أصبح كالقبر المظلم **"لكريم السامعي"**، هو مكان المجرمين و القاتلين ليس مكان الأبرياء، فهو لم يرتكب جرما في حياته في السجن قضاها توقعات تارة **"عزوز"** وتارة أخرى عائلته «ما الذي سيقوله لها والبراءة في عيون أطفاله وقد أصبح الجميع يرونه مجرما ويسمونه بذلك؟ ومتى سيخرج ؟ هل سيجد بعد هذه السنوات شيئا يذكر؟ هل سيكون للحياة طعم ورائحة، هل سيجد أباه الذي أنهكته السنون وهمومها وانكساراتها؟ أباه الذي هدّه هو بحماقته وتصابيه؟ هذا

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 51.
[2] المصدر نفسه، ص 66.
[3] المصدر نفسه، ص 70.
[4] المصدر نفسه، ص 75.
[5] المصدر نفسه، ص 96.
[6] المصدر نفسه، ص 267 .

الأب العظيم الذي كان يراه مفخرته ... الأب الذي ضحى بكل ما يملك من أجل أن يراه رجلا كبيرا أمام الجميع ولمعت في ذهنه فكرة الفرار من السجن».[1]

"**كريم**" لم يستطع التكيف مع السجن ودليل ذلك كثرة تفكيره سواء في مصيره أو في مصير عائلته وحتى قضيته التي تمخض في جزئياتها لعله يجد حلا إذ؛ وقع في دائرة القلق والوسواس التي حولته إلى إنسان مكتئب وتطورت حالته إلى الرغبة في الهروب من السجن.

كمثال أخير عن استباقات رواية "**الرماد الذي غسل الماء**" قول "**مختار الدابة**": «هذه المرة سنمنحهم سكنا و سنوظّف ابنتها العطرة مكانها هي أحق به وأجدر».[2] ما يميّز "**مختار الدابة**" أنّه يعيش بالمكر لا يعمل عملا إلا وله مقابل تخطيطا ته بمنح السكن، والوظيفة كانت كالطعم غايتها الإيقاع بالعطرة في صنارة صيده.

مما تقدم يمكنّنا القول أنّ هذا النوع من المفارقة لم يحظى بأهمية كبيرة فالروائي استخدمه بأسلوب قصير لتلخيص الأحداث القادمة قبل وصول موعدها الصحيح، وهو من الحيل الفنية التي يلجأ إليها "**عزالدين جلاوجي**" قصد خلق حالة من الانتظار والتشويق لدى المتلقي.

ثالثا: المكان

1- الأماكن المفتوحة:

الأماكن المفتوحة مكوّن جوهري يحتل قيمة مهمة في تشكيل عالم الرواية إذ أنّها تساعد على «الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها»،[3] وإذا تأملنا في رواية "**الرماد الذي غسل الماء**" نجد الروائي قد أعطى الأماكن المفتوحة أهميّة كبيرة تعددت وتنوعت مطارحها وهي كالتالي:

أ- الغابة:

تصنف الغابة من المهدئات الطبيعية والأماكن التي يلجأ إليها المرء للهروب من ضجيج المدينة وتقلباتها، فهي تتيح للفرد التمتع بكل حريته التي قيدت في وسط المدينة، يبحث فيها الإنسان عن راحته النفسية والجسدية، فنقاء الطبيعة وصفائها يطهر القلوب ويخلصها من شدة الضغط الناتج عن صخب الحياة اليومية، وقد

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 238.
[2] المصدر نفسه، ص 104.
[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 79.

مثلت الغابة نقطة بداية ومجرى سير الأحداث فيها ارتكب "**فواز بوطويل**" جريمة قتل في حق "**عزوز المرنيني**" تلك الليلة المظلمة الممطرة غيرت مجرى حياة العائلتين «خفف من سرعته وهو يدخل منعرجات رأس العين الخطيرة كان الطريق مقفرا وموحشا لم تستطع الأضواء الكاشفة أن تهتك حجبه الكثيفة رفع يمناه عن دواسة السرعة ليضعها على المكبح ومال بجذعه إلى الأمام يمسك المقود جيدا كأنما يخشى الانفلات من قبضته دار يمينا لتشق به السيارة طريق الغابة الصغير».[1]

كانت الغابة بمثابة الوحش الشرس الذي افتك بحياة "**عزوز**" فعوض أن تكون ملجأ للراحة والهدوء واسترخاء الأبدان أصبحت مأوى للمجرمين والقتلة والإرهابيين تمارس فيها الأفعال المخلّة بالحياء وهو ما جسدته الرواية من خلال قول الروائي: «ترجل من سيارة التاكسي وراح يتوغلان في أحشاء الغابة أشجار الصنوبر تشمخ برؤوسها تحجب أشعة الشمس الباهتة التي بدأت تانهزم أمام زحف أصابع الظلام، وأشجار البلوط تجثم كبائر مقعدات تملأ الفراغات بين جذوع أشجار الصنوبر تعرجا في الدرب الباهت لتنكشف أمامهما ساحة فسيحة أعدها نزلاء لهذا المكان خصيصا لنشاطهم دخان الشواء يدغدغ الأنوف سيارات كثيرة تعانقت هنا وهناك على اختلاف ألوانها وأشكالها عشرات الشباب والكهول نساء ورجالا تفرقوا في السيارات وتحت الأشجار يعاقرون زجاجات خمرهم، ترتفع صيحاتهم وقهقهاتهم أغاني ماجنة مختلفة ومتنوعة تنبعث من السيارات، مظاهر المجون وخلاعة تهتك حرمة كل حشمة».[2]

غابة الصنوبر هي الغابة التي وقع فيها الجرم تقع في مخرج "**عين مدينة عين الرماد**" وقد ورد وصف لها بقول الروائي: «وحين تخرج من مدينة **عين الرماد** جنوبا، تنهض غابة الصنوبر في وجهك تدثر ضفتي الجبلين الصغيرتين ثم ما تفتأ أن تبدأ في الانطفاء رويدا رويدا فاسحة المجال لفضاء يتنفس بعمق شجرة هنا وأخرى هناك وربوة صغيرة عليها شجرة يتيمة لا يدري أحد من أي نوع هي ولا في أي زمان غرست وتحتها تنبع عين ماء شحيحة قيل أنها مريض أحد الصالحين ومنها يرتوي ويفئ الشجرة يستظل، ومن ثمارها المختلفة الألوان والأشكال يأكل ثم تكاثر الناس حوله ودب الفساد بينهم».[3]

هذا القول أتاح لنا اكتشاف واستنطاق صفات غابة الصنوبر قبل انتشار الفساد فيها فقد كانت في زمن الولي الصالح خضراء زاهرة أشجارها تنمو، تحمل فواكهها، عيونها متدفقة مقصد كل "**سكان عين الرماد**"

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 07.
[2] المصدر نفسه، ص 125.
[3] المصدر نفسه، ص 36.

وفي ظل وجود هذه الخيرات كلّها ساعدت فقراءها على العيش ومع انتكاس وانحلال أخلاق سكان المدينة وفساد فطرتهم وترددهم إلى الملاهي تحوّل هذا المكان من مكان طاهر إلى مكان دعارة وفواحش ورذائل.

ب– المدينة:

المدينة الأكثر الأمكنة المسيطرة على هذه الرواية فهي تمثل الفضاء الواسع يقدم من خلالها الروائي تغير المجتمع وفساده «**ومدينة عين الرماد** كالمومس العجوز تنفرج على ضفتي نهر أحدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها 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 (...) وتمتلئ مدينة **عين الرماد** بالحفر وببرك المياه القذرة يتوسطها سوق منهار السور تتلوى شوارعها وأزقتها التي تضيق وتتسع في غير نظام إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي أسموها **la belle ville** المدينة الجميلة».[1]

نحن نعلم في مخيلتنا أن المدينة رمز للتحضر وشكل من أشكال التطور وهذا المثال يعج بدلالات التحوّل والتغير الذي أصاب مدينة "**عين الرماد**" ومنذ فترة الاستعمار إلى ما بعدها صورها الكاتب بأسلوب بشع وقبيح عكس من خلاله الحالة المأساوية والاجتماعية التي يعيشها سكانها.

فمصطلح "**الرماد**" يدل نوعا ما على الدمار الذي أصاب الشوارع وأزقة هذه المدينة من جهة وفساد أخلاقها من جهة أخرى، إذ تمثل نموذج للفقر والتعاسة ومرآة عاكسة لمعاناة شعبها، فجّل أحيائها بيوت قصديرية كانت بمثابة حاضنات للفقراء يسكنها أصحاب الدخل ضعيف والمهمشين، هذه المنازل شوهت وجه المدينة، فبدلالات هذه المصطلحات:(لا تناسق، على غير نظام، الحفر، ببرك، القذرة) تحمل في طيّاتها رموز وإيحاءات تبرز الأوضاع الاجتماعية وتأزمها والروائي "**عز الدين جلاوجي**" استطاع ربط الشخصيّة بفضائها الروائي وهذا ما شهدناه مع "**سمير المرنيني**" وحيّه العتيق.

ج– الحديقة :

الحديقة ذلك المكان المتاح للجميع يقضي فيه الناس معظم أوقاتهم يتسلون ويستمتعون بمختلف المناظر؛ إذ تتميز بتصميم فني يختلف عن باقي المنشآت وقد جاء ذكر الحديقة في الرواية أثناء حديث الروائي عن "**حديقة الأمير**" التي تعد ملتقى الصديقين" **صالح الميقري**" "**وسالم بوطويل** " «**حديقة الأمير** التي تتوسط المدينة

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص– ص 11- 12.

كانت تحفتها وعروسها تتربع على مساحة مستطيلة تملؤها أشجار الزان والفلين والزينة من كل نوع وتزينها أشكال وأنواع من الأزهار وتضحك في جنباتها برك فوارة تقذف بابتسامتها في أوجه الزوار، وتتنوع فيها الممرات الإسفلتية والحجرية التي تناثرت عليها كراسي حديدية مزخرفة هنا وهناك، ووقفت في كل زاوية منها أعمدة وتماثيل رومانية تذكر الجميع بالحضارات والشعوب التي مرت على المدينة».[1]

هذا الوصف يجعل القارئ يتساءل في نفسه هل يوجد بالفعل مكان مثل هذا في هذه المدينة القذرة؟ هذه الحديقة تشبه اللوحة الفنية في جماليتها بالرغم من القذارة والشؤم المحيطين بها فهذا المكان كان رمزا للصداقة التي جمعت بينهما وتلك العبارات كفيلة بأن تعبر عن صفاء صحبتها ونقائها وحسن اختيارهما مكان التقائهما "**سالم**" "**وصالح**" التقيا صدفة وكما نقول الصدفة خير من ألف ميعاد، هذا الرفيق استطاع رسم الابتسامة على وجه "**سالم**" رغم تلك الأحزان والآلام فالصداقة مواقف.

ذكرت الحديقة في موضع آخر في الرواية يختلف تماما عن الموضع الأول فهي كانت الشاهدة الوحيدة على اغتصاب "**فتيحة طارتا**" من قبل الخبطة «اجتاز الساحة الكبيرة وولج الحديقة العامة على ضوء القمر، لملم جسد أطرافه تحت شجرة عرشت على الأرض اقترب منها وقد التمعت عيناه اتسعت حدقتاه ومنخاره قام الجسد من مكانه واستوى قبالته تقهقر خائفا ثم انسحب بين الأشجار ولحق به وقد اشتد صعاره وثب عليه أسدا ينقض على فريسته صاحت **فتيحة الطارتا** مرعوبة حاصرها ينال الرعب ومخالب الترهيب بسطها أرضا تقيأ فيها حماقته انبطح على ظهره كبهيمة وغاص في نوم عميق»،[2] هذا ليس بالأمر جديد فالاغتصاب والقتل والفساد صار من عادات سكان "**عين الرماد**" بسبب غرقهم في مستنقع المحرمات.

د- المقهى:

المقهى مكان يلتقي فيه الناس على مختلف طبقاتهم وثقافتهم، وعبارة بسيطة ذلك المكان الذي تقدم فيه القهوة والمشروبات الأخرى لكن مع مرور الوقت تحوّل إلى ما يشبه قاعة لعرض الأفكار والجدل ووسيلة لتنشيط مبدأ حرية التعبير والفكر والثقافة، وقد ورد الحديث عن المقهى في رواية "**الرماد الذي غسل الماء** " من خلال وصف "**مقهى الشروق**" «عاوده الهدوء وهو يتجه صوب مقهى الحي العتيقة الذي عششت حوله المقاهي

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 68.
[2] المصدر نفسه، ص- ص 58- 86.

الحديثة:(...) وقف عند الباب يتفرس في الوجوه الغارقة في بحر القمار وقد علتها سحب الدخان شباب وكهول وشيوخ معلمون متقاعدين وخمارون وخريجو السجون».[1]

وفي موضع أخر يقول «رغم الديكور الجديد الذي أدخل على مقهى الشروق إلا أن الناس ظلوا يطلقون عليها مقهى المتقاعدين لأن كل ذلك كل الذين يقصدونها صغارا وكبارا يغرقون في القمار من الصباح حتى منتصف الليل لا هم يشغلهم إلا الاستماع بلذة الانتصار والانكسار وقد كانت المقهى عهد الاستعمار مخمرة للمعمرين والموالين لهم واستطاع المجاهدون اختراقها مرارا لزرع قنابل داخلها ولكنّها كانت كل مرة تبعث من جديد».[2]

يقدم "**مقهى الشروق**" على غرار المقاهي التي نعرفها إذ يحاول الروائي تجسيد الحالة التي عليها زائرو المقهى ووضع صورة لطبيعة الشرائح الاجتماعية التي تجتمع فيها هروبا من الضغوطات والمشاكل اليوميّة همهم الأول والأخير قتل لحظات البؤس والهم القاسية تحت ما يسمى بالتسليّة المزيفة، فالمقهى كان ملجأ الفرد إذا أحس بالتهميش والضياع وقد بدا لنا المقهى في هذه الرواية مكانا للانحراف تجتمع فيه العصابات لمعاقرة القمار وعقد صفقات ومبيعات المخدرات.

هـ- الشارع:

الشارع مكان مفتوح يعج بالحركة والفوضى له أهميّة كبيرة في حياة الإنسان فأحيانا يتم استخدام مصطلح الشارع كمرادف للشعب أو الرأي العام ففي التعريف الشائع له هو مكان للعبور من وجهة إلى وجهة أخر «وقد احتل الشارع في الرواية العربية من قبل الروائيين الذين كتبوا عن المدن العربية مكانا بارزا في الرواية العربية وكانت له جمالياته المختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة وفي الوقت نفسه المصب الذي يصب فيه الليل والنهار أشعلهما وتجلياتهما فهو المسار والمصب في أن واحد».[3]

وقد ورد الحديث عن شارع المدينة شارع مدينة "**عين الرماد**" في قول الروائي: « أعادت زوجته **نوارة** النظر من النافذة ودفقت بصرها في زجاج الشارع تم عادت للجلوس قريبا من **بدرة** وقد رفعت رأسها إلى الساعة الحائطية ... ورأت **بدرة** وهي ترمي ببصرها إلى الشارع منذ ساعتين لم تمر سيارة واحدة في هذا الشارع».[4]

---

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص- ص 214- 215.

[3] شاكر النابلسي: جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص 65.

[4] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 18.

جسدت هذه الصورة رؤية الشخصيّة "**بدرة**" و"**نوارة**" اللّتان جعلتا الشارع ملجأ لانتظار "**كريم السامعي**" ويعكس الشارع في مشهد أخر في قوله: «حين انفردت بدرة راحت تهرول نازلة في الشارع الطويل الذي يخلو من المارة وانعرجت يمينا فدخلت الشارع الكبير وقد بدأ يمتلئ بسيارات مسرعة استغلت وردة الفرصة وهي ترمق أمّها قريبة فاندفعت تعبر الطريق باكية واندفعت الأم وصاح الناس بالصغيرة وبالسيارة المندفعة التي دفعت الجسم الصغير ولحقت بدرة فارتطمت بالسيارة وسقطت فوق ابنتها»،[1] الشارع هنا تختلف دلالته عن الموضع الأول إذ تحول من مكان يلجأ إليه الناس إلى مكان عنف فحوادث المرور باتت تؤرق الجميع وأصبحت إحدى المشاكل اليوميّة التي يعود سببها إما للسرعة المفرطة أو عدم التركيز وما إلى ذلك.

2- المكان المغلق

يعرف المكان المغلق بأنّه «مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين وعليه فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسيّة و الجغرافيّة»،[2] والكاتب في هذه الرواية وظّف عدة أمكنة مغلقة منها الاختياريّة و الإجبارية سنفصل فيها أكتر فيما يلي:

أ-البيت:

البيت أو المنزل هو عبارة عن مبنى محدود بحدود هندسيّة تفصله عن العالم الخارجي، هو الذي يعيش فيه الإنسان ويشعر فيه بالراحة والطمأنينة والحماية يعتبر الفضاء الوحيد الذي يجد فيه الإنسان حريته فيقوم فيه بما يحلو له دون أي مراقبة بين الناس يقول "**غاستون باشلار**" «البيت هو ركننا في العالم لأنّه كما قيل مرارا كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى (...) وبهذا فلو طلب إليّ أن أذكر الفائدة الرئيسية للبيت لقلت البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم يتيح للإنسان أن يحلم بهدوء».[3]

يعد البيت من الأماكن المغلقة الاختيارية فالفرد يلجأ إليه بمحض إرادته بعد يوم كامل من التعب والعمل في الخارج. قلمّا نجد عملا روائيا لا يوظّف عنصر البيت فهو فضاء لمسرح الأحداث و"**عز الدين جلاوجي**" ذكره في هذا العمل –"**الرماد الذي غسل الماء**"– كثيرا منه قوله وهو يعرف بيت العمة كوثر «وهو مسكن الأسرة الكبيرة حجرتان من القرميد يتوسطها رواق طويل ينفتح على حوش كبير تغطي أرضيته طبقة إسمنتية سوداء وتقوم في جوانبه أشجار كروم تمد عريشتها فتكاد تحجب الشمس ... وفي ركن الحوش الأيمن تكون

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص- ص 263– 264.
[2] مهدي عبيدي: جمالية المكان في ثلاثية حنا منا، ص 44.
[3] ينظر: غاستون باشلار: جمالية المكان، ص 47.

سقيفة صغيرة هي مطبخ العائلة في الركن الأيسر يقوم المرحاض والمغسل، وعلى السقوف عشرات الأعشاش للحمام والخطاف»[1] من خلال هذا الوصف الدقيق لبيت العمة كوثر يثبت لنا بأنه يفتقر لكل مظاهر العصرنة وبالتالي فإنّه ينتمي إلى طبقة اجتماعية فقيرة.

البيت في هذه الرواية لا يحمل معناه الشائع العام، بل على النقيض تماما مصدرا للخوف والعناء «التاسعة وبضع دقائق...صمت مطبق يخيم على البيت بأسره **بدرة** في حجرتها تعد نفسها للخروج إلى العمل **نوارة** في المطبخ تعد طعام الغداء ... أصوات احتكاك النعل الجلدي الأبيض تتجه إلى الحمام ... دخله استوى وقف أمام المرآة...شحوب ظاهر...وتعب يظل من بين تجعدات بدأت تبسط على كامل الوجه ».[2]كذلك عدم الاستقرار والإزعاج «انطلق بسيارته على مهل ... وأوقفها خارج البيت ودخل حذرا على مشطى رجليه و فوجئ بأمه تقف في انتظاره كشرطي صارم...رأى في عينيها حمم الغضب الجارف فتوقف في مكانه وعقد يديه خلف ظهره كتلميذ صغير يقف أمام مدرس جبار وحاول أن يغلق فمه حتى لا تشتم فيه رائحة الخمر».[3]

فمعظم بيوت هذه الرواية اتسمت بهاته السمات وخاصة بيت **"عزيزة"** الذي لم ينعم يوما بالحب والأمان.

ب– السّجن:

هو مكان لتنفيذ العقوبات أو الجزاءات يقيم فيه الشخص المذنب الذي ارتكب جرما مخالفا للقانون وحسب "**حسن بحراوي**" «نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل ومن العالم إلى الذات بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالالتزامات والمحظورات فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات، لن تنتهي سوى بالإفراج عنه».[4] ومدة الحجز في السجن تختلف من شخص إلى أخر حسب الجريمة المرتكبة.

يعتبر من الأماكن المغلقة الإجبارية «فالشخصيّات الروائية لا تختار قدرها في هذا الوسط بل تجبر على العيش فيه وهذا الفضاء يحتم نوعا من العلاقة ونمطا من التفاعل والحساسية بين ساكنيه».[5] فيه تقيد وتسلب

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 170.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 134.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 55.

[5] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي :جمالية التشكيلة الروائي، (دراسة في الملحمة الروائية)، ط1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، 2012 ص208.

الحريات مثلما حدث مع "**فتيحة الطارتا**" التي سجنت عشرون سنة مع أمها وإخوتها في قضية مقتل والدها «وكانت الذراع المكشوفة، بداية الكشف عن الجريمة النكراء، ليحال الجميع على المحكمة، ويحكم عليهنّ بالسجن عشرين سنة، تخرج فيها "**فتيحة**" بعد عامين من ذلك مجنونة تتقاذفها الشوارع ويعبث بها الأطفال»،[1] فمكوثها في السجن طوال هذه المدة سبب لها ضررا و اضطرابا نفسيا.

من الشخصيّات في هذه الرواية التي زج بها في السجن "**فاتح اليحياوي**" لكن ذلك لم يؤثر عليه فقد دخله من أجل محاربة الفساد «لم يزعج **فاتح اليحياوي** دخوله السجن ... كثيرا من الشرفاء الذين زجّ بهم فيه وما زالوا يزجّون لكن ما حز في نفسه أن تنتفض الجموع الغفيرة التي تجمع على أنّ **عزيزة بوطويل** ثعبان عاث في "**مدينة عين الرماد**"، فسادا بل ووصل الحد ببعضهم أن شهدوا ضده زورا وبهتانا حينما خرج من السجن أعلن أنّه على فلسفة أبي العلاء المعري».[2]

كذلك دخل "**كريم السامعي**" هذا المكان وانعزاله جعله يعيد حساباته ويتذكر يوم الحادثة، وعند زيارة زوجته قال لها: «تذكرت أمرا قد يفيد في أمر سجني والتمعت عيناها وهي تشد على الشّباك قائلة: كل شيء قد يفيد وأنا مستعدة لكل تضحية من أجلك، قل...قل تذكرت أنني قبل وصولي إلى المكان الذي وجدت به الجثة رأيت سيارة من 406حمراء، كانت تتأرجح يمينا وشمالا لست أدري إذ كان صاحبها سكرانا أم خائفا».[3] تذكر "**كريم**" لهذه الحادثة كان بمثابة الخيط الرفيع الذي غيّر الأحداث وقلب أوراق "**عزيزة**" رأسا على عقب وفتحت القضية من جديد وأثبتت براءته.

ج-الملهى

الملهى أو البار هو مكان للرقص والترفيه يقصدها الإنسان عادة لتعاطي المخدرات وممارسة الرذيلة، كان له حضور كبير في الرواية ومنه انطلقت الأحداث « يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى يؤمه كبراء القوم وسادتهم ولا يدري الناس لماذا سماه هذا الجنرال ملهى الحمراء؟ أنسبة للون الجدران الخارجية الأحمر أم للون الخمرة وحمرة

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 64.
[2] المصدر نفسه، ص 44.
[3] المصدر نفسه، ص 255.

ليباليها؟»،[1] هذا المكان كانت تذهب إليه شخصيات من الطبقة العليا في السلطة يقتلون فيه تعاستهم ويهربون من الواقع المعاش منهم "**فواز بوطويل**" مرتكب الجريمة، و"**الجنرال**"، والرقاصة "**العلوعة**".

يتسبب هذا المكان في تشتت الشباب وضياعه وهذا ما حدث **مع "فواز بوطويل"** «حين خرج **فواز بوطويل** من ملهى الحمراء لم تبلغ عقارب الساعة التاسعة ليلا كانت الأمطار تصفع وجه الأرض بغضب مارد استوى على سيارته الحمراء ... أحس أنه يضيع شطر عمره بمغادرته أجواء الحفلة الراقصة وقد انطلق لتوه وإنّه يضيع عمره كله حين يدع جسد **لعلوعة** الراقصة للعيون الشرهة تلتهمه دون شفقة».[2]

عند الولوج في ثنايا الرواية نجد أنّ الكاتب ذكر مكانا آخر يشبه الملهى ، وهو خربة الأحلام «وخربة الأحلام كما سماها روادها صارت متنفسا للفقراء المنبوذين يتقيؤون فيها همومهم ويحلقون بين حجارتها وجدرانها الخربة خلف أحلامهم الضائعة كدخان في يوم ريح، أهم نزلائها **عمار كرموسة، مراد لعور، سمير المرنيني، عزوز المرنيني ،خيرة الراجل**»،[3] هذه الأسماء التي وظّفها الكاتب في هذا القول توحي بأنّ هذا الفضاء يلجأ إليها الفقراء والمنبوذون فقط.

د/المقبرة :

القبر هو مكان إقامة إجباري يدفن فيه الأموات بشكل فردي أو جماعي وهو مسكنهم الدائم على اختلاف أصنافهم سواء أكانوا أغنياء أم فقراء، هي حفرة تأخذ شكل المستطيل مساحته تكون بقدر ما يتسع الميت ويستره بعمق لا يتجاوز المترين يذهب إليها الأحياء عادة للترحم على الأموات والدعوة لهم لكن هذه الميزة لم تكن في مقابر مدينة الرماد، هذا المكان فقد حرمته بين سكانها فأصبح من هبّ ودبّ يدخل إليها وقد جعلوه فضاء لتناول المخدرات.

يعرف "**عز الدين جلاوجي** " المقبرة قائلا: «تقع مقبرة النصارى كما يطلق عليها السكان أعلى مدينة 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

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 10.
[2] المصدر نفسه، ص 07.
[3] المصدر نفسه، ص 132.

الأشكال والألوان وما كادت فرنسا تنسحب بعساكرها حتى بدأ الهجوم على المقابر فسلبت شباكها هدم سورها، و قبورها وتحولت صحراء قاحلة تحتضن السكان والشواذ».[1]

المقبرة كانت المكان الوحيد الذي خطر ببال **"عزيزة الجنرال"** لإخفاء الجثة فهي لم تكن تفكر يوما بأن الحقيقة ستكشف لكن حدث عكس ذلك « كانت **عزيزة** قد وصلت إلى المقبرة تسوق سيارتها بسرعة جنونية وما كادت تدخل الباب حتى فاجأها الحارس كأنّما كان بانتظارها ... ثم هرولت إلى قلب المقبرة وقفت عند قبر كبير وراحت تدور به من كل جانب تتفقد كل شبر فيه ممعنة النظر في بنائه مرددة بصوت مسموع مستحيل مستحيل، وفاجأها جمع غفير، **الضابط سعدون، بدرة، نوارة، سمير** فاضطربت وراحت تمسك بيديها المرتجفتين وراح المحيطون بها ينبشون القبر وراحت تدفعهم بقوة نائحة باكية مهددة الجميع بأسوء العقاب وتسلل أحدهم إلى القبر وأخرج الجثة فمددها على الأرض».[2]

رابعا : الحدث

الروائي **"عز الدين جلاوجي"** يعد من أهم الروائيين الذين يعبرون عن الواقع بكل مزاياه الإيجابية وسلبياته، هذه الرواية عالجت قضية تحقيق في جريمة قتل من جهة والوضع الاجتماعي المزري من جهة أخرى قسمها إلى أربعة أسفار كل سفر يضّم مجموعة من الأحداث تحكي عن تدهور القيم وتلاشي الصفات الحميدة وتحلل العلاقات الاجتماعية، هذا المجتمع الذي فقد كل القيم والمبادئ الأخلاقية وحتى الإسلامية، وطغت المحسوبيّة والعنصرية وانتشر الظلم وكل ما هو منافي للآداب العامة وسنتحدث عن كل سفر بالتفصيل فيما يلي:

1- السفر الأول:

بدأت أحداث هذه الرواية مع **"فواز بوطويل"** الذي ارتكب جريمة قتل وهو عائد من ملهى الحمراء «حيث خرج **فواز بوطويل** من ملهى الحمراء، لم تبلغ الساعة التاسعة ليلا كانت الأمطار تصفع وجه الأرض بغضب مارد ... استوى في سيارته الحمراء أدار محركها فراح يدمدم ومعه تعالت أصوات الموسيقى (...) وأحس بجسدا يقطع الطريق، والغابة تكاد تنهزم ... ضغط على المكبح، صدمه ... سقط بعيدا ... انحرفت السيارة وارتطمت مقدمتها بآخر شجرة معزولة في الغابة»،[3] هذا الشاب المنحرف الذي مال عن الطريق الصحيح اخترق

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 117.
[2] المصدر نفسه، ص 286.
[3] المصدر نفسه، ص- ص 07-08.

القيم الإنسانية بارتكابه هذا الجرم كان بلا ضمير، هذا السلوك البشع انتهك المبادئ الاجتماعية وإن دّل هذا على شيء فإنّما يدل على عدم الالتزام.

نزل "**فواز**" واتجه إلى مسرح جريمته وبيده هراوة إذ لم يشفي غليله حتى قتل "**عزوز**" الذي انهال عليه ضربا عندما طلب يد المساعدة منه «مد يده إلى **فواز** يطلب المساعدة صفعه **فواز** على قفاه وهو يصرخ فعلتها وتطلب المساعدة»،[1] حتى لفظ آخر أنفاسه التي تربطه بهذه الحياة « ثم عاد سريعا إلى السيارة فتح الباب ... حمل هراوة وعاد حيث الجسد مسجى يئن وراح يضربه على رأسه حتى هدأت حركته (...) حتى استوى واضعا الهراوة إلى جنبه أحس أنّ جسده كله يقطر ماء وأدرك أيضا أنه ارتكب جريمة قتل».[2]

اتجه "**فواز**" الجبان بعد ارتكابه هذا الفعل الشنيع إلى البيت بسيارته وهو تحت تأثير الكحول وفي حالة سكر «تراجع إلى الخلف وانطلق تتمايل به السيارة لا يكاد يقدر أن يقودها على الطريق السوي، وكاد يصدم سيارة آتية في الاتجاه المقابل»،[3] كان مزدوج الرؤية لا يستطيع تحديد ما يراه أمامه فقد اصطدم بباب مستودع بيتهم وأحدث ضجة كبيرة سرعان ما أيقظت أمه **عزيزة** وأهل البيت كله ، فقد هلعت لرؤية ولدها ملطخا بالدماء وراحت تردد ماذا وقع لك؟ أين كنت؟ هذا البلل وهذا الدم؟».[4]

"**عزيزة**" المرأة الجبارة لم تدر ما تفعله قادتها عاطفة الأمومة إذ راحت في اتجاه مرأب السيارة، لم تأبى لزوجها وحتى ابنتيها أخرجت السيارة ثم انطلقت في سواد الليل وعتمته تسير دون حذر وخوف متحدية الظلام والطريق الممتلئ بالماء في اتجاه مصحة الشفاء لطلب المساعدة من "**الطبيب فيصل**" «دخلت المصحة متجهة مباشرة إلى مكتب الطبيب الذي وجدته بانتظارها مع زوجها وهبّ يستقبلها وقد امتلأ دهشة: ما الذي وقع لك؟ (...) **فواز** متعب أصابه بلل شديد ويظهر أنّه تناول كمية كبيرة من الخمر (...) أرجو أن تذهب معنا في سيارة الإسعاف لمعاينته وحمله إلى المصحة».[5]

هذا الطبيب خان شرف مهنته فالطب مهنة نبيلة كونها رسالة إنسانية يعمل بها من في قلبه رحمة؛ إذ خضع لأمر "**عزيزة الجنرال**" حين طلبت منه تزوير الوثائق الطبية و قبول شهادة الزور لصالح فواز مرتكب الجريمة «وطلبت منه في الأخير أن يراعي ذلك فيشهد أن **فواز** قد دخل المصحة في حدود الرابعة مساء لتكون دليلا له

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 08.
[2] ينظر: المصدر نفسه، نفسها.
[3] المصدر نفسه، نفسها.
[4] المصدر نفسه، ص 09.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 14.

على عدم ارتكابه الجرم»،[1] تأثير **"عزيزة"** على **"الطبيب فيصل"** أعمى عينيه لدرجة كبيرة لم يدرك أن التستر على أي مجرم كان أو متهم أو المشاركة في تغيير الحقائق وكذا تضليل القانون جريمة في حد ذاتها فإعجابه بها كان أكبر من التخلي عن المبادئ الإنسانية والقيم الأخلاقية وخيانة شرف المهنة، فما قيمة الإنسان وهو يتخلى عن السليقة التي خلقه الله عليها؟.

لم تنته هذه الليلة إلاّ **"وكريم السامعي"** يكشف هذه الجريمة فقد رأى جثة **"عزوز المرنيني"** الملقاة على قارعة الطريق «وصدق ظنّه كان ما رأى جثة شاب ملتوي الرجلين مهمش الرأس ينكفئ على وجهه كأنّما يحاول الفرار من الموت»،[2] إذ بدت على الجثة أثار عنف ورضوض وكسور و خاصة الرأس، هذا المشهد أثار الرعب في قلب **"كريم السامعي"** وقف حائرا عاجزا منطويا يراقب هذه الجثة منهار الذات، الخوف سيطر عليه وجلب له الإحساس بحدوث كارثة على رأسه لم يدرك كيف امتطى سيارته وغادر المكان متوجها إلى مخفر الشرطة للتبليغ عمّا شاهده «جئت لأبلغ عن جثة رأيتها على قارعة الطريق».[3]

هنا تتشابك الأحداث لاختفاء الجثة واتهام **"كريم"** بالتلاعب بالسلطة وبيان عقوبته فالشرطة توجهت بعد هذا البلاغ إلى مسرح الجريمة ولم تجد الجثة التي تحدث عنها **"كريم"** «كانت هنا أقسم أنها كانت هنا سبحان الله»،[4] على رأس هذا السلك الأمني المتحري **"سعدون"** الذي أشرف على هذه القضية وزار مكان الجريمة ليكشف لبسها لتفاجئ باختفائها وتراوده الشكوك بأنّه تبليغ كاذب إلى أن صاح الشرطي مدعيا أنّه وجد شيئا كان بمثابة الدليل الذي لم يفصح عنه **"الضابط سعدون"** في تلك اللحظة وسميت بعدها الجثة الهاربة.

إلى جانب هذه الأحداث ذكر الروائي الحالة التي آلت إليها عائلة وأصدقاء الفقيد، فخبر اكتشاف الشرطة لجثة الشاب على الطريق نزل كالصاعقة على مسامع **"سمير"** وهو جالس في المقهى مع **"عمار كرموسة"** راح يأكل الجريدة بعينيه باحثا عن الخبر « اختفاء جثة شاب قتيل في ظروف غامضة »،[5] الحيرة كانت بادية على محيا **"سمير المرنيني"** إذ راودته الشكوك أنّ هذه الجثة **"لعزوز"** ولا شيء يزيل هذا الإبهام إلا الشرطة فقد توجه وصديقه **"عمار"** إلى المخفر لمعرفة حقيقة هذه الجثة والتبليغ عن اختفاء أخاه **"وعمار كرموسة"** كان همّه الأول

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 15.
[2] المصدر نفسه، ص- ص 12- 13.
[3] المصدر نفسه، ص 13.
[4] المصدر نفسه، ص 17.
[5] المصدر نفسه، ص 32 .

والأخير كيس المخدرات الذي كان مع "**عزوز**" قبل اختفائه «أسرع **عمار كرموسة** يسأل عن الأمانة إن كانت وصلت إليه ... **عزوز** لم يظهر لا هو ولا الأمانة».[1]

أصبح كل من له صلة "**بعزوز المرنيني**" مشتبه به فالبحث عن الحقيقة يجعل كل شيء في مجال الشك فالتحقيق لغة يكشف بها المحقق عن الجريمة وزمن وقوعها "**وكرموسة**"" **ومراد لعور**" صديق "**عزوز**" أثار انتباه الشرطة عند زيارتهما مسرح الجريمة هذا ما جعل "**الضابط**" يرسل إليهما استدعاء الحضور من أجل التحقيق «حين وصل **عمار كرموسة ومراد العور** أمام مركز الشرطة وقف على بعد أمتار يترددان في الدخول (...) أخشى أن ندخل فلا نخرج»،[2] ليتفاجأ بوجود "**سمير**" أيضا للسبب نفسه اتهامهم بقتل "**عزوز**" «وصلتنا معلومات دقيقة تفيد أنكم الذين قتلتم **عزوز المرنيني**»،[3]واندفع كل واحد منهم في تبرئة نفسه ليكشف "**الضابط سعدون**" دليل تلك الليلة وهو حذاء "**عزوز**" الجثة هاربة «لأنّ الذي اختطف الجثة ترك فردا من حذائه ولقد أرانيه الضابط»[4] لتبقى أعين "**الضابط سعدون**" على هذه الشلّة لعل وعسى خيط يوصله إلى الحقيقة الغابرة.

من جهة أخرى كانت "**عائلة المرنيني**" تنتظر على أحر من الجمر عودة ابنها المفقود «فاول مرة في حياتهم لم تذهب الأم سليمة إلى العمل، و لأول مرة أيضا لم يخرج الأب إلى طاولات الدومينو ولا الضامة كما تعود، وفي الغرفة التي كان فيها الحزن يتسلل إلى كل مكان ويغتال كل أمل في الحياة (...) كانت تجلس العطرة تعبث بضفيرتها الشقراء الغليظة وقد تدلت على نهدها الأيمن وجلس الأب على مقعد صغير يدفن رأسه بين ذراعيه وقد ظهرت أصابع رجليه الطويلة المعوجة من خفة البني وكان الصمت سيدا لا تبقره إلا أنات ضعيفة متباطئة من فم سليمة».[5]

الانتظار الطويل أشعر العائلة بالحزن وبدأ بصيص الأمل في التلاشي، فلا شيء يوحي بعودة "**عزوز**" وهذا ما عبّر عنه وجه "**سمير**" عند دخوله البيت «سألت **العطرة** وقد لمحت على وجهه حزنا شديدا ... لم يجدوا الجثة حتى الآن لكنهم يرجحون أنها **لعزوز**»،[6] كانت رغبة "**سليمة**" في الفترة الأخيرة رؤية ابنها "**عزوز**" سالما معافى، والخبر الفاجع الذي نقله "**سمير**" سقط عليها كالصاعقة فلم تقوى على تحمله فقد زادها وجعا أسقطها أرضا مفتوحة الفم والعينين ممتدة الذراعين صفراء ممتقعة، رؤية الأم مغمى عليها غلغل أقسى الآلام في قلوب

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 32.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 80.
[3] المصدر نفسه، ص 81.
[4] المصدر نفسه، ص 54.
[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 53.
[6] ينظر: المصدر نفسه، ص 54.

أبنائها وكذا زوجها، فتعالى صوت "**العطرة**" ودموعها فتناثرت على وجنتيها «صرخت **العطرة** بأعلى صوتها وراحت تصيح ... تنادي أمها ... تعمل على أن تعيدها إلى وعيها ... وأسرع **سمير** يضع يده على شرايين الرقبة وأذنه على قلبها ليتأكد من دقات القلب وصاح الأب يجب أن نتصل بالإسعاف».[1]

بعد نقل الأم إلى المستشفى وتقديم الإسعافات لها ساءت حالتها ووضعت فورا في قسم العناية المركزة تحت جهاز التنفس الاصطناعي، حاول الأطباء جاهدين إنقاذها وإنعاشها لكن هذه هذا لم يجد نفعا فموت فلذة كبدها ابنها التي حملته في أحشائها تسعة أشهر أطبق على قلبها، لترحل الأم إلى الدار الآخرة إلى جوار ابنها.

"**فاتح البحياوي**" الشاب الطموح أحد الشخصيّات المثقفة أراد إنارة عقول سكان عين الرماد من خلال السعي وراء التغيير والإصلاح ومحاربة الفساد في مجتمع القوي يأكل حق الضعيف فقد كان مثل الشمعة المضيئة في وحل المستنقع.

سار في مواجهة سلطة الفساد حتى وصل إلى محيط "**عزيزة**" التي رأته خطرا يهدد مستقبلها، ما كادت تخطو خطوتها حتى ثار "**فاتح**" على الانحراف الاجتماعي والسياسي الذي كانت تمارسه «وما كادت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء وتأخذها منهم عنوة وما كادت تشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال، وما كادت تضع يدها على أملاك دولة فتشتريها بأسعار رمزية حتى ثار في المدينة يقود الناقمين ... وحدث ما لم يكن يتوقعه لقد تدخلت القوات العمومية وفرقت المتظاهرين... ليحاكم **فاتح** ويشهد بعض المتظاهرين على صحة ما وجه إليهم من تهم».[2]

تراوحت حياة "**فاتح يحياوي**" بين الاتصال والانفصال إذ اصطبغ اتصاله في السعي وراء التغيير مع سكان "**عين الرماد**" أما انفصاله فكان لاكتشافه زيف الواقع المدني وظلم المتسلطين وخيانة ذويه له، كغدر أخوه يوسف بأخيهم وهو من أحد الأنبياء، "**فعزيزة**" مارست نفوذها في إسكات صوت "**فاتح**" الذي قرر الاعتزال باحثا عن حياة الوحدة و هو يعلم أنّها مؤلمة في زمن الوفاء ولكنّها لذيذة في زمن الخيانة «تعرض **فاتح يحياوي** لانتكاسات كبيرة جعلته يعيد كل حساباته ويصاب بإحباط رهيب، ويفقد الثقة في الناس جميعا فينطوي على نفسه بعيدا عن الجميع وقد آمن أن هذا النوع من البشر لا يمكن إصلاحهم».[3]

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 54.
[2] المصدر نفسه، ص- ص 43 -44.
[3] المصدر نفسه، ص 219.

أحزان "**فاتح**" هوت به إلى أعماق اليأس فبعد زيارة "**كريم**" له في السجن قال له: « التاريخ يعيد نفسه كأني من ذرية علي وكأنّ سكان **عين الرماد** ذرية أهل العراق، عليها اللعنة أمة تجمعها الزرنة والبندير وتفرقها العصا»،[1] أحس "**فاتح**" في هاته اللحظة بخنجر الغدر يطعن ظهره وهو الذي ضحى بطموحاته من أجل رفع شأن سكان مدينته الذين كانوا يبكون مع الراعي ويعيشون مع الذئب.

2- السفر الثاني

هذا السفر يتميّز بولادة عدد كبير من الأحداث فيه مثل "**عز الدين جلاوجي**" أغلب شخصيّات الرواية ودرس أيديولوجيتها وعلاقتها ببعضها بعض "**عزيزة الجنرال**" المرأة الكتوم لا يعلم من هم موجودين حولها مصدر أفعالها وما الذي تحيك له، فقد خرجت مع سالم بالسيارة من البيت متجهين نحو المزرعة وعند وصولهما توقفت أمام منزل "**سليمان وزوجته صورية**" «واستمرا صامتين لا يحس الواحد بوجود الآخر حتى دخلا المزرعة وغطتها أشجار السرور الواقفة في صفين طويلين كجنود يشاركون في استعراض ... ثم ما فتئت السيارة تخرج إلى جدائل الشمس فتنعكس على صفحتها متلألئة ... وبدأ السهل ضاحكا دهاقا بشتى أنواع الخضر وتعانقت على جسده الطري سنابل جدلى بالحياة تفتح ذراعيها تستحم برذاذ الماء المتطاير من آلات الرش».[2]

راحت "**عزيزة**" تتجول في مشاتل الخضروات وفي الأرض الواسعة المتزين بثوبها المزهر الجميل تسر الناظرين بجمالها وألوانها المختلفة، تنظر هنا وهناك هذا المنظر أثار قلقا في نفس "**سليمان**" وراح يخبر زوجته، « يا **صورية عزيزة** هذه وراءها سر كبير ولابّد أن أكشفه وأسرعت **صورية** تسحب أصابعها وتقول في انفعال: أعوذ بالله ومتى كنت تتدخل في شؤون الآخرين أم ترغب في أن تلدغ **عزيزة**».[3]

زيارة "**عزيزة**" لم تكن غايتها التجول ورؤية محصول المزرعة بل كانت تريد عرض مشروعها الذي جاءت من أجله على "**سليمان**" «كونت جمعية هدفها إعادة ترميم مقبرة النصارى والحفاظ على حرمة المقابر سألت الإمام فأخبرني أن الإسلام يدعونا إلى احترام الموتى وحماية قبورهم مهما كانت ديانتهم وأخبرني أن هذا فعل أعظم من الحج ذاته وهو صدقة جارية»،[4] هذا ما لم يصدقه "**سالم**" "**وسليمان**" فما تخفيه القلوب والنوايا تظهره المواقف والأفعال وإنّ وراء "**عزيزة الجنرال**" ما وراءها والأيام تكشف معادن البشر وستظهر الحقيقة ولو طالت.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 44.

[2] المصدر نفسه، ص 109.

[3] المصدر نفسه، ص 111.

[4] المصدر نفسه، ص 112.

إنّ من أبرز أحداث هذا السفر قصة **"مختار الدابة" "والعطرة "** فهذا الرجل الاستغلالي استطاع الوصول إلى ما هو عليه بفضل **"عزيزة الجنرال"** فوضع عينيه على شرف **"سمير المرنيني"** وجعل من موت أمه التي كانت تعمل في البلدية وسيلة للتقرب من أخته العطرة تحت ما يسمى تقديم يد المساعدة «هذه المرة سنمنحهم سكانا و سنوظّف بنتها العطرة مكانها هي أحق به وأجدر»،[1] عيناه تلمعان لرؤية **"العطرة"** فنظرة المحب إلى حبيبته تختلف عن أي شخص آخر، أرادها زوجة ثانية له «**العطرة المرنيني** لم تلدها امرأة في الأرض وهي أجمل فتاة في الوجود وعلى سنة الله تعالى ورسوله صلى الله عليه وسلم سأتزوجها».[2]

وظّف **"مختار الدابة" "العطرة"** بدل أخاها وأباها **"عبد الله"** اللذان قدما الطلب من أجل العمل في مكان المرحومة، فقد كان يسعى ورائها سعي الدواب أحبّها وتودد إليها ودليل ذلك: «وفطن **مختار الدابة** إلى نفسه فقام من أريكته التي اندفعت إلى الخلف (...) ومد يده يصافحها ويتعمد الضغط على أصابعها .. وأحس بالإلهام يغمره كالشلال وشكلت في ذهنه على الفور قصيدة غزليّة هم أن يبوح بها ... ثم تماسك خشية الخطأ وكتمها حرقة في قلبه يؤجلها إلى موعد آخر وجلس **مختار دابة** قريبا منها ... وفي عينيه دهشة».[3]

أصبح **"مختار الدابة"** كالفتى العاشق تغيب ابتسامته بغيابها حاول إرضاءها بكل الطرق «لا شيء يغلو عليك وإذا احتجت القمر فليس بمنأى عند قبضتي»،[4] ولكنّها كانت تعلم نواياه فحمم الخبث كانت تتطاير من عينيه، وعندما عرض عليها الزواج رفضته واعتبرتها إهانة لها ولمشاعرها، هذه **"المهرة الشقراء"** التي تعجز الكلمات عن وصف جمالها الباهر تملأ النفس بعطرها الزكيّ في وجهها براءة تشعرك بالسعادة فاتنة يتمناها الشباب ويحلم بها الكبار كيف تتزوج بكهل يبلغ الخمسين عاما.

عمل **"العطرة"** في البلديّة أصبح على ألسنة سكان **"عين الرماد"** «كثر عليك كلام الناس»[5] فالكل يعلم أنّ **"مختار الدابة"** حتالة المجتمع "و**سمير**" هذا شخصيّة ملتصقة بالواقع وبأدق خصائصه فقد كان رمزا للرجل العربيّ الشهم، لا يقبل أن يرى شرفه وشرف أخته مرميّا على الأرض، فالغضب ألهب وجهه عند سماع كلامه وهم ينهشون في أعراضهم ولا يعلمون أنّ التلاعب بأعراض الناس لا يجلب الخير، فبسببهم طلب **"سمير"** من **"العطرة"** ترك هذا العمل هذا ما أغضبها وراحت الدموع تنزل من عينيها المحمرتين وقد هدأ من كيانها أباها

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 104.
[2] المصدر نفسه، نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص 115.
[4] المصدر نفسه، ص 116.
[5] المصدر نفسه، ص 160.

وأخبرها **"سمير"** «لولا حبّه لك لما فعل الذي فعل هو أخوك وسمعتك من سمعته»،[1] فاقتنعت **"العطرة "** بكلام أبيها وقررت ترك العمل مرسلة شهادة طبيّة إلى رئيس البلدية الذي لم يتقبل هذا الأمر ولجأ إلى كل الطرق للوصول إليها و إقناعها بالعودة لكن باءت محاولاته بالفشل.

رصد لنا الروائي في هذا السفر بعض الطرق التي سعت إليها **"عزيزة الجنرال"** لتخليص ابنها من جدران السجن والحفاظ على شرف العائلة، **"فواز"** المدلل الذي لا يجلب سوى المشاكل لم يكف على تهورا ته فطيف **"لعلوعة"** جنيّة الأساطير لا تفارق خياله ما زال يذهب إلى ملهى الحمراء «حين خرج من ملهى الحمراء أحس نفسه يطرد من جنته، قد ينسى كل شيء لكن طيف **"لعلوعة"** لم يفارقه وهي تنثني بين يديه بثوبها الشفاف (...) وهل يعتبر حيا من لم يرى رقصها الشرقي الذي يسيل لعاب كل المشاهدين»،[2] عاد **"فواز"** إلى البيت وأدركت والدته أنّه لم يقلع عن شرب الخمرة والملاهي التي نهته عنهم فكان غضبها شديدا جدا «رأى في عينيها حمم الغضب الجاف فتوقف في مكانه».[3]

بعد إدراك **"عزيزة"** أن **"فواز"** رجل مستهتر قررت تزويجه «حسبت الأمر جيدا ورأيت أن زواجك الآن ضروري وجدت لك عروسة تليق بالمقام»،[4] إنّها ابنة **"خليفة السامعي"** أخت **"كريم"** **"بدرة"** هذه الفتاة المثقفة ضحيّة من ضحاياها، هذا الخبر أطفأ شعلة قلب فواز نزل عليه كالصاعقة، فهو لا يرى سوى **"لعلوعة"** التي ملكت أنفاسه، وملكت خفقات قلبه زوجة تليق به ومتى رفض أوامر أمّه.

أخبرت **"عزيزة الجنرال"** زوجها **"سالم"** بأمر تزويج **"فواز"** وطلبت منه القيام بالأصول وذلك بالذهاب إلى خطبة الفتاة من أبيها هذا الأمر أقلق **"سالم"** وما عساه يفعل مع هذه الزوجة الجبارة؛ إذ تمنى لو استطاع أن يتقيأ واقعه الموبوء لكنّه كان الزوج المطيع دائما «ترجل وهو يشاهد **خليفة السامعي** يا خليفة الفلاح لا أحسن عدم اللّف والدوران ولذلك سأقولها لك دون تمهيدات، عندي ابن وحيد رغبت في تزويجه وقد اختار ابنتكم الكريمة فأرجو ألا أرد خائبا».[5]

من جهة أخرى ذهب **"فواز"** في اتجاه المدرسة التي تعمل فيها **"بدرة"** وهناك طلب يدها للزواج، **"فعزيزة"** أرادت تقريرا يضّم نتائج تحركاتهما «أنا **فواز بوطويل** قضيّت زمنا أبحث عن زوجة مناسبة لي إلى أن

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 161.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 133.
[3] المصدر نفسه، ص 134.
[4] المصدر نفسه، ص 135.
[5] المصدر نفسه، ص- ص 140- 141.

رأيتك (...) المهم موافقتك أنت أمّا أبوك فسأتصل به اليوم ونحن أيضا من أسرة محافظة»[1] وما أقبحه من زواج أن تتزوج الفتاة المثقفة الجميلة وردة أبوها من رجل مستهتر، كانت أكثر الأشياء التي ترسم البسمة في وجهه وتبعث الراحة والتفاؤل بوجهها الزاهي، أصبحت تعيسة سحائب الهموم لا تفارق وجهها هذه العائلة لا تستحق كنّة مثلها "**فعزيزة**" التي تنظر إلى "**بذرة**" وعيناها جمرات من الحقد هدفها من تزويجهما وضع عائلة "**السامعي**" تحت أنظارها والتقرب من "**كريم**" المتهم بقتل "**عزوز**" وتسخير كل نفوذها وإلصاق هذه التهمة به.

ادّعت "**عزيزة**" أنّها تريد مساعدة "**كريم**" في تحقيق حلمه الذي لطالما أراد أن يكون فنانا مشهورا «أنا مستعدة أن أدعمك لتكون فنانا كبيرا (...) نحن مدعوون إلى عرس أحد الأقارب وستكون مغني العرس دون منازع، يجب أن نفخر أمام الجميع أن في عائلتنا فنانا»،[2] وأحداث السفر الثالث ستكشف سر هذه المساعدة.

ضّم هذا السفر أيضا جزءا من تحقيقات "**الضابط سعدون**" إذ زار مزرعة "**عبد الله السامعي**" «وتناهى إلى سمعه صوت سيارة تقترب فترك الرفش يسقط من يده أرضا، ورفع بصره فرأى سيارة الشرطة تنساب باتجاهه ... مسح أنفه بإصبعه (...) واندفع يلقي نظرة على السيارة التي ما كادت تقف حتى راحت تفرغ من جوفها **الضابط سعدون** ومرافقين له».[3] وقد تفاجأ "**عبد الله**" من هذه الزيارة إذ راح يسأل "**الضابط**" «خير إن شاء الله»،[4] "**سعدون**" كان يبحث عن أي دليل يفيده في كشف الجريمة وإظهار الحقيقة فيها، فالتحقيق حالة قانونية وإجراءات عادية يمكنّها أن تضيء له شمعة الحقيقة.

لم يكتف بمزرعة "**خليفة**" زار مزرعة "**سليمان**" أيضا «وتوقفت سيارة قريبا منه ونزل **الضابط سعدون** ونزل بعده الشرطيان وأسرع سليمان وهو يصافح الجميع إلى تقليب دفتر حياته ليتأكد أنّه لم يفعل شيئا في الأيام السابقة»،[5] فيها تفرق رجال الشرطة يمدون أعناقهم وأعينهم ترفرف هنا وهناك بحثا عن كل ما يشتبه به وطلب "**سعدون**" من "**سليمان**" زيارة مخفر الشرطة للتحقيق معه وانصرفوا «وطلب منهم **الضابط** أن يحضر في

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 139.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص- ص 210- 211.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 186.
[4] المصدر نفسه، نفسها.
[5] المصدر نفسه، ص 188.

الغد صباحا إلى مركز الشرطة و ارتموا جميعا في جوف السيارة التي انطلقت بسرعة تغادر المكان تاركة زوبعة تلف **سليمان** الذي لم يتحرك قيد أنملة ولم تلفت انتباهه حتى زوجته التي وقفت أمامه تنتظر منه شرحا لما وقع».[1]

3- السفر الثالث

هذا السفر شكل لحظات سردية رفعت الحكاية إلى نقاط حاسمة وأساسية، مهدت لحل العقدة إذ سرد لنا الروائي في هذا الجزء الحالة التي أصبح عليها **"كريم السامعي"** بعد أن دسّت **"عزيزة "** سمومها في عقله بترك المزرعة والعودة للفن، فقد أظهرت له اهتمامها بالثقافة والفن هذا الحال جعل **"نوارة "** زوجته تشعر بتغييره «حالته هذه الأيام لم تعد تعجبني»،[2] أصبح يتهرب من العمل في المزرعة ويدخن بالشراهة كما لمحت فتوره وقلقه وتبرمه في حياته إلى أن جاء ذلك اليوم الذي أخبرها أنّه يريد العودة إلى الفن «هل توافقين إذا عدت إلى الغناء»،[3] رفضت **"نوارة"** الفكرة في البداية لكنّه أقنعها بكسب المال وأنّ أمثاله يكسبون الملايير دون كد ودون تعب.

إلى جانب هذا نجد **"بدرة"** التي كانت ضحية زواج المصلحة الذي عقدته **"عزيزة الجنرال"** بينها وبين **"فواز"** فقد حملت منه وأنجبت بنتا صغيرة سمتها **"وردة"** أحبها **"سالم"** أكثر من ابنتيه حتى أنّه اعتنى بها منذ ولادتها ف**"عزيزة "** طردت **"بدرة"** من منزلها وسلبتها فلذة كبدها فلم تجد هذه الفتاة الدفء إلا في كنف جدها «منذ أن عادت وردة إلى البيت نسي كل شيء وأعطاها كل عمره حول غرفته روضة للطفولة، بجانب سريره أقام سريرها وقريبا من خزانته استوت خزانتها وامتلأت الأدراج والأرضية لعبا(...) انسلخ من كل عمره ليعود سريعا إلى طفولته التي لم يذكر أنّه عاشها كما يجب »،[4] لم تستطع **"بدرة"** على فراق ابنتها ولم يهدأ لها جفن حتى استعادتها، إذ قامت برفع قضية في المحكمة بمقتضاها استعادت حضانة وردة الصغيرة.

بعد أن طلقت **"عزيزة "** **"بدرة"** من ابنها **"فواز"** شجعته على الزواج من **"العطرة"** التي كان يواعدها سرا وهو متزوج وإن دّل هذا على شيء إنّما يدل على أنّه عديم المسؤولية، فبسببها أحس أنّ «زواجه من بدرة كان خطأ جسيما ارتكبه وسيسعى لتصليحه بسرعة».[5]

---

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 189.

[2] المصدر نفسه، ص 216.

[3] المصدر نفسه، ص 218.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 240.

[5] المصدر نفسه، ص 206.

المهرة الشقراء استطاعت إيقاع "**فواز**" في مصيدتها بمساعدة عمتها "**كوثر**" فقد ملأت حياته وشغلته عن كل شيء وأنسته ابنته "**وردة** و"**بدرة**" وحتى "**لعلوعة**" التي طالما أقسم بأغلظ الإيمان أنه لا توجد امرأة في مفاتنها «أنسته العطرة نفسه فغرق في اللذة معها، لا يكاد يغادر البيت إلا وهي معه، وسعدت عزيزة لسعادة ابنها وانصرافه عن الملاهي الليلية التي أخذت ماله وشبابه وشغلته بمعاقرة الخمرة وربما حتى تناول المخدرات».[1]

تحقيقات "**الضابط سعدون**" لم تنته ولم يهدأ له بال حتى يكتشف السر وراء اختفاء الجثة، عمل بجد لتحقيق العدالة كان يردد «نحن صوت الضحية»،[2] إلى أن جاءته رسالتان مجهولتان «الأولى منذ أسبوع يخبر كاتبها أنّه رأى امرأة **عزوز** حيا يرزق في مدينة وهران متمتعا بصحة جيدة، والثانية منذ يومين تؤكد موتى **عزوز المرنيني** ... الرسالة الثانية تؤكد أن كريم قتل **عزوز** بهراوة ودفنها في مزرعته شمال البئر»[3] هاتين الرسالتين كانتا مثل المحرك تحرك "**الضابط سعدون**" بموجبهما إلى مزرعة "**كريم السامعي**" «وسريعا تحرك الرجال الثلاثة في سيارتهم إلى المدينة يلفهم صمت رهيب»،[4] وهناك تفرقوا وبدأوا في البحث ووقف "**سعدون**" ينتظر باهتمام شديد نتائج البحث ليصيح الشرطي أنّه وجد كيسا أسود وكان الدليل الثاني على قضيّة "**عزوز**".

استُدعيّ "**كريم** " إلى مخفر الشرطة وقد أزعجه هذا كثيرا لأنّه كان يستعد للصعود إلى حفلته فهو لا يعلم ماذا حدث في المزرعة بالتحديد إلى أنّ حدثه الشّرطي «سنريك مفاجأة سارة »،[5] "**كريم**" لم يفهم سبب استدعائه مرة أخرى وعندما رأى الكيس الأسود أخبره "**الضابط**" أنّه قد تم إيجاده في مزرعته وقف منبهرا «واندفع كريم قائما وقد هزته المفاجأة واضطرب كل شيء فيه وخارت قواه واصطكت فرائسه جميعا»،[6] لم يفهم كريم شيئا سوى أنّ كارثة ستحل على رأسه، عندما أرآه "**الضابط**" الهراوة التي قتل بها "**عزوز**" ليتم استجوابه ووضع في الحجز إلى أن تمت محاكمته وأثبتت عليه التهمة «إدانة كريم والحكم عليه بعشرين سنة »،[7] ليزج به في سجن ظلما وأصبح منطويا على نفسه يقضي أوقاته بمفرده لا يكلم أحدا وكان يسلي نفسه بالتفكير في زحمة السجن وظلماته.

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 231.
[2] المصدر نفسه، نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص 231.
[4] المصدر نفسه، نفسها.
[5] المصدر نفسه، ص 233.
[6] المصدر نفسه، ص 234.
[7] ينظر: المصدر نفسه، ص 238.

تجلد كريم بالصبر وفي الصبر مكسب فقد جاءته البشرى فطمست معالم الحيلة الأولى وبرأت "**كريم**" من التهم الباطلة الموجهة إليه؛ إذ تذكر أنّه رأى سيارة في تلك الليلة «أخبر **كريم** أنه رأى السيارة 406 حمراء قبل أن يصل إلى الجثة (...) كانت تتدحرج يمينا وشمالا»،[1] هذه المعلومة الجديدة جعلت القضية تفتح من جديد وراح "**الظابط سعدون**" يتحرى «الشرطي الذي يسعى إلى إظهار الحقيقة لا يحتقر أي معلومة».[2] اكتشف أنّ هذه السيارة كانت "**لفواز بوطويل**" الذي تم استدعاءه مرة أخرى «وصلك استدعاء من الشرطة وفي الغد صباحا يجب أن نقصدهم».[3]

اتجه "**فواز**" إلى المخفر وهناك استجوب وأحس "**سعدون**" أنّه وضع أصابعه على الجرح، ليحتجز "**فواز**" بعد ذلك وهذا ما أغضب "**عزيزة**" وأصبحت حمم البركان تتطاير من عينيها وأقسمت بأنّ يدفع "**الضابط السعدون**" ثمن هذا، وراحت تشكل أرقاما في هاتفها من أجل طلب المساعدة، رغم كل هذا لم تكف عن أعمالها الشنيعة، بل راحت تطلب من "**سالم بوطويل**" أن يحمل هذه التهمة عن ولدها المجرم «واقترحت عليها وعيناها تذرفان الدمع أن يمثل على الشرطة دور الجاني لإنقاذ **فواز**».[4]

استدعت الشرطة أيضا "**الطبيب فيصل**" الذي خان مهنته النبيلة عندما قبل الشهادة لصالح "**فواز**" "**وعزيزة**" "**فسعدون**" استطاع إثبات أنّ كل الوثائق الصحية المقدمة كانت مزورة وراح يستجوبه «لقد سلمت ل "**فواز بوطويل**" شهادة أنّه دخل المصلحة ابتداء من الرابعة أكدت ذلك في كل سجلات المصحة وثبت لدينا أنّ "**فواز بوطويل**" قضى مساء ذلك اليوم ملهى الحمراء، وخرج منه في حدود الثامنة أو الثامنة والنصف في حالة سكر وعاد إلى البيت في سيارته 406 حمراء»،[5] ورغم كل هذا أنكر الطبيب كل شيء وما كان الليل ينتهي حتى خرج "**فواز**" من السجن ووصل أمر بنقل الضابط إلى الصحراء وهو يعلم أنّ هذه المكيدة من مكائد "**عزيزة الجنرال**".

4- السفر الأخير

في هذا السفر اكتشفت الحقائق وسقطت الأقنعة وتعرت الوجوه، ففي صباح يوم مشرق بدأت شوارع المدينة تكتظ بسكانها والحياة تسير بشكل عادي وفي لحظه تغير كل شيء بمجرد سماع صوت ينادي

[1] ينظر: عز الذين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص- ص 259-258.
[2] المصدر نفسه، ص 259.
[3] المصدر نفسه، ص 267.
[4] المصدر نفسه، ص 271.
[5] المصدر نفسه، ص 274.

«مقتول يرجع للحياة... مقتول يرجع للحياة... مقتول يرجع للحياة، وتهافت الناس متجهين نحو الأصوات كأنّما المغناطيس وراحت الأيادي تمتد مستلمة الجرائد متعجلة تصفحها».[1]

سمع **"عمار كرموسة"** هذا الخبر فراح مسرعا لشراء الجريدة واندفع بها عند **"سمير"** دون أن يفتحها «سمعت الباعة يصيحون أن قتيلا رجع إلى الحياة والناس يتهافتون على شراء الجرائد... لم يبالي سمير بما سمع أول الأمر ... ثم سرعان ما ربط الخبر بأخيه فأسرع يجلسه إلى جانب **عمار كرموسة** ويفتح الجريدة يلتهم الموضوع وقد انكفأ **عمار كرموسة** على الجريدة منقلا بصره بالحائرة بين السطور التي لا يفهمها وبين ملامح **سمير** التي راحت تكفهرّ»،[2] تأكد من أنّ المقتول الذي رجع إلى الحياة هو **"عزوز المرنيني"**.

نزل الخبر على **"عزيزة"** كالصاعقة وأحدث في رأسها دوران شديدا و في قلبها خفقانا، عادت إلى البيت تقود سيارتها بسرعة جنونية، عند وصولها دخلت في نقاش حاد مع زوجها وطلبت منه أن يعترف بالجريمة مكان ابنها فهو لا يزال في ريعان شبابه لكنّه رفض، سمعت العطرة حديثهما «أحست في البداية بخدر يغمر كل جسدها ويكاد يحرمها الرؤية... تنفست بعمق محاولة استنشاق كل ما حولها من هواء وتهاوت على الأريكة في الرواق تسترجع أنفاسها وما كادت تفطن إلى نفسها حتى راحت تتصل بعمتها ورن الهاتف طويلا دون أن تتلقى ردا وخرجت نحو بيتهم جريا».[3]

حتى تقطع الشك باليقين ذهبت **"عزيزة"** بسيارتها إلى مقبرة النصارى، راحت تتفقد قبرا كبيرا وتدور به من كل جانب فجاه داهمها جمع غفير "**الضابط سعدون" "نوارة" "سمير" "بدرة"** وغيرهم «لم تمضي إلا ساعة من زمن حتى ارتخت **عزيزة** تعبة عاجزة عن فك الحبال التي عقلت رجليها ويداها وتسلل أحدهم إلى القبر واخرج الجثة فمددها على الأرض».[4]

قصة المقتول كانت مجرد إشاعة أطلقها "**الضابط سعدون**" من أجل الكشف عن المجرم الحقيقي الذي قتل "**عزوز المرنيني**" ومنه يد الحق طويلة ويد الباطل قصيرة مهما طال الزمن والكذب لا يخفي الحقيقة إنّما يؤجل اكتشافها فقط.

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 279.
[2] المصدر نفسه، ص 280.
[3] المصدر نفسه، ص- ص 284- 285.
[4] المصدر نفسه، ص 286.

خامسا: الصراع الدراميّ

الصراع هو ذلك التصادم الناتج عن تناقض طرفين أو أكثر وقد يكون خارجي بين الشخصية وقوة مضادة لها أو داخلي نفسي يعبر عن انفعالات وتقلبات هذه الشخصيّة.

1/ الصراع الخارجي

حملت الرواية عنصر الصراع الدرامي وجسدته ووضحت معالمها وكانت كآليّه له، و تجلى في صراع "**عزيزة**" هذه الشخصيّة التي رسمها الروائي بخطوط عريضة للكشف عن المعالم الرئيسيّة لها في انجاز الصراع الدراميّ إلى جانب "**الضابط سعدون**" الذي كان القوه المعارضة لها هذا الأخير كان لغة العدالة لم يردد سوى « نحن صوت الضحية وهي تصرخ داخلنا أنصفوني».[1]

أ- بين عزيزة وسعدون:

"**عزيزة الجنرال**" اسم على مسمى تتمتع بالقوة والمكانة الرفيعة، جاء لقبها موافقا للدور الذي لعبته "**عز الدين جلاوجي**" التزم بعناصر الترتيب في الصراع من البداية إلى الذروة إلى النهاية فيها بدأ عن الحديث عن جريمة القتل التي من خلالها أدخل عنصر التشويق والإثارة في نفس المتلقي هذه الجريمة كشفت ثنائية ضدية وهي الظلم والعدالة فالظلم، جسد في شخصيّة "**عزيزة**" التي سعت إلى فساد المجتمع والسيطرة عليه «وما كادت **عزيزة الجنرال** تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء وتأخذها منهم عنوة وما كادت تشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال وكاد تتضع يدها على أملاك الدولة فتشتريها بأسعار رمزيّة».[2]

كانت بداية الصراع مع "**عزيزة**" التي استغلت كل إيديولوجيتها على جريمة ابنها، هذه الغنيّة المالكة للجاه والمال جعلت من ماضيها قاعدة إذ مجال للمقارنة بينها وبين امرأة أخرى في مدينة "**عين الرماد**"، اخفت معالم الجريمة وطمست الحقائق من خلال مساعدة **الطبيب فيصل** الذي خان مهنته التي لطالما كانت اشرف المهن وأنبلها «الطب مهنه نبيلة راقيه لا تعادلها أيّة مهنه سوى مهنة التعليم».[3]

كانت ثنائية الظلم بارزة في هذه الرواية فقد لخص الظلم من خلال تلبيس "**كريم**" جريمة لم يفعلها فبدل أن يكون المنقذ «كانت نيتي فعل الخير؟ ويظهر أن فعل الخير في هذه الأيام ليس بالأمر الهين»،[4] أصبح

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 231.
[2] المصدر نفسه، ص 43.
[3] المصدر نفسه، ص 274.
[4] المصدر نفسه، ص 27.

المجرم هو الضحيّة الأولى لممارسات عزيزة التي قدمته كطبق من فضة للسلطة العليا، فالإجراءات الروتينية التي قام بها "**سعدون**" من خلال تنقله إلى بعض المطارح المشتبه بها كمزرعة "**سالم**" "و**خليفة السامعي**" لم تجدي نفعا إلى أن استغلت "**عزيزة**" مصاهرتها لعائلة "**السامعي**" وتقربها منهم لوضع الكيس في المزرعة وبعدها إرسال رسالتين مجهولتين إلى الشرطة تحرك "**الضابط سعدون**" بموجبهما إلى المزرعة وهناك وجد الكيس المدفون الذي كان بمثابة المؤشر الفعل الجنائي وأمر بالقبض على "**كريم**" «ذلك المساء لم يستطيع **الضابط سعدون** أن يستقر في مكانه حتى تم القبض على **كريم** وحين رآه يدخل المركز مكبلا بالأغلال تنفس الصعداء وجلس على أريكته وأشعل سيجارة نفث دخانها إلى الأعلى بزهو وخيلاء وهو يحدث نفسه: وأخيرا وقعت أيها النذل الحقير»،[1] اتهم بعدها **كريم السامعي** بهذه الجريمة وحكم عليه بالسجن لمده عشرين عاما.

وصلت الأحداث إلى ذروتها وأعلن الروائي على انفجارها من خلال إصرارا "**الضابط سعدون**" على تحقيق العدل فهذا الأخير كان ملتزما حول نشر السلام بين الناس وظل يجاهد من أجل الكشف عن المجرم الحقيقي، فبعد دخول كريم السجن أصبح تظهر معالم ودلائل جديدة كانت وسيلة ساعدت التحقيق لإثبات صحة واقعة تهمّ الجريمة، استعان بها "**سعدون**" للوصول إلى الحقيقة التي ينشدها لتطمس معالم الحيلة الأولى التي سعت "**عزيزة**" جاهدة إلى إخفائها وهنا يجسد لنا الروائي صورة العدالة.

اشتد الصراع بين هذين الثنائيتين إثر ظهور هذه الدلائل فما كان من "**سعدون**" إلا أن يضع خطة محكمة يكشف بها الحقيقة لا محالة مفادها مقتول رجع إلى الحياة نشرها في الجرائد «أكد شهود عيان أنهم رأوا **عزوز المرنيني** في الأربعين من العمر يتجول في أنحاء المدينة علما أن **عزوز المرنيني** كان قد قتل منذ خمس سنوات وحكم على قاتله بعشرين سنة سجنا ما زال يقضي بقيّتها في سجن تازولت بباتنة».[2]

هالت "**عزيزة**" من هذا الخبر و توعدت بأنّ "**سعدون**" سيدفع الثمن وبالرغم من هذه الضغوطات الكبيرة التي تعرض لها "**سعدون**" من طرف "**عزيزة**" وحاشيتها إلا أنّه تمكن من تحقيق العدل وكشف الحقيقة بعد أن رمى الطعم في بحر "**عزيزة**" لتلتقطه ويمسك بها متلبسة في مقبرة النصارى من طرف الناس الذين ظلمتهم (**بدرة سمير نوارة**... إلخ)، ومن هنا كانت هاتين الثنائيتين متضادتين الصراع المركز الذي بنيت عليه الرواية.

[1] عز الذين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص- ص 232- 233.
[2] المصدر نفسه، ص 280.

ب–بين بدرة وعزيزة:

"**عزيزة الجنرال**" لم تمارس قوتها المتسلّطة والمتكبرة على الطبقة الفقيرة فقط، بل وصل بها الأمر إلى التمرد على الفئة الموازية لها، فهدفها الأول والأخير تحقيق مصلحتها ولو كان على حساب غيرها وهذا ما شاهدناه مع عائلة "**خليفة السامعي**" عامة "**وكريم**" "**وبدرة** "خاصة.

جسد لنا الروائي الصراع الدراميّ بينهما بداية من خلال محاولة عزيزة تسمية ابنة "**فواز** "باسم أمها وفاء لها لكن بدر عارضت ذلك «وكانت **بدرة** تحلم أن تسمي ابنتها اسم جميل يتناسب مع عصرها وكانت **عزيزة** تصر على أن يكون اسم الوليدة على اسم أمها تخليدا لها»،[1] لكن "**بدرة**" أصرت وسميت ابنتها اسم "**وردة**".

اشتد الصراع بينهما وعاشت "**بدرة**" فيبيت زوجها في الجحيم، ذاقت فيه الويلات ومرّ العذاب، والظلم الممارس من قبل "**عزيزة**"؛ إذ طردتها من بيتها وأخذت الطفلة من حضنها «فدق الجرس فاستوي **سالم** قائما حاول بسرعة أن يستوي ما تبعثر من شعره وهندامه، وخرجت تتبعه **وردة** وحين فتح الباب هزته المفاجأة وفغر فاه لكن كلامها قطع عليه ذلك، ابنتي يا عمي **سالم**... ابنتي لابدّ أن أراها... أكاد أجن أكاد أجن وأجهشت تبكي فاندفعت **وردة** من خلف **سالم** وارتمت في حضن أمها باكية، ضغطتها إلى صدرها تشبعها تقبيل وانتبه **سالم** لنفسه فجلله الحزن».[2]

الضغط النفسي واختلاط مشاعر الوحدة باليأس والابتعاد عن ابنتها "**وردة**" حرق قلب "**بدرة**" وجعلها تتجرع مرارة الانتظار لا تعرف طعم الهناء، فارق النوم أجفانها، لتعانق الدموع والألم والحسرة، هذا ما جعلها تفكر في شيء واحد وهو الانتحار «وصارت **بدرة** كالمجنونة تغيرت في الطباع والمزاج والنظرة إلى الناس وفقدت كل أمل في الحياة وهي ترى الزلزال يضرب كل قلاعها فيهدمها دفعة واحدة وكثيرا ما صارت فكرة الانتحار تلح عليها وكثيرا ما دخلت مع مدير المؤسسة في خلاف لتأخرها وكثرة غيابها عن العمل وبالغت هي في الأمر رغم تهديد المدبر بتوقيفها عن العمل».[3]

عاطفة الأمومة جعلتها تتراجع عن فكرتها إذ قررت تحدي الجميع ورفعت دعوة في المحكمة ضد "**فواز**" "**وعزيزة**" بمقتضاها استطاعت "**وردة**" العودة إلى دفء وحنان أمها «ولكن جلسة المحاكمة عقدت وحكم

[1] عز الذين جلاوجي: الرماد الذي غسل لماء، ص 225.
[2] المصدر نفسه، ص- ص 240-241.
[3] المصدر نفسه، ص 238.

القاضي بإرجاع **وردة** إلى أمها وغادر الجميع المحكمة وقد تمازجت في نفوسهم مشاعر شتى للفر والحزن والتشفي».[1]

الزواج بين "**بدرة** " "**وفواز**" لم يكن زواج حب بل كان زواج مصلحة، دبّرته "**عزيزة**" لتبعد ابنها من تهمة قتل "**عزوز المرنبني**" وإلصاقها في "**كريم السامعي**" بعد تحقيق غايتها حاولت التخلص منها، لكنّ "**بدرة**" وقفت لها بالمرصاد متحديّة شرورها خاصة بعد أن علمت بخططها الجهنمية.

ج- يحياوي والمجتمع:

إلى جانبي صراع "**عزيزة وسعدون**" _الظلم و العدل_ توجد ثنائية أخرى شبّ النزاع بينهما تتمثل في "**فاتح يحياوي**" وسكان عين الرماد، هذا الصراع الفكري خاضه "**فاتح يحياوي**" ذلك الشاب الذي فر إلى عالم الفن والفكر، فقد جعل من الثقافة سلاحا لمواجهة جهل مجتمعه والوقوف في وجه السلطة فهو لم يشأ ترك سكان مدينته يتخبطون في خضم سيطرة الطبقة السلطوية وكذا الغباء المتعمد «الم أخبرك يا فاتح؟ الشعب شعب لهو... حتى الذين جاءوا من أجلنا باعونا في أخر لحظة ألم ترهم؟ إنّهم يتجاهلوننا ويقصدون قاعة الحفلة؟ (...) وبات "**فاتح يحياوي**" يتجرع خيبات هذه الأمة مرددا بينه وبين نفسه هذه الأمة تجمعها الزرنة والبندير وتفرقها العصا».[2]

"**فاتح اليحياوي**" آمن بالعلم وراء أنّه وسيلة للعثور على الغامض والحصول على الضالة ويسهم كذلك في رقي المجتمعات وتطورها إذ عمل جاهدا على تغيير وكشف نقاب الفساد السائد في وسط شعبه آنذاك «آمن بوجوب ثورة الناس من أجل تغيير واقعهم وكان يحدث **كريم** بأفكاره كلما التقاه "على المتنورين بالعلم أن يزرع في الناس تقديس العقل والمعرفة ليغيروا واقعهم... تغيير الواقع الاجتماعي يبدأ من إصلاح السياسة لأنّ السياسة هو الرأس التي تقود وتوجه..."»[3] فتدهور **مدينة عين الرماد** كان نتيجة فساد حكمها ورؤسائها هؤلاء الذين جعلوا الطبقة الغير مثقفة تحت سيطرتهم يقبعون في ظلام الجهل والباطل زد على ذلك هو مجتمع القوي يأكل الضعيف بلا رحمه ولا شفقه.

هذا الشاب الطموح الذي كان أستاذه في علم الاجتماع بالجامعة يتمتع بعمق كبير في التفكير والقدرة على تحليل المواقف لم يشأ ترك أفراد مجتمعه يسبحون في المياه العكرة بل أراد تنويرهم وكشف الحقيقة وزيف

[1] عز الذين جلاوجي: الرماد الذي غسل لماء، ص 265.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 156.
[3] المصدر نفسه، ص 219.

القانون و دليل ذلك قول الروائي « سأهب العقول والقلوب ولم يكتفي بفلسفات نظريّه بل راح يقود الطلبة للاحتكاك بالواقع ويدفعهم للتفاعل معه وتغييره».[1]

هذا المجتمع الذي وضع فيه "**فاتح يحياوي**" ثقته وسخر كل إمكانياته من أجل النهوض به وبناء دولة الحق والمساواة بين الراعي ورعيته والدعوة إلى تأسيس كيانه من أجل التخلص من قيود الطبقة الحاكمة خذلوه من الوهلة الأولى بعد ما ساروا وراءه خوفا من تهديد "**عزيزة**" لهم ليصطدم بمظهرهم الغير المبالي « سارت الحشود خلفه مني شارع إلى شارع وقف أمام البلدية عاصفة هوجاء تصرخ بسقوط **مختار الدابة ونصير الجان وعزيزة الجنرال**، تدخلت قوة مكافحة الشغب فرقت المتظاهرين واعتقلت **فاتح يحياوي** تفرقت حوله الجموع شاهد ضده بعضهم اتهموه بتحريضهم ومغالطتهم سجن أشهر وخرج ليدخل سجن أعمق».[2]

إنّ الروائي "**عز الدين جلاوجي**" جسد لنا صورة في مجتمع جاهل لا يفقه شيئا في أبسط حقوقه من أجل جبناء مجتمعه؛ إذ لم يكونوا آذانا صاغية له عندما أطلق العنان لصوته «تعرض **فاتح اليحياوي** لانتكاسات كبيرة جعلته يعيد كل حساباته ويصاب بإحباط رهيب ويفقد الثقة في الناس جميعا فينطوي على نفسه بعيدا عن الجميع وفقد آمن أن هذا النوع من البشر لا يمكن إصلاحهم».[3]

2- الصراع الداخلي:

الصراع الداخلي هو تلك الانفعالات والرغبات الباطنيّة التي تؤثر على سلوك الإنسان وقد شاهدنا هذا النوع حاضرا بقوة في شخصيات هذه الرواية وبرز أكثر مع الشخصيّات الرئيسيّة:

أ – صراع عزيزة

عرفت "**رواية الرماد الذي غسل الماء**" صراعا داخليا حادا جسدته "**عزيزة**" البطلة إذ كانت تواجه أزمة نفسيّة حادة وقد صور لنا الكاتب هذا الصراع من خلال سلوكياتها وانفعالاتها مع الآخرين، وعبر هذا الصراع الذي شهدته شخصيّة "**عزيزة الجنرال**" تمكن القارئ المتلقي من معرفة مصدر سلوكياتها وعدوانيتها ومنها ما جاء في البداية حيث وضح لنا الروائي الماضي الذي عاشته من خلال توظيف مفارقة الاسترجاع التي فيها وضح معالم هذا الصراع كما جاء في قوله «تقلب صفحات الطفولة وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات

[1] عز الذين جلاوجي: الرماد الذي غسل لماء، ص 43.
[2] المصدر نفسه، ص – ص 156-157.
[3] المصدر نفسه، ص 219.

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]

سبب صراع "**عزيزة**" النفسي وخوفها من ذاك الماضي الذي ظل يطاردها في حياتها وكذا أحلامها؛ إذ أصبح نومها لا يخلو من الكوابيس المزعجة تختفي بمجرد استيقاظها صباحا، ومن شدة تلك الصدمات التي شهدتها في طفولتها بنت قاعدة أساسها التمرد على الجنس الذكري فوالدها كان مصدر مخاوفها وفزعها ذكراه كانت أليمة كامنة في قلبها وحتى عقلها كانت تصارعها في هدوء الليل وسكون غرفتها «ودخلت عزيزة غرفتها في عصبية وتمددت على سريرها منكفئة على وجهها كطفل صغير يخشى خطرا داهما».[2]

سرير "**عزيزة**" لم يكن الحضن الدافئ الذي تشعر فيه بالأمان والراحة فذكرى والدتها تهاجم راحة بالها «كان الليل حالكا وكانت الأمطار غزيرة حين عاد **يوسف** ... دق الباب بعنف... فتحت **عرجونة** ترتجف ... انهال عليها صفعا وشتما وبصاقا صرخت مستنجدة زاد غضبه ... أمسكها من شعرها وراح يجرها خارج البيت... ما زالت الأم تصرخ بأعلى صوتها ومازالت الأمطار تتهاطل والليل يئن في عباءته السوداء ووحدها الطفلة **عزيزة** ذات الخمسة أعوام تقف باكية عند الباب تدعوها صرخات أمها إلى النجدة»،[3] فالقدر شاء لها أن تصارع هذا القلق والخوف في نفسها دون مشاركته مع غيرها علاقتها بزوجها لم تكن علاقة منسجمة فهذا الزواج كان حكرا على حياتهما.

"**عزيزة**" هي الشخصيّة المتألمة صورها لنا الكاتب في صورتين الأولى امرأة فولاذية من حديد والثانية "**عزيزة الصغيرة**" التي كان صراعها مع نفسها من أجل التخلص من ذكرياتها التي كانت ألما وعذابا كان يفتك بكيانها ويمزق أحشائها.

ب- صراع سالم

إلى جانب صراع "**عزيزة**" يوجد صراع "**سالم**" الذي يتجلى في نفسه وواقعه، فقد عاش في بيته حياة ضنكا وعنيفة مع زوجته التي لم تكن له عونا وسندا في هذه الحياة "**سليم بوطويل**" بل كانت مصدرا لتأزم حالته النفسيّة أكثر فأكثر «لم يعد إلى فراشه ولم يغير حتى ثيابه بل ولم يستطيع حتى أن يجلس... عشرات الأسئلة كانت

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 09.
[2] المصدر نفسه، ص 75.
[3] المصدر نقسه، ص 76.

تدور في خلده ويجب أن يطرحها على زوجته لكنّه لم يكن ليجرؤ... يعرف أنّها قد تفور وتثور كالبركان وتقلب ليلهم كوابيس مزعجة».[1]

"**سالم بوطويل**" في شبابه حب ابنة عمّه "**ذهبية**" وهي كانت تبادله المشاعر ذاتها عقد العزم أن يتزوجها منذ سنوات، لكن والده وقف في طريقه وعارض الفكرة وطلب منه الزواج من "**عزيزة الجنرال**" «ورفع الأب عقيرته يكبح حلمها، وماذا تملك ذهبية بنت الطاهر غير الفقر؟ سأزوجه **عزيزة** بنت **يوسف** وسيرث أراضيها يضمها إلى أراضيه ليصير ثريا ... الناس لا يقاسون إلا بما يملكون»،[2] لم يستطع سالم رفض قرار والده فجعله يدخل في صدمة عاطفية، التي كانت تهاجمه في يقظته كل ما اشتد به الحال و ضاقت به الدنيا وهو يرى بطش "**عزيزة الجنرال**".

تعرض "**سالم**" إلى العديد من الأزمات والمشاكل العاطفية المتتالية جعلته يدخل في باكتئاب وخوف وقلق شديد بات يجد صعوبة في أن يشعر بالثقة والأمان في علاقته مع المقربين منه زوجته وأولاده «تمنى في هذه الساعة لو وجد نفسه فجأة في شعاب وفجاج ليصرخ ملء رئتيه... تمنى لو فقد صوابه واتزانه ونزل في كل ما هو أمامه تهشيما وتكسيرا... تمنى لو لم يكن في هذا الوجود... ما معنى أن تملك المال والعقار والمزارع ثم أنت لا تملك نفسك؟ ما معنى أن تأكل كل ما لذ وطاب وتلبس أجمل الثياب وتركب أفخر السيارات ثم أنت مضطرب الروح والنفس».[3]

لم يجد في محنته هذه إلا صديق طفولته "**صالح المقري**" يفضفض له هموم قلبه ومن الذي تسبب في شعوره بالهم والحزن لكنّه في الأخير استسلم وتأكد أنّ القدر اختار له مواجهة شر زوجته "**عزيزة**" وأعمالها الشيطانية.

ج- صراع كريم:

تجلى الصراع الداخلي في هذه الرواية أيضا عند "**كريم**" هذا الشاب كان الضحية الأولى ل"**عزيزة الجنرال**" تعرض للظلم والحرمان والقلق فقد جعلت منه إنسانا متوترا بعدما كان رجلا سويا عملت على إدخاله السجن، وهناك بدأت تظهر معالم صراعه النفسي، ويبدو أن كريم عانى القلق ودخل في حالة اضطراب دائم بين جدران السجن المظلم في جو خانق، السكون والصمت الرهيب يفضي عليه ووساوس وأفكار.

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 15- 16.
[2] المصدر نفسه، ص 47.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 66.

"**عزيزة**" سرقت منه حياته وأحلامه وحتى حريته وهناك أدرك بشاعة المكان «وفي السجن تغير **كريم** كليا صار منطويا على نفسه يقضي الساعات الطوال لا يكلم أحدا ينسج أفكارا ثم ينكثها بعيدا إلى مخيلته كل محطات حياته التي كانت رتيبة عادية»،[1] الحزن ملأ قلب "**كريم**" والاضطراب استبد به قاده إلى حالة من القلق والهياج بات لا يعرف إلى النوم سبيلا وهو يحاول الإجابة على تلك الأسئلة التي لطالما كان يطرحها على نفسه بنفسه «ومتى سيخرج؟ هل ساجد بعد هذه السنوات شيئا يذكر؟ هل سيكون للحياة طعم ورائحة؟ هل سيجد أباه الذي أنهكته السنون وهمومها وانكساراتها؟ أباه الذي هدمه هو بحماقته وتصابيه؟ هذا الأب العظيم الذي كان يراه مفخرته... الأب الذي ضحى بكل ما يملك من أجل أن يراه رجلا كبيرا أمام الجميع».[2]

إنّ فكرة اعتقال "**كريم السامعي**" وسجنه ظلما عرضته لضغوط مستمرة ناجمة عن طبيعة الظروف الحياتية المحيطة به، فقد وجد نفسه يصارع الواقع مما جعله غير قادر على مواجهتها والتكيف معها، إذ اعترته حالة من الفشل والتشتت سببت له أزمات واضطرابات نفسيّة أثقلت كاهله.

د- صراع عمار كرموسة

"**عمار كرموسة**" ضحيّة من ضحايا المجتمع بصفة عامة وضحيّة تفكك وتشتت الأسرة بصفة خاصة، فهو لم يعيش في كنف أبيه فقد فقده وهو في سن مبكرة، لم يبق له عنه أثرا محفورا في ذهنه، فقدان عنصر مهم في حياته أكبر صدمة يمكن أن يواجهها هذا الطفل الصغير؛ إذ أثرت على نموه العقلي والاجتماعي وحتى النفسي وعلى ثقافته وتفاعله مع الآخرين وما زاد الطين بلة أنّ "**أم عمار**" التي كان ينبض قلبها بالحنان مارست أمومتها على ابنها إذ كان تحضنه «إلى دفء صدرها... تضغطه إليها... تحضنه بكلتا يديها، يحس بدفء أنفاسها تهدهده...ويحس بدموعها تنساب متلصصة كي لا توقظه، ويدس رأسه الصغير بين نهديها وينام كان صدر أمه أرجوحة سلة من ورد... سحابة ماطرة .. جميلة في ربوة... براقا... جنة خلد...»،[3] غادرته تاركة فراغا رهيبا كسر قلبه، فقد طعم الحياة بموتها «ذات ليل حزين كئيب بارد مرتعش الأضلاع... وقد طردته الطفولة من رحابها... وصله نبأ موت أمه... كان يقف وسط الجميع كجرة مهمشة».[4]

هذه الظروف القاسيّة جعلت من "**عمار**" شديد القلق والاضطراب وأصبح رجلا خطير تفنن في ترويج المخدرات وسار في رحلة الإدمان ودخل السجن مرتين؛ إذ أصبح يعاني صراعا نفسيا يبحث داخله عن

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 237.
[2] المصدر نفسه، ص 238.
[3] المصدر نفسه، ص 35.
[4] المصدر نفسه، نفسها.

مخرج يسير فيه على الطريق المستقيم فجاهد تلك النفس واستطاع أن يصلح ذاته بالقوة والعزم والإصرار فبعدما كان في قمة الانحطاط أنعم عليه الله بالعودة إلى طريق الهداية.

على ضوء ما تقدم نقول أنّ الصراع الدرامي المتأتي في الرواية قد تطرق إلى عدة جوانب كشفت لنا عن حالة تلك الشخصيّات النفسيّة والاجتماعية والذي أسهم في سير الأحداث وبلوغها الذروة وصولا إلى الحل وهناك صراعات لم تكن مؤثرة على السير العام للأحداث في الرواية كصراع "**العطرة**" مع "**بدرة**" وأيضا صراع "**خليفة**" مع زوجته.

سادسا: الحوار

2- الحوار الداخلي:

الحوار الداخلي هو ذلك الحوار الذي يدور بين الشخصيّة ونفسها من خلاله يكشف لنا الروائي عن ذاتها وأفكارها وحتى تصورتها ومن الحوارات الداخلية نجد ما دار بين الشخصيّات وذاتها مثلا ما يقول "**الضابط سعدون**" وهو يتساءل بينه وبين نفسه «ماذا تخبئ هذه الملامح؟ ومن أين أبدأ في قراءتها؟ وإلى أين انتهي؟ وهي كتاب ضخم جمع كل مآسي أبناء هذا الشعب...هل يصدق أن يكونوا مجرمين وليس ضحايا؟ إلى متى يسلب هؤلاء ولا يمنحون».[1] هذا المقطع يصور لنا "**الضابط سعدون**" وهو يحاول الالتزام بعمله؛ إذ استدعى رفقاء "**عزوز**" وأخوه "**سمير المرنيني**" لسماع أقوالهم واستقراء وجوههم لعله يجد مؤشرا يساعده على حل هذه الشفرة ويربطه بما يدور في رأسه فالحيرة والدهشة أرهقته حد الهلاك فقد شكلت له نزيفا داخليا لا يلحظه أحد.

نجد كذلك حوار "**سالم بوطويل**" مع نفسه، وورد في قرارة نفسه «ما ينقص عزيزة هي أنّها ليست امرأة طيعة... وأمّا غير ذلك فهي امرأة كاملة يتمناها كل رجل لم يعرف شيئا عن طبيعتها وهي أجمل بكثير من ذهبيّة بنت الطاهر لكن ذهبيّة نبع من الود والسكينة... كالنسمة المنعشة كالماء العذب النمير و هل المرأة غير هذا؟ وليس بعده إلا جسد من لحم ودم قد يكون فيه من الوحشية ما يجعله مفترسا»،[2] من خلال حوار "**سالم**" الداخلي يوضّح لنا الروائي المتاهة والضياع الذي يعيش فيه وهو يصف جمال "**عزيزة الجنرال**" أيقن أنّ الجمال ليس جمال الجسد والوجه الذي هو هبة من عند الله إنّما جمال الروح والأدب الذي يتحكم فيه الإنسان ويحاسب عليه وهو ما وجده عند ابنة عمه ذهبيّة.

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 81.
[2] المصدر نفسه، ص 47.

أمّا في موضع آخر نجد أيضا حوارا "**لسالم بوطويل**": «ورمى سالم بقشرة الموز على المائدة وراح يلوك على مهل ما في فمه يخضه يمينا وشمالا كأنّما يستخرج زبدته، وفي ذهنه سؤال كبير: ما السر في اجتماع الأسرة لأول مرة بهذا الشكل؟ أليس هذا الذي ينقصنا؟ أليس هذا الذي يكمل سعادتنا؟ ذاك زمن الشباب أمّا اليوم فأنا زوج وأب».[1]

اجتماع الأسرة يجعل الإنسان يحس بالمسؤولية تجاه إفراد عائلته "**سالم بوطويل**" لم يشعر بهذه النعمة فلم يعرف طعم اجتماع الأسرة على الإطلاق وعند زيارة "**كريم السامعي**" وجلوسهم في قاعه واحدة أحس بأنّ هذا ما كان ينقص عائلته لتعويض التواصل المفقود بينهم.

يجسد لنا الروائي أيضا حوارا داخليا "**لفاتح يحياوي**" حيث قال: «حين هم بالخروج لم يقم **فاتح اليحياوي** لتوديعهم بل استمر جامدا في مكانه كأنّما هو مجرد جثة باردة... إلى متى يستمر مسلسل الكذب والتجديل وتزييف التاريخ والضحك على أذقان الجميع...؟ وإلى متى يبيع الكتاب والأدباء أقلامهم مرتزقة للتافهين والطواغيت؟ إلى متى نخدع عيون الناس ونستخفهم حيث نضع من عجوتهم آلهة من خراء؟ تدافعت مناكب الأفكار في رأسه».[2] هذا المقطع يوضّح لنا نفسيّة هذا الشاب الذي اختار الغابة والجبال مكانا لخلوته بعيدا عن مجتمع الخداع حتى لا يشم رائحة النفاق فيضيق نفسه، فقد اختار الصمت عوض الحديث مع جبناء مجتمعه.

2- الحوار الخارجي

هو الحوار الذي يدور بين عدد من الشخصيّات بصوت مسموع نجد الكاتب يلجأ إليها ليكسب العمل الروائي نوعا من الحركة عند سرده الأحداث ورواية "**الرماد الذي غسل الماء**" تحتوي على العديد من الحوارات الخارجية من بينها الحوار الذي جرى بين "**الضابط سعدون**" "**وعمار كرموسة**" "و**مراد لعور**" اللذان اتهما في مقتل "**عزوز المرنيني**".

«يا سيدي **الضابط** لسنا قتلة... و**عزوز** من أحب الناس إلينا... نشأنا وكبيرنا معا وكبرنا في بيتهم أمه أمنا وأبوه أبونا... وأسرته أسرتنا واقتسمنا المرة والحلوة إن كنا دقنا حلوا... حالة **عزوز** وحالة أسرته تبكي حتى قلب الشيطان ولا ي...

وقاطعه "**الضابط**":

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 209.

[2] المصدر نفسه، ص- ص 196 - 197.

- ولكنّكم أصحاب سوابق خطيرة وارتكبتم جرائم أنتم أدرى بها فما معنى أن لا تقتلوا **عزوز**.

ولم يهمل **عمار كرموسة** صديقه **مراد لعور** كي يقول شيئا بل استمر في المرافعة بنفس الحماسة.

- أنت تعرف يا حضرة الضابط وضعنا المزري...كل الأبواب أغلقت في أوجهنا...اليتم الفقر البطالة فتصعلكنا وتشردنا...مرة لنكسب لقمه العيش... ومرة لننسى... و مرة لننتقم ... أنا تجاوزت الأربعين ... لا بيت... لا عمل... لا زوجة... لا أولاد، أليست حياة كلاب؟

- أنتم سبب كل ذلك

هكذا رد **الضابط** من دون قناعة منه ليرتفع صوت مراد لعور مبحوحا:

- حاولنا طلب الرزق الحلال لكن غيلان المال التهمتنا ... إن وجدت لنا عملا فنحن مستعدون منذ الآن».[1]

يبيّن لنا هذا الحوار أنّ الشباب في مدينة "**عين الرماد**" عاشوا لسنوات طويلة ظروفا مزرية للغاية فواقعهم المر أصبح لا يطاق لا يملكون أبسط ضروريات الحياة عانوا من فقر مدقع وبطالة مرتفعة هذه الظروف جعلتهم يمضون في طريق اليأس والظلام لم يرو سوى المخدرات أنيسا لمشوارهم في الحياة ولملء فراغهم.

من الحوارات أيضا نجد الحوار الذي دار بين "**العطرة**" وعمتها "**كوثر**":

- «حيرني رئيس البلدية حمم الخبث تتطاير من عينيه.

- أفعاله كلّها تدل على ذلك... وسمعته لدى الناس سيئة.

- لم ينوي خيرا في توظيفي ولا في توظّيف عشرات الإناث اللواتي ملأنّ بهنّ مكاتب البلدية.

عطست العمّة **كوثر** مرارا ومدت يدها فمسحت أنفها واندثرت بغطائها وقالت:

- لعلّه يريد الزواج ... فلا تتسرع في إصدار الأحكام.

- ما أخبث الرجال ... يبطرون مع أول شعاع للنعمة.

أحست العمّة بقلق العطرة وضجرها مما قالته فسكت الخطاب لحظات ترتب فيها أفكارها واندفعت قائلة جدت حلا للمعضلة:

- غضبك سيفسد كل شيء لا تثوري في وجهه وكوني طعما للوحش ليقع في الهاوية حين.. تترسمين وتحصلين على مسكن انقلبي ضده بكل...

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 82.

- يا عمتي هذا الثعلب كبير ولست أنا أول ضحية ولن أكون الأخيرة وكلام الناس لا يرحم يصنعون من الحبّة قبّة اللعنة عليهم جميعا... هؤلاء الناس لا يحسنون إلا تمطيط ألسنتهم دون فائدة ... لو كان فيهم خيرا لما انتخبوه رئيسا للبلدية أيعقل أن تحكم الدّابة ألاف البشر إنهم دواب مثله.

- وماذا ينتخبون كل المرشحين من كل الأحزاب عملة واحدة كلّهم دواب وأنعام وبهائم.

وخشيت أن تمتد في الثرثرة فواصلت.

تصبحين على خير»[1]

هذا الحوار الذي جرى بين "**العطرة**" وعمتها "**كوثر**" على رئيس البلدية "**مختار الدابة**" الذي استغل منصبه سعيا لتحقيق رغباته ومصالحه الشخصيّة فقط، دون الالتفاف بمن هم حوله فقد أهمل احتياجات سكان المدينة وتلاعب بهم، لم يقدم أي تضحيّة لأجلهم، لم يستمع إلى انشغالاتهم وهمومهم فهو شخصيّة أنانية بامتياز.

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص- ص 123- 124.

خاتمة

خاتمة:

لكل بداية نهاية إلا في العلم فكل نهاية هي بداية لعمل جديد، وفي ختام بحثنا بعد الدراسة والتحليل توصلنا إلى النتائج التالية:

- البناء الدراميّ هو التطور في البنيّة التركيبيّة وهيكل الأعمال الدراميّة مثل المسرحيات والروايات، وصولا إلى ذروتها ومن ثم إلى نتائجها النهائية، وبهذا فهو يتكون من ثلاث مراحل بداية ووسط ونهاية، تعمل مع بعضها البعض لتشكل المشاهد الدراميّة.
- من خلال تمعنا في شخصيّات رواية " **الرماد الذي غسل الماء**" لاحظنا ثراء في دلالاتها ومعانيها، فقد أحسن الكاتب رسمها بكل أنواعها وأبعادها ورتبها حسب ارتباطها بالحدث، فهي فالغالب تمثل رموز جسدها الروائي في قضايا اجتماعية وسياسية، كان لها دور في بث الحركة والحيويّة في النص الروائي.
- الزمن مقوم من مقومات الرواية فما من حكاية إلا داخل الزمن، فالكاتب "**عز الدين جلاوجي**" استخدم المفارقات الزمنيّة- الاسترجاع، الاستباق- واعتمد فيها على تحليل الجانب النفسيّ للشخصيّات من خلال خاصيّة التذكر والاستشراف.
- إنّ تنوع الأمكنة في الرواية بين المغلقة والمفتوحة أسهم في تطوير الأحداث، فقد جعل الكاتب هذه الأمكنة تزخم بدلالات ورموز عكست أوضاع المجتمع آنذاك.
- الحدث هو صلب المتن الروائي تقوم الشخصيّات بتحريكه من خلال القيام بالفعل، وهذه الرواية تدور أحداثها حول جريمة قتل والبحث عن مرتكبيها، عمد "**عز الدين جلاوجي**" إلى شرح تفاصيلها بأسلوب مفكك بغيّة استفزاز المتلقي تارة وتشويقه تارة أخرى.
- استعمل الروائي نمطيّن حواريين يقومان على: الحوار الداخليّ الذي يجرى بين الشخصيّة وذاتها مشكلا صراعا نفسيّا، والحوار الخارجي بين شخصيّة وأخرى، وظّفه لضمان نمط الحكي القصصي.
- إنّ "**عز الدين جلاوجي**" ككل روائي جزائريّ قد تفاعل مع الواقع، وصوّره برؤية واقعيّة خاصة، فسخّر بذلك كل الأدوات والعناصر التي من شأنها أن تخدم هذه الرواية ضمن أطرها الفنيّة والجماليّة. وأخيرا نتمنى أن نكون قد لمسنا بعض النقاط الهامة في الدراسة، وإن كان غير ذلك فحسبنا أنّنا اجتهدنا وحاولنا أن نصيب، وإن لم نصب فلنا أجر الاجتهاد.

ملخص الدراسة

جاءت هذه الدراسة بعنوان: البناء الدرامي في **"رواية الرماد الذي غسل الماء" "لعز الدين جلاوجي"**.

قسمنا البحث إلى فصليّن ومقدمة ومدخل وخاتمة ثم ملحق، حيث تناولنا في الفصل الأول مفاهيم منهجية تمثلت في تعريف البناء والدراما والبناء الدرامي، كما تطرقنا أيضا للحديث عن مفهوم الرواية الدرامية وأنواع الدراما وأهم عناصر البناء الدرامي.

أمّا في الفصل الثاني فكانت وجهتنا نحو دراسة عناصر البناء الدرامي في الرواية من خلال تحليل الشخصيّات والزمان والمكان والحدث والصراع والحوار.

وختمنا بحثنا هذا بخاتمة كانت حوصلة لنتائج توصلنا إليها من خلال هاته الدراسة، ثم ملحق تناولنا فيه ترجمة للكاتب **"عز الدين جلاوجي"** و ملخص لرواية **" الرماد الذي غسل الماء"**.

الكلمات المفتاحية: **البناء، الدراما، البناء الدرامي، رواية الرماد الذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي.**

ملحق

1- ترجمة عز الدين جلاوجي:

"**عز الدين جلاوجي**" أستاذ محاضر بالجامعة الجزائريّة، دكتوراه أدب حديث ومعاصر، مجال المسرح "**التاريخي التخيلي في المسرحية الشعرية المغاربية**" مهتم بالمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا إضافة إلى تدريس مقاييس نظريّة الرواية، والسرد العربي.

بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنيّة والعربية، صدرت له مجموعته القصصية الأولى سنة 1994 بعنوان "**لمن تهتف الحناجر؟**"، له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي، أسس وأشرف وشارك في عشرات من الندوات والملتقيات داخل الوطن وخارجه، نشر عشرات البحوث المحكمة في مجلات وطنيّة وعربيّة، أسس مع ثلاثة من الأدباء سنة 1990 رابطة إبداع الثقافة الوطنيّة وشارك في معظم فعالياتها.

اختيرا عضوا في الأمانة الوطنيّة لاتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2003، وكان مسؤول النشر في الاتحاد حيث تم نشر مئات الكتب لصالح مئات الكتاب والأدباء الجزائريين خاصة، أسس مع ثلاثة من الأدباء والأكاديميّين جمعيّة ثقافيّة وطنيّة باسم "**رابطة أهل القلم**" سنة 2001، وظلّ رئيسا لها منذ ذلك الوقت إيمانا منه بأنّ النضال الثقافي ضروري للنهوض بالأمة ولحمايتها من الاندثار والذوبان والعدمية وأشرف على كل نشاطات الرابطة داخل وخارج الوطن، وسعى لبناء علاقات ثقافية عربية.

أجريت معه عشرات الحوارات في كثير من المنابر الإعلامية في الجزائر والوطن العربي وخارجهما كثيرا منها مبثوث على شبكات الانترنت، اختيرت بعض نصوصه في برامج التعليم بالجزائر، قدمت عن أعماله مئات الدراسات والرسائل الجامعيّة وطنيّا وعربيّا، منها أكثر من 30 رسالة دكتوراه وماجستير في الجزائر خاصة وفي بلدان عربية عديدة، وأيضا في فرنسا اسبانيا تركيا ومصر ومن هذه الرسائل نجد:

- إستراتجية التناص في رواية سرادق الحلم والفجيعة.
- البنية الاستعارية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.
- سيميائية النص الموازي في المسرح الجزائري الحديث مسرحيات "**عز الدين جلاوجي**" أنموذجا.
- تأويل الخطاب الديني في رواية العشق المدنس.
- جماليات تلقي الرواية الجزائرية رواية سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا.
- سيكولوجية الشخصيّة في مسرح الطفل بالجزائر.
- شعرية السرد في روايات "**عز الدين جلاوجي**".
- صورة الأرض في روايات "**عز الدين جلاوجي**".
- الرؤية والبناء في روايات "**عز الدين جلاوجي**".
- معالم تجربة "**عز الدين جلاوجي**" في الكتابة المسرحية.

يعمل الأديب "**عز الدين جلاوجي**" ليؤسس لنفسه مشرعه الإبداعي الخاص من خلال جملة من المعالم أهمها:

الاشتغال عل التجريب، وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث التنوع في الأشكال التعبيرية، حيث ظل الأديب يحلق في عوالم مختلفة ومتنوعة كالنقد والقصة والمسرح والرواية والشعر وأدب الأطفال، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في ثلاثية الخير والحب والجمال.

عمل على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعيّة المسرحيّة مصطلحا وتنظيرا ونصوصا، أطلق عليه مصطلح "**المسردية**" كلمة منحوتة في المسرحيّة والسرد بكل تفرعاته، وفيها أعاد كتابة النص المسرحي بطعم السرد، مخالفا بذلك كل المحاولات السابقة عربيا وعالميا، وكما لقي هدا الشكل الاهتمام من النقاد فقد تم تبني المصطلح في كثير من المنابر.

أسس ما أسماه "**مسرح اللحظة ، مسرديات قصيرة جدا**" ورفع لها شعار:(مسرح اللحظة مسرح الإنسان أينما كانت وكيفما كان)، وهو مسرح يقوم على التكثيف فكرة ولغة وشخصيّات ومكانا وزمانا وحدثا داعيا في المشروع إلى وجوب دخول إلى المسرح إلى بيوت والأحياء وحتى وسائل النقل، وغير ذلك.

للأديب "**عز الدين جلاوجي**" أكثر من أربعين كتابا في فنون أدبيّة مختلفة منها في:

الرواية:

- سرادق الحلم والفجيعة.
- الفراشات والغيلان.
- رأس المحنة 1+1=0.
- الرماد الذي غسل الماء.
- حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.
- العشق المقدنس.

القصة:

- لمن تهتف الحناجر؟
- صهيل الحيرة.
- رحلة البنات إلى النار.

المسرحية –المسردية:

- البحث عن الشمس.
- النخلة وسلطان المدينة.

- أحلام الغول الكبير.
- مملكة الغراب.

لافتات شعرية

- مسدسي.

مسرحيات الأطفال

- الثور المغدور 11 مسرحيات للأطفال.
- غصن الزيتون 10 مسرحيات للأطفال.
- الليث والحمار 10مسرحيات للأطفال.

الدراسات النقدية

- النص المسرحي في الأدب الجزائري
- شطحات في عرس عازف الناي
- الأمثال الشعبية الجزائرية أسئلة اللغة أسئلة المعنى.
- المسرحية الشعرية المغاربية.
- قبسات سردية "قراءات في المشهد المسرحي".

السيناريوهات

- الجثة الهاربة.
- حميمين الفايق.
- قطاف دانية.[1]

[1] علاء الدين عزوز: 16:49، 03-07-2021
. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%AE%D8%AF%D9%85

2- ملخص الرواية:

"**الرماد الذي غسل الماء**"هذا العنوان الغامض في معناه الغنيّ في فحواه يحمل في جعبته العديد من الأسرار هذه الرواية في الظاهر بوليسية وفي الأعماق اجتماعية، سياسية أخلاقية مأساوية تزخم بمختلف العبر.

في البداية تستهل برسالة من حبيبة إلى حبيبها يظهر في الأول أنّها تعاني ألم الفراق الذي أنساها عذوبة الحب إلى أن وصل بها اليأس إلى حافة السعير، هذه الحبيبة التي غادرها حبيبها وغادر المدينة تاركا تلك الفراشة مكسورة الفؤاد، تشهد على أعاجيب مدينة " **عين الرماد** " لتروي له في عدة أسفار حكايات سكانها

التي عنوانها الناس" **بسوق النساء**" "و**الجثة الهاربة** "لكنّها ارتأت إلى تسميّت"**الرماد الذي غسل الماء**" وختمتها بعبارة «قلب أحبك بجنون».[1] عبارة على صغر حجمها إلا أنّها تدغدغ الروح وتفشي الفؤاد.

أحداث الرواية تبدأ مع" **فواز بوطويل** "الابن المدلل المستهتر الذي دهس" **عزوز المرنيني** "وهو عائد من" **ملهى الحمراء** "مخمورا بالشراب وبجسد" **لعلوعة** "الذي يرسله إلى عالم آخر، هنا يصطدم بجسد ويطرحه أرضا في ليلة شاء القدر أن تكون سوداء ممطرة، ولا يكتفي بهذا بل حين نزل من السيارة ووجد الروح ما زالت تجاهد لكي لا تفارق الجسد، تملكه الغضب والطيش لحظة السكر فاستهل هراوة من سيارته وانهال ضربا على رأس المصاب ليقطع آخر نفس يربطه بهذه الحياة وحين أدرك فظاعة ما أقدم عليه هرول هاربا من عين المكان لعلّه ينجو من عقاب هذا المجرم.

بعد مغادرة "**فواز**" اكتشف "**كريم السامعي**" الجثة ليذهب للإبلاغ في مخفر الشرطة أين استقبله "**الضابط سعدون** "وهم بالإسراع مع فريقه لمسرح الجريمة، حيث تكون المفاجأة اختفاء الجثة؟ وتظهر شخصيّة"**عزيزة الجنرال**" كما يسميها الناس"**أم فواز** "في بداية الرواية باكتشافها لفعل ابنها المدلل فتحاول جاهدة لطمس الحقائق والتستر على المذنب فتستعين بمساعدة "**الطبيب فيصل** "للتغطية على مكان ابنها في تلك الليلة، وهي شخصيّة مثلت المرأة الفولاذية التي تهتم بكل شاردة وواردة، تحتقر الجنس الذكوري وذلك نتيجة الوحشية والعنف الذي مارسه أبوها على أمها إلى أن أردها ذات يوم قتيلة أمام عيون عزيزة الصغيرة.

"**سالم بوطويل**" هذا الرجل الساذج تجده في الرواية، كالخيّال الذي يحرر فرسه من عقالها ويتركها تركض جامحة من غير هوادة، فهو رغم معرفته بجرم ابنه وتواطأ زوجته إلا أنه كان رافضا الموقف داخله ساكتا أمام زوجته يركض في خيالاته وراء أطلال حب أكل عليها الدهر وشرب.

مع تسلسل الأحداث تبرز لنا قصص قاسية مختلفة في ثنايا السطور ترتجف لذكرها الأجساد فنجد معاناة ولآلام تتكدس بين الأحياء الشعبية الفقيرة، فتبرز لنا عائلة الفقيد" **عزوز المرنيني** "المتكونة من الأم المريضة التي تعمل بكد وجهد من أجل أفراد أسرتها، والأب الذي يقضي وقته في لعب الضامة والدومينو والأبناء في ترويج المخدرات وبيعها واستدمانها، عالمهم لم يكن الأسوأ في الحي والأغلبية يسيرون على هذا النهج، حيث نجد الشواذ امرأة استر جلت وأخرى عملت راقصة وآخر بائع خمرة وثاني يروج المخدرات وانحراف متغلغل في النفوس المريضة تعكس الحالة الاجتماعية المزرية لتلك المدينة.

[1] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 6.

إلى جانب هذا نجد فئة سلمت من هذا الانحلال، وهي الفئة المتوسطة التي تهتم بالعلم والثقافة والأدب، ومنهم"**كريم**"و" **فاتح اليحياوي**" "**وبدرة**" آمنوا بأنّ الأمم ترتقي بالأخلاق والعلم فقط.

سر" **عزيزة**" "و**فواز** "لم يكتشف وظلت التحقيقات تجر خلفها ضحايا ربما لم يدركوا يوما أنّهم يحشرون في زاوية الاهتمام فقد اتهم"**سمير المرنيني**" بقتل أخيه واتهم كذلك"**كريم السامعي**" بالقتل وتستمر المعركة بي"**عزيزة**" "و**الضابط سعدون** "فالأولى تسعى جاهدة بأمكر الطرق للتغطيّة على الجريمة وتجد الثاني يلهث وراء اكتشاف سر القضية، وهنا تكشف المصالح والأموال والمناصب في أبشع الأقنعة ويعكس الواقع المرير للحالة السياسية في تلك الفترة أين تختبئ الشهامة في أسفل الأدراج وتحبس معها النخوة والالتزام في حين تتربع المحسوبيّة والرشوة والدناءة على الطاولة الحديث.

تستمر الأحداث في السير أين توقع" **عزيزة** "ضحيّتها "**كريم السامعي**" في شباكها حيث قامت بمصاهرة عائلة" **كريم**" ليتسنى لها تلبيسها لجريمة فقد أغرته بالمال والشهرة ودغدغت أحلامه البريئة لتنتشله من براثين المزرعة والطهارة إلى عالم الغناء وأي غناء، عالم دنسه المنحطون وسموه فنا، فقد حكم عليه عشرين عاما ظلما ويبقى الثعلب طليقا.

تبرز الرواية كذلك قصص الشباب الضائع وحكايات أحلام لم تتحقق ف"**سمير**" مثلا الذي ركض وراء المخدرات لعلّه ينسى الواقع المر ويحيى في ذكريات الدهر، وكذلك امرأة جنت وحضنها الشارع ببشاعته ودفأتها الأرصفة بصلابتها وأخرى استرجلت وصارت تحيا حياة الرجال، ولا ندري أي سر هو ذلك الذي أوصلها لحال تخلت فيه عن أعظم فطرة جبلّها الله عليها وهي الأنوثة.

"**الضابط سعدون** "جسد العدالة التي تحاول" **عزيزة** "القضاء عليها، عمل على اكتشاف حقيقة الجثة الهاربة فقد أدرك أنّ الحقيقة مختبئة وراء مكيدة محكمة التنفيذ، وتلك التحقيقات التي كان يقوم بها أيقنته أنّ هناك سرا عليه اكتشافه، وحقا عليه استرجاعه ومذنبا يجب معاقبته ليكشف مكر" **عزيزة** " في الأخير ويتم بعدها نقله إلى منطقة أقل ما يقال عنها أنّها بعيدة كل البعد عن" **عين الرماد** ".

جاءت هذه الرواية مجسدة لواقع الأمّة الجزائرية في تلك الفترة ورسمت أوضح المشاهد وجسدت حقيقة الطغاة، وأصحاب الأموال والنفوذ في شخص" **عزيزة الجنرال** "وحلفائها الذين أعماهم الجشع والطمع ووصل بهم الأمر إلى شرب دماء الأبرياء في أفخر الكؤوس، وتبرز الحالة السياسية في تلك الفترة أين كانت البلاد كالغابة، البقاء فيها للأقوى.

أمّا الحالة الاجتماعية التي تبرزها الرواية واضحة في ثنايا الأسطر حيث كان المجتمع متشبعا بالفساد والانحراف والجريمة والإرهاب نتيجة سوء التسيير، كما تجسد فقدان المرأة لمكانتها في المجتمع العربي الجزائري المسلم حيث صارت تتخبط بين الرقص والشهرة والسلطة، إلى جانب هذا تلك الفئة التي جسدت الشريحة المثقفة التي تدرك أنّ الأمم بمفكريها وأدبائها وعلمائها لا بمغنيها وراقصاتها ورؤسائها.

قائمة المصادر والمراجع

– القران الكريم

أ– المصادر:

– عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2004.

– محمد علي طه الدّرة: تفسير القران الكريم وإعرابه وبيانه، دار الحكمة، دمشق –بيروت، ط1، 1991.

ب– المعاجم

– ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر، لبنان– بيروت إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا– اسطنبول، ط2، دت.

– أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، لبنان–بيروت،ط1، 1999.

– إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة والصحاح العربية، دار العلم للملايين، لبنان –بيروت، ط2، 1989.

– الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد لمنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان– بيروت، ط4 2005.

– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: قاموس المحيط، دار الكتب الحديث، كويت– القاهرة– الجزائر ط1، 2004.

ج– المراجع

- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، مصر– القاهرة، ط1، 1971.

- إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، المؤسسة العامة للنشر، دب، دط، 1958.

- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاصدية العمانية للطباعة والنشر، تونس، دط، 1486.

- أحسن ثليلاني: المسرح والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية، دب، دط، 2007.

- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، الدنيا للطباعة والنشر، مصر–الإسكندرية، ط1، 2006.

- أحمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن –عمان، ط1 2004.

- أحمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن-عمان، ط1 2004.
- أحمد راكز: الرواية بين النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، دب، ط1، 1995.
- أحمد رضا حوحو: غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988.
- أحمد مرشد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، لبنان -بيروت، ط1 2005.
- إدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم السيرافي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر- القاهرة، دط، 1965.
- إديث كريزويل: عصر البنيويّة: تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992.
- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 2020.
- آسلن مارتن: تشريح الدراما، منشورات وزارة الثقافة والفنون، لبنان- بيروت، دط، 1978.
- إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، دار سعد للطباعة والنشر، مصر، د ط، 1945.
- أم الزين بن شيخه المسكيني: تحرير المحسوس، منشورات الضفاف، لبنان - بيروت، ط1، 2014.
- أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997.
- إنريكى أندرسون إمبرت: القصة القصيرة، تر: علي إبراهيم علي متوفى، المجلس الأعلى للثقافة، دب دط 2000.
- بنتلي إريك: الحياة في الدراما، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت- نيويورك، دط، 1968.
- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر تونس، ط1، 2005.
- بوشوشة بن جمعة: مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات بيت المحكمة، دب، دط، 1992.
- جان بياجيه: البنيويّة، تر: عارف منيمة، منشورات عويدات، لبنان-بيروت، ط4، 1980.
- جرالد برنس: قاموس السرديات، ميربت للنشر والتوزيع والمعلومات، مصر، ط1، 2003.

- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، دب، ط2، 1997.
- جيرار جينيت: نظرية السرد من وجهة (النظر والتبئير)، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1 1989.
- جيرالد برانس: قاموس السرديات، تر: السيد الإمام، ميربت للنشر والمعلومات، مصر-القاهرة، ط1، 2004.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان- بيروت 1990.
- حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع لبنان -بيروت، ط1 1991.
- رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1959.
- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، مصر- الجيزة، ط1، 2000.
- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية الهيئة العامة للكتاب، مصر، دط، 1998.
- س،و، داوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط2 1989.
- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر- الإسكندرية، ط1 2002.
- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان- بيروت، ط1، 1985.
- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، لبنان- بيروت، ط1، 1985.
- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة شعبية)، المركز الثقافي العربي، لبنان- بيروت، ط1 1997، ص 93.
- شاكر النابلسي: جماليات المكان، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت- لبنان، دط، 1994.
- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في رواية نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2010.

- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، مصر الإسكندرية، دط،2007.
- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان-بيروت، ط1، 1986.
- الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2004.
- صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، الفارس للنشر والتوزيع الأردن- عمان، ط1، 2006.
- صبيحة عودة زعرب: عنان الكيناني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن عمان، ط1، 2006.
- الطاهر وطار: الاز، موفم لنشر، الجزائر، دط، 2007.
- الطاهر وطار: الزلزال، دار العلم للملايين، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، بيروت-الجزائر، ط1، 1974.
- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987.
- عبد الحميد ابن هدوقة: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، نشرت 1971.
- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية ،تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، الدار بيضاء، ط1، 2002.
- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط، دب، 1998.
- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، الأردن -عمان، ط4، 2008.
- عبد القادر قط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، لبنان- بيروت، دط 1978.
- عبد الله الركيبي: تطور النثر الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، دط، 1983.
- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983.
- عبد المالك مرتاض:في نظرية الأدب، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.
- عدلي رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، مصر- القاهرة، د ط، د ت.
- عدلي رضا: مدخل إل فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر- القاهرة، ط2، 1990.

- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر- القاهرة ط5، 1994.
- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، ط5، دت.
- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا- دمشق، ط2
- غاستون باشلار: جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط2، لبنان بيروت، 1984.
- فائق مصطفى وعبد رضا علي: في النقد الأدبي الحديث (منطلقاتٌ وتطبيقات)، دار الكتب للطباعة والنشر العراق، ط1، 1989.
- فؤاد الصالحي: عالم المسرحية وفن كتابتها، ثالة للطباعة والنشر، طرابلس، ط1، 2001.
- فيصل صالح القصيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، دب، ط1 2006.
- فينيست: نظرية الأنواع، تر: حسن عون، منشأة المعارف، مصر- الإسكندرية، ط2، 1978.
- كاتب ياسين: نجمة، تر: السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- كمال الحاج: السيناريو والدراما، منشورات الجامعة الافتراضية، سوريا، دط، 2020.
- لطيف زيتوني: معجم المصطلحات، نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، لبنان- بيروت، 2002.
- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت، ط2 1994.
- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في الفقه والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دط 1984.
- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، منشورات ضفاف، لبنان- بيروت، ط1، 2013.
- مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، مصر- القاهرة، ط1، 2002.
- محسن يوسف: القصة في الوطن العربي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ليبيا، د ط، 1985.

- محمد القاضي وأخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
- محمد أيوب: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، السندباد للنشر والتوزيع، دب، ط1 2001.
- محمد بن إبراهيم بن مصطفى: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تح: أبو القاسم سعد الله، مؤسسة بوزياني للنشر، الجزائر، دط، 2009.
- محمد بوعزة : تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.
- محمد بويجرة: الشخصيّة في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1970- 1930.
- محمد زغلول: سلام المسرح والمجتمع في مئة عام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دط، دت.
- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي :جمالية التشكيلة الروائي، (دراسة في الملحمة الروائية)، ط1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، 2012.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1997.
- محمد فريد عزت، قاموس المصطلحات الإعلامية، دار الشرق، السعودية- جدة، دط، 1998.
- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983.
- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط2، 2002.
- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان- بيروت، ط1 2004.
- مهدي عبيدي: جمالية المكان في الثلاثية حنا منا، حكاية بحار الدقل المرفأ البعيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، سوريا- دمشق، 2011.
- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، لبنان- بيروت، ط1، 1971.
- هيثم محمد قاسم جديتاوي: البناء الدرامي في القصة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي، دار اليازوري الأردن- عمان، ط1، 2011.

- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.
- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، دط 2003.
- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، دط، دت.
- يحي البشتاوي: بناء الشخصيّة في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، دط، 2004.
- يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، دار هومة، الجزائر، د ط، 2003.

د- المذكرات

– إيمان غريب: الشخصيّة في رواية "مقامات الذاكرة المنسية"، "نجيب مونسي"، شهادة ماستر، دلال فاضل جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2013-2014.

– بلعربي أمين: الفلسفة والفن عند نيتشه من خلال كتابه "مولد التراجيديا"، شهادة ماستر، عمار ناصر جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، كلية العلوم الاجتماعية، قسم العلوم الاجتماعية، شعبة الفلسفة، 2018 - 2019.

– جميلة عماد النتشة: المكان في رواية "سحر خليفة"، شهادة الدكتوراه، نادر قاسم، جامعة الخليل كلية الدراسات العليا، 2011- 2012.

– رزيقة بن البار، زينب علي صوشة: بنية القصة القصيرة في المجموعة القصصية "التنظيم السري" "لنجيب محفوظ"، شهادة ماستر، بوديسة بولنوار، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، تخصص أدب حديث، 2018- 2019.

– علوات كمال: الكتابة الدراميّة عند "رضا حوحو" مصادرها وجمالياتها، شهادة الماجستير، فرقاني جازية، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم النقد والأدب التمثيلي، 2007- 2008.

– قصي جاسم أحمد الجبوري: المكان في روايات" تحسين كرمياني"، شهادة الدكتوراه، منتهى طه الحراحشة جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، 2015.

– نصيرة مرزوق: الحوار الداخلي والخارجي عند نجيب الكيلاني في روايته "عمر يظهر في القدس"، شهادة ماستر بلقاسم جيّاب، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2018-2019.

هـ- المجالات

– أحلام معمري: مجلة الأثر، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، صادرة عن جامعة قاصدي مرباح ورقلة- الجزائر، العدد 20، 2014.

– إحسان حسن حسين: مجلة بحوث الشرق الأوسط، الوحدة النفسية للشخصية الدراميّة وتأثيرها على الصراع في المسلسل التلفزيوني (مأمون وشركاؤه) أنموذجا، المجلد 3، العدد 47، خريف 2018.

– صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، ج1.

– صفاء الدين الأسدي: الكوميديا عند الإغريق القدماء، حوار المتمدن، العدد 4425، 2014.

– عبد الرحمن فتاح: تقنيات بناء الشخصيّة في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين اربيل، قسم اللغة العربية، العراق. العدد 102.

– محمد الساري: نظريات السرد الحديثة، مجلة السرديات، قسنطينة، العدد 1، جانفي 2004.

– محمد صبري صالح: البنية النموذجية للتراجيديا في نظرية أرسطو دراسة تحليلية، تصدر عن جامعة عمان الأهلية، المجلد 19، العدد1، 2016.

– محمد هادي وآخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة، العدد السادس، شتاء 1391.

– مها الهنداوي: أسلوبية السرد الدرامي، مجلة الأستاذ، ، المجلد الأول، العدد 212، 2015.

– وجدان توفيق الخشاب: مجلة دراسات موصلية، قراءة للمكان في قصص غانم الدباغ القصيرة، العدد 21 2008.

المواقع الإلكترونية:

- حمزة بن فاتح الفتحي: ما كل ما يتمنى المرء يدركه موقع: التاريخ: 01/06/2021، الساعة 18:58 www. Islamweb.com .
- شادية بن يحي: الرواية والمتغيرات الواقع، ديوان العرب، منبر للثقافة والفكر والآداب : 4 ماي 2013 www.diwanlarab.com/spip :php ?article37074
- علاء الدين عزوز: 16:49، 03-07-2021

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%AE%D8%AF%D9%85

فهرس المحتويات

شكر وعرفان	
مقدمة.....	أ
مدخل	
أولا: مفهوم الرواية.....	04
أ- لغة.....	04
ب- اصطلاحا.....	05
ثانيا: نشأة وتطوّر الرواية.....	06
أ- في الأدب الغربي.....	06
ب- في الأدب العربي.....	07
ج- في الأدب الجزائري.....	10
ثالثا: الفن الدرامي وتطوره.....	15
رابعا: الدراما والرواية.....	17
الفصل الأول: مفاهيم منهجيّة	
أولا: البناء الدرامي.....	20
1- البناء	20
أ- لغة.....	20
ب- اصطلاحا.....	21
2- مفهوم الدراما.....	23
3- البناء الدرامي.....	25
ثانيا: الرواية الدرامية.....	26
ثالثا: أنواع الدراما.....	27
1- التراجيديا أو المأساة.....	27
2- الكوميديا أو الملهاة.....	29
3- الميلودراما أو الدراما الموسيقية.....	30
4- الفارس أو المهزلة.....	32
رابعا: عناصر البناء الدرامي.....	33

1- الشخصيّة.....	33
أ- لغة.....	33
ب- اصطلاحا.....	34
1-1 أنواع الشخصيّة.....	36
أ- الشخصيّة الرئيسية.....	36
ب- الشخصيّة الثانوية.....	37
1-2 أبعاد الشخصيّة.....	38
أ- البعد الفيزيولوجي.....	38
ب- البعد السوسيولوجي.....	39
ج- البعد النفسي.....	39
2- الزمن.....	40
2-1 مفهوم الزمن.....	40
أ- لغة.....	40
ب- اضطلاحا.....	41
2-2 المفارقات الزمنية.....	43
أ- الاسترجاع.....	43
ب- الاستباق.....	45
3- المكان.....	46
أ- لغة.....	47
ب- اصطلاحا.....	47
3-1 أنواع المكان.....	48
أ- الأماكن المفتوحة.....	49
ب- الأماكن المغلقة.....	50
4- الحدث.....	51
أ- لغة.....	51
ب- اصطلاحا.....	52

1-4 عناصر الحدث الدرامي.....	53
أ- المعنى.....	53
ب- الحبكة.....	54
5- الصراع الدرامي.....	54
1-5 صور الصراع.....	55
أ- الصراع الواثب.....	55
ب- الصراع المرهص.....	55
ج- الصراع الساكت.....	56
د- الصراع الصاعد.....	56
6- الحوار.....	56
أ- لغة.....	56
ب- اصطلاحا.....	57
1-6 أنواع الحوار.....	57
أ- الحوار الداخلي.....	58
ب- الحوار الخارجي.....	58
الفصل التطبيقي: دراسة تطبيقية في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي	
أولا: الشخصيّات.....	60
1- الشخصيّات الرئيسية.....	60
2- الشخصيّات الثانوية.....	71
ثانيا: الزمن.....	79
1- الترتيب الزمني.....	79
أ- الاسترجاع.....	79
ب- الاستباق.....	87
ثالثا: المكان.....	91
1- الأماكن المفتوحة.....	91
2- الأماكن المغلقة.....	96

رابعا: الحدث.....	100
1- السفر الأول.....	100
2- السفر الثاني.....	105
3- السفر الثالث.....	109
4- السفر الرابع.....	111
خامسا: الصراع الدرامي.....	113
1- الصراع الخارجي.....	113
2- الصراع الداخلي.....	117
سادسا: الحوار.....	121
1- الحوار الداخلي.....	121
2- الحوار الخارجي.....	122
خاتمة.....	126
ملخص الدراسة	128
ملحق.....	130
قائمة المصادر و المراجع.....	139
فهرس المحتويات	