الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عباس لغرور – خنشلة –

كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
شعبة: أدب عربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

المغامرة الجمالية في التشكل الروائي

سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي – نموذجا –

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مواد شهادة الماستر 2

إعـــداد الطالبـــة:
- اسمهان سابق

إشـــــراف الدكتورة:
- سميرة قروي

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
كمال طاهير	أستاذ محاضر – أ –	جامعة عباس لغرور–خنشلة–	رئيسا
سميرة قروي	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة عباس لغرور–خنشلة–	مشرفا ومقررا
نبيلة سكاي	أستاذة مساعدة – أ –	جامعة عباس لغرور–خنشلة–	مناقشا

السنة الجامعية: 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وفقني في إنجاز هذا البحث

أتوجه بكب عبارات الشكر والتقدير لمن أنارت لي

درب الصبر والمثابرة الدكتورة " سميرة قروي " لها

خالص الشكر لما قدمته لي من توجيه حفظها

الله وأدامها منارة تنير دروب البحث والباحثين

كما أتوجه بكل عبارات الامتنان للروائي عز الدين

جلاوجي الذي أثقلت كاهله بكثرة الأسئلة ولكل

الأساتذة الذين ساعدوني في إنجاز هذا البحث

اسمهان

مقدمـــة

لقد عرف تاريخ الرواية الجزائرية منذ السبعينيات زخما روائيا بفضله أصبح النقاد ينظرون بجدية إلى عناصر التفرد و التفوق التي طبعت هذه الأعمال و تعد الرواية الجزائرية نتاجا رائدا للعمليات الإبداعية المعاصرة ، فهي وليدة الوعي بالذات و محاولة الانقلاب على النمط الروائي العربي الكلاسيكي ، بحثا عن كتابة روائية جديدة ، رغبة من روادها في تأصيل قواعد الرواية الجزائرية اعتمادا على نمط خلقي إبداعي ، وقد سيطر التجريب على الكثير من الأساليب الإبداعية للروائيين الجزائريين ، لخلق نمط خاص بهم و إبداع أساليب روائية جديدة .

حمل عز الدين جلاوجي شعار التفرد حيث استطاع استطاع أن يمطر الساحة الأدبية بأعمال مميزة ، ومن هذه الأعمال رواية سرادق الحلم و الفجيعة التي اتخذها الكاتب مطية لتمرير خطابات ذات طابع انتقادي لكثير من الأوضاع خلال العشرية السوداء متكأ على التجاوز و لعل أهم ما يميزها هو نزوعها نحو التجريب ، وتحطيم الشكل التقليدي للرواية ، مع توفر كل آليات التجريب التي جاءت في مجملها نموذجا ناضجا للمغامرة الجمالية ، و من هنا كانت رغبتي في دراسة هذه المغامرة الجزائرية و سبر أغوارها محاولة اقتحام مغامرة جلاوجي التجريبية حيث تميزت هذه الرواية عن باقي الروايات ، مبتعدة بذلك عن نمطية السرد الروائي المألوفة ، مركز أقدامها في خرق الشكل التقليدي كاسرة خطية السيرورة الروائية محطمة كل نموذج مما خلق لدي شغف البحث في هذا المجال ، الأمر الذي جعل هذه الدراسة الموسومة بـ : المغامرة الجمالية في التشكل الروائي سرادق الحلم و الفجيعة لعز الدين جلاوجي نموذجا للإجابة على:

ما هي خصوصية المغامرة الجمالية في التشكيل الروائي عند عز الدين جلاوجي ؟

أما المنهج المتبع ، فهو المنهج البنيوي ، باعتباره الوسيلة التي تمكن من الكشف عن بناء النص المتمثل في المكان و الزمان و الشخصيات ، و قد توزعت خطة البحث على مدخل و فصلين مع مقدمة و خاتمة.

المدخل بعنوان المغامرة الجمالية في التشكيل الروائي تناول المغامرة الجمالية في التشكل الروائي، و وظيفة الشكل بالإضافة إلى الرواية الجزائرية بين تحولات المجتمع و هاجس التجريب.

أما الفصل الأول: جاء بعنوان ماهية التجريب جمالياته خصوصياته في النص الروائي ، تناول علاقة التجريب بجمالية الكتابة و استمرارية الإبداع الأدبي و انهيار الثوابت و أيضا خصوصيات النص السردي الجديد .

ثم الفصل الثاني المعنون بـ: آليات التجريب في رواية سرادق الحلم و الفجيعة.

على مستوى بنية الزمان و المكان و الشخصيات ، حيث تناول الشخصيات وفق توظيفها في الرواية ثم الزمن الروائي مفهوم هذا المكون السردي و البناء الزمني بما في ذلك المفارقات الزمنية (استرجاع و استباق) ثم المكان الروائي و أبعاده في الرواية ، و أيضا التجريب على مستوى الشكل الخارجي و العتبات النصية و التعدد اللغوي و تداخل الأجناس ، ممتحنـــة في كل عنصـــر التجريب ، مبرزة جمالية المفارقة التي أحدثتها هذه المغامرة، و أخيرا خاتمة جمعت أهم النتائج المستخلصة من البحث ، مع ملحق يضم التعريف بالروائي و أهـــم ما قيـــل عن سرادق الحلـــم و الفجيعة ، من أهم المراجع التي اعتمد عليها البحث : المغامرة الجمالية للنص الروائي لعبيد صابر محمد ،وسردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائريـــة لبن جمعـــة بوشوشـــة، و إستراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة لأمنصور محمد ، سلطان النص لجلاوجي عز الدين ، بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية لحسن البحراوي .

وقد اعترض هذا البحث صعوبة تجسدت في:

ضيق الوقت الذي ظل هاجسا رافقني حتى نهاية البحث، مع ذلك سعيت بجهد مبذول على تقديم هذا البحث على أن نضيف له لبنة جديدة .

وفي الأخير أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذتي المشرفة سميرة قروي و ما قدمته لي من دعم و توجيه و ملاحظات للوصول بالبحث إلى المراتب العلمية و الموضوعية، و كل من ساعدني لإتمام هذا البحث. و الله ولي التوفيق و الهادي إلى سواء السبيل.

مدخـــل

المغامرة الجمالية في التشكيل الروائي

1- مدلول المغامرة الجمالية الروائية

2-التشكل الروائي

3-الشكل

4-وظيفة الشكل

5-الرواية الجزائرية تحولات المجتمع و هاجس التجريب

الإنسان بطبعه يهوى المغامرة ليستمر في الحياة و يتجاوز عقباتها و يخلق عوالم تثبت بحق أن البشرية قادرة على تجاوز الحدود ، و من هنا ينطلق المبدع ليتخذ الرواية كأرض خصبة مساحتها كافية لاستيعاب كل ما ينطوي عليه فعل المغامرة من رؤى و قيم.

سنعطي فكرة ولو بسيطة عن المغامرة باعتبارها فضاء جماليا استوعب الرواية كجنس أدبي يملك طاقة استجابة قوية تجاه كل ما هو جميل.

1-فما مدلول المغامرة ؟

يدل فعل المغامرة على التجاوز و الاختراق و التجريب ، بكل ما تنطوي عليه هذه المفاهيم من دلالات و قدرات و أفعال و نتائج ، و مما لاشك فيه أن المغامرة استناد إلى هذه المعطيات تتدرج في إطار الأعمال الحيوية الخلاقة التي بوسعها أن تضيف دائما ، و يرتبط فعل المغامرة بالإنجاز إذ لا مغامرة من دون نتائج واضحة تستطيع أن تكرس المفهوم و تعلي من شأن الفكرة أمام الجمهور ، ترتبط المغامرة كثيرا بالتطلع وسعة الأفق و قدرة الذات البشرية على تجاوز الحدود بالمبادرة الخلاقة ، لمنح المغامرة معناها الحقيقي فمما لا شك فيه أن ارتباطها بمفهوم الجمالية يعد تحصيل حاصل ، إذ لا مغامرة يتهيأ لها هذا المعنى الغزير من دون أن ترادفها رؤية جمالية تدعم مجالها الحيوي و تؤسس لقيمها في الرؤيا و المنظور ، من هنا تتكشف الخيوط المعرفية و الرؤيوية و الثقافية و الفنية التي تربط بين فكرة المغامرة و معنى الجمالية ، إذ أن الجمالية في معنى بؤري من معانيها هي تحقيق العنصر الفني في التجاوز و الاختراق و التجريب حيث تسهم إسهاما فعليا وواضحا و عميقا في تحقيق الإدهاش ، إذن الجمالية وفق هذا التشخيص تنفتح على معنى واسع يمكن أن يتمثل بكل اقتصاد وتكثيف و تركيز بأنه " تطور ثقافي و رؤيوي وفني راق للعالم"[1] ، إن النص الروائي محيط بمفهومي الجمالية و المغامرة ، إذ أن مجال المغامرة في النص الروائي أوسع من مجالها في النص الشعري و القصصي ذلك أن العالم الروائي عالم يتسم بالكلية و الجمالية و الشمولية و التنوع و التعددية على النحو الذي يجعل منه فضاء رحب للمغامرة والتجريب و كسر الأطر، و كلما توسعت الرواية في استغلال معطيات الفنون الأخرى تمكنت من فتح مجال المغامرة على نحو أكبر بحيث تسعى دوما لبعث مساحات جديدة غير مشتغلة للمكان و الزمان والحدث و الشخصية فضلا على التلاعب بهما من أجل تطوير

[1] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص 03-04.

الرؤية السردية و انفتـاح حــدودها و توسيع أفقها و محاولة اكتشاف أبعاد جديدة للشخصية الروائية و العمل الجاد على تطوير فكرة السرد بمعانيها المتعددة و إنعاش الحوار و إثراء تقاناتــه و مضاعفة طاقة الوصف أيضا .

" الرواية بوصفها نوعا أدبيا لا تخضع لقواعد مسبقة ثابتة تحددها و تعرفها بطريقة مطلقة نهائية ، و هذا ما يفسر تعدد مدارسها و تقنياتها و خصوصيتها و مضامينها و أشكالها بالتالي سريان مبدأ الحرية فيها على العديد من المستويات إذ لا توجد قواعد مكرسة يتعين على الروائي الالتزام بها قبليا عدا الشرط الجمالي الذي يمنح لعمله الشرعية أو يحرمه منها هو التحدي الوحيد الذي لا يمكن للرواية التخلص منه بوصفها ظاهرة تنتمي إلى المجال الجمالي لا تحقق نفسها و لا تكتسب شرعيتها على صعيد الفضاء و طريقة التعبير بل أساسا من كيفية القول ذلك أن جوهرها في نهاية المطاف ليس الحرية بل الجمال ، و هذا العامل يمثل بدوره التحدي الذي لا يمكنها أن تتمرد عليه أو أن تتحرر منه"[1].

لقد طال التجريب كمغامرة جمالية حتى علم الجمال نفسه لذا سأكشف و لو القليل من الغموض حول مدلول الجمالية :

يضفي الأدب على الواقع قيما فنية جمالية ذات تأثير إيجابي، "معنى هذا أن المبدع حين يستلهم الجمال من قبح الواقع فهو يخلع عليه صورا جديدة تتوافر فيها الصفة الجمالية ، التي يتناولها بطرق جذابة هي نتائج عمليات التحليل و التفسير و التنظيم التي ابتدعتها قدرته الفنية الخيالية ، و كأنه بهذه العملية الخلاقة لا ينقل ما يراه و يشعر نقلا حرفيا جامدا يخلو من المتعة الجمالية ،التي تتوافر في إبداع الفنان الحاذق"[2]، يعني أن هذا المبدع يعيد إنتاج الواقع بجمالية ليمتعنا و ليعلمنا كيف نتجاوز عقباته ، حيث يتمثل أعلى مستوى من الجمال من خلال عبقرية المبدع ، " فالرواية من خلال بنائها الخاص مهيأة لتشــكيل الواقــع و تقديمه بطرق تعبيرية و صور موحية لما لها من قدرات وصفية تتيح لها رصد الواقع بكل تنوعه و متغيراته و سبر أعماق و الكشف عن رغباته الدفينة"[3]، الإنسان و تحليل خواطره وإظهار أفكاره و الكشف عن لرغبته الدقيقة ، نستطيع القول أن الجمال ارتبط بالفن عامة و الأدب خاصة ، لأنه جدير بمراعاة جميع الجوانب التي تخص حياة

[1] إبراهيم سعدي: دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر 2009، ص 19.
[2] أحمد السعدني: نظرية الأدب، مكتبة الطليعة أسيوط، 1979، ص 29.
[3] غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، دار جيروسي براس، ط1، بيروت ، 1416هـ ، ص13.

الإنسان و كفيل بمعالجة مختلف العقبات التي تواجهنا في الحياة ، وخير دليل على ذلك الراية فحين نقرأ رواية معينة نتعلم كيف ننفلت من مطالبات الحياة، وننظر فقط لرؤيا الايجابية التي تجعلنا في حالة نفسية مستقرة ، ويرجع ذلك للمساحة الجمالية التي تتخلل النصوص الأدبية فتبث فينا الراحة و الاستقرار ، "وقد شاع في دراسة النصوص الإبداعية و يشكل خاص النصوص الروائية استخدام مفهوم الجمالية كخاصية من خصائص الأدب لا غاية من غاياته ، فأخذ المفهوم طابع الشمولية فهو لا يتجاهل المضامين و الأفكار و الرؤى التي يحويها النص الأدبي من جهة و لا يستهين من جهة أخرى بوسائله الفنية التي تميزه عما سواه بمعنى أن الجمالية تنظر إلى الأدب بوصفه تجربة إنسانية لها أبعادها الفكرية و الاجتماعية النفسية حين تصاغ بطريقة فنية مؤثرة تجمع الفائدة إلى الإمتاع"،[1] حيث أن الشرط الجمالي هو التحدي الوحيد الذي لا يمكن للرواية التخلص منه دون الإمكان مع ذلك تحديد مواصفات و طبيعة هذا الشرط لأنه لا يرتبط بالنص في حد ذاته بقدر ما يحيل إلى عامل خارج عنه يتمثل في مدى تقبل القارئ له ، و سيكون من مهمة هذه الدراسة وفق التحدي السابق لمفهوم المغامرة الجمالية تتبع التجريب عند " **عز الدين جلاوجي** " في روايته " سرادق الحلم الفجيعة " كأنموذج متميز من سيل من التجارب الروائية الجزائرية التي اتفق الذوق العام على نجاحها في مغامرة التجريب بنجاح وباعتبار الرواية تنتمي إلى عالم الجمال سنتتبع المغامرة الجمالية في التشكل الروائي في النص الروائي **جلاوجي** حتى نتوغل أكثر في هذه التجربة التي تحتاج الكثير من الاهتمام و الدراسة لما تحمله من قيمة فكرية و جمالية .

2-التشكل الروائي :

إن الحركة المتراوحة ما بين الواقع و الخيال أو بتعبير أخر ما بين الحقيقي و الفني.

هي ما يحفظ للرواية صلتها بالواقع كما يؤكد في ذات الوقت على طابعا الفني و الجمالي باعتبارها تجربة متميزة تنتمي إلى عالم الفن و مع ظهور أساليب القص الحديثة كما عكستها جماليات الحداثة أصبح هذا التردد يزداد ابتعادا عن الواقع ويجنح نحو منطق فني خالص يهتم أساسا بالتقنيات و الوسائل و سائر الأدوات الفنية التي تسهم بشكل مادي في تشكيل النص بمعنى أن التأكيد فيما يخص التجربة الإبداعية لم يعد كما كان من قبل تأكيدا على كل ما هو واقعي بقدر ما أصبح التأكيد على ما هو فني مصنوع ، من خلال الأدوات المستخدمة و إبراز دورها في

[1] زكرياء إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص 10.

تشكيل النص ككيان مادي ، وقد كان أهم ما أثاره الخطاب الحداثي من قضايا هو إعادة النظر بشكل جذري في تلك العلاقة التي تربط ما بين الشكل و مادة الرواية فقد وجهه الجهد الإبداعي إلى البحث عن فروض و أسس فنية جديدة تنهض عليها تلك العلاقة حتى تتوصل إلى طرح مغاير تماما من حيث الرؤية و الأسلوب يكاد يمثل قطيعة تامة في بعض نماذجه ما بينه و بين القص الواقعي التقليدي " فاتسم الشكل بقدر كبير من الحركية إذ يتغير أكثر من مرة من رواية إلى أخرى بل يتحول داخل الرواية الواحدة و اتسمت الرواية الجديدة بدينامية الشكل و بالثراء التجريبي في هذا المجال مما جعل حركة الشكل و تحوله المستمر وجها من وجوه حركية للرؤية و تعدد منظوراتها[1] "

وهكذا ظهرت قضية الشكل و ما يرتبط به من أساليب و تقنيات روائية لتتصدر هذا النوع ، فتراجع الموضوع من الواجهة و بدأت استراتيجيات القص في محاولتها للكشف عن حدة وعي النص بذاتيته يتقدم إلى الواجهة ليحتل محتوى الأداة مكانا بارزا في صياغة العالم الروائي و تراجعت مكانة الحبكة و أصبح هم النص الروائي أن يلفت نظر القارئ إلى الدلالات التي تنطوي عليها مختلف الأدوات و الاستراتيجيات النصية التي يستخدمها من تداخل و تمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعي و أسطوري و خيالي و رمزي و تاريخي و غيرها مما غير الطبيعة التلقي و آليات التشويق ذاتها فقد أصبح تفتت السرد و تفكك الحبكة و تدخلات الروائي القصدية في سياق السرد من العوامل المثيرة لتفكير القارئ و الباعثة على اهتمامه [2]، و قد عكست الراية الجزائرية هذه المعادلة الجديدة أكدت عليها بكل ما تملك من وسائل و بذلك تحول الشكل من مجرد وعاء جامد إلى عنصر هام من عناصر الدلالة بالنسبة لرواية فلم يعد الشكل قالبا ثابتا ، جاهزا للصب فيه و احتواء المادة الروائية أيا كانت طبيعتها"[3]، بصورة جعلت من ثبات الشكل قرين استقرار الرؤية و ساعدت على وجود درجة من الانفصام بين الشكل و المحتوى بل أصبح يجمعه بالمحتوى علاقة جدلية على درجة عالية من الحيوية و المرونة و الحركية لدرجة أنها قد تنهض أحيانا عن التناقض و ليس على التوافق أو الحياد كما كان من قبل .

كذلك أصبحت التقنيات الروائية ذاتها أكثر إفصاحا عن نفسها داخل النص ، و لم تعد تختفي وراء ستار من المهارة في الإخفاء بل أصبحت تسعى إلى أن تظهر وسائر الأدوات الفنية التي

[1] صبري حافظ: الرواية و الواقع متغيرات الواقع العربي و استجابات الرواية الجمالية ، مجلة إبداع ، العدد 10 ، 1992 ،ص 41
[2] المرجع نفسه ص ن .
[3] صبري حافظ: الرواية و الواقع متغيرات الواقع العربي و استجابات الرواية الجمالية ص 7

يستخدمها في التشكيل الفني ، فقد أصبح الشكل يتخذ وظيفته كدال نصي في تحقيق معنى النص في الرواية الحديثة ، حيث أصبح الشكل يمثل موقعا إبداعيا و جماليا يستحق الدراسة و التأمل .

منذ أن فرضت لغة العمل الأدبي نفسها قديما حتى صاحبتها قضية هامة تدور حول الثنائية المشكلة لهذا العمل و محاولتها الضمنية و ظلت تتوالى الأطروحات حول هي ثنائية من قبل الدارسين على اختلاف توجهاتهم و مناهجهم الدراسية عي ثنائية الشكل و المضمون.

3-الشكل: هو الفن مجردا عن مضمونه، و هو المظهر الخارجي، الذي من خلاله تتحقق الشروط البنائية للعمل الأدبي، فالشكل في القصيدة الغنائية مثلا يتحقق من خلال الصورة الخارجية لها، من وزن و قافية و موسيقى، و صور شعرية، و صياغة فنية، و بما قد يتحقق من خلال هذه العناصر من تناظر أجزاء و انسجام وحدة العمل، و بالجملة كل ما يتصل بالعنصر الشعري الغنائي في القصيدة و صياغة أسلوبه و كذلك الحال في المسرحية، إذ الشكل فيها هو ما اتصل بنائها الدرامي، و ما حقق تماسك هذا البناء من بدايته إلى نهايته في تسلسل محكم مضبوط، ثم التحام أجزائه و روعة تصويره، بغض النظر عن المضامين التي يتضمنها أو القضايا التي يطرحها[1].

فالشكل هو القالب الذي يصب فيه الكاتب إبداعه فكره و خياله، أما المضمون فهو المحتوى هو كل ما اشتمل عليه العمل الفني من فكرة أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين[2]، انقسم النقاد وفقا هذا التمييز بين الشكل و المضمون إلى مدرستين إحداهما مدرسة الشكل و الأخرى مدرسة المضمون، و أخذت كل مدرسة تقيس الفن بمقاييسها الخاصة، فنجد أصحاب الشكل لا يرون في المضمون أية قيمة فنية، و أما أحكامهم فتدور في دائرة الصياغة الفنية و ما يتحقق عنها من جمال، و أصحاب المضمون لا يرون في الفن إلا كونه مضمونا كله و حددوا المضمون كما يقول **كروتشية** " تارة بما يلذ، و تارة بما يتفق من الأخلاق و تارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة و الدين، و تارة بما هو صادق من الناحية الواقعية و تارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية[3].

[1]- فيصل الأحمر نبيل دادوة :(الموسوعة الأدبية)، دار الثقافة، الجزائر، 2008، ج2، ص145.
[2]- محمد زكي العشماوي: قضايا الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة الأدبية، بيروت، ص219.
[3]- محمد زكي العشماوي: قضايا الأدب بين القديم والحديث، ص 20.

يعطي **بوريس إيخنباوم** صورة واضحة عن موقفهم هذا، إذ يرى أن النقاد القدامى و مؤرخي الأدب تحكمهم نزعة جمالية ساذجة و مؤثرة، حيث كانوا يجدون إهمالا للشكل في أشعار **نيوشيف** و شكلا سيئا بكل بساطة لدى **بتراسوف و دوستويفسكي** و هو أمر مفتقر لهم بسبب عمق أفكارهم و تجاربهم ! إذن فالعلم القديم قد اشتغل حسبه خاصة على المادة، معطيا لها اسم المضمون، رادا كل ما تبقى للشكل الخارجي[1]، الذي لا يكون مهما إلا بالنسبة للهواة، أولا يكون مهما على الإطلاق، لهذا كان من الطبيعي حسب **إيخنباوم** خلال أعوام الجدال و النضال ضد هذا النوع من التقليد أن يركز الشكلانيون كل جهودهم بهدف البرهنة على أهمية الأنساق البنائية.

تحدث **بوريس إنجلهارت** الفيلسوف النبيه المتعاطف مع الشكلانية الروسية عن تصميم الشكلانية على القضاء على ثنائية الموضوع المعبر عنه ووسائل التعبير، و قد صاغ **جيرومونسكي** الوحدة الحميمة بين كيف و لماذا في الأدب، حين انطلق من المفهوم البسيط من كون الشكل في النقد القديم كساء محض لأفكار الشاعر أو إناء يصب فيه محتوى جاهزا سلفا، فالمحتوى عاطفيا كان أم معرفيا، يتكشف في الأدب عبر الأداة الشكلية فقط، و لا يمكن مع ذلك أن يدرس بشكل مثمر، ولا أن يدرك خارج كسائه الفني، فالحب و الصراع المأساوي الداخلي و الفكرة الفلسفية غير موجودة في رأي **جيرمونسكي** في الشعر إلا في شكل ملموس.

هاجم **شلوفسكي** الفكرة القائلة بالمحتوى المستقيل، و استهزأ من النقاد الذين يدرسون الشكل بوصفه شرا لابد منه[2].

وظل تبعا لهذا رفض الشكلانيين المتواصل لما كانت تذهب إليه النظرية التقليدية، من أن لكل أثر ثنائية متقابلة الطرفين، **الشكل و المضمون** و أكدوا أن العمل الأدبي يتميز عن غيره ببروز شكله، فالشكل هو ما يلفت الانتباه و يستهوي الأسماع و يستلب الأذواق.

نفهم من خلال هذا أن مفهوم الشكل قد اغتنى بملامح جديدة و أخذ يتحرر تدريجيا من صفته المجردة، و إنه من الواضح للشكلانيين أن مفهوم الشكل قد امتزج شيئا فشيئا بمفهوم الأدب، إنه يكتسب معنى آخر " فالأفكار توجد مطروحة في الطريق، و الذي يجب أن يثير الاهتمام أثناء أية دراسة أدبية هو هذا الشكل اللغوي، الموظف توظيفا خاصا، حيث تكون اللغة آنذاك في وظيفتها الجمالية، أو كما يسميها **جاكسون** وظيفتها الشعرية".

---

[1]- فيصل الأحمر نبيل دادوة :(الموسوعة الأدبية)، ج2، دار الثقافة، الجزائر، 2008، ، ص146.

[2]- فيكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،المغرب، لبنان، ، 2000، ص31.

لم تكن الجهود الأساسية للشكلانية تهدف لدراسة ما يسمى بالشكل، من حيث هو الإطار الفني و القالب الجمالي الذي يصب فيه المبدع تجربه الإبداعية، بل عمدوا إلى تصحيح و تعديل معنى المصطلح حتى لا يعرقل عملهم و أهدافهم اشتراكه مع كلمة المضمون، فلقد كان اهتمامهم يصب ف مجرى تحطيم هذا التشارك التقليدي بغية إغناء مفهوم الشكل.

ووعيا منهم بعدم دقة المصطلحات التقليدية التي كانت سائدة في النقد الأدبي، أحل الشكلانيون ثنائية (**المادة و الأداة**) محل ثنائية (**الشكل و المضمون**).

انصرفوا لدراسة الشكل الأدبي دراسة شكيلية يغدو معها المضمون مجرد تحفيز للشكل و مناسبة أو فرصة لنوع من التمرين الشكلي، فالشخصية في رواية ما تكون مجرد أداة لجمع أنواع مختلفة من التقنيات السردية بعضها إلى بعض.

لقد غدا الشكل عن الشكلانيين شعارا بلغ حدا من الشمولية، إذ أنه أخذ يعني كل ما يكون العمل الفني فكانوا يتناولون الموضوع في سياق من التمرد ضد النقد الإيديولوجي السائد حولهم، و ضد فكرة الشكل إناء يصب فيه المحتوى الجاهز"، و حاولوا إثبات الوحدة بين الشكل و المضمون، و غدا المفهوم الخاص بالشكل يعني مجموع العلاقات القائمة بين العناصر بل أن العمل الأدبي ذو صلة بوحدته التي لا تتألف من جمع للمكونات و اندماجها فحسب، بل أصبحت هذه الوحدة تحصل نتيجة تفاعل العناصر تفاعلا ديناميا[1]، "إن وحدة العمل الأدبي ليست كيانا متناسقا مغلقا و لكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته الخاصة، إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلاقة تساوي أو إضافة، بل بعلاقة التزام و تكامل الديناميكية".

بالرغم من أن دراسة الشكلانيين الأولى للأثر الأدبي كانت شكلية إلا أنهم طوروا أعمالهم في دراستهم التي اتجهت على التعمق ف تحديد البنيات الداخلية للأعمال الأدبية، و توصلوا إلى أن تذوق العلاقات الشكلية ما هو إلا نوع واحد من التجربة الجمالية، يمكن وضع أمور كثيرة في الاعتبار و تظل مع ذلك الوحدة الجمالية للأثر قائمة.

يعتبر الشكل مبدأ من مبادئ الشكلانية بالإضافة إلى مبدأ الأدبية الذي لخصه **جاكوبسون** قائلا:" إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب و إنما **الأدبية Littérarité** و بذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص"، و بالنسبة للمبدأ الثاني الذي يتعلق بمفهوم الشكل، فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرية النقدية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين: هي **الشكل و**

[1]- فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، المرجع نفسه، ص152.

المضمون، و أكدوا أن الخطاب الادبي يختلف عن غيره ببروز شكله"[1]، نفهم من خلال هذا أنهم نفوا عن الشكل أن يكون بمثابة الإناء الذي يصب فيه سائل هو المضمون فالشكل و المضمون، يكونان وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها.

اتسع مفهوم الشكل في الفترة الممتدة من عام **1921** إلى عام **1930** عند الشكلانيين الروس حيث ضمنوه معنى التكامل و مزجوه بصورة العمل الفني في وحدته، " حيث أثري مفهوم الشكل بملامح الديناميكية لأن " وحدة العمل الأدبي [2]هي ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة، بل بعلاقة التلازم و التكامل الدناميكية، و لذا يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي".

من هذا المنطق يبدو أن الشكل قد تكور ملحوظا إذ لم يعد مقتصرا على الهيكل الخارجي للعمل الأدب بل أصبح يشمل التراكيب في النص، و أصبح بذلك مفهوم الشكل مفهوما متكاملا من حيث المبنى و المعنى .

وتعتبر هذه نقلة نوعية حققها الشكلانيون حين استطاعوا تجاوز التفرقة بين الشكل و المضمون و النظر إليهما نظرة اندماجية واحدة تنصهران في بوتقة الشكل المتكامل

لقد اعتنى **باختين** بشكل الرواية من حيث المضمون ، فالشكل الفني لرواية الذي يدرسه الباحثين هو شكل المضمون كما يتحقق عبر ما سمية بمادة التأليف ، فينظر إليه من خلال الموضوع الجمالي الخالص و يعالجه بوصفه شكلا معماريا و من خلال مجموع الأدوات التي تدخل في تركيب العمل الروائي.[3]

لقد فهم النقاد الشكل في معظم الأحيان باعتباره تقنية فقط و هذا ما يميز الشكلانية و النزعة السيكولوجية في تاريخ الفن ، أما باحثين فقد بحث في الشكل على مستوى الإستيطيقي الخالص ، أي من حيث هو الشكل جميل ذو دلالة / و كانت المشكاة عنده هي كيف يمكن للشكل

[1]- عبد الله إبراهيم و آخرون: معرفة الآخر مدخل إلى نماذج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996، ص10.
[2]- مراد عبد الرحمان مبروك: آليات المنهج الشكلي ف نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا،
[3]- المرجع نفسه، ص17.

المتحقق كليا في مادة تأليف ما أن يصبح شكلا لمضمون ؟ و بعبارة أخرى كيف يصبح الشكل بما هو ترتيب المادة تأليف شكلا معماريا يوجد و ينظم القيم الأخلاقية للنص[1]" .

نفهم من هذا أن باحثين يصر على البعد الجمالي لشكل مع مراعاة الهدف من المضمون .

ويرى حسن بحراوي أن المقصود بالشكل هو " إمكانية الكاتب على الإمساك بمادته الحكائية و إخضاعها للتقطيع و الانتقاء و إجراء ما يمكن من تعديلات عليها ، حتى ينجم تركيبا فنيا منسجما متلاحما يتضمن نظامه و جماليته و منطقة الخاص و يتعلق الأمر تحديدا بالعناصر البنائية و الأسلوبية الداخلة في بنية الرواية ، و التي تمكن الكاتب من استعمالها للحصول على إبداع فني متناسق ، على الرغم أن معظم النقاد يتفقون على وجود شكل روائي ممكن إنهم غالبا ما يخلفون بشأن أهمية و قدرته على استيعاب المادة الحكائية التي توكل للكاتب تشكيلها[2] ".و يشير البحراوي إلى ضرورة اللغة في الشكل الفني حيث أنها أداة الكاتب فيما يريد توصيله للمتلقي .

وقد ميز جوزي أورتيقا ، و هو أحد أبرز النقاد الرواية بين شكل العمل الفني و مادته و نص على أن الفن لا يعيش إلا في شكله و صفات الرشاقة فيه يجب ان تصدر عن بنيته و عن عفويته و ليس من موضوعه كل هذا بطبيعة لحال لا يعني أنه على الروائي أن ينجب الأفكار بل يعني ان يستعملها و ان يكون محصورا ضمن العالم الداخلي لروايته[3]" ، فالشكل يظل انعكاسا مقطر للمضمون و مترجما له .

4-وظيفة الشكل:

يحول الشكل أي مجال الى أدب مغيرا سلم قيمه الخاصة به كخطاب نوعي و كذلك طبيعة العلاقة بين الشكل و المضمون لديه، إذ يتحول الشكل من وسيلة في خدمة الدلالة إلى غاية في ذاته، يقدم نفسه و يستلفت النظر إليه و ذلك لما يحتويه الشكل في الخطاب الأدبي من سحر و إغراء يضمنهما الأسلوب و البناء و سحر الحكي" بما أن الرواية تقوم على تصوير مصائر و تجارب أفراد من لحم و دم محددين زمنيا و مكانيا يعيشون ظروفا معينة، يحملون أسماء خاصة

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن لشخصية ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ط 1، بيروت، 1990، ص 9-10.
[2] المرجع نفسه ص 17 .
[3] جون هالبرين : نظرية الرواية ، تر : محيدبن صبحي ، دمشق ، وزارة الثقافة ، د ط ، 1981 ، ص 513

بهم و لهم مميزات جسمانية نفسية و فكرية تميزهم، فهي مثلا لا تتحدث عن الموت بصورة عامة أي كظاهرة بل عن موت فلان أو فلانة[1].

نفهم من هذا أن الرواية مجالها أوسع للتعبير عن تجارب الناس في قالب جمالي لذلك لا تستطيع الرواية التجرد من الشكل.و يمثل الشكل بمعناه الفني شرطا ضروريا لتحقق الرواية هويتها و هو هنا و سيلة و غاية في آن واحد، بمعنى أنه بالإضافة إلى وظيفته كعامل يعطي حظورا متميزا للنص من خلال بنية ذاتيه تحدد كيانه الخاص سواء بالقياس إلى نصوص أخرى مساهما بذلك في صنع الدلالة فهو أيضا موضوع نفسه يستلفت النظر إليه كاللغة تماما لما يتوفر عليه الشكل هنا من خصائص مغرية في حد ذاتها متصلة بالأسلوب و التقنية و البناء و الحبكة بل إن المضمون في الخطاب الروائي تابع و خاضع للشكل بهذه الدرجة أو تلك ولهذا يرى **ألبير ميني** " بأن الكيفية (.....) تؤثر إلى درجة أنها تعدل محتوى الخطاب الروائي"، نفهم من هذا أنه يتعذر على نص أن يتحقق دلاليا أو للغة أن تؤدي وظيفتها في غياب شكل ينظمها و عليه فإن الشكل هو شرط الوجود كما نجد أن **لوسيان غولدمان**" يرى بأنه يحدث في كثير من الأحيان أن انكباب الكاتب على الوحدة الجمالية يقوده إلى كتابة عمل تشكل بنيته الشاملة رؤية مغايرة بل و معارضة لفكره و معتقداته و للنوايا التي كانت تحركه حين حرر عمله"[2].

نفهم من هذا أن الشكل يمتلك قدرة التغيير من القصيدة الدلالية للمؤلف.

إن الشكل الأدبي يملك نوعا من العالمية لقدرته على احتواء مضامين الخطابات الأخرى و التعبير عنها، كالخطاب "**السوسيولوجي**" أو "**التاريخي**"، أو "**الاقتصادي** ....."، و هذه القابلية تحيل إلى أن وحدة الوجود هي أكثر ما تتجلى في عالم الخطاب الروائي.

و بالتالي يمكن القول أن الرواية من حيث هي خطاب تتمثل هويته في طبيعة شكله، حيث تعطي لنا العالم و الحياة في صيغة جمالية.

لهذا كان الوعي بالعالم على صعد النص الروائي هو وعي جمالي، إن الشكل في الخطاب الروائي هو الذي يمنح الحياة كموضوع الصبغة الجمالية المرتبطة بفن السرد، فهو الذي تعطي

[1]- إبراهيم سعدي: دراسات و مقالات في الرواية منشورات السهل الجزائر، 2009، ص23.
[2]- إبراهيم سعدي: دراسات و مقالات في الرواية ،المرجع نفسه ، ص24.

للمضمون نصاعته و بروزه الأدبي إذا ما كان هو نفسه موفقا، فخيبة النص في الخطاب الروائي لا تحيل إلى قصور في المضمون، بل في الشكل دائما، و من هنا أهمية و حتى هيمنة الشكل بوصفه مصدر الأدبية "**littéralité**"، **فـ** " الفارق بين الأدب و ما ليس أدبا لا ينبغي البحث عنه في الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، و إنما ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل[1].

فالخطاب الروائي إذ يتخذ الحياة مادته يفرض عليها شكله مما يجعلها تكتسب الصبغة الجمالية الخاصة بالنص السردي فتتجلى من خلال اللغة و الأسلوب و التقنية و القالب الحكائي الذي يتخذ في العادة صورة انعدام التوافق و الصراع بين الإنسان و الإنسان و يعبر عن الملابسات المثيرة للقلق كالموت و الألم فيسعى الروائي داخل النص التعبير عنها و إلى تحويلها من خلال لغة و شكل نوعين إلى موضوع جمالي و دلالي على نحو قد يزيد فيه الخيال أو ينقص، وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الرواية هي الكشف الجمالي للحياة، و هذا ما يؤكده "**جورج لوكاتش**" حيث يرى " أن كل رواية تضمن "**رؤية للعالم**" و بالتالي فلسفة.

نفهم من خلال ما سبق أن الشكل هو القالب الروائي الذي يحتوى مضمون الرواية و يجذب جمهور القراء.

5-الرواية الجزائرية تحولات المجتمع و هاجس التجريب :

مثلما اتسم تاريخ الجزائر بخصوصيته و فرادته و نموذجيته كذلك كان حال الأدب انعكاسا للتاريخ و تحولاته ووقائعه و أحداثه فمنذ حصول الجزائر على استقلالها الوطني سنة 1962 تبذل جهود مخلصة من قبل الباحثين الجزائريين لبلورة سمات الأدب الجزائري المعاصر و البحث في جذوره و مكوناته و التعريف بمبدعيه ودارسيه و الكتاب المبدعين للتعريف بالأدب الجزائري و تغيير وجهات النظر حوله، فأحدث السرد الروائي الجزائري المكتوب بالعربية ظاهرة أدبية متميزة بفضل إغراء مدونتها النصية التي شدت النقاد لمقاربتها و حفزت القراء لاكتشاف عواملها فاتخذت لها موقفا استراتيجيا في خارطة الإبداع الأدبي المعاصر يعود أساسا لاكتسابها سلطة إغراء أخضعت كتابها لتجريب مسالك ممارستها باعتبارها الجنس الأدبي الذي يملك طاقة تحوي إشكال المرحلة التاريخية الحديثة و المعاصرة لجزائر الاستقلال، هذا الأفق الواسع الذي بلور أسئلة الجزائر

[1]-إبراهيم سعدي: دراسات و مقالات في الرواية منشورات السهل الجزائر، 2009، ص25.

الحارقة حول أقلام المبدعين من مدائن الشعر و تخوم القصة القصيرة إلى عالم الرواية، فتشكلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللسان العربي أثناء شروع بعض الروائيين المشارقة في فتح متون رواياتهم على الأجناس الأدبية و غير الأدبية التي خلقت خصوصية بلورة قضاياهم بطرائق حديثة و قد تمكنت الرواية الجزائرية رغم تأخذ ظهورها حيث ظهرت أول رواية فنية سنة **1971**من تحقيق مكانة خاصة داخل الفضائين المغاربي و العربي بل إننا لن نجانب الصواب إذا ما قلنا إنها اكتسبت مكانة بين الرواية العالمية بفضل اهتمام المترجمين و الباحثين الغربيين بها و إفادتها من شقيقتها ذات اللسان الفرنسي، فكانت الرواية الجزائرية ترجمانا للواقع الجزائري الذي احتوته ناقلة تحولاته محللة أزماته ابتداءً من مرحلة التأسيس (ما بعد الاستقلال) إلى مرحلة التسعينيات (المحنة) مرورا بمرحلة السبعينيات (المرحلة الاشتراكية)، فراح الروائي الجزائري يلاحق الواقع الجزائري محنة هزاته السياسية و الاجتماعية دون أن يهمل الهاجس الفني فجاءت أعماله متجددة في أسلوبها و لغتها و تشكيلها و هذا ما أكسبها تجربة خصوصية بارزة في زحمة النصوص العربية اتخذت لنفسها موقعا مميزا بأصواته في النسق الثقافي كان بمثابة إنجاز فني جريء و ضخم.

يتحدث البحث عن الرواية الجزائرية التي ولدت في سياق تاريخي حرج بتحولاته و مساراته المتأزمة نتيجة لتداعيات الاحتلال الفرنسي و ما تركه من انعكاسات جارحة ما زالت تسم منظومات المجتمع الجزائري على اختلاف تبايناتها الأمر الذي يفسر وجود تحولات طارئة على الرواية الجزائرية على مستوى الأشكال و المضامين" فقد كان الإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية دوما وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الاستقلال منه يستمد أسئلة متنه الحكائي و بسببه يبحث عن الأشكال و الأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المستجدة و صياغة المواقف الفكرية و الإيديولوجية إزاءها"[1].

انطلاقا من هذه الرؤية سيحاول البحث أن يكشف كيف ارتحلت الرواية الجزائرية إلى خوض مغامرة التجريب الجمالية، و يسعى إلى تعرية تمظهرت فعل التجريب على مستوى النص الروائي، وهو فعل يمثل صيغة مبتكرة يفرضها واقع اجتماعي معين فترتبط هذه الصيغة بخصوصية البيئة التي أنتجتها بحيث يكتسب من ثمة التجريب الروائي شرعيته التي تمليها الحتمية الاجتماعية أي محاولة الكشف عن علاقة التجريب الروائي بالتحولات التي شهدها المجتمع الجزائري في إحدى

[1]- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الزاوية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار، ط1، تونس، 2005، ص08.

مراحل سيرورته التي يفترض بالحراك الاجتماعي أن يكون فضاء رحبا لاستيعاب القضايا المستجدة و فعل التجريب هو الذي يشكل الانسجام و التناغم بين الفعل الإبداعي و الواقع أي بين الفن و الحياة فتتأكد بذلك أهمية ارتباط التجريب بتحولات الواقع الاجتماعي.

باعتبار الكاتب إنتاج ذو صبغة اجتماعية ذلك أن " كتابة الرواية لا يمكن أن تنفصل عن وعي الكاتب و خياله، و هي بذلك تصب في المعادلة التي تشدد على حضور المرجعي الاجتماعي في النص الأدبي حضورا متميزا بقيمته"[1]، و هذا ما نلمسه في الرواية الجزائرية التي لطالما عبرت عن الواقع في قالب فني عبر بحق عن وعي الكاتب بما يدور من حوله.

فالرواية الجزائرية بين تحولات المجتمع و هاجس التجريب صنعت لنفسها مركزا قارا متفردا رغم تعقد الأوضاع و الصعوبات التي واجهتها، ولا يسعني المقام لتقديم الوضع السياسي و الاجتماعي للشعب الجزائري نظرا لتراكم الأحداث و تشابكها لذا سأعرض بعض المحطات الهامة التي لها علاقة بفن الرواية.

من خلال محاولتي في تتبع مسار الرواية الجزائية بين تحولات المجتمع و الهاجس التجريبي توسلت إلى ما يلي :

في السبعينيات كانت استجابة الراوي الجزائري لتحولات الاجتماعية مشروطة المثيرات الثورية و الوطنية ، التي روج لها النظام فقد عالجت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية منذ أطلاقتها بداية سنوات السبعينيات مختلف الإشكالات الاجتماعية و السياسية التي عرفها المجتمع و كانت النصوص الروائية في تلك الفترة كلها نماذج عبرت عن المناخ الإيديولوجي و رسمت تحولات الواقع بعيد الخلاص و كشفت عن تأزماته السياسية و الاجتماعية و الثقافية في ظل الانتماء العميق إلى الجزائر لغة و أراضا و تراثا فكانت حجر الأساس للرواية الجزائرية العربية حيث عرفت التجريب ، و لكن الروائي المبدع **عز الدين جلاوجي** لم يطأ قلمه بعد عالم الكتابة .

أما في الثمانينات طغت على الرواية السياسة و الإيديولوجيا و تعاطي موضوع الثورة و التوسل بلغة العبارة المباشرة بالرغم من أننا نجد فيها نوع من النزوع من التجديد و الحداثة التي حمل لوائها جيل جديد نزعا نحو التجريب بحثا عن أفق حداثي للخروج من دوامة الخيبات المتوالية التي عرفتها

[1]- رشيد قريبع: الرواية الجديدة بين الأدب الفنسي و المغاربي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، عدد21، جوان 2004، ص68.

الجزائر فبين النزوع إلى التأصيل و اختيار مسلك التجديد تأرجحت الرواية الجزائرية في هذه المرحلة فكانت مرحلة انتقالية بحكم التغيير على المستوى السياسي و الاقتصادي و الثقافي فنتج عن ذلك وعي أدخل الكتابة الروائية عالم مغامرة التجريب هذه الفترة نشر فيها مبدعنا الشاب عز الدين جلاوجي أعماله الأولى عبر الصحف الوطنية .

إن التغيير الذي مس البنية الاجتماعية انعكس عنه انزياح على مستوى بنية النص انطلاقا من مشكلات الراهن حيث انطلقت أشكال جمالية مغايرة أعادت صياغة نصوص السبعينيات و الثمانينات وفق رؤية جديدة غيرت بالضرورة شكل النص التسعيني بطرائق تفكير نابعة من تحولات الذات و المجتمع تستمد مادتها من كنه الراهن ، إذ أن جهود كتابة الروية الشباب ساهموا في خلق عوالم المغامرة و التجاوز فأنتجوا لنا نصوص شكلت ظاهرة أدبية ،رغم أن هذه المرحلة وسمت بالمأساة و الفجائعية ،إلا أنها على مستوى النص الروائي حققت وعي استوعب هموم الإنسان و الوطن و جعلت الكتابة منفتحة أكثر على الواقع الاجتماعي المأزوم و ما يصرنا في هذه الفترة أنها كانت البداية الفعلية للروائي **عزالدين جلاوجي** حيث اخترق عالم الإبداع بمجموعته القصصية " لمن تهتف الحناجر " 1994 متخذا من التجريب مسلكا فكل إبداع هو تجريب بالنسبة لهذا القلم الذي أبدع و أجاد في كل أعماله .

ظلت مضامين الرواية تتغذى على عنف السياق الاجتماعي حتى مع بداية القرن الحادي و العشرين إذ اعتمدت الرواية الجزائرية على أساليب سردية ارتبطت بعمق المجتمع الجزائري و تاريخه إذ استمدت شكلها من التراث العربي و التناص الذي يفتح النص على حقول أدبية أخرى يمكننا أن نمثل لها بـ " رأس المحنة 1+1=0 لـ **عزالدين جلاوجي** " من هنا ينطلق المبدع بمغامرة التجريب بكل جرأة من حيث طرح الرؤى و توظيف التقنيات للوقوف على عتبات العالمية خاصتا عندما يتوصل الكاتب إلى " أن يجعل من المحنة الجزائرية قيمة جمالية تشكل إضافة نوعية لهذه الرواية العربية الجزائرية[1] ".

يضعها في جو المغامرة التجريبية لينتج لنا نصا يحمل كل الصيفات الفنية الجمالية رغم عنف المضمون الذي أفرزته الظروف المأساوية .

[1] بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الاشهار ، ط1، تونس 2005 ، ص 11.

مما سبق يمكن القول أن الرواية الجزائرية أنتجت من رحم المأساة الدموية نص روائي يحمل قيمة جمالية تعكس وعي الكتابة و هذا ما تجسده رواية " سرادق الحلم و الفجيعة " للروائي **عزالدين جلاوجي** .

هكذا خاضت الرواية الجزائرية مغامرة التجريب أفقا لتحقيق المغامرة الروائية عبر الضرب في مسالك المغامرة الشكلية و اللغوية ، و هو ما يجعلها تستثمر العديد من العناصر التي كانت مغيبة داخل المشهد الأدبي الجزائري عامة و الروائي خاصة كتوظيف أشكال من التراث المحلي و العالمي، و استلهام التاريخ في شتى تجلياته و أبعاده ،و اقتحام المحرمات السياسية و الجنسية و الدينية كل ذلك في كنف التفاعل مع الموروث الروائي العالمي و منجزاته الحديثة و المعاصرة ،في صوغ حكائي خلخل الميثاق السردي السائد و ما ينبني عليه من أنساق مألوفة و جعل من اللغة فضاء إبداع، نستطيع القول أن عدم الاستقرار أثر على المثقف الذي شعر بعدم الانسجام مع الراهن فراح يبحث عن تجارب جديدة يتوغل من خلالها إلى كنه الذات أو يستثمر الرمزي و العجائبي أو يرتد إلى الماضي البعيد، من خلال الاشتغال على التجريب ليقدم لنا الواقع القاسي في قالب فني جمالي ،و نحن إذا ما اتبعنا خطوات التجريب عند الكاتب **عزالدين جلاوجي** نلاحظ دون جهد منا ذلك الوعي في خوض مغامرة الكتابة و رواية " سرادق الحلم و الفجيعة " خير دليل على صدق قولنا هذا.

الفصل الأول

الفصل الأول : مفهوم التجريب جماليته و خصوصياته في النص الروائي

أولا –مفهوم التجريب الروائي

ثانيا –أنواع التجريب

ثالثا–التجريب و جمالية الكتابة

رابعا –التجريب و استمرارية الإبداع الأدبي

خامسا ـالتجريب وانهيار الثوابت

سادسا –التجريب في النص الروائي المغاربي

سابعا–خصوصيات النص السردي المغاربي الجديد

تسحرنا الكتابة لأنها ذلك العالم الممتع والغريب في آن، هي سر أزلي ينفتح كلما أدركنا مفاتيحه و مغالقه عالم يشكله المبدع و يهندس أفضيته، من خلال القبض على لحظة الإشراق و عنفوان اللحظة، إن الرواية بهذا المفهوم هي وعي زائد بلحظة الكتابة و لحظة العواطف و المواقف أيضا في الكل الممتزج بخيط الحقيقة و الوهم و المصير و تبقى الرواية تحديدا ذلك العالم الشاسع و الرحب و المقلق و الممتع في آن هي أحد الأجناس الأدبية التي ملأت الدنيا و شغلت الناس لأنها تحاور عالما غريب الأطوار أشخاص و مواقف، و لذا وجب على هذا الفن أن يكون ذلك المعادل الموضوعي في خريطة العالم واقعيا و فنيا هذه هي طبيعة الإبداع باعتبار ظاهرة لا يقدم نفسه بشكل نهائي إنه خطاب يتمنع عن البوح بأسراره التي تبقى هي المتعة و الصيرورة المطلقة للذة النص و متعة القراءة نجد مشروعا فنيا جديدا في الكتابة هو ما طبع جل الأعمال الروائية التجريبية فبعد تحرر الكتاب من أسر الاجتماعي راحوا يقتحمون آفاق واسعة للإبداع من خلال التفاعل مع النظريات الجمالية و أبعاد الشعرية و التفاعل مع صرخة الحداثة و المراهنة على خوض مغامرة التجريب من خلال الإمساك بالمتوقع و في كتابة ذات خصوصية تطبعها مغامر جمالية واقعية.

إن المراهنة على جمالية النص و ممكنات اللغة قد أخرجت بعض الروائيين الذين خاضوا ميدان التجريب كـ: **عزالدين جلاوجي** و **جيلالي خلاص وواسيني الأعرج** عن نمطية النص المؤدلج الصريح سعوا إلى بناء نص آخر جديد دون التخلي عن ظلال المضمون نص اخترق النمطية و خرج عن المألوف نحو مغامرة جديدة أخذتنا بنصوصها الإبداعية إلى عوالم غير متوقعة هي مغامرة التجريب الذي أحدث ضجة في مجال العالم عامة و الأدب خاصة فما هو التجريب؟ ما هي أنواعه فيما تكمن أهميته؟ كيف اقتحم التجريب النص الروائي الجزائري؟ ما هي خصوص النص السردي الجزائري في ظل هذا النوع الجديد من الكتابة؟.

كلها تساؤلات تحتاج لنقاش و هذا ما سأحاول الإجابة عنه في هذا الفصل.

أولا –مفهوم التجريب الروائي:

التجريب باعتباره مفهوم فيه من معاني الانفتاح و التمرد على الأنماط و الأشكال الجاهزة الشيء الكثير لذا تلح الضرورة على معاينة مفردة التجريب و استحضار دلالتها المعجمية و كذا مفهومها الاصطلاحي لأن الشروع في تعريف أي مصطلح يستدعي البدء بالإفصاح عن معناه اللغوي.

1– مفهوم التجريب لغة:

كلمة تجريب في اللغة مشتقة من الفعل **جَرَبَ** فقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور قوله: " جرب يجرب تجربة و تجريبًا الشيء حاوله و اختبره مرة بعد أخرى و رجل مجرب: فقد عرف الأمور و جربها و المجرب الذي جرب في الأمور و عرف ما عنده و دارهم مجربة: موزونة"[1].

أما في المعاجم الغربية فكلمة تجريب EXPERIMENTATION التي تعود أصولها إلى الكلمة اللاتينية EXPERIMENTUM و تعني البروفة أو المحاولة[2]، حيث جاءت الكلمة في المعجم الفرنسي لاروس LA ROUSSE بمعنى الدربة و المران قصد الإفادة[3]، و هو المعنى ذاته الموجود في معجم أكسفورد oxford الإنجليزية، حيث تدل الكلمة على التجربة و الخبرة و مدى الإفادة منهما[4].

من خلال ما تقد نفهم أن التجريب في المعاجم العربية يحمل نفس المعنى الموجود في المعاجم الغربية خاصة في التركيز على عنصري الاختبار و المعرفة و اشترط توفرهما في تحديد معنى التجريب الذي يفضي بنا أيضا إلى الإقرار بأن التجريب عملية تتأسس على المعرفة و القدرة على القياس و الاعتبار تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل و مقبلة

[1]- ابن منظور: (لسان العرب) ج1، دار صادر، ط1، بيروت ، 1990، ص261.

[2]- هناء عبد الفتاح۞ أصول التجرب في المسرح العالمي النظرية و التطبيق)، ج2، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، ع1، صر، 1995، ص36.

[3] - La rousse : direction de français, maary-eurolives-manchecourt ; juin2002, p164.

[4] - Experimenting: experimentation with new teaching methods oxford advanced leers dictionary of, English, ashore by seven the diton, oxford uhiversittypress:2006,p513.

عليه حتى تمتلك الخبرة و الدراية بالأمور المجربة أي أنها عملية إخضاع الشيء أو الظاهرة للتجربة و متابعتها من أجل دراستها و تقنينها فالتجريب لغة هو الاختبار من أجل المعرفة و الإفادة منها باكتساب الخبرة، و كل ما يحمل معاني الجديد و الابتكار فيعد تجريبا في الأدب و بذلك نتلمح هنا التعدد الدلالي للجذر اللغوي جرب و بناء على ذلك.

ما هي الحدود المفهومية التي سيحملها مصطلح التجريب؟

2- مفهوم التجريب اصطلاحا:

نستطيع القول أن التجريب في المقام الأول هو إبداع قوامه فعل التجاوز المؤدي إلى تقديم المتخلف الإبداعي بامتياز.

أما إذا أردنا أن نؤصل إلى لتداول هذا المفهوم في مجال الأدب فعلينا أن نؤكد إجماع أغلب الدراسات النقدية على أن لإميل زولا EMAILZOLA ، الفضل في إدخاله في مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته الرواية التجريبية LE ROMAN EXPERIMENTA. فضلا عن ذلك فقد اشتغل زولا على المختلف و الغريب كما اشتغل أيضا على التشكل الروائي و جدد فيه.

إن التجريب في الفن عمومًا، يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة[1]، نفهم من هذا أن الابتكار هو منبع عملية الإبداع لأنه يرفض القولبة و الرتابة و يسعى إلى التجدد و الحرية في الكتابة حيث نجد المبدع يدفع المتلقي إلى كشف جماليات النص السردي.

كما نجد التجريب " قرين الإبداع و المسكون به لا يهدأ له بال بحثا عن الأفضل و الأكمل و نزوعا إلى المطلق[2]، فالتجريب يتولد عن مغامرة الجمالية التي تعد المولد الأساسي للإبداع الأدبي.

[1]- صلاح فظل: (لذة التجريب الروائي)، أطلس للنشر، القاهرة، 2005، ص03.
[2]- الطاهر همامي:(التجريب و التجريب في الشعر التونسي الحديث أفكار و رؤوس أفكار، الدورة الخامسة، دار صامد، تونس، 2006، ص154.

كما يعتبر التجريب" اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة و إثارة أسئلة جديدة و البحث عن صيغ جديدة للخطاب و التواصل[1].

نفهم من خلال هذا القول أنه على المبدع أن يطور آليات إبداعه ليتماشى مع التطورات التي تحصل في المجتمع و تلقى أعماله رواجا و اقبالا واسعا عند المتلقين.

كما أن التجريب الملاذ الأول و الأخير ما دام هناك فعل إبداعي مهما اختلف الإنتاج الإبداعي فالتجريب يكسب الأديب و المبدع دربه في اختيار الأحداث و انتقائها فيتحسن أسلوبه ليكون قادرا على كتابة رواية و قصة مؤثرة و غالبا ما تكون الأحداث مستوحاة من خيال الكاتب، " نستطع القول أن التجريب خيار صائب يقوم أسلوب المبدع و يفعل دور القارئ و يزيد الإنتاج الإبداعي تأثيرا.

قد يبدو التجريب لأول وهلة غريبا، لكن ليس ذلك مدعاة لضعف مكانة الأديب و دنو منزلة الأدب فلكي تتضح أي تجربة إبداعية فلابد من المرور بمرحلة التجريب أولا. " لقد بدأ الكاتب التجريبيون سطحيين أو غريبي الأطوار للكثيرين من معاصريهم أما الآن فمن الواضح أنهم عمالقة الإدارة الأدبية مأخوذين بالنماذج و الترتيب، و مع ذلك فقد استفادوا كذلك من مقدمات جديدة حول الشكل، الأمر الذي أدى بهم إلى التردد[2]. من خلال هذا نستطيع القول أن المبدعين الذين خاضوا مغامرة التجريب واجهوا صعوبات و هذا أمر طبيعي باعتبار التجريب كسر النمطية السائدة ما أحدث خلخلة في أذهان المتلقين في تقبل هذا النوع الجديد من الكتابة و لكن معظم الروائيين الذين خاضوا هذه التجربة اثبتوا جدارتهم و استحقاقهم، و خير دليل على ذلك الإنتاج الضخم للروايات التجريبية و الإقبال الواسع للذوق العام عليها بنهم شديد.

" و تكمن أهمية التجريب في خصوصية طرحه و نظاله من أجل اكتساب حقه في الاحتجاج على الوعي الجمالي السائد و ما يتضمنه هذا من جدل يقوم على نقض الوعي

[1]- الطاهر همامي: التجريب في الشعر التونسي الحديث، ص155.
[2]- على محمد المومني: (الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية) دار اليازوري، عمان، 2009، ص22.

الإجتماعي بعد استيعابه في مستوياته المتشابكة سياسية اجتماعية اقتصادية دينية ثقافية و فنية مثلما تكمن أهميته في لحظته الآنية و ما يطرحه منها أو يطرحه عليها[1].

نستطيع القول أن التجريب يستوعب الواقع بكل تعقيداته حيث ينطلق المبدع بوعي ليقدم لنا عملا فنيا جماليا متميزا، و الرواية الجزائرية التجريبية خير دليل.

و لكي يخوض المبدع في تجربة إبداعية فنية جديدة لابد من الإتصال بالتجارب القديمة أي السابقة فبالرجوع إلى التراث يتولد لنا ما يسمى بالحديث و بالتالي الإنطلاق إلى فضاء أرحب و أوسع، فهذا التجريب هو مشروع رؤية فنية تحث على الإجتهاد و المغامرة و عدم التسليم أو القناعة بل هو ليس محاكاة للقديم إنما هو الإتيان بالجديد، و حول أهمية التجريب فقد أصبح خيارا كتابيا لا مفر منه في الجنس الروائي إذابات من الصعب تجاوزه، أي لا بد من كسر النموذج النصي و البحث عن النموذج المخالف، فيحق لكل مبدع أن يخوض مغامرة جمالية جديدة يخترق بها كل تلك الأعراف و التقاليد الكتابية التي أصبحت عائقا أمام الإبداع.

ننتقل من دور المبدع إلى دور القارئ الذي يسعى إلى تطوير خلفيته المرجعية وذلك لفك شفرات النص الفني الجديد اعتمادا على أفق انتظاره للعمل الإبداعي أي الجنس الأدبي المشتغل عليه، مضيفا إلى ذلك معرفته السابقة بأسلوب المبدع و من هنا تتبين لنا أهمية التجريب في تطوير هذا التكامل المعرفي.

3- المفهوم الإيديولوجي للتجريب:

إن المفهوم التقليدي للتجريب وضع له دلالات لا تخرج عن كونه موضة أو ظاهرة ستزول بزوال أسبابها أو مرحلة و صيغة للتستر و بهذا الشكل قد أهمل البعد الفني للتجريب الذي يعد مغارة جمالية و انطلاق بحرية نحو الإبداع دون تستر حيث يقدم المبدع بكل ثقة ليس كرد فعل تجاه النقد بل ينطلق في عوالم الإبداع بقوة الواثق في نفسه و فنه لأن التجريب ليس ظاهرة طارئة ستزول بزوال أسبابها أو صيغة للتستر فهو مرتبط بمجموع

[1]- علاء عبد الهادي: (الشعرية المسرحية المعاصرة) مجلة فصول، العدد60، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص329.

خلفيات سوسيو ثقافية و أبعاد فنية فالتجريب هدف في حد ذاته و هذا ما سيكتب له الاستمرار.

من الطبيعي أن يرتبط التجريب بالإيديولوجيا لأنه يحمل فكرة تعبر عن الواقع و لكن هذا الارتباط شديد اللبس حيث يقول **نجيب العوفي:**" الإيديولوجية الضمنية الكامنة في صلب التجريب الحداثوي في المغرب كما في بعض الأقطار العربية هي إيديولوجية القلق و اليأس ، نتيجة العجز عن المواجهة و الجلد و الصمود، نتيجة ضيق النفس و عدم السيطرة على الواقع سيطرة معرفية و إيديولوجية ووجدانية و نضالية عميقة، بعد تجربة النهضة و السقوط الطويلة و من ثم يكون الخروج من الحلقة المفرغة من عنق الزجاجة، كما يبدو خروجا وهميا و نرجسيا، يقدم لأعدائنا الطبقيين خدمة مجانية مغلفة بحسن النوايا[1].

نفهم من خلال هذا التعريف الذي ينعت التجريب بالحداثوية أنه يرفضه كظاهرة لأنه يحمل خلفية إيديولوجية تطرح إشكالية هيمنة السياسي على الثقافي و تنفتح و تفتح باب المثاقفة مع الآخر تحت شعار الحداثة التي تحمل في طياتها الثقافة البيروقراطية و بالتالي يصبح الخطاب الروائي خالي من أي بعد معرفي و فني حيث تتحكم في النص سلطة المضمون و يهمل الشكل الروائي هذا يدفع بالضرورة إلى التعامل بحذر مع التجريب من الزاوية الإيديولوجية.

4- المفهوم السوسيولوجي للتجريب:

لم تعد الرواية كما كانت في أزمنة مضت وسيلة للتسلية و إشباع سهلا للمخيلة أو العاطفة لقد أضحت منذ منتصف القرن العشرين خطابا مميزا للتعبير عن فلسفة الإنسان و مآسيه و أكثر من هذا لقد غدت وعاء شاملا تستجيب لرغبة الإنسان من خلال سؤال الذات دخلت الرواية في عصرنا الراهن لعبة جاذبية الحكاية و أسلبة الواقع و مغامرة التجريب إنها تقوم " بدور الكاهن المعرف و المشرف السياسي و صحفي الوقائع و معلم الفلسفة السردية[2].

[1]- نجيب العوفي: (جدل القراءة) دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص 149.
[2]- جورج سالم: (تاريخ الرواية الحديثة) منشورات عويدات، ط2، 1982، ص5.

كما تغدوا الرواية بتغيير هيغل" مجالا للصراع بين ما يسميه هو بشعر القلب و نثر العلاقات الاجتماعية[1].

فهذا إن صح القول يجسد فكرة صراع الإنسان مع ذاته و مع مجتمعه، صراع تولده الظروف الاجتماعية الصعبة التي يولدها الفضاء السياسي، " في عالم بالغ التعقيد مجزأ تمزقه تناقضات لا تعد و لا تحصى إلى هذا العالم بالتحديد ينتمي عصر الرواية إنها أساس معنية بوصف مسار الفرد في بحثه عن مجموع كلي ما عن تجانس ما عن هوية يحمل صورتها في أعماق نفسه[2].

نستطيع القول أن الإنسان دائما يبحث عن حلول ليضمن استمراره هكذا يحاول المبدع أيضا التجاوز المستمر لكل العقوبات التي تحيل بينه و بين التعبير عن ذاته التي تحمل هوية الجماعة فوجد الحل في التجريب باعتباره تجاوز و تجدد أحدث نقلة نوعية في عالم الأدب.

باعتبار الكاتب نتاج المجتمع فإن انتاجه يكتسي الصبغة الجماعية " فلطالما أن الأديب عضو في جماعة يؤثر فيها و يتأثر بها، و لطالما أنه يكتب لكي يعبر عن علاقته بالمجتمع فإن مشكلته الخاصة جزء من مشكلات الجماعة فهو يمزج الخاص بالعام و الفردي بالجماعي لكي يحقق لتجربته الأدبية شرطا أساسيا من شروط نجاحها يتمثل في التواصل مع القراء[3]، يمكن القول أن المبدع يبحث دائما عن تقنيات جديدة تتلائم مع التعبير عن مضامين جديدة خلقتها ظروف راهنة جعلت الكاتب مولعا بالتجريب يعتبر عن المجتمع في قالب جمالي جديد.

يقول **حميد لحميداني** في هذا السياق" أن العلاقات الاجتماعية تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مطابقة لها ففي الوقت الذي يفتقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه تختل كل القيم بما فيها قيم الزمان و المكان[4].

[1]- محمد البارودي: (في نظرية الرواية) سراد للنشر، تونس، 1996، ص19.
[2]- ميشال زيرافا: (الأسطورة و الرواية)، ترصجي حديدي، دار الحوار.
[3]- شكري عزيز ماضي: (محاضرات في نظرية الأدب) دار البعث، ط1، 1984، ص70.
[4]- حميد لحميداني الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة البيضاء، ط الأولى،ص418.

من خلال ما تقدم نستطيع القول أن التجريب من الجانب السوسيولوجي ألغى النظرة الضيقة للإديولوجيا التي أرقت النص الروائي، فعمل المبدعين على تجسيد ذلك الجانب السوسيولوجي الذي يعبر عن الجماعة، من خلال العمل الأدبي الذي يحمل ذهنية الوعي الجمعي بشكل تجريبي فني جمالي لقي رواجا واسعا رغم اختراقه للنموذج السائد.

5- المفهوم الفني الإستراتيجي للتجريب:

باعتبار الرواية فضاء رحب يحمل معاناة الشعب عبر الأجيال فان جيل الروائيين المولعين بالتجريب اتخذوه منفذا يعبرون من خلاله عن قيم بديلة في عالم مهترئ محاولين تجاوز التقاليد القديمة و بناء عالم روائي يعبر عن مضامين الظروف الجديدة.

إذ خلق التجريب إشكالية شغلت مختلف الاتجاهات، لعل اختلاف التعريفات حول التجريب قد انحصرت في هاجس البحث عن مشروعية وجود هذا المصطلح التجريب، فحيث " شكك التعريف الكلاسيكي و كذا الإيديولوجي في قابلية هذا المصطلح للتداول فأن التعريف السوسيولوجي الجدلي يدرجه كتحقيق نصي ضمن الحقل النقدي و هذا الخلاف يؤكد الطبيعة الخلافية الإشكالية تعريف هذا المصطلح[1].

يرى أحد الباحثين أن المقصود بـ" المصطلح كلمة أو مجموعة من الكلمات، تتجاوز دلالتها اللفظية و المعجمية إلى تأطير تصورات فكرية و تسميها في إطار معين، تقوى على ضبط و تشخص المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة ، و المصطلح بهذا المعنى، هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم و التمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية و تكثيفية لما قد يبدو مشتتًا في التصور[2]، من خلال هذا نستطيع القول أن التجريب أحدث ضجة عند ظهوره في الوسط الأدبي لأنه أنتقل من فضاء العلم إلى فضاء الفن حاملا في طياته خلفيات إيديولوجية و ثقافية و سوسيولوجية توضحة بعدما تم وضع هذه الإستراتيجية الجديدة في الكتابة في قالب لفظي واضح أعطينا صورة عن شكل جديد في الكتابة غير مألوف.

[1]- محمد منصور: (إستراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة)، شركة النشر و التوزيع المدارس، ط الأولى، الدار البيضاء، 2006، ص72.

[2]- أحمد أبو حسن: (مدخل إلى علم المصطلح)، مجلة الفكر العربي، العدد60، 1989، ص84.

إن الرجوع إلى النص النقدي المغربي لا يسعف بشكل مباشر في الوقوف على التعريف الاصطلاحي و بالتالي الفني أو الإستراتيجي للتجريب، و لكنه في المقابل يؤطر عملية تأصيل و بناء المصطلح كموضوع علمي دون الارتماء في أحضان النموذج المتسلط المفرغ من أي بعد معرفي إيديولوجي مؤسس جماليا و تاريخيا و حضاريا، فالتجريب كمصطلح نشأ و تأسس داخل المؤسسة الأدبية المستحدثة بالمغرب، و هو إذ يخوض معارك الوجود يكون قد شكل من صيرورته أفقا إستراتيجيا لتأسيس كتابة مغايرة و بهذا تنتقل إشكالية التعريف من التجريب و هو يتأسس داخل مؤسسة الجنس الروائي الفتية، إلى التجريب و هو يؤسس استراتيجيات نصية لهذه المؤسسة الروائية و الثقافية عامة"[1].

من خلال هذا يمكنني القول أنه من الصعب ضبط مفهوم محدد للتجريب أو حصره ضمن نطاق معين يقيد آلياته كيف ذلك؟ و هو في الأصل يعبر عن التجاوز و الاختراق و اللعب على التقاليد المألوفة للكتابة النمطية إن عمق هذا المصطلح يتطلب الاشتغال أكثر على أسئلته الكبرى التي جعلت من القارئ عنصر متفاعل مع النص الروائي يساهم إلى حد كبير في بنائه.

إن صيغ البحث الحفري في حقول التاريخ الروائي و الموضوعي، و مستويات التنظير المختلفة ليست في هذا المسار سوى المحددات العامة لترسيم و تشخيص الأسس الجمالية و النظرية للتجريب نشأته و تحولاته طبيعته ووظائفه مفهومه المتحرك و إشكاليته و هو الرصد الذي يتخذ من التجريب مدخلا لرصد تحول الأسئلة الكبرى من خانة التقليد إلى أفق التحديث، إنه مصطلح ذو طبيعة إشكالية و عمق استراتيجي ليس ضمن الرواية فحسب و إنما المؤسسة الأدبية ككل.

لقد عرف مفهوم التجريب مع الثمانينات بعض التبلور و تهيأت الأرض السوسيو ثقافية لاحتضانه في مختلف الحقول الفنية و الإبداعية، فانبرت الأقلام الجادة تحاول تعريفه و تنظير له كل في مجاله و ذلك بعد أن شكلت الممارسة الفنية و الأدبية المراهنة على التجريب أرضية و منطلقا للبحث في إشكالية التعريف.

[1]- محمد أمنصور: (إستراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة)، المرجع نفسه، ص74.

حيث نجد في المسرح مستويين من التجريب:

أ- تجريب خاص.

ب- تجريب عام.

أ-التجريب العام: تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من اسخيلوس إلى بداية هذا القرن، و هو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية، إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا إلى عمله السابق (.....) أما التجريب الخاص: فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معنة، و هي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي و مع النص السينوغرافي و مع الممثل و مع الجمهور، بل و مع مكان العرض (قاعة المسرح) ومع كل مكونات العرض المسرح(....) و تتواصل خطوات التجريب في أعمالها اللاحقة دون أن يكون لها هدف يتوخى الوصول إلى صيغة قارة أو شبه قارة[1]، إن التجريب بهذا المعنى كالسؤال الفلسفي لا يتولد عنه إلا سؤال جديد.

إن التجريب، في الفن بصفة عامة، و في المسرح، بصفة خاصة عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة و إثارة أسئلة جديدة، و البحث عن صيغة جديدة للخطاب و التواصل[2]، نفهم من خلال هذا أن التجريب يشمل مختلف الأجناس الأدبية و أنه تملك طاقة تغيير قادرة على جعل النص منفتح أكثر و القارئ يقظ أكثر.

أما في مجال الشعر، "هو أن يخرج المجرب عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقا منها هو أن ينطلق الشاعر من القاعدة العامة المألوفة، التجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقا من هده القواعد نفسها، التجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ، خاصة بعد أن أحس الشعراء بأن العصر هو عصر الرواية و ليس عصر الشعر، لذلك يجب أن يكون التجريب مصطلحا نقديا و لكي يكون كذلك يجب أن تضبط مواصفاته على كل المستويات و التجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوبا بقناعة

[1]- محمد أمنصور:(إستراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة)،شركة النشر و التوزيع المدارس، ط الأولى، دار البيضاء، 2006، ص76.

[2]- محمد الكغاط: (التجريب و نصوص المسرح)، مجلة آفاق، العدد3، 1989، ص21.

ذاتيـــة[1]، نستطيع القول أن التجريب في الشعر يعتبر تحفيز نحو خلق عالم جديد غير مطروق لم يعهده القارئ و لكن هذا بشرط أن ينطلق الشاعر بثقة و على قاعدة تجريبية صحيحة و ليس فقط من أجل التجاوز.

وفي مجال القصة القصيرة " التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية و لا اقتباس وصفات و أشكال جربها آخرون في سياق مغاير إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكتاب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين و توفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغًا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي و رؤيته للعالم هذا الوعي بالتجريب يضمن للكاتب أن يتعامل تعاملا خلاقا مع حصيلة الإنتاجات القصصية سواء انتمت إلى التراث أم إلى الذخيرة العالمية الحديثة و من ثم فإن محاورة النصوص الأخرى و التفاعل معها بل و الاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مولدة لأشكال جديدة، ذلك أن مثل هذا الوعي هو الذي يتيح توظيف أشكال سابقة، قديمة أو حديثة، في صوغ مضامين و رؤيات مغايرة[2]، ذلك أن الجديد دائما ينطلق من أصول قديمة كانت بدايات جنينية مهدت الطريق لظهور مثل هذا النوع من الكتابة و لكن وفق تصورات تتماشى مع الواقع المعيش.

من خلال التعريفات السابقة الممتدة عبر أجباس تعبيرية متنوعة (المسرح، الشـــعر، القصة القصيرة، الرواية)، يتضح كيف أن التجريب مع عشرية الثمانينات قد بدأ يكتسب شرعية الوجود و ذلك عبر التوغل النقدي لرصد أسسه و تحديد متراكزاته و كذا القواعد الجديدة التي يدشنها ضمن استراتيجياته المتقاطعة ضمن نبذ الرتابة إلى هاجس الخرق و التجديد وفق إمكانيات و تقنيات جديدة و بحث معرفي و فني و إيديولوجي من أجل الخلخلة و تجاوز القواعد السائدة المترسبة عن التقليد.

في مسار بحثنا عن مفهوم قار للتجريب الروائي، وجدنا أنفسنا أمام تعريفات لا نهائية بما أن التجريب هو مغامرة و رفض للنموذج كما أنه هوس دائم للبحث عن المغاير.

و لكي يجري التجريب على أحسن وجه يتوجب أن تتوافر فيه الصفات التالية:

[1]- محمد الرغيني: (الشعر المغربي الحديث و المعاصر تاريخ و قضايا في ضوء الشهادة و النقد مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية) العدد4، 1990، ص17.

[2]- محمد برادة: (القصة العربية، الهوية- التجريب- الصيرورة)، دورية الحوار الأكاديمي و الجامعي العدد 07 أكتوبر 1988.

- خفة ورشاقة التخيل الخلاق.
- الفطنة و الذكاء و الحذاقة.
- المثابرة في متابعة مختلف خطوات الايحاءات و الانطلاق بها بعيدا.

ثانيا –أنواع التجريب تكمن فيما يلي:

- التجريب المستند إلى صورة من إبداعنا.
- التجريب الذي ينهض على الأشياء الخارجية.
- التجريب الذي محله الأشخاص[1].

و بالتالي فإن مصطلح التجريب من المصطلحات ذات النكهة التي تدفع للمغامرة و اكتشاف المجهول و بوصفه فعالية مستمرة و صيرورة دائمة بالبحث عن كل تواصل جديد[2].

يكمن القول أن التجريب بحث مستمر في عوالم جديدة لم تطأها قدم، و هو تجاوز دائم للقواعد، و هو مخرج الرواية العربية الجدية من ترهلها، و لكنه في الوقت نفسه يعكس حيرة تعاملها مع واقعها في زمن إنهيار الثوابت.

و في تعريف **عز الدين التازي** للتجريب قائلا: " إن كل محاولة لتعريف التجريب الروائي هي مغامرة التجريب الروائي نفسه، من حيث كونه ذو مظهر إبداعي خلاق يقوم على العديد من المكونات النصية، من خلال مغامرة إلباس الموضوع الروائي أشكالا تعبيرية و صوغه جماليا، نعتبر أن التجريب الروائي هو وعي حداثي بالكتابة، يجعل الكتابة الروائية في حالة انفراج، تنفتح على كل الموضوعات، تلتقط تفاصيل المجتمعي فهي تعدد من الرؤى و المواقف و درجات الوعي، التجريب الروائي يسعى إلى خلق الأشكال، إذ يقيم وجوده على اللانموذج، الروائي التجريبي مهووس بطاقة التجديد لكتابة الروائية التجريبية مدعوة على الدوام للحرص على بقاء بعدها التجريبي التحديثي من خلال تجاوز ما بنته و ابتكار ما عليه أن تبنيه من أشكال تعبيرية جديدة، بما يستدعي قارئ له نفس الحس التجريبي ، و أعني هنا القارئ النافذ، القراءة التي تعيد للنص الروائي التجريبي قيمته الأدبية و الجمالية و

[1]- طائع الجداوي: (سيميائية التأويل)، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 2006، ص223-224.
[2]- طارق العذاري: (المنهج التجريبي و إتجاهات البحث في العرض المسرحي)، مكتبة الكندي للنشر و التوزيع ط1،الأردن، ،2014، ص9.

تقيم العلاقات بين جمهرة النصوص التجريبية بحثا عن تركيبتها الجمالية و الدلالية بالملائمة المطلوبة بين موقع القارئ الناقد و بين النص الروائي التجريبي[1].

نفهم من خلال ما تقدم أنه لا يوجد تعريف نهائي للتجريب، كما أن **محمد عز الدين التازي** يعتبره إبداع أي أنه يعبر عن وعي الكتابة كما أنه مرتبط بالحداثة، و أنه يجعل من الكتابة الروائية منطلقة دون قيود و يجعل الرواية تعتبر عن نظرتها للعالم، بأعين أفراد المجتمع بأدق تفاصيله كما أنه جعل من التجريب معاد للرتابة و التكرار و يتطلب حس تجريبي لدى الناقد للتوغل أكثر في التجربة الجمالة للنص الروائي التجريبي.

و من خلال ما تطرقنا إليه نستطيع القول أن التجريب يهدف إلى إثبات شرعية الجنس الروائي عبر الانفتاح و الاتصال بكل الأجناس التعبيرية و النصوص الممكنة إن التجريب أوسع طموحا إذ ينفتح على كل الأجناس المجاورة نابذا بذلك وهم الاستقلال النوعي.

وهو بذلك يؤسس القوانين الخاصة و الجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص، و سؤال الاختلاف و من مأزق النشأة و التطور إلى أفق الصيرورة.

ثالثا–التجريب و جمالية الكتابة:

بدأ التجريب وجودية سارتر و عبثية **كامو** و رعب **كافكا** ولا انتماء ولسون، يمكن القول أن التجريب الذي أعلن عنه **إيميل زولا** في بيانه و مارسه في كتاباته الروائية التي جعل منها حقلا اختبار الفرضيات و التجارب العلمية، كشف لنا بأن التجريب حالة من مغايرة السائد و تجاوز المألوف.

وإذا ماعدا التجريب بهذا المعنى " نمطا من الفهم و الممارسة (.....) يتسم برفض التقليد، أو الركون إلى ما هو منجز، في أي حقل من الحقول المعرفية الإبداعية، كما يتسم بالمسألة الدائمة للماضي و الحاضر معا (.....) إستهدافا للأفضل و الأقدر على الاتساق

[1]- محمد عز الدين التازي: (التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد)، بحث مقدم لندوة الرواية العربية المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي الرواية العربية إلى أين، 12-15 ديسمبر،ص2-9-10.

مع العصر و الاستجابة لحاجاته و ضروراته[1]، و إذا كان جنس الرواية يتصدر الحقل الإبداعي، فهذا يستدعينا بالضرورة لطرح السؤال بإلحاح ما التجريب الروائي؟

إن "هذا المصطلح الذي شاع و استبد، وصار سلطة نقدية تمارس نفوذها بوجهين مختلفين، فقد يستعمل المصطلح للتهجين، و الهجاء، و يصبح التجريب رديفا لإنعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق، و ضعف التصور، وهشاشة الخلفية الجمالية، التي يصدر عنها المجرب[2].

مما يعني أن التجريب يصير أداة فاشلة في ممارسة الكتابة الروائية، فينتج لنا رداءة فنية أو أن الخلل الموجود في بعض المحاولات الأدبية هو بالضرورة نتيجة ممارسة فعل التجريب؟ ! هذا من جانب و إن نظرنا إلى الجانب الآخر بحكم أن التجريب إبداع منفتح على كل الاحتمالات فإننا نجد مصطلح " التجريب"، قد " يستعمل للدلالة على البراعة في البناء، و الحرص على التجويد، و السعي إلى مخالفة السائد مخالفة حبلى بالإضافة الجمالية، تؤكد السابق الرفيع و تؤصله، فتلغي المتهافت، و تمحوه من الذاكرة، و تبشر بالطريف و النبيل، فتضيق السبل على من يستسهلون الكتابة[3].

إذا ما تتبعنا تحولات الفعل الإبداعي نجد هذا التأويل أقرب إلى الواقع،و بناء على ذلك يصير التجريب " أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد[4]" والولع المتواصل باقتراح البديل.

ولعلنا لا نخالف المنطق إذا قلنا أن الكاتب غالب قد لا ينساق وراء طموح التجديد عبثا أو فقط من أجل تجاوز الأساليب القديمة التي صارت معطلة لا تستوعب كل طموحاته فربما يدفع به ذلك إلى " التجاوز الذي ينجزه فعل المغامرة جوهر التجريب الفني أساسا، و الذي يقوم على نقض المسلمات الجامدة و التقاليد الثابتة و الأعراف الخانقة و صياغة السؤال الذي يولد السؤال"[5].

---

[1]- جهاد عطانعيسة: (في متشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص و التجارب الروائية العربية، و العربية السورية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص78.

[2]- عمر حفيظ: (التجرب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية و الروائية)، المطبعة المغاربية، للطباعة و النشر و التوزيع و الإشهار، ط1 تونس ، 1999، ص10.

[3]- عمر حفيظ: (التجريب في كتابات الدرغوثي) مربع سابق ،ص09.

[4]- بن جمعة بوشوشة: (التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي)، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ط1 تونس، ، 2003، ص10.

[5]- هناء عبد الفتاح: (أصول التجريب المسرح المعاصر النظرية و التطبيق فصول مجلد النقد الأدبي)، مجلة14، عدد01، ربيع 1995، ص39.

لاشك أن التهافت على استدعاء الجديد إنما يقتضي أولا أن يكون هذا الجديد أمرا واقعا، حيث يطمح الأديب إلى مسايرة الذوق الجمالي[1] و إنه بذلك يكون في أشد الحرص على أن يتوطد هذا الجديد إلى أن تحين أوان تقادمه، و تجب لحظة تجاوزه حيث يكون آنئذ عديم الاستجابة للحاجة، و غير قادر على حمل أعباء المعيش.

إنه من الضروري أن تتبدى الرغبة لدى الكاتب، في ترسيخ الجديد أولا، وجعله أنموذجا قادرا على نسخ النماذج القديمة ثانيا، وحينئذ يمكن لهذا الجديد أن يتخذ موقعا جغرافيا في الإبداع الأدبي المتصل بحياة الإنسان، و المجتمع و التاريخ.

إن منطق التحديث يقتضي بأن يرتاد الكاتب أفق المخالفة و التميز، وهو التميز " الذي يحقق له الخصوصية و التفرد في توقه إلـــى نص مكـــتمل المجـــهود و المجازفـــة والمغامرة، لأن الاكتمال يكمن أساسا في البحث المتواصل"[2]. من خلال هذا نستطيع القول أن تحقيق لاكتمال في مجال الفن يتطلب كفاءة و بحث دؤوب جعلت الكاتب يستخدم التجريب سيرا بالذوق الجمالي نحو الأفق.

التجريب إذن محالة لتجسيد الرؤية الجمالية المتوقعة، التي يمكن أن تحقق حالة من الرضا لدى الناقد الذي يعتبر بمثابة الوسيط بين الكاتب و القارئ، و إن كان " من اليسير أن يكتب الواحد مناقصة أو رواية أو مجموعة من القصائد، لكن العسير هو أن يستمر و هو يغادر منازله الأولى إلى منازل أرقى جاعلا الأولى علامات دالة عليه[3].

ومهما يكن،فلعل" التجريب شرط من شروط الحياة الأدب و الفن، و امارة من أمارات الوعي عند المبدع، و علامة من العلامات التي تصنع الفروق بين المجتمعات، و حتى الأفراد فالذي يمارس التجريب، إنما يمارس ثنائية الهدم، البناء، و يشارك في ارتياد آفاق لم تكتشف بعد في حين أن من يسير على آثار غيره، و بحجم عن المغامرة مثال مشوه أو

[1]- * مقدرة الإنسان التي يكتسبها عن طريق المشاركة في حياة المجتمع السليم، يتضمن مقدرة على الإستمتاع بما هو جميل فعلا، كما تضمن إحساسا بضرورة خلق الجميل في عمل المرء و في الحياة اليومية، و في السلوك و في الفن، لجنة من العلماء و الأكاديميين السوفيتيين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة و تحليل سمير كرم التحليل النفسي و الفن، دافنشي و ديسويفسكي، دار الطبعة للطباعة و النشر بيروت 1979 ص 220.

[2]- ناتالي ساروت: (الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب الرواية و الواقع، لوسيان و آخرون) ترجمة: رشيد بنجدو، منشورات عيون المقالات، دار البيضاء، 1988، ص25.

[3]- عمر حفيظ: التجريب في كتابات ابراهيم درغوثي القصصية و الروائية) المطبعة المغاربية، للطباعة و النشر و الإشهار، ط1، تونس، 1999، ص08.

منقوص[1]، نستطع القول أنه حفز الروائيين لخوض مغامرة التجريب يحق لنا القول بأن التجريب عمادة المنجز الفريد، " لأنه يتمثل في إبتكار طرائق و أسالب جديدة في أنماط التعبير المختلفة فهو جوهر الإبداع و حقيقته عندما يتجاوز المألوف و يغامر في قلب المستقبل[2]، بهذا المفهوم يمكن أن نعتبر أن النص يحتاج دوما إلى جرعة تجريبية، حتى يضمن وجوده جماليا.

"وهو ما يكشف عن العلاقة الجدلية القائمة بين فعل الإبداع و مسعى البحث و التجريب، و يجعل الحديث عن الأول في غياب الثاني ناقصا و غير مكتمل"[3].

من هذا المنطلق يصير التجريب مقترنا بالإبداع، و الكاتب المهوس بالتجريب شغوف بالأفضل و يتطلع نحو المطلق على الدوام، و تأسيسا على ذلك، يبدو أن قدر الإبداع الروائي محكوم عليه بخوض المغامرة و اختراق آفاقها، و اكتشاف مجاهلها على الدوام فحقيقة، " الإبداع هو فن المغامرة الجمالية التي تعبر عن فعل اختراقي من طراز رفيع[4] ! التجريب بهذا المعنى خيار جمالي يطمح للانخراط في مشروع تحديثي، لا يمكن أن يترسخ في غياب ثورة جمالية على الأشكال المنمطة، و على التحجر في النظرة إلى الإنسان و المجتمع، قصد تخليق المغايرة و التحول، و بالتالي الانسلاخ من هيمنة المستهلك و الجاهز و السطحي وفق ذلك، إدراك لمفهوم التجريب بما يعنيه من تمرد على السلطة الثقافية و سعي لاختراق أفق الإبداع باعتباره خلخلة دءوبة، تحاول الاقتراب من مشروع روائي قد لا يعرف الاكتمال.

إن اقتران التجريب بمفاهيم، (التجاوز، الإبداع، رفض التقليد) يقتضي مساحة من الحرية و الاستقلال فهناك " فرق بين ذات كاتبة، تنسخ ما تعلمته بأدواته و لغته و منظوره، و أنا مبدعة تعلن عن حضورها المستقل و الطلق فيما تقرأ و تكتب"[5]، إذا ما سرحنا بأن التجريب قرين الإبداع "و من لا يبدع داخل التجريب فلا تجريب له و من لا يجرب داخل

[1]- المرجع نفسه، ص 10-11.
[2]- محمد صابر عبيد:(المغامرة الجمالية للنص الشعري)، عالم الكتب الحديثة، للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص93.
[3]- بوشوشة بن جمعة:(اتجاهات الرواية في المغرب العربي)،ط1، المغاربية للطباعة، و النشر و التوزيع، و الإشهار، تونس، 1999،ص361.
[4]- محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص93.
[5]- فيصل دراج: (نظرية الرواية و الرواية العربي)، المركز الثقافي في العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999، ص143.

الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيها يكتب[1]، فإن شرط الإبداع إذا هو الحرية بمعناها الواسع، الذي لا تشله القوانين و الإيديولوجيات، الحرية التي تتحرك في ثنايا النص، و تملك سلطة العبور من الشكل إلى المضمون.

بهذا يصبح التجريب" نفيا للنموذج المحنط القاتل و ارتياد لأماكن قصية"[2]، و في هذه الحالة سيسعى الكاتب إلى تحقيق التماشي مع الوعي الجمعي ليعمل على تنويره.

رابعا –التجريب و استمرارية الإبداع الأدبي:

إذا ما انطلقنا من فكرة التجريب كفعل تجاوز يستهدف القديم المقدس و يتغيأ خلق الجديد، فقد تنبثق من ذلك فرضية نجدها هامة، و هي إن حركية الأدب لا تبنى إلا على التجريب، فهناك أمارة تاريخية تتواءم مع هذه الرؤية فسيرورة الإبداع الأدبي، منذ عصر الملاحة إلى يومنا هذا، تسجل بامتياز حالات الهدم و البناء التي مست أشكال الكتابة الأدبية، و تكفي هنا الإحالة على المذاهب الأدبية الكبرى" فالكلاسيكية مثلا قامت على أساس التأويل الأوروبي للمبادئ الفلسفية و الفنية الإغريقية في مرحلة محددة من تطور الفكر الغربي، فقد تبررها مبررات وجودها، و أصبحت غير قادرة للاستزراع في تربة أخرى، وكذلك الرومنتكية التي لم تعد سوى تعبير حاد عن تأزم المشكلة الفردية في ظل الأوضاع السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية لأوروبا الغربية في القرن الماضي، و الرغبة في التحرر من القيود الكلاسيكية التي كانت قد أرهقت روح الإبداع الفني بشروطها المتعسفة"[3]، فلعلها دليل التوجه المتواصل نحو التعبير الذي تفاقمت حدته واتسعت دائرته بتسارع حركية المجتمع الإنساني في غضون سياق حضاري معين لأن" تجديد الأساليب و الأشكال كفيل بمراقبة واقع هو نفسه متبدل، أو معتقدات متحولة، أو معارف في تغيير مستمر[4].

وهذا يعني أن أية حركة تغير تدين في نشأتها لظروف تاريخية موضوعية مر بها المجتمع، و إذا كانت الاستعانة بالشاهد التاريخي على هذا التطور تفرض نفسها في هذا

[1]- خال الغريبي:(الشعر التونسي المعاصر بين التجريب و التشكل)، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، ط1،صفاقس، تونس، جويلية، 2005، ص21.

[2]- عمر حفيظ:(التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية و الروائية)، المطبعة المغاربية، للطباعة و النشر و الإشهار، ط1، تونس،1999، ص12.

[3]- صلاح فيصل: (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي)، دار المعارف، مضر، ط2، 1980، ص 5-6.

[4]- برنارد خليط:(النص الروائي تقنات و مناهج) ترجمة، رشيد بنجدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر1999 ص 29.

المدار، فإن حدود الدراسة لا تسمح بتقديم عرض شامل عن كرونولوجييا الرواية، مع العلم بأهميتها في التوصل إلى إمكانية الوقوف على مدى التعالق بين التجريب و تطوير جنس الرواية، ليس هينا إذا أن نعرض لمسيرة شاملة تستغرق تطورات طرأت على حركة الأدب عبر تاريخ الإبداع الإنساني، خلال عصوره القديمة و الوسطى و الحديثة، و ليس ذلك بوسع البحث، بل الغاية ملامسة حال الكتابة الروائية في أبرز محطاتها التاريخية و الاكتفاء بذلك كعلامة دالة على نقلاتها المتسارعة، منذ إرهاصاتها الأولى إلى زمن النص المفتوح.

كما أن الإيغال في وصف تطور جنس الرواية هو " الجنس الأدبي الذي يشبه الحياة تماما"[1]، و يرتبط بجغرافيا شاسعة، و تاريخ طويل و ينوء بعبء الاتساع و الشمول و التنوع في اللغات و البيئات، و التحول في الأشكال و المضامين و الاتجاهات كل ذلك يدفع الدارس إلى القفز بين النقد و التاريخ و الفلسفة و السياسية و الاجتماع و الدين الأمر الذي يحيد البحث عن مساره و تجره إلى الإنغمار في طائلة التاريخي و الجمالي و الفكري، بل الصعوبة الأكثر تعقيدا تكمن في محاولة البحث عن السياق الموضوعي الذي تكمن أن تحقق فيه مقولة الجمالي و التاريخي.

و أما الصعوبة الثالثة فلعلها تتميز في مغامرة الإقبال على لملمة أشتات منظومة معرفية تراكمية امتصت من نظريات نقدية و اجتماعية و جمالية متباينة عبر التاريخ الأمر الذي يصبح فيه لزاما على الباحث أن يمعن الاستقراء ، و التأمل في منجز نظرية الفن و الأدب، عبر ارتحال الأشكال الإبداعية و تغير الاتجاهات الفنية، و الرواية كما ذكر باحثين: " هي النوع الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، و النوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد"[2]، و لعل هذه المقولة تتكئ على طبيعة الرواية الحكائية فصارت أكثر الأجناس التصاقا بالواقع المعيش، و أقدرها على تعبير و باعتبار أن الواقع لا يعرف منطق الثبات، و يروم الارتحال الدائم فإن الرواية كطائر الفينيق لا تعرف الهدأة، بل دءوبة على التجدد و الانبعاث، و تستدعي " ديمانيتها النظرية و الإجرائية جنسا أدبيا في حال تشكل دائم و صيرورة لا تنتهي من دينامية المجتمع في تغير أبنيته و تحولاتها[3]، إذا كان هيغل قد أطلق

[1]- إيان واط: (نشوء الرواية)، ترجمة ثائر ذيب، دار شرقيات، للنشر و التوزيع، ط1،القاهرة، 1997، ص07.
[2]- لوكاتش الرواية: ترجمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنة للنشر و التوزيع، الجزائر، ص45.
[3]- حنا عبود: (من تاريخ الرواية) منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص210.

على الرواية اسم ملحمة البرجوازية الحديثة، فإن لوكاتش من بعده يعمد إلى جعل هذا الوصف نظرية عن الرواية في كتابه: نظرية الرواية 1920 و كتابه الرواية كملحمة برجوازية 1934 إذ أعتبر **لوكاتش** الرواية مقترنة بالمجتمع البرجوازي ظهرت بظهور و تطورت بتطوره و تفكك شكلها بزواله، حيث ارتدت إلى منابعها البطولية الأولى بقيام المجتمع الاشتراكي.

و عالم الاجتماع الفرنسي دو الأصل الروماني **لوسيان غولدمان** اتكأ على نظرية **لوكاتش** ليبني عليها مشروعه حول سوسيولوجية الرواية البنيوية التكوينية و قد لخص بدوره تاريخ الرواية الأوروبية في ثلاث مراحل[1].

1-مرحلة الرأسمالية الليبيرالية و قد أفرزت إنسانا إشكاليا تجلى في أعمال **فلوبير** و **بلزاك** و **ستاندال** و **زولا**.

2-مرحلة الرأسمالية الاحتكارية التي نشطت أواخر القرن التاسع عشر و فيها ذاب الفرد و قد أفرزت روايات تلاشى فيها البطل الإشكالي كما نجد روايات **جيمس جويس**[2].

3-مرحلة الهيمنة و هي مرحلة الرأسمالية المنظمة التي تركز على التشيؤ وقد أفرزت نوعا روائيا جديدا زال فيه البطل من الرواية و حلت الأشياء محله كما نجد روايات آلان روب غريبة[3].

والواضح أن **غولدمان** أضاف حلقة أخرى في هذه السلسلة التحقيبية و قد أهملها **لوكاتش** من قبل و تتمثل في مرحلة الرواية الغربية الحداثة و التي أطلق عليها النقاد الرواية الجديدة إن **غولدمان** قد فسر تحول بنية الشكل الروائي بتحول بنية المجتمع، حيث تصير رؤية العالم هي الأساس الذي ينتج الشكل الروائي.

" و الطابع الاجتماعي للمبدع يكمن بوجه خاص في أنه بوسع أي فرد على الإطلاق أن يقيم بنفسه بنية عقلية متماسكة مع ما يسمى رؤية العالم مثل هذه البنية لا يمكن أن تهيأ

[1]- محمد عزام: (تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثة دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص258.

[2]- ميخائيل باختين: (الملحمة و الرواية)، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنتماء العربي، بيروت لبنان، 1982، ص19.

[3]- بن جمعة بوشوشة:(التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي)، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ط1،تونس، 2003،ص7.

إلا من قبل جماعة و يستطيع الفرد دفعها فقط إلى درجة من التماسك و نقلها إلى صعيد الإبداع الخالي"[1].

نفهم من خلال هذه الرؤية أنه على الرغم من صعوبة التأريخ لجنس الرواية بمثل هذا التوصيف البسيط، إلا أنه يشير بوضوح إلى أن الأدب ما هو إلا انعكاس للتجارب، التي تستدعي أشكالها من السياقات السوسيوثقافية داخل المجتمعات الإنسانية.

و لعل هذه الملحمة قد أفصحت عن مفهوم التجريب الذي يعنيه البحث كنقطة ارتكاز و الحقيقة أن التجريب يتكئ على فعل التجاوز بحسب ما يؤكده **هناء عبد الفتاح** حيث يربط التجريب بـ" نقص المسلمات الجامدة و التقاليد الثابتة و الأعراف الخانقة و صياغة السؤال الذي يولد السؤال و ممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها"[2]، و على هذا الأساس يمكن إعتبار التجريب أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد و يجاوز السائد بفعل حرية الروائي في كسر نمطية الكتابة.

كما يشير بن جمعة بوشوشة: " إلى القفر على التصور التقليدي للواقع القائم على الانعكاس و المباشرة و الذي اجترته أشكال تعبيرية أصبحت مستهلكة لكثرة تداولها مقابل تبني رؤية جديدة للواقع و كيفية التعامل معه في فضاء الكتابة"[3].

نفهم من هذا أن التجريب أو مقصد التجريب هو الركض وراء واقع جديد ما يلفت النظر بحسب المقولات السابقة أن الأشكال التعبيرية المألوفة تعجز عن التقاط الواقع بتفاصيله أو بأخرى تقديمه في قالب فني جمالي وفق رؤية جديدة تساير الراهن، فالتجريب يعني تخطي التقاليد الفنية و كل ما يمثل حرقا للراسخ يفترض به أن يكون تجريبا مما يعني أن التجريب فعل إبداعي أخرج الكتابة الروائية من تحنطها نحول عالم المغامرة و التجربة.

[1]- لوسيان غولدمان:(مقدمات في سوسيولوجيا الرواية) ترجمة، بدر الدين عروكي ، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1، اللاذقية سوريا، 1993، ص25.

[2]- هناء عبد الفتاح:(أصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية و التطبيق) فصول مجلة النقد الأدبي، مجلد14، عدد01، 1995، ص06.

[3]- بوشوشة بن جمعة:(إتجاهات الرواية في المغرب العربي)، ، المغاربية للنشر و الإشهار، ط1،توس، 1999، ص363.

خامسا -التجريب وانهيار الثوابت :

بما أن التجريب هو الخروج عن المألوف وتجاوز الرتابة وتخطي الثابت الروائي الناجح هو من يقدم نص مختلف بطريقة فنية جمالية أو كما يقول **آلان روب غرييه**، وقد كان أحد كبار رواد حركة إبداعية عرفت بالرواية الجديدة في فرنسا. "إن قوة الروائي هي في أنه فعلا يخلق بكل حرية وبدون نموذج". نفهم من خلال هذا أن الروائي يجب أن يكون متجدد في كل مرة و لا يكرر نفسه حتى لا تكون الرتابة و الملل في نصوصه، فالرواية التجريبية هي تلك "الحركة التجريبية الساعية إلى التحرر مما هو مفروض، و مصطلح عليه وميت و المتجهة نحو ما هو حر و صادق و حي"[1] ،نفهم من هذا أن الروائي عندما تكون له مساحة حرية في الكتابة ينطلق بصدق في تقديم إبداعاته حتى يجعل القارئ متفاعل أكثر و الدليل على ذلك إقبال جمهور المتلقين على الرواية بنهم، لأن كل شخص يحس أنها تتحدث عن آلامه و آماله.

إن المبادئ الأساسية التي يقوم عليها مفهوم التجريب الروائي هي أن الرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص وتخون أي تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى الى أن تؤسس قوانينها وتنظر إلى سلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها، بيد أن رفض سلطة النموذج و الدعوة إلى الحرية المطلقة ينبثق من الوعي العميق بضرورة إعادة النظر في علاقة العمل الروائي بمرجعيته الواقعية و الاجتماعية فالواقعية بأشكالها المختلفة المأزومة، و التشخيص الوصفي بما هو إعادة بناء عالم قائم و معيش في واقع متغير على الدوام أصبح من الصعب الإمساك به و تحديده.

لكن الرواية العربية أليست بطبيعتها رواية تجريبية باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي، وانتهت مواكبة لأشهر تحركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية عموما، تلك وجهة نظر قد تجد من يتبناها ولكن الرواية العربية مع ذلك

[1] القادر بن سالم: (بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد) دار الاختلاف،ط1، الرباط، 2013،ص37.

عاشت فترة استقرار، ساد فيها النموذج البلزاكي بمفاهيمه العامة و هيمن فيها التشخيص الوصفي للعالم، و لذلك ظهرت حركات أدبية تجادل السائد و تبحث عن التجارب المتفردة منذ منتصف الستينات في مصر و تونس و غيرهما من البلاد العربية و يمكنا الآن أن نلاحظ أن المد التجريبي في الرواية العربية قد أفرز أكثر من اتجاه واحد، الى درجة أن الإبداع في فن الحكي أضحى موسوما بنزعة مستمرة الى التجاوز و هدم الحدود و أمسى مؤمنا بحرية الخلق و الإنشاء لدى جيل قرأ الرواية الاوربية و اطلع على عيون النصوص الروائية العربية، و بدأ على اتصال واع بالتراث الأدبي السردي[1]، وهو يريد أن يشق له طريقا خاصة بعد مسلك لابد منه و هو مسلك التجريب.

سادسا –التجريب في النص الروائي المغاربي :

ظهرت الرواية المغاربية ذات التعبير العربي كتعبير عن هاجس مشترك يمثله الإحساس بعدم تلاؤم الذات مع نفسها، وعدم تناغمها وعالمها الخارجي وتتولد عن مثل هذا الإحساس الرغبة في الكتابة المغايرة وهو ما يفسر سمات التشاؤم التي قد تبلغ حد السوداوية أحيانا والتي تلون مجمل الخطاب الروائي المغاربي وقد عرفت الرواية المغاربية في سيرورة تشكلها تحولات في بناها الداخلية ومداليلها الفكرية، استجابة لقانون تحاور النصوص الأدبية وتدمير بعضها للبعض الآخر، فضلا عن جملة التأثيرات التي مارستها التحولات السياسية و المجتمعية و الثقافية و الحضارية التي شهدتها بلدان المغرب العربي على الخطاب الروائي، و على أفق القراءة وهو ما يؤكد سمات التغير والتحول التي تطبع الرواية، فمنذ **سرفانطيس،** والرواية تتطور و يمكن أن نفسر تكون هذا الجنس الأدبي المستحدث في الثقافة المغاربية بجدلية بعض العوامل الأساسية لعل أبرزها: **تلاقح الأجناس الأدبية** بالإضافة إلى **صدمة الغرب و خطاب المثاقفة،** ثم إن حصول بلدان المغرب العربي على الاستقلال و ما تبعه من تحولات و تغيرات قد طرح على الأدب عامة، والرواية خاصة قضايا جديدة تتصل بمستقبل الشعوب المغاربية في مختلف مجالات الحياة فكان جنس الرواية دون غيره من أجناس الإبداع التقليدية كالشعر والمقالة والخاطرة، هو الشكل الفني القادر على استيعاب هذه الإشكاليات التي أفرزها الاستقلال و صياغتها جماليا.

[1] محمد الباردي: (انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة) مركز النشر الجامعي، تونس، 2004،ص292

إن مفهوم التجريب الذي مس متن الرواية المغاربية هو أفق كتابة نتج عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من سكونية النص التقليدي بحيث تقوم الكتابة الروائية فيه بالأساس على هاجس البحث "توقا الى تحقيق المغايرة من خلال أسئلة تهدف المتن والأبنية والاتساق لغة وخطابا" إن التجريب هو بحث دؤوب عن صيغ أخرى للكتابة، والمغامرة هي جوهر التجريب، و ذلك بحكم ارتكازه على نقض المسلمات الجامدة، والتقاليد الثابتة و الأعراف الخانقة و صياغة السؤال الذي يولد السؤال، وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها و قد ارتبط هذا المفهوم في المتن الروائي المغاربي بالنزعة الى كتابة نص سردي يحقق و جوده عبر التحرر من آثار السائد وهو ما جعل كتاب هذه النصوص يؤمنون بوجوب تكريس حرية المبدع الروائي، من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية، وهذا التجريب يتأسس على البحث عن كتابة سردية متغيرة و متحولة في واقع كل ما فيه يتغير ويتحول ويتجدد ولعل التحولات التي شهدتها مجتمعات هذه الأقطار هي التي فرضت على كتاب الرواية تجديد الاشكال والأبنية التي يعبرون بها عنها بسبب ما طرحه من أسئلة جديدة لم تعد أنساق النموذج التقليدي قادرة على استيعابها، و هكذا جاءت روايات التجريب لتطرح أسئلتها الخاصة حول الذات والعالم لتحقيق سلطتها الجديدة ومن هنا يرى **بوجمعة بوشوشة** "أن رواية التجريب المغاربية و المكتوبة بالعربية قد نحت منحيين اثنين، بحيث تولدت عنها نزعتان سرديتان لكل منهما بصماتها الخاصة من حيث البناء و الدلالة: "فالأولى تأصيلية[1] استمدت بعض مرجعياتها السردية من التراث المغاربي و العربي، دون التغافل عن الاستفادة من منجزات الرواية العالمية، أما الثانية فقد راهنت على البنية الشكلية بحيث نلمس عنصر التجريب طاغيا، تؤطره في كل ذلك المغامرة اللغوية". نجد مثلا نصوص روائية تونسية: **النفير والقيامة لفرج الحوار 1985** حيث نهجت تفجير طاقات الكلام والإبداع اللفظي، **مدونة الاعترافات والأسرار 1985**، نجد أيضا نصوص روائية مغربية **محمد برادة: (الضوء الهارب) العروي:(الأوراق)،محمد برادة: (لعبة النسيان)، (زمن بين الولادة والحلم) لأحمد المديني.** على سبيل المثال لا الحصر، أما الرواية الجزائرية فالنصوص الروائية التي تصادفنا نجد: نصوص **عبد المالك مرتاض الأخيرة** ونصوص **واسيني الأعرج والحبيب السائح.**[1]

[1] عبد القادر بن سالم: (بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد)، دار الأمان، ط1، الرباط، 2013، ص 37.

نفهم من خلال هذا أن الرواية المغاربية هي رواية الحرية بامتياز لأنها مرتبطة بسلطة النص وواعية بعلاقة العمل الروائي بمرجعيته الواقعية والاجتماعية وهذا ما تجسده مختلف المدونات الروائية التي اتفق الذوق العام على نجاحها.

سابعا-خصوصيات النص السردي المغاربي الجديد:

إن المتتبع لمسار الأدب المغاربي المعاصر في جنس الرواية العربية، لا يسعه إلا الإقرار بوجود أدب روائي جزائري عربي اللسان جزائري المعاناة تجاوز مرحلة البدايات التجريبية التي لم تتبلور فيها أنماط الكتابة الروائية إلى مرحلة أدرك فيها جنس الرواية نضجه الفني و صار يشكل تجربة متميزة ملتزما بقضايا الجزائر المعاصرة و مبشرة في الآن ذاته بغدو واعد، و كثرة التجارب الروائية التي سعت إلى تشكيل خطاب روائي متميز دليل على ذلك ويذهب بوشوشة بن جمعة:" إلى وجود تزامن وعي كتاب هذا المذهب التأصيلي في الكتابة الروائية المغاربية بالتراث، والتعامل مع عناصره المختلفة والمتنوعة مع بروز إشكاليات اجتماعية و فكرية و حضارية طالت و لا تزال كينونة الفرد العربي وصيرورته بحيث أصبحت تشكل نوعا من التهديد الجدي لهويته فكان البحث عن أشكال امتداد ذلك التراث في واقعنا المعاصر نوعا من إثبات الجذور لتأكيد الهوية و الانتماء و الحق أن الموقف الحضاري الراهن بما فيه من تناقضات وتحديات وصراعات يدفع الى إعادة النظر فينما كان يعتبر من المسلمات، و طبيعي أن يعيد العرب النظر فيما حققوه من اتصالاتهم بالغرب وأن يتبينوا سبب تشتت موجات أدبهم الروائي و يبحثوا له عن روافد تؤصل مجراه اذ لا مجال إلى الاستغناء عن جنس الرواية بعد أن فرض نفسه على القراء العرب".

إن الكتابة الروائية المغاربية الجديدة لا ترتبط بمفهوم التجريب أو توظيف التراث فقط بل هي تراهن على الكيفية التي يتم بها هذا التجريب لأن التجريب وحده لا يكفي لإنجاز نص متميز مالم يكن هذا الروائي واعيا بمكامن هذا التراث خفية ومتجلية ذلك أن الكتابة هي فعل واع من جهة ومساءلة للذات من جهة أخرى وأيضا هي كتابة تبرهن على امتلاك أصحابها لوعي نظري بالحداثة.

إن هذه الرواية لا تزال تسعى إلى لتحقيق خصوصيتها في المشهد الروائي العربي والعالمي من خلال التيمات الحكائية والأبنية السردية لإيجاد خطاب روائي يرصد تحولات

هذه المجتمعات، ونحن نتحدث عن التجريب وعن خصوصية هذا النص الروائي المغاربي الجديد يجدر بنا الوقوف عند رأي عبد الحميد عقار: "وهو أحد الذين تتبعوا هذه التجربة حيث يرى أن التجريب لدى الكتاب والنقاد بتونس خلال السبعينات قد بلغ درجة من السعة والامتداد، مما جعل منه حركة نظيرة لما يشبه حركة الطليعة أو النزعة العصرية في الأدب و من مؤشرات هذا المنحى حدة التمرد المعلن على القوالب و الأشكال الأدبية القديمة إضافة الى ما يكتنف الكتابة أحيانا من غموض مبالغ فيه، يكاد يتحول الى ما يشبه الايحاء السريالي دون سياق مقبول وهذا الانغماس المفرط في الدعوة الى سلوك طريق ثالثة هي طريق الواقع التونسي و المعاصرة التونسية.

في حين ظل التجريب بالجزائر والمغرب، إلا في حالات نادرة أقرب الى أن يكون مرادفا للنزوع الحداثي في نطاق الوعي بحدود التجريب ذاته، إن التجريب في الكتابة الروائية بالجزائر والمغرب لا يحمل بعدا مأزقيا مبالغ فيه، فهو يقترب بدل ذلك بالرغبة في تأصيل منظور جديد للأدب في علاقته بالواقع وبالأيديولوجية منظور يتعامل مع الكتابة من حيث قيمة في ذاتها، وهذا يشكل نقطة التقاء بين التجريب بوصفه موقفا وتصورا وبين الاشتغال اللغوي روائيا بوصفه تعبيرا و موضوعا للتعبير في الآن ذاته.

نفهم من هذا أن الرواية التونسية اكتنفها بعض الغموض و التمرد بسبب تماديها في التعامل مع مغامرة التجريب، أما الرواية الجزائرية و المغربية فأخذت الجانب الإيجابي من التجريب حيث لم تعبر عن كتابة المغامرة و إنما عبرت عن مغامرة الكتابة في حد ذاتها فأعطت مفهوما جديدا للأدب في تعامله مع الواقع.

الفصل الثاني

الفصل الثاني : آليات التجريب في رواية سرادق الحلم و الفجيعة

أولا – التجريب على مستوى بنية المكان و الزمان و الشخصيات

1-بنية المكان في رواية سرادق الحلم و الفجيعة

أ-الأماكن المفتوحة

ب-الأماكن المغلقة

2-بنية الشخصيات في رواية سرادق الحلم و الفجيعة

أ-البناء المورفولوجي للشخصيات

ب-طبيعة العلاقات التي تربط بين الشخصيات

3-بناء الزمن في رواية سرادق الحلم و الفجيعة

أ-نظام الاسترجاع

ب – الاستباق

ج-ديمومة النص الروائي

ثانيا-التجريب على مستوى الشكل الخارجي و العتبات النصية

أ-الغلاف

ب-العنوان الرئيسي

ج-العناوين الفرعية

د-علاقة العناوين بالمتن الروائي

و-الإهداء

ي-خاتمة

ثالثا-التعدد اللغوي في رواية سرادق الحلم والفجيعة

أ-لغة القرآن الكريم

ب-اللغة الصوفية

ج-النثر العربي

رابعا-تداخل الأجناس في رواية سرادق الحلم والفجيعة

أ-ملتقى الروائي والشعري

ب-ملتقى القرآن والرواية

ج-ملتقى التاريخي والروائي

د-ملتقى المسرحي والروائي

هـ-ملتقى الأسطوري والروائي

و-ملتقى الرواية والمقامة

ي-ملتقى الأدب الشعبي والرواية

أولا – التجريب على مستوى بنية المكان و الزمان و الشخصيات :

1-بنية المكان في رواية سرادق الحلم و الفجيعة :

المكان يلعب دور هام في بناء الرواية فهو ليس مجرد ديكور تتحرك فيه الشخصيات و لا مجرد عنصر مكمل و مساير للحدث و الزمن و الشخصية لا تستند له أي وظيفة ذات تأثير في العمل السردي و يمر صامتا لا يحمله الكاتب دلالة و لا يركز عليه كثيرا بل يتجاوز دوره كإطار للأحداث إلى مكون فعال يؤثر و يتأثر بباقي المكونات كالشخصية و الحدث .

المكان في الرواية الحديثة ، أصبح ذا أهمية تضاهي بقية العناصر في التوجيه و التركيز على الدلالة ، حيث غدت المشاهد الوصفية للمكان محملة بالمعاني ناطقة بالدلالات فالمكان أضحى "عنصرا إشكاليا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية و تنظيم الأحداث و ذلك يفضل بنيته الخاصة و العلاقة التي يقيمها مع الشخصيات و الأزمنة و الرؤيات[1]".

فالعالم الفسيح يخضع لمنظومة إنسانية عقلية تقسمه لمناطق و عوالم منفصلة أو متصلة لكل منها قوانينها الخاصة التي تحكمها ، فالإنسان يخضع للعلاقات الإنسانية و إحداثيات المكان و يضفي على الأفكار المجردة صفات مكانية مما يساعد على تجسيدها[2]"

فالمكان بأبعاده ، قريب ، بعيد ، مفتوح ، مغلق يعتبر عنصر روائي ، قائم الذات ، ومهم في تكوين النص ،إن المكان " لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد و إنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الأخرى للسرد ... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات و الصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد[3]" ، من هنا أصبح للمكان في مجال البحث و التحليل السردي حضوره ، وصار المهتمون بمجال الرواية يعطونه الأهمية التي يستحقها كأحد المكونات الحكائية ، التي لا

[1] حسن البحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار ابيضاء ، ط2 بيروت ، 2009 ، ص 20.
[2] سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، سلسلة دراسات أدبية الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 1984 ، ص 101.
[3] حسن البحراوي : المرجع نفسه ، ص 109.

يمكن إغفال دورها و تأثيرها في بناء و توجيه الدلالة و وخلق المعاني داخل النصوص الروائية .

"إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها و نوعية الأشياء التي تتواجد فيها تخضع في تشكيلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع و الضيق أو الانفتاح و الانغلاق "[1].

في رواية سرادق الحلم و الفجيعة نلاحظ ثراء كبير لعنصر المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات ، بل إن المكان يتحول إلى شخصيات روائية فاعلة " تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطارا أو ديكورا ، لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطور الحدث[2] " لم يعتمد السارد في نقل المكان على مجرد الوصف الفوتوغرافي الذي يعيد تشكيل الواقع حسب صورته المفترضة و إنما كان يقدم المكان من خلال نظرته الخاصة ، و قد أنعكس ذلك على أفعال الشخصيات فحمل المكان بذلك قيما مختلفة و أحيانا متعاكسة مثلما هو الشأن بالنسبة لفضاء المدينة المكان الرئيسي في الرواية.

وسنتطرق بالدراسة و التحليل للأمكنة الواردة في الرواية ، و ارتأينا تقسيمها إلى أماكن مفتوحة و أماكن مغلقة .

أ-الأماكن المفتوحة :

المدينة : شكل المكان حضورا قويا في الرواية حيث قدمه الكاتب حسب تصوره الخاص ، فجاء المكان مؤشرا على الحالة المزرية التي وصلت إليها الجزائر خلال العشرية السوداء، فتجسده صورة امرأة مومس تمارس الرذيلة جهرا و على أيادي حكامها الذين كانوا سببا لما آلت إليه .

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي (ط ،3 الدار البيضاء) ، ص72

[2] عزالدين جلاوجي : سلطان النص ، دراسات في روايات ، دار المعرفة دط الجزائر ، 2008 ، ص 419.

مع العلم أن صورة المدينة في الأدب العربي الحديث " تتخذ صورة المرأة البغي فالمدينة في اللغة مؤنثة ، و في معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن اجتياحا و اغتصابا لها و لنسائها و لمواردها ، و هي ما تزال إلى اليوم [1]".

وقد جسد الكاتب حالة الشتات و الضياع بكل أبعادها و بأدق تفاصيلها في رواية تبدو للوهلة الأولى مقاطع منفصلة ، لكن القارئ المتمكن يدرك أنها مقاطع متسلسلة تجسد جملة من الأحداث خلال المرحلة الحرجة في تاريخ الجزائر " و تحتل المدينة مساحة واسعة من الرواية الجزائرية المعاصرة ، اهتم بها الروائيون الشباب منهم خاصة كما فعل الرواد ، إذ بدت في البعض من النصوص ، و كأنها النسيج الجغرافي الوحيد لما تقدمه من تجربة واقعية حية إلى جانب الجمالية التي توفرها و التيمات التي احتشدت في تلك الفترة فكان الروائي الجزائري مسكون بالحياة الثقافية و السياسية في فترة معقدة من تاريخ الجزائر بين الأحزاب السياسية في تسعينات القرن العشرين [2]" ، ولما كانت المدينة المكان الرئيس في الرواية فلا تكاد صفحة تخلو من ذكرها ، يقول **عزالدين جلاوجي**[3] :

" أهبط المدينة فإن لك فيها ما سألت و تناهى إلى وقع أقدام المدينة ، ترقص ثملة تضرب الأرض بكعبها "

" و أحسست بالاختناق و تراءت لي المدينة قادمة من بعيد تتهادى في ثوبها الشفاف ".

المدينة لم ترد في الرواية كمكان له أبعاد هندسية أو كخريطة جغرافية و إنما كرمز يحتاج من القارئ إلى جهد و مرجعية لفك شفراته و الوصول إلى دلالته " فالتلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود فإن إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه ، يجعل للمكان دلالة ، تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث ، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محور حقيقي يقتحم عالم السرد محررا نفسه من أغلال الوصف[4] "

[1] عبد الحميد هيمة : (علامات في الإبداع الجزائري) ، وزارة الثقافة الجزائر ، 2007، ص 94.
[2] الشريفة جميلة : الرواية و العنف ، عالم الكتب الحديث ، ط1 الأردن ، 2010 ، ص 59 .
[3] عزالدين جلاوجي : سرادق الحلم و الفجيعة ، منشورات أهل القلم ، سطيف ، الجزائر ، ص 58 .
[4] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 17.

فضاء المدينة لازم الرواية في أغلب المواضع منذ سطورها الأولى فقد جاء كعنوان لأول مقطع من مقاطعها " أنا و المدينة" ، و من خلال نص الرواية نجد المدينة مومس تبيح نفسها لكل الناس عبر عنها الكاتب بكل ما هو مرادف لانهيار و الانحلال و الموت .

أيتها المدينة المومس ...

إلى متى تفتحين ... ذراعيك للبلهاء..؟

إلى متى ترضعين الحمقى و الأغبياء[1] ..

إلى متى ستمارسين العهر جهارا نهارا و دون حياء .

إلى متى ترعش فوق مفاتنك ...الطحالب .. الفئران ... الخنافس[2] .

من خلال هذا نلاحظ أن الروائي أنسن المدينة و أنثها تأنيثا سلبيا ، فيه ملامح الرفض فالتوصيفة التي قدمها لها تحمل ملامح القهر .

تعلي قصورا ..؟

يا يأيتها المدينة المومس[3] ..

و الكاتب لا يتوانى في تطعيم النص بمفردات تكشف مدى الانحطاط الذي آلت إليه المدينة و قد نجح إلى حد كبير في رسم هذه الصورة " تقصفه المدينة في سمعي ... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف ... يتصافح ثدياها ... تدندن أغنيتها المفضلة ," هنا تظهر ملامح التأنيث .

أما الأحذية الخشنة فقد اصطفت في طابور طويل خلف المدينة إنهم يضاجعونها بالتناوب ، و كان الغراب يعطي لكل حذاء أكمل شهوته موزة ، أما السيد نعل أقصد لعن ، فكان يأتيه إلى مكان مريح لينام ، وهاهي المدينة تنتهي إلى مومس تضاجعها الأحذية في

[1] لرواية ص 10.
[2] لرواية ص 66.
[3] لرواية ص 67.

الخلاء وفي وضح النهار و أمام مرأى و مسمع المئات و على رأسهم جميعا الغراب و السيد لعن ، و لكن لماذا سمح الغراب و السيد لعن بهذه الجريمة النكراء ؟

وقد جاء ذكر الكاتب للمدينة في الرواية أكثر من مائة موضع للمدينة و ما ألت إليه من دمار و خراب شانه في ذلك شأن الروائيين العرب و الغربيين مثلا " **غالب هلسا**" يعتبرها مكانا من أمكنة اللعنات الشيطانية و هذا يذكرنا باعتبار " **دوستيفيسكي** " للمدينة التي تعتبر في عرفه عدوة الإنسان ، كما أنها عدوة للرواية ، حيث يصبح فيها الإنسان نملة تعيش في أكوام هائلة من النمل[1] ، و قد تجسدت مظاهر العنف و الدمار عبر مقاطع الرواية ، التي اتخذت من تقنية الوصف سبيلا لذلك كما هو موضح من خلال هذه المقتطفات :

جحافل الدود المثبور تغزو المدينة أمواجا ... تحتل كل شبر فيها كل درب ... كل زقاق كل فضاء .. غطى كل شيء يتسلق الجدران ... بالأسوار ... يلتهم الأبواب[2] " الرياح تصفر الجدران المتهاوية ، تحمل نعيق الغراب ، وهو يرقص مع أتباعه أمام المبولة في حضرة المدينة[3] ".

"كل المنازل بلا سقوف[4] ".

"ظل الغراب و السيد لعن و هما يحملان رشاشين كبيرين و يطلقان وابلا من الرصاص يدوي في الفضاء و يبرق ممزقا عتمة المكان[5] ".

" فجر رأسه و حمله من أذنه يتقاطر دما ، ثم غرس رمحا في حلقومه و رفعه إلى الأعلى عند قمة المبولة ... ليراه الناس جميعا[6] ".

"لم يعد الغراب و أتباعه ينامون بل يطوفون الشوارع مدججين بالأسلحة المرعية ".

[1] شاكر النبلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط1، بيروت ، 1994 ص 14.
[2] الرواية ص 52 .
[3] الرواية ص 58.
[4] الرواية ص 61.
[5] الرواية ص 57.
[6] الرواية ص 93.

كل المقاطع تدل على العنف في هذه المدينة من البيات المتهاوية و الأسلحة المرعبة و مشاهد القتل ، تقول سيرا قاسم " يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية للمدينة أي تجسيد المكان الأعلى أنها تشكيل لأشكال و الألوان فحسب و لكن على تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات و روائح و ألوان و أشكال و ظلال و ملموسات[1].

فحاسة الشم و السمع يمكن من خلالها أن يحقق الكاتب قدرا من الجمالية للمكان أو العكس.

فالكاتب لجأ إلى حاسة الشم أكثر من وصف لإظهار قرفه و كراهية للمدينة " وكانت الروائح النتنة تتعرش خيشومي مستعرضة عضلاتها .. تحتار معها كل إحساس لدي[2] ..."

" الدخان وحده سيد الموقف يهدي للأنوف روائح العفن و العطر يتموج على إيقاع الغراب ممعنا في تكرار أغنيته المفضلة [3]".

"لقد تشابهت الدروب و المسالك تضيق أو تتسع ، تعلو أو تنخفض ، كلها تفوح برائحة الكلاب المشردة المبللة"[4].

"لم أشأ أن أقطع عليه طقوسه التي وجدت عليها لم أيئس بكلمة واحدة بل جلست بهدوء تام رغم روائح العفن التي كانت تنبعث من المكان[5] .."

نرى أن الكاتب لجا بالإضافة إلى الوصف عن طريق النظر ليبين قرفه من المدينـــة وكرهه لها ، لجأ إلى حاسة الشم في الكثير من أحداث الرواية هذا بالنسبة للمدينة المومس التي تستاهين بكرامتها لأرذال الناس قبل سادتهم ، عبرت عن العنف و الانحلال بكل أبعـــاده ، مدينة فقدت معالمها الإنسانية ، و أظهرت التدهور في سلم القيم ، في مجتمع أقل ما يقال عنه مجتمع حيواني ، و كلما ذقت مدينة الحاضر و ساء حالها تبادر إلى ذهن الراوي صورة المدينة في الماضي و ما كانت عليه من رقي و ازدهار إنها المدينة الحبيبة "

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ن دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، التنوير لطباعة و النشر ، ط1،بيروت ، 1985 ، ص 107
[2] الرواية ص 26.
[3] الرواية ص 58.
[4] الرواية ص 66.
[5] الرواية ص 70.

الجزائر" قبل العشرية السوداء ، فيبل أن يسيطر عليها حكم أراذل الناس حولوا صورتها و طمسوا هويتها يصفعا الكاتب قائلا :

" حسناء حبيبتي يا لون الفرح و القمح البري ..

يا طعم الطفولة و الحلم و الليمون ...

بإقامة الصفصاف و كبرياء السرور ..

يا نسيم . البراءة . يا براءة النسيم .

يا القزح .. الجوهر .. السر ... اللب العمق .. الكنه .

يا طعم زخات المطر ... الليمون ... الأريج .. الشغل[1] .

هذه صورة الجزائر قبل أن تدنسها أقدام الغرباء و يسيطر عليها العنف و الانحلال ، كل المشاهد تجسد رؤية الكاتب للمدينة المومس التي يصورها وجودها عبر مجموعة من الواقع و الأحداث البسيطة ثم سرعان ما يفجر فيها قدرة التحول الأسطوري وقد نجح الكاتب في رسم صورة " المدينة المومس " و ذلك من خلال استخدام كل الطاقات الفنية المتاحة لتقوية البعد الدرامي و تعميق الوعي بالذات و الواقع المعيشي .

و على العموم فالمكان في الرواية يترتب على ثلاثة مراحل :

1-**مرحلة المدينة المومس** : وهي تحتل أول الرواية بدءا بالمقطع الأول ، وهو " أنا و المدينة " و كأن السارد أراد من خلال ذلك أن يصنعنا مباشرة في مواجهة المأساة ليعمق شعورنا بفداحتها .

2-**مرحلة المدين الحلم** : الحبيبة نون و توقع في وسط الرواية .

3- مرحلة الهزيمة : و نهاية الرواية بانتصار المدينة المومس و استسلام البطل لغوايتها في هذه المرحلـــة يسقط الحلم و تسقط رموزه " نور الشمس" ، شذى الزهـــر ، ســـنان

[1] الرواية ص 26.

الرمـح ،و يسقط البطل فيصيبه المسخ و الوباء إلى أصاب أهل المدينة المومس نجد ذلك بداية من المقطع الثلاثين للرواية ، و لكن هذا المسخ و السقوط ما يتبين من المقطعين 35،36 و هما " النبع و المجذوب " " الطوفان و الفلك " سقوط مؤقت " المجذوب " رمز الحكمة و النبراس الهادي ينجح في إنقاذ البطل من السقوط الكلي حيث يعود قويا كما كان يمارس من جديد فعل الصمود و المواجهة " وقفت عند زيتونة عرشت على الأرض تخفي بمكر شديد منها الشلال ... وقفت عنده ... انبسطت أساريري دمعت الزيتونة زيتا يضيء نورا على نور[1] "

الشارع :

الشارع اليوم ليس مجرد لفظ بل إنه لا يوشك على التحول إلى مفهوم معقد ما تنفك معانيه و دلالاته تتعاظم و تتسع ، ووظائفه تتعدد و تتوسع ، حتى لو خلاصة المدينة أو اختزال للمجتمع ، فالسياسة تجسم في إرادتها و تفرض إيديولوجيتها و البنية الطبقية فيه تبرز القيم الجمالية و معايير السلوك عامة تصطفه معرضا لها[2] ".

لكنه تحول بفعل العنف من مكان حركة و تنقل لمزاولة الحياة إلى " مكان للقهر و الموت استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة نقل هذه الصورة عن الشارع الجزائري و هي تسجل تفاصيل المأساة تحاول غمساك بخيوطه المتفرعة و المتشابكة التي تعبر وسطا مناسبا لاحتضان العنف[3] "

ليضاف الشارع ساحة أخرى للعنف الذي لا يكتفي بمكان واحد .

"و تراءت من بعيد تملك فم الشارع كله لتشكل لحمة واحدة معا و تضرب الأرض محدثا زلزالا عنيفا يحمل دلالات شديدة .

والروائية لا تحفل بهندسة أو جغرافية الشارع ، فالراوي لا يحقق عنده و يصفه وصفا دقيقا مثلما هو الحال في الرواية الواقعية ، لكنه يأتي في إشارات خاطفة دون وصف لكنه يحمل دلالات .

---

[1] الرواية ص 123.
[2] عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية ، الصورة و الدلالة ، محمد على ط1، تونس 2003 ، ص 90.
[3] الشريف جميلة: الرواية و العنف ، عالم الكتب الحديث ، ط1،الأردن 2010 ص 38 .

"لم أكن أقدر على المشي إلا متعرجا ... ملتويا ... مترنحا . قافزا هنا وهناك كانت الفضلات ملئت الشارع أقصد التجويف[1] .

قطعت الزقاق هرولة .. عد و أقفز و ثبا دخلت زقاقا ذراعا ثم أخر ضيقا كالدهليز كان مظلما[2] "

فتنتقل الشخصية يعني أنها تحكي عن مكان عي جزء منه ، كما أن الفضلات و الضيق هما صفتان تخبرنا عن صورة المكان الاجتماعي الضيق يسمح لنا برصد مختلف العلاقات بين الأفراد ، لقد غير العنف وظيفة الشارع من أماكن الانتقال و العلاقات و الوظيفة هي هويته كما كان فأصبح مساحة للخوف و الموت .

الجدار :

رمز يشير إلى المانع الذي يقف في وجه الشخصيات لتنفيذ الرغبات و الطموحات ، و إخراجها إلى حيز الوجود[3] و في الرواية ورد ضمن النصوص التالية :

" و أذن فيهم مؤذن الغراب فهو مابين ينسلون من كل فج عميق ...

من تحت الأرصفة من عمق البالوعات ... من طمي المبولة البوالة ....

من تشققات الجدران الخربة[4] ""فجأة دهمني موج عاصف قاصف حتى ارتطمت بالجدران المتهرئ[5] ...

" و الرياح تصفر عبر جدران البنيات المتهاوية تحمل نعيق الغراب [6]".

" كل الجدران ضعضعة متهاوية و الدخان وحده سيد الموقف .."

" الجدران تضعضع تتزلزل ... تتهاوى ... تتهاوى ... إلى البحر[7] "

---

[1] الرواية ص 26.
[2] الرواية ص 68
[3] صبيحة عودة زعرب ك غسان كنفاني ، جماليات السرد في الخطاب الروائي ، دار مجد لاوي ط1،الأردن ، ، 2006 ، ص 194.
[4] الرواية ص 13.
[5] الرواية ص 42 .
[6] الرواية ص 58.
[7] الرواية ص 59.

" المدينة خالية إلا مني و دخان راح يتسلق الجدران المهدمة كأني خارج للتو من معركة[1] "

البحر :

قررت أن أذهب للبحر الذي مازال يتلوى حية حشرة في قارورة " نلاحظ من خلال تتبعنا لاستعمال الروائي لفضاء البحر أنه الفضاء الرحب الذي يحوي مشاكل الراوي ، فهو يعتبره الرفيق الذي يقاسم هموم الحياة و ملاذه من المومس ، كما يعبر عن تلاطم مشاعر الراوي كما تتلاطم الأمواج داخل البحر .

الصخرة :

" لاشيء هناك غير الصخرة الكبيرة و قد كثرت حولها الحشائش و تسلقتها من كل جانب ، فبدت خضراء كمزار ولي صالح ما أشد الفرق بين الخصب و النماء" [2]، هي مصدر الأمان و دلالة الصمود و الثبات و الصبر و كانت مرقى الرسول صلى الله عليه و سلم إلى السماوات في حادثة الإسراء و المعراج .

الشلال :

"لا بد أن أغادر المدينة الآن لأتطهر ، سأقف ساعات الطوال تحت شلال الضئيل... و سأدع ماءه يتسرب إلى عظامي ... يجب أن أرتوي "[3] ، نفهم من خلال هذا أن الشلال يحمل دلالة البقاء و استمرارية الحياة و الطهارة من الأخطاء و الرذائل .

ب-الأماكن المغلقة :

المقهى :

لو تتبعنا تاريخ الرواية سواء في الغرب أو عند العالم العربي لوجدنا لهذا المكان حضورا كبيرا و هذا الأمر لا يقتصر على الروايات الواقعية ، و لكن أيضا في الروايات

[1] الرواية ص، 76.
[2] الرواية ص، 92.
[3] الرواية ص، 92.

الجديدة مثل : "**مود بيرا توكانتيل لمارغريت** " دور يتحول فيه المقهى إلى مسرح منفرد الأحداث ، بحيث يبدو و كأن القصة لا يمكن أن تتم إلا بوجود المقهى[1] .

كما نجد أنها قد لعبت دور البطولة في أغلب روايات محفوظ " باعتبار المقهى يرمز إلى مصر كلها و يعتبر من علامات الانفتاح الاجتماعي الثقافي[2] ، كما يعتبرها **جيرار ليمير** مركزا للتعبير ، أي أنها مركز لمناقشة الأمور السياسية المحظورة ، أما غالب هلسا فالمقهى عنده هو" مكان الألفة و الطمأنينة و القادم إليه هو إنسان هارب من شيء يطارده ماديا كانا أو معنويا[3] .

و"المقاهي في اليمن و الجزيرة العربية لم تنتشر كثيرا و الجلوس فيها مذمة أخلاقية لا تليق بالناس المحترمين"[4]، و هكذا فإن دلالة المقهى قد تراوحت بين السلبي و الإيجابي و ذلك حسب المجتمعات و مرجعياتها السياسية و الاجتماعية و الثقافية فإن كانت بالنسبة لنجيب محفوظ رمزا للانفتاح الاجتماعي و بالنسبة **لجيرار لمير** منبرا لمناقشة القضايا الفكرية فإنها لبعض المجتمعات رمز لتدهور القيم و انحطاط الأخلاق ، أما في رواية سرادق الحلم و الفجيعة فقد تحول إلى فضاء مغلق يحمل دلالة الركود و الضياع و العجز عن التغيير.

فالانغلاق في المكان تعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي"[5], يقول الروائي " دخلت المقهى الشعبي ... دخان يتصاعد من الزاوية يغزل أنوف المكومين معتقد أنها مداخن السقف تمارس فيه العناكب هواياتها المفضلة "[6] .

هنا و هناك كرؤوس ماشية منحورة ، لم يثر ذلك في نفسي شيئا جديدا قد غدت هذه المناظر المقرفة الروتينية تزرع الكوابيس في أحلام يقضتي.

الروائي ألف هذه الصورة السلبية ، حيث وصف المقهى كمكان لمدخنين عاجزين عن تقديم شيء للمجتمع لا حول و لا قوة لهم و دليلنا في ذلك تشبيهه لهم برؤوس الماشية المنحورة ، و هذا دليل واضح عن عجزهم التام .

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص 63 .
[2] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، بيروت، 1994 ص 14.
[3] المرجع ن ، ص ن .
[4] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص77.
[5] المرجع نفسه، ص ن.
[6] الرواية ص، 13.

البيت :

يمثل البيت فضاء مكانيا هاما في حياة الإنسان ، ومن ثم في النص الروائي تعيد الكتابة إنتاجه وفق رؤية فكرية جمالية يتبناها الكاتب و يحملها في روايته ، إذا كان البيت في الواقع ملجأ للراحة و الأمن و الاطمئنان فحافظ على صورته هذه حقبة طويلة في النص الروائي ، حيث حافظ الروائيون على صورته الرومانسية و الهادئة و البريئة كمكان يحتضن ذكريات ساكنيه ، يمثل رمز ا لكل ما هو جميل و حميمي ، وقد أولت الرواية الجزائرية أهمية كبرى للبيت كعنصر جمالي وحيز مؤطر للشخصية و الحدث بالمفهوم السردي [1]فهو مكان للأمان و الهدوء ملاذ الشخصيات من تعب يومها و يختلف عن غيره من الأمكنة المغلقة ، "فالإنسان يمارس فيه حريته كيفما شاء و أنى شاء حيث يتصرف على سجيته دون تكلف أو خوف خلافا للأمكنة المغلقة الأخرى التي تفرض قيودها على الإنسان ، و البيت يمثل مكانا للإقامة الاختيارية ، لأنه صفة الألفة و انبعاث الدفء العاطفي لهذا يسعى الإنسان إليه بإرادته دون قيد أو ضغط يقع عليه"[2] ، إلا أنه يمكن أن يتحول بفعل الظروف إلى مكان للخوف و العنف متلبسا بكل التحولات التي طرأت على المجتمع ورد ذلك في الرواية من ملاذ الشخصية لترتاح من تعب يومها ، إلى مكان للخوف في زمن استبيحت فيه حرمة البيوت "يقول الروائي"،"تدلى قلبي من أمعائي هلعا وراح يتأرجح كبندول الساعة ... أعادتني صدمة الخوف إلى الوعي ..."

دل وصف الكاتب للبيت دلالة واضحة على الحالة المزرية التي كان عليها.

يقول أيضا " فجأة توهج نور في المخدع ... تهادى الظلام منهزما يختفي بين فجوات الجدران،.. ارتميت خوفا فوق حصير بال قرضت الفئران جزءا منه ابتعد قليلا و اتكأ على صندوق نخر يتهالك قرب الجدار ... سكت لحظة يتأمل السقف المتهرئ ، شققت الباب الممزق[2] .."

[1] الشريف جميلة : الرواية و العنف ص 27.
[2] الرواية ص 23.

فأثاث الحجرة كان في حالة يرثى لها حصير بال قرضت الفئران جزء منه و صندوق نخر السقف متهرئ فكيف لا يسلب الأمان و الاستقرار من الحجرة بهذه المواصفات ، مكان كان الأحرى به أن يكون رمز للهدوء و الاستقرار.

السجن:

يحمل دلالة سلبية بوصفه مكانا مغلقا يأسر حرية الفرد و يقيد نشاطه " جال الغراب بنوافذ فوق الرؤوس ... تتأمل المبولة تفرغ فاها ضاحكة في ... تأمل جدار السجن يعلو شامخا من خلفه أنات مبهمات[1]..."

يقول " بجوارها كان السجن يقف شامخ السرادق مزينا بالأسلاك الشائكة[2] ".

و أيضا " بالمناسبة هذا السجن أعلى سرادق الغراب " .

كما يقول " هل يقبعون الآن في السجن خلف الجدران المنيعة السرادق المتعالية[3] "

من خلال تتبعنا للمكان في الرواية نجد المدينة هي المكان الرئيس الذي يحمل دلالة العنف الممارس عليه في العشرية السوداء ، فالمكان في الرواية جاء انعكاس للواقع المعيش خلال هذه الفترة .

2-بنية الشخصيات في رواية سرادق الحلم و الفجيعة :

تعتبر الشخصيات عنصرا فنيا في كل عمل كما تلعب دورا رئيسيا في العمل الفني فهي تجسد فكرة الروائي و تؤثر في سير الأحداث حيث أصبحت عنصرا مهيمنا " إذ الرواية مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة[4] " ، فالشخصيات رغم اختلاف أوصافها و أدوارها تحتل المكان والزمان" ، وهي كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا [5]" ، و يمكن أن نتحدث عن أهمية الشخصيات باختراق عالم المغامرة و التجريب في رواية سرادق الحلم و الفجيعة و من منطلق أن الروائي الحقيقي هو

[1] الرواية ص 23 ، 25 .
[2] الرواية ص ص 31 .
[3] الرواية ص 48 و 49.
[4] جويدة حماش ، بناء الشخصية في حكاية ، عبدو و الجماجم مصطفى قاسي ص 57 ، مقارنة في السرديات ، منشورات الأوراس ط1 الجزائر
[5] لطيف زيتوني : (معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ط1 ،لبنان 2002 ، ص 113

الذي يخلق الشخصيات (استمدت هذه الرواية الجلاوجية جاذبيتها و رونقها و عبرت عن الواقع المأساوي ، فشخصيات الرواية ما هي إلا نماذج مصغرة لشخصيات موجودة حقيقة في حياتنا ، فأكثر المخلوقات غرابة حاكم المدينة السيد الغراب ، و نائبه السيد لعن إضافة إلى الفئران ، النخلة سنان الرمح ..الخ) فهي تظل تحتفظ بصفات و خصائص يستعيرها المؤلف من تجربة العالم الحقيقي الواقعي[1] .

و ليست هذه المخلوقات في نهاية المطاف إلا كائنات بشرية مشوهة .

قبل أن نبين طبيعة العلاقة القائمة بين الشخصيات سأحددها أولا و نبين أوصافها :

نجد في رواية سرادق الحلم و الفجيعة :

1- شخصيات إنسية :

الشاهد الشيخ ، المجذوب الشيخ الصالح الأسمر ذو العين نور الشمس ، سنان الرمح الحبيبة ، نون المومس .

2- شخصيات حيوانية :

الغراب ، الذئب ، السيد نعل ، الفئران ، الثعالب ، النسر ، القط ..

3- شخصيات مؤنسنة :

الحصى ، البالوعة ، النخلة

هناك علاقة قوية تربط بين الشخصية في الرواية و الواقع على السواء ن لأن الواقع هو مصدر إلهام الروائي ، و هذا لا يعني أنه ينقله إلى عالمه الروائي صورة طبق الأصل و إنما يضيف إليها من خياله ما يريد أن يوصله من أفكار و انتقادات و هذا هو الروائي الناجح الذي يستطيع أن يلبس شخصياته لباسا يعكس أفكاره ، ونلتمس هذا عند إطلاعنا على الرواية ، حيث جاءت شخصيات **جلاوجي** غير واضحة الملامح ، حاملة في طياتها الكثير من الدلالات لا يستطيع إدراكها إلا القارئ المتمكن ، له مرجعية ثقافية تؤهله لفك

[1] عزالدين جلاوجي (سلطان النص دراسات في الروايات ، دار المعرفة ، 2008 ص 199.

رموز و شفرات هذه الشخصيات ، و الغاية الأساسية لروائي منها ، فالقارئ البسيط تبدو له رواية بسيطة تدور أحداثها على ألسنة الحيوانات تعيش في فضاء قمة في القذارة ، لكن القارئ الذي لا يكتفي ما يقدمه الكاتب من معلومات جاهزة عن شخصياته في النص الروائي إنما يبحث عن الدلالات الكاملة وراءها .

أ-البناء المورفولوجي للشخصيات :

و يتمثل في رسم الشخصية من حيث الطول و القصر ، النحافة ، البدانة ، لون البشرة ، الوجه ، العينين ، الأسنان ... الخ و يعتبر الجانب الشكلي أو المورفولوجي من أهم الجوانب الفنية و الجمالية ، التي اعتبرت أساسية لتحديد أبعاد الشخصية الروائية و إبراز معالمها ، الشخصية الروائية سرادق الحلم و الفجيعة صفاتها الجسمية لم تأت في تسلسل ، حيث أن الكاتب لم يعطي الشخصية جميع صفتها في مقطع واحد ، بل كانت متناثرة عبر مقاطع الرواية ، و اجتهدنا في لملمة أوراق هويتها و توضيحها و هي كالأتي :

الشخصية	الأوصاف الخارجية	الصفحة
العزاب	انتشى الغراب في مد رجليه المعوجين و مد قامته إلى الخلف .	ص 13
	الغراب نسيت أن أحدثه عنه	ص 32
	... هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق	ص 33
	الأصابع ركبت فه كل أشكال و أنواع الدمامات كل من يراه يعترف أن لا عين رأت و لا أذن سمعت و لا خطر مثله على بال " .	ص 82
	و مازال الغراب يرقص على	

	رجل واحدة يطلق البارود في الفضاء محاولا أن يتمطط فيصنع لنفسه رقبة أو ليوهم الرائين أن له رقبة . أطرافه ضعف جذعيه المتكور ككرة مطاطية كبيرة الإمتداد فيه الأمام و الخلف أكبر بكثير من امتداده و عرضه . و يجول بعينيه الصغيرتان الضيقتان خلفه يمسح المكان ذهابا و إيابا	
نعل الذئب	و سكت يعلق و يتلعبن من غدده النتنة على لحيته و صدره فطبق عليه الحكم و هو أن تجذع أرنبة أنفه ثم يسخر خادما للغراب . و المنطق سنان السيد نعل من ناحية أذنه يراه في شكل قرص يمتد أنفه من الأمام و في جلده ووجه وراقبته شبه كبير بجلد عنزة جاف غير مدبوغ .	ص 39 ص 79 ص 98
الفأر	و ما كاد زبده يذهب جفاء حتى مال إلي ورفع ستائر	ص 39

	فمه عن أسنان متقيحة سوداء	
المجذوب	هو كل شيء يزين العمامة و الجبة و اللحية . و ما يعبدون يزين العمامة و اللحية	ص 18 ص 55
سنان الرمح	حين نطق سنان الرمح نطق دون أن يغير وضعيته المنقلبة رأسه إلى الأرض و رجلاه إلى الأعلى و ساقه طويلتان على الصخرة.	ص 105
الأسمر ذو العينين العسليتين	عينين عسليتين اسمر	ص 75
نور الشمس	عيناها واسعتين سوداوين شعرها شلال من الكوثر الخوخي	ص 75

من خلال الجدول يتضح لنا أن الغراب هو الشخصية التي استفادت من وصف مستفيض فقد ذكر تقريبا كل لأوصافه الجسمية غير أن بعض الشخصيات ذكرت في جملة و بدون تفصيل حيث لم نعثر إلا على القليل من الأوصاف مثل الفأر السيد النعل ، النسج المجذوب

نستنتج من مجموعة الأوصاف المادية الملموسة أن الشخصية الأولى الغراب على قدر كبير من القبح فقد حظيت بمميزات خلقية مميزة منفردة و إن كانت في الأصل صفات بشرية اكتفى الكاتب بتضخيمها و كذلك بالنسبة لسيد نعل و الفأر فهما يحملان صفات جسمية لا

تقل فضاعت عن صفات الغراب و قدرا عن الكاتب عن الوجه بوصفه بطاقة هرية الشخص فهو أو ما يطالعنا و يلفت انتباهنا سوء بحسنه الفائق أو قبحه الزائد .

أما الشيخ المجذوب و رغم أن وصفه الخارجي قد جاء مقتضبا إلا انه يرمي إلى دلالات أعمق و أبعد فهندامه و اللحية يبن أنه على قدر كبير من التدين و لقد أعتبر الهندام في وقتنا الحالي علامة ذات دلالات متعددة تدل على معتقد صاحبها هو ذو توجه ديني إسلامي على الأقل ظاهريا و في مقابل الصفات القبيحة للفأر و النعل و الغراب فقد جاءت صفات الأسمر ذو العينين العسليتين و نور الشمس غاية في الحسن و الجمال و ربما كان هدف الكاتب من التناقض في الصفات القبيح و الحسن إبراز التناقض و الاختلاف بين زمن الضياع (الغراب الفأر، نعل) و زمن الحلم (نور الشمس الأسمر ذو العينين العسليتين) .

أما باقي الشخصيات الثانوية في الرواية (الثعالب عسل النحل ..الخ) فقد طمست ملامحهم الجسمانية و لم تكن سوى أدوات استخدمها الروائي و سخرها ليوصل بها أفكاره و ما زاد في تهميشها كونها لا تحمل مواصفات خارجية , اكتفى بتقديمها في سياق الأحداث و في أضيق الحدود .

ب–طبيعة العلاقات التي تربط بين الشخصيات :

بما أن الشخصيات تختلف في تفكيرها و سلوكها عن بعضها البعض فمن البديهي أن تتعدد رغباتها و تختلف و هذا الاختلاف هو ما يحدد علاقاتها بباقي الشخصيات الأخرى في النص الروائي و على هذا الأساس فإنه من الواجب تحديد هذه العلاقات و ما يتبعها من انسجام أو تنافر و هذا لتكوين نظرة شاملة عنها و بتنوع الشخصيات و سلوكها تنوعه العلاقات " فالشخصية في العالم الروائي ذات فاعلة مؤثرة و متأثرة تدخل في شبكة علاقات متعددة مع الشخصيات الأخرى[1] " ورغم تنوع العلاقات فإنه بالإمكان حصره في محاور

[1] فيصل غازي النعيمي : العلامة و الرواية ، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السود لعبد الرحمن ، دار مجد لاوي ط1 عمان 2009 ص 191.

أساسية كما أشار إليها" **تودورف** " و الذي حصرها في ثلاثة أشكال الرغبة و التواصل و المشاركة و هناك علاقات أخرى يمكن اشتقاقها من العلاقات الثلاث[1] ".

و من خلال تتبعنا لحركة الشخصيات خلال الأحداث أمكننا التوصل إلى نوعية بعض العلاقات التي تربط الشخصيتان الرئيسيتان بباقي الشخصيات .

-علاقة الشاهد بالشخصيات الأخرى :

نلاحظ أنها متغيرة حيث :

الشاهد ⟵ الشيخ المجذوب = الاحترام

الشاهد ⟵ المومس = احتقار لأنها تهدف لغوايته .

الشاهد ⟵ عسل النحل و نور الشمس و شذى الزهر و الأسمر = صداقة .

لكن بعد استسلامه لغاوية المومس تتغير العلاقات فتصبح :

الشاهد ⟵ الشيخ المجذوب = الكره

الشاهد ⟵ المومس = الحب

الشاهد ⟵ عسل النحل ، نور الشمس ، شذى الزهر ، الأسمر = الحقد

علاقة الشاهد بالشيخ المجذوب : تقوم العلاقة على أساس المحبة و الاحترام لان الشيخ المجذوب بالنسبة للشاهد هو القدوة فقد أوتي الحكمة يقصده كلما أحس بالوحدة و القلق يقول الروائي " فكرت بادئ الأمر أن أزور المجذوب في حضرته لعلي أسمع منه كلمة تنتشلني من الضياع و القلق ...[2]" ، و لكن سرعان ما تحول ذلك لاحترام و تلك المحبة إلى كره " الخطر على المدينة و من فيها من الشيخ المجذوب ، لن يغمض لي جفن حتى ادفنه تحت صخرته إلى الأبد[3] " ، و هذا الانقلاب سببه استسلام الشاهد لغواية المومس .

[1] محمد علي اشوابكة : السرد المؤطر في رواية النهايات عبد الرحمن ضيف البنية و الدلالة ، منشورات أمانة عمان ،دط،006،ص 29.
[2] الرواية ص 54.
[3] الرواية ص 119.

علاقة الشاهد بالمومس : تقوم على الاحتقار فالشاهد يعاتبها مخاطبا إياها :

"إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب ... الفئران ... الخنافس تعلي قصورا .؟

" يا أيتها المدينة المومس"[1] فهو يتعجب من الوضع الذي ألت إليه و يصفها بالبغي رافضا غوايتها, " لقد أصبحت أخشاها أرهبها أنا أرى فيها شهيق الشهوة ليس لي طاقة بها أخشى أن تبتلعني ... إنها تبتلع الجميع .."

"كلهم على جسدها المترهل المتهرئ يغدون حلزونات لا تحسن إلا التلذذ أنبذ الالتصاق"[2] لكن العلاقة تحولت من احتقار إلى حب و ذلك بعد نجاح المومس في غواية البطل " كان يشغلني أمر أخر .. كان حب المدينة ينهض في قلبي شعلة متقدة .. أول ما صادفني ووقف أمام بصري سد عني الرؤية[3] ..." لكنه سقوط مؤقت فقد عاد البطل إلى سابق عهده بعد تدخل الشيخ المجذوب الذي انتشله من بين براثن المومس .

علاقات الشاهد بالأسمر ذو العينين العسليتين و شذى الزهر و سنان الرمح :

كانت في البداية علاقة صادقة ، فهو يتذكرهما كلما عصف زلزال القلق بجواره " و تذكرتهم ، عسل النحل ، نور الشمس ، و شذى الزهر و سنان الرمح و الأسمر ذو العينين العسليتين "[4]، لكن سرعان ما تحولت هي الأخرى بعد استسلام البطل إلى علاقة حقد " أما أنا فقد وقفت لحظة كراهية يؤدي طقوس الصلوات و حين فطنت لأمري وجدت قلبي يموت بالحقد على ذو العينين و عسل النحل و نور الشمس و شذى الزهر ، أين أجد كل هؤلاء الأنذال ؟ و عساهم يموتون هناك ... و لكن هذا لا يتناسب مع تطلعاتي لأجد من القضاء عليهم قضاء مبرما "[5] .

[1] الرواية، ص11.
[2] الرواية، ص20.
[3] الرواية، ص113.
[4] الرواية، ص32.
[5] الرواية، ص118.

نلاحظ أن علاقة الشاهد بالشخصيات الرئيسية في الرواية لقد تميزت بالتغير حسب الظروف على عكس علاقته مع الشخصيات الثانوية مثل / الثعلب ، الفأر بقيت ثابتة على مدار الرواية .

علاقة الغراب بالسيد نعل/ لعن :

تقوم على الخضوع و الامتثال لأوامر الغراب فهو ملازم له في كل مشاريعه فلا يذكر الغراب في كل مشهد إلا و يكون السيد نعل / لعن بجنبه " يقف في المقدمة الغراب على يمينه كظل السيد نعل يحدقون على مرتفع الأرض[1] .." ، " صاح لعن أقصد نعل بحرقة ... عاش الغراب سيدنا في الأرض و التراب[2] " .." ، لكن كل هذا التقدير ظاهريا فقط فهو يبطن له عكس ما يظنه " ورأيت السيد ينظر في الغراب نظرة شر فيها حقد و بغضاء[3] .." ، و نرجع هذه العلاقة إلى زمن بعيد ، فالسيد نعل يدين للغراب بحياته" يروى بالتواتر دخل المدينة على حين غفلة من أهلها سارقا .. فألقى القبض عليه ... فلما قدم للمحاكمة و حكم عليه بالقتل ... فلم التمس العفو ... طبق عليه الغراب الحكم .. صارحا دمه الأمين و أمين سره[4] " و استغل الغراب هذه الحادثة لصالحه فسخر السيد نعل خادما له ، فهو الذي وضح له نعلا خاصا و هذه لإخفاء أظافر قدميه التي هي الحقيقة مخالب و لولا الحذاء لا نكشف أمر الغراب " و هذا هوسر العلاقة الحميمة بين الغراب و السيد نعل[5]" ، فالغراب شخصية مستبدة و مستغلة إلى أبعد الحدود و لا تفوت فرصة لإخضاع الأخريين لها .

علاقة الغراب بالمومس :

علاقة استغلال فقد اتبع كل السبل و استخدم كل الوسائل في التفنن في استغلالها و إذلالها " المدينة تمتد خائرة مبعثر الجوارح أمام المبولة و على صدرها يقف الغراب إنه يستعملها مصطبة ... منصة شرفية يخطب من فوقها و ماذا في ذلك ؟ إنها متعددة الصلاحيات يركبها يضاجعها .. يلاعبها ... يتدثرها يلتهم منها إذا جاع[6] ..."، فهو يعتبر

[1] الرواية : ص 88.
[2] الرواية : ص 15.
[3] الرواية : ص 95.
[4] الرواية : ص 67.
[5] الرواية : ص 82
[6] الرواية : ص 79.

نفسه وليا شرعيا لها و اتخذ منها أداة لخدمة مصالحه ، قربانا قدمه للأحذية الخشنة في إطار العلاقات القائمة بينهما .

علاقات الغراب بالفأر :

هي علاقة تبعية و خضوع ، لكن هذه المرة الغراب هو التابع للفأر ، " ثم رأيت الغراب يرتجف بشدة كقشة في مهب الريح ، ثم يتهاوى ساجدا ، و مكث كذلك لا يرفع رأسه و حتى ساورني شك في موته ، لكن احد الفئران[1] ..." ، و من هنا يتضح لنا أن الغراب ليس هو السلطة الرئيسية و إنما هناك سلطة أقوى منه و هي الفئران .

علاقة الغراب بالهدهد و شذى الزهر و سنان الرمح و عسل النحل :

علاقة قائمة على الكره المتبادل ، فقد أقدم الغراب على قتل الهدهد فقط لأنه أراد تنبيه الشعب و إيقاظهم من غفلتهم ، فالهدهد بالنسبة للغراب مؤشر الخطر ، وهو يهدد كيانه و نظامه السياسي " فكف الغراب عن ثرثرة وقد قصد الهدهد فجز رأسه و حمله من أذنه يتقاطر دما ، ثم غرز مخالبه في حلقومه[2] ..." ، كذلك بالنسبة لشذى الزهر و عسل النحل و سنان الرمح و نور الشمس و فالغراب يعتبرهم السبب في دخول الهدهد إلى المدينة و يحملهم مسؤولية الفوضى التي حدثت " أضع جسدي كله في النار إن لم يكن أولئك المارقون هو السبب ، ليس في ذلك شك و لا ريب ، الأسمر ذو العنين العسليتين و عسل النحل و نور الشمس و شذى الزهر .. ومن غيرهم بعد أن شردناهم و طرحناهم في الفيافي ... الأوغاد ما زالوا يحلمون بكرسي الزعامة[3] " .

فشغل الغراب الشاغل هو الحفاظ على كرسي الزعامة بغض النظر عن الوسائل المستخدمة في ذلك لعلنا بعد كل هدا تمكنا من الاقتراب نوعا ما من الشخصيات الرواية ، و اقتفاء أثرها ، محاولين الوصول إلى الدلالات الكامنة في طياتها ، انطلاقا من النص الروائي الذي مهما أدعينا الإحاطة به فستبقى مقصرين في حقه ، فهو متفرد بالشخصياته التي مهما توغلنا للحصول على مفاتحها فنبقى قاصرين عن ذلك ، فهي تستدعي المزيد من

[1] الرواية : ص 104.
[2] الرواية : ص 90.
[3] الرواية : ص 91،92.

التأمل الواعي و التفكير العميق لأنها تكشف لنا عن زمن يعتبر نقطة سوداء في تاريخ الجزائر .

بعد التحليل توصلت إلى النتائج التالية :

- شخصيات الرواية ليست واضحة الملامح .

- جعل الروائي من الشخصيات نافذة نطل خلالها على الواقع .

- تنوعت الشخصيات بين الإنسية و الحيوانية و المؤنسة فقد تحولت من أشياء جامدة إلى شخصيات فاعلة في الحدث الروائي .

- تراوحت العلاقة بين الشخصيات بين الثبوت و التغير

- تميزت الشخصيات بالتناقض في السلوك .

- الشخصيات عبرت عن رؤية الروائي للواقع .

فسح الروائي المجال للشخصيات للتعبير عن ارائها بحرية فجاءت شخصيات دينامية .

3-بناء الزمن في رواية سرادق الحلم و الفجيعة :

يعتبر الزمن محور الرواية الذي يستند كامل عناصرها و مركز استقطاب بماله من فاعلية جمالية وفنية من شانها أن تبلور شعرية النص الأدبي " فعلاقتها به مزدوجة فهي تتشكل في داخل الزمن ، من ثم يصاغ الزمن في داخلها ، و يقدمها عن طريق اللغة المشحونة بإشعاعات فكرية و عاطفية[1]" ، و الفن الروائي فن الزمن بالدرجة الأولى " ، إذا لا يمكن أن نتصور أحداث تجري خارج الزمن و لا شخصيات متفاعلة مع محيطها خارج الزمن أيضا [2]" ، من هنا اكتسب الزمن مكانا مهما في الدراسات النقدية ، نظرا لكونه بنية خطيرة في تأسي العمل الروائي و بات يمثل الروح للجسد نشعر بها و لا نراها ، حيث سيزا

[1] صبيحة عودة زعرب : غساني كنفاني ، جمالية السرد في الخطاب الروائي ، دار المجد لاوي ، ط1 ،الأردن ، 2006 ، ص 61.
[2] لحسن مزدور : مقارنة في الشعر و الرواية ، مكتبة الاداب ، ط1 ، الأردن ، 2006 ، ص 90.

قاسم " كأول عنصر يستحق الاهتمام لأن طبيعته هي الأكثر فعالية في تشكيل الرواية و بنائها[1] " .

كما اعتبر بمثابة "الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية[2] " كما أشار هنري جيمس أيضا إلى صعوبة تناول عنصر الزمن و أهميته في البناء الروائي و يرى أن " الجانب الذي يستدعي أكبر قدر من عناية الروائي الجانب الأكثر صعوبة و خطورة " هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة و بالزوال و تراكم الزمن[3] ".

إذا كانت وقائع الحياة خاضعة لمختلف الحتميات الزمنية فإن الرواية لا تخضع لمثل هذه الصرامة ، فالزمن يعش نوع من الحرية[4] ، داخل النص الأدبي يوظفه حسب مقتضيات البناء العام للرواية ، فبينما أولت الرواية التقليدية التي ظهرت في القرن 19 اهماما بالتسلسل الزمني الطبيعي و الواقعي للزمن و كذا الروايات القديمة التي تركز على مغامرات بطل أو مجموعة من الأبطال ، فإن الرواية الجديدة ليست مقيدة بهذا التسلسل ، فالروائيون الجدد حطموا قداسة تسلسل الأحداث .

أ-نظام الاسترجاع :

يمثل تقنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق ، مـــرت به ذاكرتـــه " و هو مخالفة لسير السرد لتقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق و هو عكس الاستباق "

" و بشكل كل استرجاع بالقياس للحكاية التي تنتمي إليها حكاية ثانية تابعـــة زمنيا للأولـــى[5] " ، " أما وظيفته فهي في الغالب تفسيرية تسلط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد ، وهو نوع خارجي و داخلي وجزئي و تام مختلط[6] "

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، التنوير للطباعة و النشر ، ط1 ، بيروت ، 1985 ، ص 34.
[2] المرجع نفسه ، ص ن.
[3] المرجع نفسه ، ص ن.
[4] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ، لبنان ، 2002 ، ص 18.
[5] جيرارد جنييت ، خطاب الحكاية في منجوح ، محمد معتصم ، عبد الجليل الازدي ، عمر الحلي ، منشورات الاختلاف ، د ط ، ص 60.
[6] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 18.

الاسترجاع الخارجي:

" هو ذلك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية [1]"، و يوشك في أي لحظة أن يتداخل مع الحكاية الأولى ، لأن وظيفته الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك[2] " ، كما أن الكاتب يلجأ إليه ليساعد ، على فهم مسار الأحداث أو عند ظهور شخصية جديدة للتعرف على ما فيها و طبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى [3]".

" لقد وجدت الرواية في الاسترجاع الخارجي وسيلة تمكنها من تجاوز ضيق المساحة الفترة الزمنية ، فالزمن الروائي الضيق يشكل عقبة كبيرة أمام الرواية لا يمكن تجاوزها من خلال إسترجاع الماضي ، إذ كلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع جزءا كبيرا من الرواية[4] " و الزمن الروائي هنا لا يتعدى أربعة أيام بلياليها ، لم يشر إليها الروائي صراحة لكنها تفهم من خلال الإشارات الزمنية (الشمس ، الفجر ، النهار) الوردة في النص الروائي .

يقول الروائي:

" انطفأت الشمس الشاحبة المريضة ، و جاءت الثعالب من أقصى المدينة تسعى[5] ..."

" استوت الشمس على عرش الزمن [6]"

" انطفأت الشمس الشاحبة المريضة "، (صباح _ مساء/يوم من ص 1 إلى ص 35).

" الشمس شاحبة تكاد تنطفئ[7] "

" عدت إلى المدينة مع تجشؤ الفجر[8] "

---

[1] لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 19.
[2] جيرارد جنييت ، خطاب الحكاية بحث في منهج ، ص 61.
[3] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ ، ص 45.
[4] المرجع نفسه ،ص 55.
[5] الرواية : ص 35.
[6] الرواية : ص 49.
[7] الرواية : ص 55.
[8] الرواية : ص 84.

"وها هو النهار يأتي باهتا[1] "

" حيث أذن النهار على الانقضاء قمنا [2]..."

انطفأت الشمس الشاحبة المريضة (صباح, مساء)يوم(من ص1 النص35)

"استوت الشمس على عرش السماء ، الشمس شاحبة تكاد تنطفئ اصباح مساء – يوم من ص 49. ص 55 /

عدت إلى المدينة مع تجشؤ الفجر ، و ها هو النهار يأتي على أخره لا هثا " صباح – مساء) – يوم (من ص 84 : ص 101)

حين أذن النهار على الانقضاء قمنا " صباح مساء) يوم /ن ص 101 ... ص 118).

استخدام الروائي الاسترجاع الخارجي لإعطاء معلومات عن الشخصيات الروائية و علاقاتها ببعض " و هل تذكرين يا حبيبتي البيضاء ثلجا ... العذبة .. المساء الشامخة سنديتنا ؟هل هل تذكرين حين كنا نسير أنا و أنت صامتين امسك يسراك بحرارة الأوردة .

ويقول " و لا شيء غير زخات المطر تتناثر فوق جسدنا كالفرح [3]" ، حدثتك طويلا و ظللت ظللت صامتا " ، و في حضرتك يا درويشي .

أمارس طقوس الحلول .. كنا جسدا و أحدا يا أنا فصرت نصف الجسد خانني الكلام و ظللت صامتة كالآلهة[4] " من خلال هذه الاسترجاعات ، يبدو جليا أن الشاهد في حالة شوق لحبيبته ، فهو يتذكر أيامه الخوالي معها ، في مقطع و صفي يفيض بالشعرية ، كما أنه يحس بالحالة من الفراغ و الوحدة ، فحالات الحزن و الضيق تستدعي أياما إضافة إلى أن هذا الاسترجاع قد بين لنا العلاقة القائمة بين الشاهد و حبيبته من خلال ذكرياته معها .

[1] الرواية : ص 101 .
[2] الرواية : ص 118.
[3] الرواية : ص 26.
[4] الرواية : ص 47-46.

" و يمكن أن يأتي الاسترجاع الخارجي قائما على التذكر اللفظي دونما اضطرار إلى ذكر أحداث بشكل تفصيلي[1] " ، و مثال ذلك " و تذكرتهم .. عسل النحل و نور الشمس و شذى الزهر و سنان الرمح و الأسمر ذو العينين العسليتين ، " أين الذين كنت أراهم بل و أسامرهم في بعض الأحيان ... و الأسمر ذو العينين العسليتين و عسل النحل و نور الشمس[2] ..؟.

رغم أن هذه الاسترجاعات الخارجية ، قد جاءت مقتضبة تخلو من التفصيل في الأحداث إلا أننا نستطيع من خلالها تحديد العلاقة بين الشاهد و عسل النحل و شذى الزهر و نور الشمس .

كما نلاحظ من خلال تتبعنا الاسترجاعات أنها لم تظهر بشكل متصل و متسلسل و إنما جاءت موزعة على فصول الرواية ، و لا يشترط الاسترجاع أن يكون طويلا فقد لا يتعدى الكلمتين مثل " تذكرت حبيبتي ن[3]" .

كما أن الروائي يوظف في الاسترجاع لإبراز معالم التغيير و مواقع التحول ، و كيف كانت الأحوال في الماضي و كيف أصبحت[4] .

يقول ": عزالدين جلاوجي " لما ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما ؟

ما الذي صيرك كالهواء أعد خلفه ... أضفه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجيعة أو لم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرمح بها قلبي المتوهج ؟

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

نلاحظ في الرواية أن السرد لا يحدد الزمن الدقيق (الاسترجاعات الخارجية) و إنما يفهم من خلال السياق الروائي أنه يعود إلى مرحلة ما قبل الإرهاب مرحلة الاستقرار حيث

[1] محمد علي الشوابكة ، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف ، البنية و الدلالة.
[2] الرواية : ص 32.
[3] الرواية : ص48 .
[4] سيزا قاسم ، بناء الرواية ص 55.

يغدو الاسترجاع الخارجي غير المحدد معدلا لوطن غير الملامح[1] " ، وطن طمسه الإرهاب هويته و جعل شعاره العنف .

- الاسترجاع الداخلي :

وهو عكس الاسترجاع الخارجي " يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها[2] " ، يتناول بكيفية كلاسيكية جدا إما شخصية يتم إدخالها حديثا و يريد السارد إضاءة سوابقها و إما الشخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت و يجب استعادة ماضيها قريب العهد [3]" ، أو التذكير بحدث من الأحداث في مقابل الاسترجاع الخارجي لجأت الرواية للاسترجاع الداخلي للتعريف بالشخصيات و إضاءة سوابقها[4] ".

" و الغراب نسيت أن أحدثكم عنه ... هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال وأنواع الدمامات ، كل من يراه يعترف أن لا عين رأت و لا أذن سمعت و لا خطر مثله على بال و يظهر رأسه صوانا بكماء و ضعت دون مبالاة على كومة من عظام[5] ، كما يرد الاسترجاع الداخلي لتذكير بحدث من الأحداث مر بذاكرة الراوي منذ زمن الحكاية " تذكرت القط الذي تناثرت أجزاءه .. تخيلت نفسي قط مثله ، قفز القلب هلعا ... ضرب في أضلعي يمينا و شمالا[6] ..." ، ومن الاسترجاعات الداخلية الواردة في شكل مونولوج "من هذا الهدهد ؟ و من أين جاء ؟ أهو معروف و لكنه جاء متنكر ؟

في هدهد فلم نتفطن إلى حقيقتة من أرسله ؟

و الاسترجاع الداخلي أنواع : الداخلي الغير المنتمي للحكاية ، و الداخلي المنتمي للحكاية .

[1] الرواية : ص 26.
[2] حفيظة أحمد بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، منشورات أوغاريت الثقافي الفلسطيني ، ط1، 2007 ، ص 203.
[3] لطيفة يتوني : معجم المصطلحات النقد الروائي ، ص20.
[4] جيرار جنيت ، خطاب الحكاية في المنهج ، ص 61.
[5] الرواية : ص 32.
[6] الرواية : ص 60.

- الاسترجاع الداخلي غير المنتمي للحكاية[1] :

يسميه البعض " براني الحكاية " و هو ذلك الذي لا يشكل موضوعه جزءا من موضوع الحكاية كأن يعرف الراوي بشخصية جديدة من خلال استرجاع أحداث ماضيها و وقعت بعد بداية الرواية ، و لكن لا علاقة لها بالحكاية الرئيسية ، أو يسلط الضوء على شخصية عرفنها في بداية الرواية ثم ذهبت عنا ، ليكشف لنا نشاطها وقت غيابها ، ففي الحالتين تكون الأحداث المسترجعة ضمن زمن الحكاية (استرجاع داخلي) و لكنها لا تنمي إلى الحكاية ، (يختلف موضوعها عن الحدث الرئيس) إن مثل هذه الاسترجاعات لم ترد إلا نادرا في الرواية و في مقاطع قليلة مثال ذلك :

" قلت أن الغراب إنما سمي كذلك لشكله الذي يميل إلى الغراب بين الحين و الأخر ... و لونه الأسود و منقاره و مخالبه خاصة أثناء عيد الغربان ، و لتشكل هكذا قصة طريفة مفادها أن أحد الشياطين المردة الذين فروا من كيس الشبح المجذوب ، و انتشروا في شرايين المدينة و تضاريسها قد تزوج أتانا سوداء[2] ...

رغم أن هذه الأحداث تنتمي إلى زمن الحكاية إلا أنها لا تنتمي إلى الحكاية الرئيسية ، موضوع الرواية .

- الاسترجاع الداخلي المنتمي للحكاية[3] :

يسميه البعض " **جواني الحكي** " و هو ذاك الذي يجانس موضوع الحكاية ، كأن يتناول حدثا ماضيا مرتبطا بحياة إحدى الشخصيات و فاعلا في سلوكها الحاضر ، أو حدثا مؤثرا في الحدث الرئيسي شرط أن يكون هذا الحدث واقعا ضمن زمن الحكاية ، أي لاحقا لبدايتها و هو نوعان تكميلي و مكرر.

[1] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 20.
[2] الرواية : ص 84.
[3] لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية ص 20.

الاسترجاع الداخلي التكميلي[1] :

هو الذي يسد نقصا حاصلا في السرد ، إنه تعريض عن حذف سابق ، هناك قصص تتبع طريقة الحذف و التعويض ، فيكون السرد فيها متقطعا ، منتقلا بين الحاضـــر و الماضي ، هذا الحذف يكون من قبيل الحذف الصرف ، أي يتجاهل فترة زمنية بأحـــداثها ،و لكنه قد يكون من قبيل الحذف الجزئي الجانبي الذي لا يغفل فترة زمنية بل جزءا من أحداثها ،أي كتم معلومات و الكتم كالحذف يعرضه الراوي بالاسترجاع وظف الروائي هذا الاسترجاع لعدة أغراض ، أولا لسد النقص الحاصل في السرد كما في المثال هو :

هي أعظم ما درج على الأرض ...

أعظم ما سرى فوق الماء ...

هي ابتسامة بريئة على ثغر الصغير ...

هي ما لا عين رأت ، لا أذن سمعت ، و لا خطر على بال أحد [2].

وهو جواب عن سؤال طرحه الشاهد على المجهول الذي اقتحم عليه حجرته " يا سيدي من عشيقتك[3] " ؟ و لم يكمل الإجابة عليه " كل قدرات الإنسان و مواهبها لن تصفها ... لن تصورها أن إن حدثتك عنها فسأكون خائنا .. و الترجمة خيانة[4] .

وأستمر الراوي في سرد الأحداث إلى أن جاء هذا الاسترجاع الداخلي التكميلي و أكمل النقص الحاصل في السرد كما أسهم في إعطاء معلومات أكثر عن الشخصيات الروائية.

"ما ساعد المتلقي على فهم طبيعة تكوينها[5] "، يقول " كنت قد حدثتكم عن الغراب وهو طويل نحيل ... أطرافه طرف جذعه المتكرر ككرة مطاطية كبيرة ... الامتداد فيها إلى

[1] لطيف زيتوني ، المرجع نفسه ، ص ن.
[2] الرواية : ص 44
[3] الرواية : ص 24.
[4] الرواية : ص 25 .
[5] حفيظة أحمد : بنية الخطاب في الروايةة النسائية الفلسطينية ،ص 288.

الأمام .. يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان ... و يقال ان أظافره قدميه مخالب[1] ".

كما يسهم الاسترجاع في فهم العلاقات بالآخرين ، يقول " و يحكى أن السيد نعل أقصد لعن هو الذي صنعه له خصيصا لأنه مختص في صناعة النعال لأسياد هذه المدينة و هدا سر العلاقة الحميمة بين الغراب و السيد نعل[2]"

الاسترجاع الداخلي المكرر أو التذكير[3] :

هو إشارات القصة إلى ماضيها ، قد تعود القصة على أعقابها عودات قصيرة غالبا قصد التذكير و هذا التذكير قد يتخذ شكل المقارنة بين الحاضر و الماضي ، أو بين موقفين مختلفين و متشابهين في أن واحد .

و من الاسترجاعات المتكررة نجد "المدينة المومس التي ظلت تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف ... يتصافح ثدياها ... شكوتها ... تضرب الأرض بكعبها العالي ... تدندن أغنيتها المفضلة[4]" .

و قد تكررت هذه اللازمة عددا من المرات في النص الروائي كوصف ألحقه الناص بالمدينة و قد نهض تكرارها بوظيفتين أساسيتين هما " خصوصية ما تنص عليه المدينة دون غيرها من الدراجين فيها إضافة إلى بيان فطنة الراوي على كل ما تقوم به المرأة المومس من ممارسات لا مشروعة جهارا دون حياء[5] .

يلاحظ من المقتبسات السابقة أن السرد الاستذكاري في الرواية ينبثق من الذكريات و المونولوج الداخلي للشخصيات الروائية و فقد أتاح السرد بضمير المتكلم استقصاء باطن الراوي ، و منحه حرية الانتقال عبر ذاكرته ليعطينا صورة عما يختلج في نفسه ، كما ساعد

[1] الرواية : ص 82.
[2] الرواية : ص 86.
[3] لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص20.
[4] الرواية : ص 19-20.
[5] الخامسة علاوي : شعرية الرواية و هاجس التجريب ، دراسات عزرالدين جلاوجي ، سلطان النص ، دار المعرفة ، د ط، الجزائر ،2008 ، ص 27.

الاسترجاع على معرفة أعمق بالشخصيات فلا يحس المتلقي بأن هناك فراغ في الشخصيات الروائية .

تتشابه وظائف الاسترجاع الداخلي الخارجي ، فكلاهما يضيئان عالم الشخصيات الداخلي ، و يساهمان في معرفة طبيعة العلاقات بينهم ، لكن الفرق يكمن في الزمن ، فأحداث الاسترجاع الخارجي تعود إلى زمن ما قبل الحكاية ، وإذا كان الاسترجاع يعود إلى الماضي ، فإن الاستباق يستبق حاضر السرد ، ليقترب من المستقبل .

ب – الاستباق :

يعد نمط من أنماط السرد ، يلجأ إليه السارد لكسر الترتيب الخطي للزمن فيشير إلى حدوثها مسبقا " فهو كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما[1] " ، و الاستباق شائع في النصوص المروية بضمير المتكلم و يرى جيرار جنييت "أن الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمة الاستشراف من أي حكاية أخرى و ذلك بسبب طابعها الإستعادي المصرح به عن الذات ، و الذي يرخص للسارد تلميحات للمستقبل ، و لاسيما إلى وضعه الراهن ، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما[2] " ، حيث تقدم الحكاية من منظور السارد الذي يقدم و يؤخر فيها وفق رؤيته .

و الاستباق أنواع :

استباق تام ، استباق جزئي ، استباق مختلط استباق خارجي ، استباق داخلي .

يشكل الاستباق إلى جانب الاسترجاع تقنية زمنية أخرى تهدف إلى كسر خطية الزمن ، في رواية " سرادق الحلم و الفجيعة "، لم يشغل السرد الاستباقي حيزا كبير ، مقارنة مع حجم السرد الاستذكاري ، لأن الرواية ، بصدد الحكي عن فترة زمنية ماضية في تاريخ الجزائر ، وتقوم باستعادته من خلال عيني الراوي (الكاتب) ، و من ثم جاء الماضي أكثر و وضوحا من المستقبل الذي فتحه الراوي على عدة احتمالات فهو مجهول لا احد يعلم غيبه .

[1] جيرار جنييت : خطابب الحكاية في بحث المنهج ، ص 61.
[2] المرجع نفسه ، ص 76.

ولم تعتمد عليه الرواية اعتمادا رئيسيا ، إذ لم يشكل أهمية كبيرة في النظام الزمني لها بقدر الاسترجاع ، و إنما جاء في بعض المقاطع لرسم الملامح النفسية لشخصيات الرواية ، و هي تحلم و تفكر و تتخيل, يقول الروائي : " انسلخ قلبي هلعا و أنا أشاهد المدينة تهرول نحوي بثوبها الشفاف يتهادى ثدياها ... شكوتاها .. في عينيها تبرق الشبقية .. هرولت متناسيا آلام التقرح .. لن أكون لقمة سائغة ... لن أحقق مرادها[1] " .

" سأقف الساعات الطوال تحت الشلال الضئيل ... و سأدع الماء يتسرب إلى الأحداث يجب أن أرتوي [2]..."

فالشاهد قرر التطهر بالوقوف تحت الشلال ، و ذلك بعد استسلامه لغواية المدينة المومس ، كما أنه قرر ألا يبقى شاهدا متفرجا على الأحداث " و أضاءت نفسي فكرة تتبع الغراب هو حلقة وصل بين المدينة و ما فيها و بين هؤلاء القابعين بعيدا عن الأضواء ، سأستغل عقله و أتسلل خلفه ... لابد من أن أكتشف الحقيقة[3] .

لن أبقى مراقبا شاهدا على ما يجري ... بل يجب أن أكون فاعلا في الأحداث ... لقد قررت و لا راد لما قررت[4] ".

نلاحظ أن الشخصية تحلم و تفكر باذلة أقصى جهدها لكشف المؤامرات التي تحاك في الخفاء بقول الروائي " غير أن ما يجري في المدينة يوحي بشيء خفي لن أبرحها حتى أعرف من أين كسب الغراب كل هذه القوة[5] ".

" و أكد أن هناك أمر عظيما يطبخ في الخفاء سيمكن الفئران من اكتساح المدينة و تركيع كل ما فيها [6]..."

و من الأحداث التالية التي أعلنت عنها الاستباقات ، الانتخابات التي يتم فيها اختيار الرئيس على الطريقة الغرابية و القرار الفاصل فيها للطائر .

---

[1] الرواية : ص 77.
[2] الرواية : ص94.
[3] الرواية : ص 73.
[4] الرواية : ص 74.
[5] الرواية : ص 73.
[6] الرواية : ص 81.

" سترسل الأرواح الطاهرة الزكية من عالم الغيب بمباركة الإله قبحون طائر الساندري شكله و لونه و حجمه و سيحط على من يرى فيه الصلاح[1] .. "

ومن خصائص الاستباق " إن المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية فما لم يتم فعلا قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله كما انه يخلق حالة توقع و ترقب و انتظار لدى المتلقي يعيشها أثناء قراءة النص الروائي بما يتوفر لديه من أحداث و إشارات أولية توحي بالاتي و لا تكتمل الرؤية إلا بعد الانتهاء من القراءة " و من مثل هذه الاستباقات ما جاء في المونولوج التالي :

" ربما سيحدثني عن نفسه أو عن نفسي أو عن الرفاق الذين خرجوا معه و غادروا المدينة : و ربما عن نون حبيبتي أين هم الآن ؟ ماتوا [2]؟

و من الاستباقات التي لا يمكن الجزم بيقينها قصة الطوفان التي تكررت كثيرا حين شارفت الرواية على ختامها و قد تركها الراوي نهاية مفتوحة تتعدد فيها الاحتمالات و التأويلات :

يقول الروائي : " جاء ... أضع الفلك ، الطوفان قادم .... أضع الفلك ، الطوفان قادم .

صحت بملء فهي دون أن أتوقف .

إنه آت

يا ..ها.. أولئك .

الطوفان آت ... الطوفان آت .

قد انذرت .

أني ذاهب لأضع الفلك .

الطوفان آت... الطوفان آت.

أعجل مع كل ضربت منشار أو مطرقة يتناهى إلى صوت المجذوب ...

[1] الرواية : ص 81 .

[2] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، الفضاء الزمن ، الشخصية ، المركز الثقافي الغربي ط 3، الدار ألبيضاء ، 2000 ، ص 132 -133 .

الطوفان قادم ... الطوفان قادم...[1]

من خلال ما تم تقديمه نجد أن الاستباق تم في مواقع قليلة من الرواية جسدته المونولوجات الداخلية للشخصية ساهم إلى حد ما في الكشف عن نفسية الشخصية و بعض الأحداث الروائية الآتية و بصورة عامة يتمتع الاستباق بانتشار أدبي اقل من الاسترجاع[2] "و هذا ليس انتقاص من قيمة الاستباق كتقنية زمنية و لكن أسلوب الكاتب و حاجته له هو ما يفرض و جوده في النص الروائي و عموما أصبح نجاح الرواية يقاس بمدى انزياحها عن نظام قصتها الزمني أو اعتمادها على المفارقات الزمنية وفق اصطلاح **جيرار جينيت** .

ج-ديمومة النص الروائي :

مفهوم الديمومة : إن الدراسات الشكلية الوصفية في دراسة الزمن حول ما يرتبط بالمقارنة بين زمن المتن و مساحة المبنى الحكائي ،و لعل المصطلح الشائع للدلالة على هذه العلاقة هو الديمومة و تتمثل عملية تحليل ديمومة النص الروائي في محاولة تحديد العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية بوصفه زمن يحدد بالساعات و الأيام و الشهور ، و طبيعة النص ذاته الذي يحدد بالأسطر و الجمل و الفقرات[3] .و نميز في هذا المجال بين أربعة انساق بين الديمومة كما حددها **جيرار جينيت** هي[4] : الخلاصة الاستراحة ، المقطع و المشهد .

وغالبا يميل الباحثون إلى تقسيم هذه التقنيات إلى قسمين :

قسم يشمل تقنيات التسريع السردي و أخر يتضمن تقنيات التبطيء السردي .

التبطيء السردي : المشهد و الاستراحة

يقصد بالمشهد : " المقطع الحواري الذي يأتي في الكثير من الروايات في تضاعيف السرد فالمشهد يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد " بزمن القصة[5] ".

---

[1] الرواية : ص 124.
[2] حفيظة أجمد ، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، ص 224.
[3] مختار ملاس ،تجربة الزمن في الرواية العربية ، رجال الشمس نموذجا ، موقع للنشر د ط الجزائر، ، 2007 ، 56ص.
[4] حميد لحميداني ، سنة النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص 76.
[5] المرجع نفسه ص 78.

ويأتي على شكل سرد تتوالى فيه الأفعال بحيث يشعر القارئ بتطور الحدث و تناميه و يشعر أن النص غطى مدة زمنية مناسبة .

الاستراحة :

تسمى أيضا الوقفة و "التوقف يحمل سبب المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي يقابله ديمومة الصفر على نطاق الحكاية[1]"، غير ان عملية الوصف قد لا ينجر عنها أي توقف للأحداث بحيث تكون هذه العملية هي عبارة عن وقفة تأمل لدى شخصية معينة, تبين لنا مشاعرها و انطباعاتها إزاء مشهد معين .

الاستراحة و المشهد هما تقنيتان توهمان بتبطئة السرد إلى الحد الذي يوحي بتوقفه او بتطابق زمن الخطاب و زمن قصة في الرواية .

فالمشهد يقوم على الحوار بنوعيه الخارجي (الديالوج) و الداخلي (المونولوج) و قد أولى الروائي اهتماما خاصا بالمشهد الحواري فجاءت مقاطع كاملة في الرواية أفردها الكاتب للحوار متداخلا مع الوصف و هذا ما يسمى "المشهد الحواري الموصوف[2]" و من أمثلة ذلك المقطع الرابع "الكابوس جميل" يقول **عز الدين جلاوجي** في روايته " إرهاق فضيع يقطع خلايا جسدي ... براكينه تنفجر داخل مخي دبابيس حادة صدئة تنغرز في قدمي المشققتين عجلت الى مخدع ...دلفته .... ارتميت فوق حصير بال قرضت الفئران جزء كبيرا من أطرافه.

فجأة توهج نور في المخدع .... تعاوى الظلام منهزما يختفي بين فجوات الجدران دهشت جلست من اتكاءتي... لمحته يقف بين يديا مدى يمناه أمسك بتلابيبي أنهضني غضبا.

هو : أين هي؟ أين ذهبت ؟ أين ضيعتموها ؟

تدلى قلبي حتى أمعائي هلعا و راح يتأرجح كبندول الساعة ... أردت أن أسأله من هو؟ وعمن يبحث ؟ غير أني لم أستطع ... لقد إنقلب لساني حتى دخل بلعومي دفعني حتى ضمني الجدار وأعاد سؤاله.

[1] محمد علي الشوابكة ، السرد المؤطر في رواية النهايات عبد الرحمن منيف ، البنية و الدلالة ص 97 .
[2] حفيظة أحمد : بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، ص 271.

هو : هكذا تسكتون ... تلجمون حين تواجهون بالحقيقة المرة أين هي ؟ أين ذهبت ؟ ضيعتموها يأوغاد ؟

أشتد غضبه ... لحظت حمرة شديدة في عينيه[1] ...

أنا : من أنت يا سيدي ؟

هو : إني أبحث عنها كانت هناك ...

أنا : من هي ؟

هو : وقد أطلقني من هي ؟؟ من هي ؟؟

ابتعدا قليلا و اتكأ على صندوق نخر يتهالك قرب الجدار في بؤبؤيه دموع حائرة براقة شعرت بالتعاطف مع وبشيء من الحميمية.

أنا: عاشق أنت سيدي.

هو : عاشق ... متيم ... تفطر مني الكبد واشتعل القلب حبا ...[2]

تراوح المقطع كله بين الحوار و الوصف على امتداد ثلاث صفحات سمح لنا برصد نفسية الشخصية و حالة الصراع التي تعيشها كما بين لنا حالة الخوف و عدم الاستقرار و استعمل الكاتب أسلوب التشويق لإثارة القارئ و دفعه لتساؤل .

كما جاء الفصل الثامن (القارح بن التالف والفاني بن غفلان) كله قائما على الحوار باستثناء وصف قصير ينفتح به الفصل و الأخر يختم به لا يتعدى أربعة أسطر يقول الروائي " فجأة داهمني موج عاصف قاصف حتى ارتطمت بالجدار المتهرئ امتلأ المكان نورا ... تجلى أمامي .

هو : ما زالت تنكرها ؟

أنا : عمن تبحث ؟

[1] الرواية : ص،22.
[2] الرواية : ص،22.

هو : عن حبيبتي

أنا : أخبرتك في المرة السالفة أني لا أعلم عنها شيئا ...

هو : تعاونتم جميعا على هدمها و اغتيالها ثم تدعي أنك لا تعلم عنها شيئا .

أنا : أنا و من غيري ؟[1]

هو : أنت و الغراب و الفئران و الثعالب التي تسعى من أقصى المدينة و القارح بن التالف و الغاني بن غفلان و دخل بن دغل ... و كل إخوانكم و أتباعكم و أذنابكم .

أنا : يا سيدي ربما هم أما أنا فلا .

هو : و لماذا تستثني نفسك الأحمق الغبي ؟

أنا : أقسم بكل مقدس أني لا أعرف شيئا ... هم لأنهم أشرار .

هو : و أنت بقيت هنا شاهدا سلبيا على كل ما وقع ... أنت شريك في الجريمة أيها النذل الحقير[2] ...

لقد أفسح الحوار المجال للشخصيات للتعبير عن آراءها و وجهات نظرها دونما قيود مفروضة عليها، و رغم أن المثالين السابقين يخلوان من إشارات زمنية تحدد زمن هذه الأحداث لكننا نستطيع أن ندرك أنها فترة زمنية قصيرة جدا قام الكاتب بإفرادها على مقطع نصي طويل أما الاستراحة أو الوقفة الوصفية, فقد طغت بشكل كبير جدا على الرواية فلا تكاد تخلو صفحة من مقاطع و صفية, تراوحت بين الطول و القصر من وصف الشخصيات " و الغراب نسيت أن أحدثكم عنه ... هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل ... صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أنواع الدمامات ينتعل حذاء معكوس و ينكمش فتغوص ركبته في صدره[3] ..."

[1] الرواية : ص 41.
[2] الرواية : ص 43.
[3] الرواية : ص 32.

ومقاطع أخرى تصف الأحداث " من بالوعات القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء .. يبصر قطا متكورا على نفسه ... يضحك الفأر ضحكة هستيرية يجري خلفه ... يفزع القط يندفع تتناثر أعضائه هنا و هناك...يهتف العجاج عاليا البطولة للفأر[1] ..."

و قد أسلفنا الذكر ان الوصف قد لا ينجر عنه أي توقف للزمن إذا كانت وقفة تأمل لدى الشخصية تبدي من خلالها رأيا إزاء موقف معين, مثل ما ورد في المثال السابق و إذا كان الوصف قد جاء مطول في بعض مقاطع الرواية .

" حسناء يا حبيبتي يا لون الفرح و القمع البري ياطعم الطفولة و الحلم و الليمون ياقامة الصفصافة و كبرياء الصرو .

يا نسيم البراءة ... يا براءة النسيم .

يا ... القوزح ... الجوهر ... السر ... اللب ... العمق ... الكنه .

يا طعم زخات المطر الليمون ... الأريج ... الشذا[2] .

فقد جاء في مقاطع أخرى لا يتجاوز السطر الواحد .

"كانت المدينة عجوزا مجعدة الشعر معضنة الوجه ساقاها سلك حديد "

أما بالنسبة لوصف الأمكنة فلم يكن وصفا تفصيليا لأن الكاتب لا يرمي إلى وصفها بقدر دلالتها " كل المنازل بلا سقوف[3] ".

وعموما فإن وظيفة الوقفة أو الاستراحة "تكون تزينية و هي وظيفة قديمة انتشرت في الكتابات التقليدية أو ذات وظيفة تفسيرية تشرح موقفا دون إغفال دورها الاول و هو تعطيل زمن القصة مقابل تمديد زمن الخطاب[4]" .

إن المشهد و الاستراحة تقنيتان ترتبطان بصورة عكسية مع السرد حيث كلما كثر الوصف و الحوار أبطئ السرد .

---

[1] الرواية : ص 27.
[2] الرواية : ص 32.
[3] الرواية : ص 57.
[4] الشريف جميلة ، بين الخطاب الروائي ، دراسة روايات نجيب الكيلاني ، عالم الكتب الحديث الأردن ، ط1 ، 2010 ، ص 178.

التسريع السردي : الخلاصة و القطع :

الخلاصة : و لا يختلف مصطلح الخلاصة عن النص الملخص أو التلخيص وهو "المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ "[1] بحيث تكون المساحة النصية قصيرة .

القطع : و يسعى أيضا الثغرة " و الثغرة الزمنية في القصص التي يعالجها الكاتب معالجة نصية"[1]

وهناك نوعان من الثغرات[2]:

الثغرة المميزة المذكورة : وهي التي يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة جدا مثل بعد مرور سنة .

الثغرة الضمنية : و هي النوع الذي يستطيع القارئ أن يستخلصها من النص و يهدف القطع لتكثيف النص و الابتعاد عن التكرار الممل أو الرتابة التي تصيب الأحداث مما يؤدي إلى جمود النص كما أنه يحقق مظاهر السرعة في عرض الوقائع , لم يستخدم الكاتب القطع إلا في أماكن قليلة جدا, ثم" غادر المدينة منذ ذلك اليوم و لم أره بعدها إلا في ذاكرتي من ظل يخيفك متنكرا طول هذه الأزمنة ؟

من شوه أفكارك أيها المبتور ؟

من أكرسها فغدت صوانا[3] ؟

الكاتب قصد الكشف و إبراز الأحداث فلم تظهر العملية الإضمارية كثيرا ؟

و كذلك بالنسبة للتلخيص فهو الأخر لم يرد كثيرا " حبست نفسي أمام المبولة منذ الصباح الباكر و هاهو النهار يأتي على أخره لهثا ... باصقا ... متخما ... ها هو الليل قد

[1] سيزا قاسم ، بناء الرواية ص 46
[1] المرجع نفسه، ص 89.
[2] المرجع نفسه، ص ن.
[3] الرواية : ص 39.

تكأكأ يفتح شدقيه بشهية كبيرة[4]، عدت إلى المدينة مع تجشؤ الفجر لقد ضقت بهما درعا و ما كنت استطيع أن أزيد فيها ليلة واحدة فوق ما قضيته[5] ".

و نلاحظ أن الكاتب لم يختزل سنوات و لا شهور و حتى أياما بل مجرد ساعات " و تمثل هده الخلاصة الحد الأدنى في تسريع السرد, لأنها ذات مدى زمني قصير جدا و قد يلجأ لراوي إلى مثل هذا النوع من الخلاصات من حين لأخر يختزل مدة زمنية قصيرة لكن الخلاصة تؤدي دوما نفس الوظيفة [1]و تتمثل وظائف التلخيص في :

- لمرور السريع على فترات زمنية طويلة
- تقديم عام للمشاهد و الرابط بينها .
- تقديم عام لشخصيات عديدة .
- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية[2] .
- تقديم الاسترجاع .

وقد استخدمت الرواية التلخيص لأداء بعض هذه الوظائف فقد كان الفصل الأول المعنون بـ "أنا و المدينة" مشهدا عاما لحالة الشخصية الروائية الرئيسية في العمل الروائي .

" الغربة منح أجاج ..

وحدي أنا و المدينة

ثكلت الهوى ... ثكلت السكينة ...

لا ورد نمو ها هنا ... لا قمر ... لا حبيبة

لا دفء في القلب الحزين .

لاولا شوق ... و لا غيث ... و لا حلم أمين ...

---

[4] الرواية : ص 101.
[5] الرواية : ص 84.
[1] الشريف جميلة : بنية الخطاب الروائي ، دراسة في روائات نجيب الكيلاني ، ص 165.
[2] سيزا قاسم ، بناء الرواية ص 46.

وحدة أنا و الظلام .

و غبار يغتال من جواري السلام[1] .

حيث جسد لنا التلخيص حالة الغربة و الوحدة و الحزن و الاستقرار التي تعيشها الشخصية فتوظيف الخلاصة لم يكن فقط لتسريع الأحداث, بل ساهم الى حد ما في إعطاء القارئ مفاتيح للولوج في دواخل الشخصيات .

ومن وظائف التلخيص التي لجأت إليها الرواية تقديم الاسترجاع " تذكرت قوله : حاء ... ميم ... النهد رمانة حامضة ... الحلمة زيتونة مرة ... و هي ليست بغيا ... مومسا عاهرا[2] .

من خلال ما تم تقديمه عن الزمن نجد أن الاسترجاع قد شغل حيزا أكبر في الرواية من الاستباق و قد ساهمت هاتان التقنيتان الزمنيتان في كسر خطية الزمن, و كذلك بالنسبة للاستراحة و المشهد فقد وظفهما الكاتب بشكل كبير و ساهمتا في تبطئة السرد أما التلخيص و القطع فلم يردا إلا نادرا .

ثانيا–التجريب على مستوى الشكل الخارجي و العتبات النصية :

تتمحور الكتابة الروائية لدى " **عزالدين جلاجي** " حول متخيل روائي ينشغل و بدرجات متفاوتة ، بأسئلة الراهن و أزمة ووضع الإنسان داخل واقع تراجعت فيه القيم النبيلة لصالح القيم المنحطة ، مع العناية بالشكل الروائي ، انطلاقا من وعيه بأن الجنس الروائي غير مكتمل و التزاما منه بالدور الموكول للرواية ألا و هو الكشف عن عالم في حاجة دائمة للكشف ، و سعيه الدائم إلى زعزعة الإنتظارات المكرسة ، و بهذا المعنى يمكن تشبيه هذه الرواية بالعمل الفني المتكامل ، الذي خضع لمغامرة التجريب و يبدو ذلك جليا حتى في الشكل الخارجي للرواية و هذا ما سنكشف عنه .

أ–الغلاف :

[1] الرواية : ص 11.
[2] الرواية : ص 72.

إن العناية بالشكل الخارجي أو واجهة المؤلف أضحت ضرورة ملحة لتحضير اللقاء أو المواجهة الأولى بين القارئ و المنتج ، معتمدة على التقانات المتاحة لغوية كانت العنوان أو غير لغوية الألوان ، الصور مشكلة عتبات بصرية و لغوية محيطة بالنص ، تغري القارئ لإجراء أول محاورة ليتمكن من خلالها العبور إلى النص .

نلاحظ أن الصورة المصاحبة لغلاف رواية " سرادق الحلم و الفجيعة " للفنان الجزائري مباركي أحمد ، تبرز وجه امرأة بملامح بدوية عربية ، زحفت العتمة على الجهة اليسرى فغطتها تماما ، إلا أن هذا الزحف السوداوي الممتد إلى الجهة اليمنى يتوقف قبل وصوله المنتصف ، لتبقى الجهة اليمنى بما فيها الأنف مضاءة سليمة و قد أضفى عليها صبغة الفرح ، وجدائل مسدلة متدلية كثيفة تناظرها أشجار متطاولة عارية من أوراقها و قد احتضنت مئذنة ، أما عن حركة الوجه فهي مائلة باتجاه اليمين ، و كأنها حركة هروب من هذا السواد خشية التشوه. .

كما نلاحظ أن فوضى الألوان في الرواية, توحي بالزمن الغير امن في حياة الشعب الجزائري وواقعه المرير أما الصورة الظاهرة على الغلاف تميل إلى الوضوح الذي يتخلله الغموض بالحاشية فصور هذه الصورة ليشد انتباهنا إلى واقع غير مصر و كأنه الضغط الذي يولد الانفجار .

إن صورة غلاف الرواية تستفز القارئ لتأويلات عديدة و لا تمنحه فرصة القراءة الأحادية بل يجهده في رصد إنزياحاتها و تغريه لفك شفراتها .

نجد في صفحة الرواية ثلاثة ألوان أساسية تتمثل في : أحمر ، أبيض ، أسود و التي تحمل دلالات و إيحاءات كثيرة يستلزم استقراءها :

اللون الأبيض : في الرواية : اسم الكاتب : استطاع هذا اللون أن يحمل دفقات التجربة الإنسانية لما يرمز له من فرح و سعادة و صفاء في الذاكرة العامة "[1] ، و عادة هو رمز الطهارة و النقاء ، و هو يمثل في رواية " سرادق الحلم و الفجيعة " ، أمل انبثق بنقائه وسط ما تخلله من فجيعة ، خاصة أنه برز في اسم الراوي .

[1] محمد تحريشي في الرواية، القصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، د ط، 2007، ص 98 – 95.

الأحمر : عادة ما يرتبط هذا اللون بالدماء و النار , و البعض يربطه بالحياة و الحرارة و النماء و الحب فاللون الأحمر حسب التعريف ثنائي الدلالة حيث يتراوح بين الهدم و البناء ، كما يرمز للحب و الدماء الطازجة ، بما فيها من خصب و نماء ، و اغلب الظن انه يحيل إلى الدماء في غلاف الرواية ، خاصة إذا ربطناه بسياق الرواية و موضوعها حول " الإرهاب, هذا اللون الذي حملته التجربة الإنسانية الكثير من الدلالات كالقتل و الاغتيال و العنف ، يقول عبد المالك مرتاض عن هذا اللون : " إن اللون الأحمر من أقبح الألوان ، إن لم يكن أقبحها منظرا الدم احمر، و النفس تقزز منه ، و النار يميل لونها قليلا إلى الحمرة ، وهي خطر و موت ، فالأحمر في الحضارة الحديثة أصبح رمزا للخطر في كثير من المواقف منها قانون المرور، لصفة الخطر العالق به ، و هو مضر للبصر مؤذ له "[1] ، من خلال هذا نستطيع القول أن هذا اللون في غلاف الرواية عبر عن واقع السنين السوداء سنوات الإرهاب و القتل و الاغتيال.

الأسود : هو دلالة على العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر زمن الفجيعة و المحنة ، إن ما يلفت انتباهنا في غلاف الرواية هو العنوان الذي احتل النصف العلوي من لوحة الغلاف بخط بارز و حجم عريض للإيحاء بأهميته لأنه العتبة الأساسية ، و لقد كتب بالون الأحمر الذي يرمز لمعاناة المكان و الزمان و قاطنيهما

كما أن اسم الكاتب يعلو العنوان لكنه كتب بخط أرق حجم متلبسا اللون الأبيض لأنه يتصف بنقاوة خاصة لكنها على أرضية داكنة مما خلق نوعا من التضاد و البروز ، نلاحظ أن الغلاف شكل مطلع افتتاحي قرب القارئ من النص .

ب-العنوان الرئيسي :

إن النثر بصورة عامة لا غنى له عن عنوان يتميز به و يؤطره ، إذ يشار به إلى النص فيصبح كالدال على مدلوله حقيقيا كان أم تخييليا ، و يساعد العنوان القارئ على استكشاف أغوار النص ، مقدما له " معرفة كبرى لضبط انسجام النص و فهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد و يعيد إنتاج نفسه و هو الذي يحدد هوية النص فهو إذن إن

[1] المرجع نفسه، ص 103.

صحة المشابهة بمثابة الرأس للجسد[1] "، يعد عنوان أي عمل أدبي من المقومات الجمالية الفنية التي تستطيع أن تكشف عن مدى تمكن المبدع من موضوعه ، و يعد العنوان أيضا من المفاتيح المهمة لقراءة النص الأدبي و فك استغلاقه ، بل انه من الأسس المؤثرة في إحداث المتعة و الجمال و لذة القراءة و الاستمتاع بها لأنه أول ما يجلب انتباه القراء في الرواية هو جمالية العنوان حيث يحدث فيهم ردود أفعال مختلفة كما يبرز رؤية المؤلف فالعنوان " جزء فني من النص الروائي و ليس علامة زائدة [2]" ، و الدليل على ذلك أنه يعتبره عاملا من عوامل نجاح العمل الأدبي و انتشاره جماهيريا و قد يكون سببا في فشله, فالعنوان " عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر[3] ... "

"و لم يعد العنوان دالا أو بوابة الدخول إلى النص فحسب ، بل بات رمزا موحيا أو استعارة دالة ، أو صورة مخيلة ، أو مطابقة ذات تفجر إيقاعي ،أو سجعا في تدفق صوتي[4] " ، تنبثق أهمية العنوان بشكل العام من كونه مكونا نصيا ، لا يقل أهمية عن المكونات النصية الأخرى .

قد يوظف المبدع كل تقنيات التعبير و جمالية اللغة المعبر بها في سبيل ربط النص و عنوانه ، و قد يرتقي العنوان جماليا ليصح هو نفسه نصا يتشكل مع النص المتن و يتقابل معه ، و قد ينافسه في إحداث الأثر المناسب اعتماده على الاقتصاد في اللفظ و التوسع في الدلالة و قدرته على توظيف الرمز و الإيحاء و الإشارة بالقدرة نفسها التي يوظفها النص على الرغم من قصر العنوان و تكثيفه قياسا إلى المتن ، و كأن العنوان يختصر التجربة الإبداعية في كلمة أو مجموعة كلمات .

يتماشى العنوان و الرواية في علاقة تكاملية و ترابطية الأول يعلن و الثاني يفسر ، فتحليله ضروري في عملنا حتى تكتشف عوالم المغامرة و التجريب مــع الروائي المتمــيز **عز الدين جلاوجي** .

---

[1] بسام قطوس ، سيماء العنوان ، وزارة الثقافة ، ط1 ،الأردن ، 2001 ص 46 .
[2] كمال رياحي ، الكتابة الروائية عند اونسيني الاعرج ، دار المغاربة للطباعة و الاشهار ، تونس 2009 ، ص 26.
[3] جيرار جنييت ، عتبات من النص إلى المناص ، عبد الحق بلعابد ، تقديم يقطين الدار العربية للعلوم ، ط1 ، بيروت 2008 ، ص 67.
[4] محمد تحريشي ، في رواية و القصة و المسرح ، في المكونات و الجمالية و السردية ، دار النشر حلب ، د ط ، 2007 ، ص 138.

انطلاقا من مبدأ لا اعتباطية في اختيار العنوان ما طبيعة العناوين التي اختارها **عزالدين جلاوجي** لهذه الرواية ؟

لا ريب أن " اختيار الروائي للعنوان ينطوي على شيء من القصدية حين يجيء معبرا عن المتن دلاليا أو متضمنا فيه ، فالعنوان الخارجي هو من النوع المعبر بالرمز و الدلالة عن فكرة ما ، أو نسق مهيمن على المحتوى[1] ."

وردت صياغة العنوان تركيبا اسميا حذف أحد طرفيه ، و الطرف الذي تم حذفه هو المبتدأ في حين أبقى على **الخبر** ، و لعل التقدير هو : هذه سرادق الحلم و الفجيعة إن بقاء الخبر الذي يعد عنصر الاهتمام في التركيب الاسمي دلالة حرص الناس على وضع القارئ في صلب الموضوع ، و في التسارع لنقل الخبر إليه نتيجة أهمية فحوى الخبر و القيم التي تكمن فيه ، و لعلها أيضا رغبة منه في مشاركة القارئ هذا الخبر, و يتمثل هذا الخبر في لفظ " سرادق " ، أما الواو فحققت الوصل على مستوى البنية السطحية غير أنها على مستوى البنية العميقة فقد حققت انفصالا بالتضاد الأمل و الألم ، بالنسبة للفظة سرادق : جاء في لسان العرب لابن منظور في باب السين في كلمة : سردق = السرادق = ما أحاط بالبناء ، و الجمع سرادقات .

كما يشير العنوان ، و مؤشر من خلال مفرداته إلى أن الرواية ستأخذ من مفردات القران الكريم معينا تغترف منه ما توظفه في نسيج المدونة اللغوية للنص ، فكلمة سرادق تذكرنا بقوله تعالى : " إنا أعتدنا للظالمين نارا أحاط بهم سرادقها "[2] .

و **السرادق** : كل ما أحاط بشيء نحو الشقة في المضرب الحائط المشتعل على الشيء " و السرادق : هو الغبار الساطع "[3] . أما كلمة سرادق في الرواية فهي دلالة على كل ما أحاط بالمدينة من حلم و فجيعة.

[1] سلمان كاصد ، علم النص دراسة بنيوية في الأسلوبية السردية ، دار الكندي ، الأردن ، 2003 ، ص 18.
[2] سورة الكهف، الآية 28.
[3] إبن منظور لسان العرب، المجلد 7، دار صادر بيروت، ص 166.

نجد في العنوان صياغة لم نألفها إلا في القرآن الكريم في جمعه بين المتناقضات ن كقوله تعالى في الآية 02 من **سورة الملك** : " الذي خلق الموت و الحياة " ، فالعنوان مصاغ على شاكلة هذه الآية .

فيما يخص الحلم .

الحلم : الرؤيا و الجمع أحلام يقال : حلم يحلم إذ رأى في المنام.

حلم بالفتح : إذ رأى ، و تحلم إذ أدعى الرؤيا كاذبا ن فالحلم هو كل ما يراود الإنسان أثناء نومه من رؤيا.[1]

الفجيعة : أما فيما يخص كلمة الفجيعة فقد جاء لسان العرب لابن منظور فـــي باب (الفاء) ، فجع = الفجيعة = الرزية الموجعة ، فجع يفجعه فجعا ، فهو مفجوع ن و فجيع ، و فجعه و هي الفجيعة ، و كذلك التفجيع فالفجيعة عموما هي كل ما يصادف المرء من رزية[2].

ج-العناوين الفرعية :

لعل أول ما يثير الانتباه في لغة العناوين في هذه الرواية ، هو اعتبار الروائي ناحتا للعبارات و الألفاظ متلاعبا باللغة ، محاولا العدول عن الاستعمال العادي ، و كأن العناوين في هذه الرواية تتجاوز التصوير إلى الخلق و الإبداع و تخلق عالما جماليا قوامه المغامرة و التجريب ، و بهذا جاءت الكثير من العناوين في هذه الرواية تحمل في طياتها الغرابة و الرمزية و الانحراف الدلالي ، و طغى عليها في الكثير من الأحيان جمع مالا يجمع و تأليف مالا يأتلف ، مما جمل جانب من العناوين رداء التناقض و اللا معقول ، تبين لنا من خلال ما توحي به العناوين الفرعية طغيان الجمع بين المتناقضات و المتضادات من خلال التركيب الثنائي المتحكم في التشكيل العام لها ، و النمط الغالب على عموم العناوين الثنائية التي أحيانا توحي بالتناقض و في أحيان أخرى توحي بالتضاد و التنافر إذ حملت العناوين في هذه الرواية سمة التناقض الصارخ ، فمثلا نجد في العناوين :

[1] المرجع نفسه، المجلد 4، ص 209.
[2] الرمجع نفسه، المجلد 11، ص 144.

" الكابوس الجميل " ، و " القبلة و الحقد " ، و " القهقهة الحامضة " و " الشخير المالح " و " عيد الغراب " و " الارتواء يولد الظمأ " ، و غيرها من العناوين ، جمعا لمعاني و دلالات لا تقرها لغة التخاطب و لا المنطق العقلي ، ومن ذلك وصفه الكابوس و هو في العرف اللغوي و الاجتماعي المتداول الحلم المزعج بالجميل ن و أيضا خروجه عن الدلالة الاجتماعية و الرمزية حينما جمع بين الغراب الذي عادة لا يذكر إلا وو يذكر معه الشؤم و النفور و التطير بكلمة عيد و مالها من معاني الفرحة و البهجة ، و كذلك بين القبلة التي عادة تحمل الحب و الود بالحقد الذي يوحي بالبغض و الضغينة و الكره ، و في عناوين نجد تصويرا و تشخيصا لمعاني في الصور الملموسة ، كما حدث ذلك في وصف القهقهة الحامضة ، ووصفه للشخير بالمالح كما نجد عناوين تحكمها علاقة التضاد و من ذلك " ساهية ولاهية " التي توحي بالفرار من واقع يقف في موقع المضاد لرغبات و ميول الشخصية و في عنوان أخر جمع الراوي بين معنيين مختلفين و ذلك في عنوان " شهوة التحليق و الهبوط " و غيرها الثنائيات ، و في المقابل نجد عناوين تحمل معاني التكامل و التماثل و من ذلك " حبيبتي نون " "حسنائي" حيث من خلال أحداث الرواية لاحظنا ذلك التوافق بين الراوي و حبيبته الحلم " نون " و التي ظل يبحث عنها طول الرواية ، و أيضا في عنوان " النبع و المجذوب و التي تجمع بين المجذوب الذي يمثل الصفاء و الطهر و الماء الذي يرمز للنقاء أيضا .

د-علاقة العناوين بالمتن الروائي :

بعد أن كشفنا عن جمالية العنوان الرئيسي و العناوين الفرعية التي جمعت بين الحلم و الفجيعة هذان العنصران عبرا عن الرؤية التي تبنتها الكتابة ولكل طرف من الثنائية ما يمثله في الرواية ، و كذا تجسدا عبر العناوين التي انقسمت بدورها إلى قسمين : عناوين تمثل الحلم ، و عناوين تمثل الفجيعة ، و عناوين تجمع ينهما و هي كالأتي :

عناوين الحلم : " في حضرته " ، " حي بن يقظان ، " في رحاب الصخرة " ، " الخلول و حديث الإشارة " ، " في حضرة مولانا " ، " " البحث عن الحبيبة " ، نبأ الهدهد " ، " "

الشلال " ، "الطائر الميمون ، " الحبيب الأول " ، " القمر الدري " ، " حسنائي " ، " نبع و المجذوب ".

عناوين الفجيعة : " القوال و العناكب "، " قبحون " ، " الخطبة العصماء " ، " طقوس المبولة " ، " القارح بن التالف و الفاني بن غفلان " ، " عيد الغراب " ، " جحافل الدود "، " من هوى هوى" ، عاقبة الشيخ " ، " هولا كو و الأحذية الخشنة " ، العرى و الصمت ، وكر النسور " الحيرة "، الشخير المالح"،"قصة الغراب و القمل و الشياطين " ، " تجشؤ السيل ، " القهقهة الحامضة " ، الغربة "، " المسخ ".

عناوين جمعت بين الحلم و الفجيعة : " انا و المدنية " ، الكابوس الجميل " ، الفرار من ساهية لاهية"،"الارتواء يولد الظمأ " " اللعنة و النسور " ، " سعار العشق " ، " القبلة و الحقد " ، " الطوفان و الفلك ".

في الأخير نستطيع القول أنه بعد قراءة الرواية و الكشف عن مسارات الحدث و الشخصية و الزمان ، نصل إلى كون العنوان جاء معبرا تعبيرا صادقا عن مقاصد و أهداف الرواية ، و جاء تركيبه مماثلا لمحتوى و مضمون الرواية ، فالرواية صورت لنا عالما تلفه الفجيعة ، حسده الراوي في صورة المدينة المومس ، و الشخصيات الحيوانية المنبوذة كالغراب و الدود و الفئران وحتى المكان المشخص كالمبولة ، ومن جهة أخرى جسدت الرواية مخيلة الراوي ، إضافة لشخصيات المهمشة و التي طردت من المدينة " عسل النحل و شذى الزهر و سنان الرمح ، و أيضا صورة الشيخ المجذوب رمز الطهر و الصفاء .

ما نلاحظه أن **عزالدين جلاوجي** يفضل خبرته و حرصه و تفانيه في صياغة عناوينه بطريقة ذكية ، فهو مبدع حقيقي يعبر عن المألوف بنسق غير مألوف كآلية تجريبية ، فالعدول و الانحراف أعطوا لنا عناوين ذات إيقاع جعلت من قرائه مفتونين بجمالية نصوصه ، التي تتشكل من الغامض و اللامألوف الذي اكسبها نظاما خاصا لا يقاوم و منحت القارئ فرصة للمشاركة في صنع المعنى ، و حدها العناوين الجميلة تكشف عن ثقافة واسعة للكاتب تتطلب قارئا مكتشفا ، واسع الثقافة لا يتعامل معها تعاملا سطحيا ، لأن كل القراء يلتقون في اكتشاف المعاني السطحية لكنهم يختلفون في بلوغ المعنى العميق ، كما

نلاحظ ان الروائي اعتمد في عناوينه على التاريخ و القصص و الأسطورة و القران الكريم و لغة المتصوفة و الأدب الشعبي ، وهذا من باب خوض مغامرة التجريب في تشكل العالم الروائي فأنتج لنا عملا روائيا مكتملا شكلا و مضمونا .

و-الإهداء : عرف الأثر الأدبي على امتداد تاريخه ضروبا مختلفة من الإهداء تنوعت بتنوع المهدى إليه و نظرا لأهميته يعتبر" الإهداء تقدير من الكاتب و عرفان يحمله الآخرين سواء كانوا أشخاصا ، أو مجموعات واقعية أو اعتبارية و هذا الاحترام المتبادل يكون إما في شكل مطبوع موجود أصلا في العمل " الكتاب " ، و إما بشكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة[1] " .

كما يعتبر الإهداء واحد من أهم المصاحبات النصية التي تمكن التعامل معها بصفتها عتبة النص الإبداعي و بالتالي فهو " تقليد ثقافي عريق لأهمية وظائفه و تعالقاته النصية [2]" .

يمكن القول أن الإهداء يعبر عن ذوق رفيع خاص بالكاتب ، و هذا الإهداء سواء كان لأشخاص معينين تبقى نية الكاتب مرهونة بتقدير تجاه من يهدي إليه العمل ، كما أن الكاتب قد يفرض من عليه تقديم إهداء معين سواء كان مرتبط بالحزن أو الفرح أو بدلالات يراها الكاتب ذات علاقة وطيدة بين مفردات الإهداء و سنحاول استقراء الإهداء الذي قدمه الروائي في سرادق الحلم و الفجيعة .

ورد الإهداء إلى في الرواية كالآتي:

إلي

إلى الغرباء [3]

نلاحظ أنه أهدى عمله هذا إلى نفسه عن طريق مفردة عبرت عن مشاعره الرقيقة حيث يحس في نفسه غريبا في وطنه.

[1] جيرار جينيت ، عتبات من النص إلى المناص ، عبد الحق بلعابد ، تقديم سعيد يقطين ، دار العربية للعلوم ط1 ، بيروت ، 2008 ، ص 93 .
[2] كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، دار المغاربية للطباعة و الإشهار ، تونس ، 2009 ، ص 34.
[3] الرواية ص 05

إلى الغرباء فهو لا يعين مسافرا في الزمان والمكان فنلاحظ أنه إهداء لكل الغرباء لكل من تنطبق عليه هذه الصفة في العالم والتاريخ على السواء، فهو إهداء قدمه الروائي بصفة مثقف غريب في وطنه فهو يعبر عن غربة المثقف في وطنه أفعبر عن الأوجاع التي تخالجه وما كان يحسه من غربة رغم أنه موجود في وطنه وهذا ما نتلمسه من خلال قوله:

الغربة ماح أجاج.....

وحدي أنا والمدينة.....

ثكلت الهوى ثكلت السكينة .....[1]

إلى الغرباء: قصد بها أنهم في أرض وطن واحد إلا أنهم غرباء على بعضهم.

وفئة الغرباء هي التي ساعدت الراوي في بناء شراع روايته حيث يقول:

أنا الغريب أيها الغرباء ..... السعداء ..... التعساء.....

المشردين..... الممزقون.....البلهاء.....

يا غرباء الأرض اتحدوا.....[2]

فالإهداء هو تكملة لعتبة العنوان أو شرح له.

سرادق الحلم والفجيعة لصاحبها عز الدين جلا وجي عرضها بهذا الشكل الخاتمة في مقدمة الرواية والمقدمة في نهايتها كنوع من التجريب غايته المثلى الوصول إلى كتابة رواية تجريبية لذلك راح يجرب كتابة الرواية بحسب روائي واع، وبإيمان جازم أن الكتابة في حقيقتها خرق و"أن قوة الروائي الحقيقية تكمن في أن يبتكر، ويبتكر بحرية تامة دون تقيد بنموذج أو مثل[3]" وهذا يكشف عن شخصية فنية ساخرة بأطوار حياة لا تستقر على حال بحيث تحولت المدينة إلى مومس، وضاع الشاهد والشيخ المجذوب، والهدهد وسنان الرمح، لكن الطوفان لم يحدث أصلا، وأن كل ما حدث من أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد و عجائز المدينة الماكرات .

[1] الرواية ص 10
[2] الرواية ص 12
[3] عز الدين جلاوجي : (سلطان النص ، دار المعرفة الجزائر) :2008 ، ص 10 .

فجاءت روايته فلته في الرواية الجزائرية لأنها خرجت عن تقاليد نوعها ونتاج عنصرها، ذلك أنها أعلنت تمردها شكلا ومضمونا على كل القوانين والقوالب التقليدية التي عرفت بها الكتابة الروائية، من أجل ذلك جاءت روايته على هذه الشاكلة تتصدر الخاتمة الصفحات الأولى بينما تؤجل المقدمة إلى آخر صفحة في الرواية، جامعة في عنوانها بين الحلم لقاء الحبيبة نون والفجيعة انتظار الطوفان المهلك والمنقذ في آن واحد وفي ذلك قلب لموازين الخطاب الروائي فيمكن أن نعتبر هذا الخرق من الكاتب تطعيم للخطاب الروائي التجريبي في الجزائر تشير الفاتحة كعتبة خارجية هامة في قراءة أي نص أدبي إلى الضياع والتيه والطيش بين الرغبة الفاقدة موضوعها واللغة الخادعة التي تبعد الذات عن موضوعها مع إيهامها بأنها تقربه منه، ما ينتظر القارئ هو الضياع، من خلال ما قيل على لسان التوحيدي، "في المنطقة الوسطى بين الهوى والهدي (العقل)، لا هذا و لا ذاك ، أو بتعبير آخر منطقة الثالث المرفوع أو منطقة البرزخ حسب لغة المتصوفة"[1] ، ومن هنا تنشأ الصدمة بين ما يعلن عن النص وما يبنى عليه أفق تلقي أي قارئ، أي بين استحالة الوصول إلى المعنى في الفاتحة، ورغبة الوصول لدى أي قارئ للنص وإن أي نص صادم لأفق تلقي القارئ منذ عتباته الخارجية العنوان الاستهلال والفاتحة لابد أن يثير الدهشة لديه.

ي-خاتمة:

يظهر مطمح التجديد واضحا من بداية النص فتبدأ الرواية بخاتمة وتنتهي بمقدمة يذكر فيها بداية الحكاية، يؤكد البناء الدائري أن الرواية لم تنته، ما دامت صورة فانتازية للراهن المأزوم، حيث صدر عمله "بخاتمة" يقول "مازالت الأجيال المتعاقبة تبحث عن قمة الجودي حيث رست السفينة....."[2]

وهذا القلب بالإضافة إلى وظيفته الشكلية يؤدي وظيفة تسويقية تسهم في إشراك القارئ وتدخله إلى عمق التجربة المتحدث عنها.

تؤدي البداية بالخاتمة دورين هما: تكسير خطبة السرد وإثارة اهتمام القارئ والتأكيد

[1] الخطاب: دورية أكاديمية تعنى بالدراسات و البحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر التحليل، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد 12، خاص بأعمال اليوم الدراسي حول الأديب جلاوجي، 23 ماي 2012، ص 43.
[2] الرواية : ص 9

على أن الأمر يتعلق بطريقة جديدة في السرد تشرك القارئ وتدخله إلى عالم الرواية:"وما زالت الأجيال....." وكأن القارئ على علم بالحكاية، وهو بالفعل على علم بها كما بدت في القرآن الكريم بالإضافة إلى أسلوب الاستفهام الذي يحاول فهم الأحداث السابقة حول حدث الطوفان، فبالفعل البداية بالخاتمة فعل مستفز للقارئ يحفزه على متابعة القراءة.

إن مثل هذه الخاتمة المثيرة هي فاتحة من نوع آخر، إنها لا توحي بالنهاية، بقدر ما توحي بالبداية، وهي تشير إلى ما هو غير معروف إلا إذا قرئ النص، وبهذا تقدم إغراء بقراءة النص، من خلال غربتها في الحيز النصي ومن خلال ما تشكله من عصف ذهني باتجاه الحدث.

وإذا كان ما قدمته "الفاتحة" يشير إلى الاغتراب بين المطلوب ووسائله " الخاتمة " تشير إلى استمرارية البحث هو بحث الإنسان مطلقا ، إذ أنه لو إنتهى لا نقسم الوجود إلى أسود و أبيض ، و الرواية بعد قراءتها لا توحي بذلك .

فالبحث الذي رست عليه سفينة نوح بعد الطوفان ، هو بحث عن مستقر لسفنة الغرباء ، و الغرباء هنا هم غرباء كل زمان و مكان ، انهم حاملوا راية الفكر و المدافعون عن الحقيقة ، الذين يركبون المكاره ليصلوا إلى الحقيقة.

فاتحة : اختيار الروائي مقولة للفيلسوف التوحيدي و هي :

الهوى مركبي ... و الهدى مطلبي

فلا أنزل عن مركبي ... و لا أنا أبلغ مطلبي ... أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ... أبو حيان التوحيدي .

يمثل فاتحة قرائية مميزة يلمح فيها الكاتب إلى موضوع الرغبة الذي ترتبط به الذات في النص ، و هو الهوى ، و البحث عن الرغبة في قوله : " فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أبلغ مطلبي أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ".[1]

نفهم من خلال المقطع "فلا أنا أنزل .....مطلبي"، أن الرغبة قوية مستمرة في موضوع

[1] الرواية : ص 7

الهوى ولكن دون الظفر به، كما أن المقطع: "أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة"، يفسر سبب عدم ظفر الذات بموضوع الهوى ووقوعها في خداع اللغة أو تمويه العبارة، مما يفصلهما عن موضوع الهوى أو حقيقة الخبر بلغة المتصوفة فتكون الذات متأرجحة بين العبارة والخبر، أو بين الإشارة والحقيقة في سيرورة مستمرة دون طائل يرتجى.

أما الجانب الآخر من المبحوث عنه، فهو حقيقة مآل المدينة المومس، وهي تشير إلى المدينة التي سادها الظلم وقبلت حكم الغراب والفئران والسؤال عن مالها سؤال لا تكون إجابته في المراجع التاريخية، بقدر كونها استشراف لما ستؤول إليه هذه المدينة.

-التجريب على مستوى الشكل الخارجي:

إن الحقيقة التي لا محيد عنها أن الكاتب أبدع في بناء روايته بناءا معماريا نقيضا للبناء الكلاسيكي، حيث عبر من خلاله عن رؤية جديدة متطورة فنيا، تميزت أساسا على مستوى تشكيله الرواية التي جاءت مبنية على مجموعة مقاطع تبدو ولأول وهلة مستقلة، لكنها مترابطة ومطعمة بالكثير من الاقتباسات والتضمينات، التي وسمت النص ببنية عميقة، غنية بالدلالات مليئة بالشفرات التي تجبر المتلقي على التزود بمخزون ثقافي لعله يستطيع به أن يفك تلك الرموز، وينجز نصا إبداعيا موازيا قائما على القراءة الصحيحة للنص الأصل.

يفاجؤنا الروائي **عز الدين جلاوجي** في روايته سرادق الحلم والفجيعة بشكل كتابة مختلف عن الكتابة التقليدية، إذ لجأ إلى الكتابة المقطعية حيث خرق الروائي مقومات الرواية بمفهومها التقليدي في جانب الشكل الخارجي وكذا المنطق السردي بداخل هذا الشكل الكتابي، بالنسبة للشكل الخارجي، فإن الكاتب قدم روايته في شكل مقاطع كتابية، أحصينها بـ ستة وثلاثين مقطعا مرقما، وخمس روايات وردت تباعا في الوسط والنهاية، مع خاتمة قدمها في المقدمة ومقدمة ختم بها الرواية مع تكسير الصفحة وتقسيمها إلى متن وهامش، تقوم الحواشي بإضاءة المتن، فلا تقسيم المتون بفعل الغرائبية التي تميز أحداثها إلا بالحواشي التي تضيء المتن وتشد القارئ، فليس هناك تتابع وإنما يعمل السارد بين الفينة والأخرى على تقديم إشارات تضيء الأحداث والشخصيات.

أي أن الكاتب أنزاح شكليا عن جنس الرواية المعمول به ، ولم يكن هذا الانزياح اعتباطيا إذ تتيح الكتابة المقطعية تأثير على معنى النص، فلهذا الشكل تأثير على حجم المعاني المقروءة.

كما يشكل الهامش نصا موازيا، يكشف عم تكتم عليه المتن حيث يشرح مجموعة من الألفاظ أو يقدم توضيحات عن ما جاء ملتبسا في المتن، إن التعارض القائم بينه وبين أحداث المتن، تجعل الحدث في النص يتأرجح بين اضاءات الهامش (الشخصيات طباعها ووصولها إلى المدينة) وهذا التناقض يسير في نقض أي مركزية للأحداث وأي منطق سردي لتكون أحداث لاعبة.

إن التجريب الذي مس هيكل الرواية يدل دلالة واضحة على هدف الروائي في خوض مغامرة الكتابة، ورغبته في التجريب ولذلك نجد بنية الرواية مثيرة بسبب نزوعها نحو التجريب على جميع المستويات بدءا بالشكل العام للرواية فهذه مغامرة جديدة في الرواية المعاصرة، إذ نلاحظ أن الروائي شوش نظام الرواية وأكسبها طابعا فنيا خرق السيولة الخطية للأحداث وعبر بها إلى بحر المغامرة التجريبية، تلك الكتابة التي تتجاوز التقنيات المألوفة نحو آفاق جديدة والتي تسعى إلى تفعيل دور القارئ وتحريره من التلقي السلبي لتحفزه على فك أسرار الكتابة و هذا ليس بالغريب عن مبدعنا عز الدين الذي عهدناه متألقا دوما .

ثالثا–التعدد اللغوي في رواية سرادق الحلم والفجيعة:

يبقى التميز صفة كل مبدع، ليجعل لنفسه معجما خاصا به وأسلوبا يميزه، لطالما تفنن عز الدين **جلاوجي** في اختيار ألفاظه ليجعل منها نوافذ هي بمثابة إشراقات يترقب من خلالها القارئ شعاعا للأمل حيث تعتبر اللغة ركنا أساسيا و"رئيسيا في التعبير عن الأفكار ومكون من مكونات الخطاب الروائي[1]"، الرواية قيد الدراسة كانت مرتعا خصبا لتعدد اللغات الذي لا يرتبط بمجال معين، بل هو مفهوم واسع ينطلق من مرجعيه فكرية ذات بعد إنساني عام متشبع بجدل التجارب الحياتية المسكونة بالتنوع و الاختلاف " لان اللغة لا توجد بمنأى عن الاحتكاك و الأخذ من اللغات الأخرى ، و هي ملتبسة بمختلف المعطيات الاجتماعية و

[1] عز الدين بن جلاوجي : سلطان النص دراسات في روايات) دار المعرفة الجزائر ،2008،ص 282 .

الثقافية ، مما يكسبها خاصية التنوع و التعدد ... " ، هذا التعدد و التنوع يجد صداه على امتداد الرواية ، في السطور الموالية ، سنلقي الضوء على مختلف أبعاده من خلال تحليل مقاطع الرواية .

يقول نبيل سليمان عن أهمية اللغة في الرواية "أن رهان الشعرية الروائية الحاسم يكون في اللغة، في الكلمة، في التركيب"[1]، ونحن إذ ما تلمسنا لغة هذه الرواية نجد أنها جاءت فضاء اكتسبت فيه اللغة تميزا وذلك بالتنوع الكبير والثري في خطاباتها، وانفتاح لغتها على روافد عدة، جمعت فيها أصنافا من المفردات والرموز والمعاني، وذلك باستثمار اللغات المتعددة، حيث جمعت بين لغة القرآن الكريم، ولغة المتصوفة، ولغة التراث العربي الحكائي، ولغة الأسطورة، ولغة الكرامات، وأيضا تداخلت فيها اللغة العادية باللغة الموحية، وأيضا استثمرت لغة الشعر وغير ذلك.

أ-لغة القرآن الكريم: استثمرت الرواية عبر مجموعة من الأقوال السردية النص القرآني "الذي أسهم بوصفه عنصرا رافدا في تشكيل الفضاء اللغوي للرواية، نظرا لما تتوفر عليه لغته من فصاحته وبلاغة وقدرة على الخلق والتصوير[2] " واللافت في هذه الرواية أن الكاتب قد نوع في توظيف لغة القرآن الكريم، حيث تارة يوظف الآية القرآنية، دون تغيير كبير بحيث تحافظ على تركيبها المتعارف عليه، ومن ذلك ما جاء في مقاطع الرواية ".....إنها لا تعمي الأبصار ولكن تعمي القلوب التي في الصدور[3]" والمقتبسة من قوله تعالى: "فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور[4]" وأيضا قول الروائي: "أن تهزي فوقي جذعك يتساقط علي الرطب جنيا ..... دنيا...." [5]والمأخوذ من قوله تعالى: "وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا[6]" أيضا ما جاء في أحد المقاطع حيث قال الراوي "ستشرق الشمس فيها..... ستنبع عليها زيتونتين لا شرقيتين ولا غربيتين يكاد زيتهما يضيء ولو لم تمسسه نار..... نور على نور .....أيتها المشكاة في الزجاجة كأنها كوكب دري"[7]،

[1] سليمان نبيل : (فتنة السرد و النقد) دار الحوار للنشر و النوزيع ، ط2، سوريا، 2000 ، ص 105.
[2] جوادي هنية (التعدد الغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ° ص 9 .
[3] عز الدين جلاوجي: (الأعمال الروائية غير الكاملة) دار الأمير خالد للنشر و التوزيع ، (دط) ، 2008، ص 483.
[4] سورة الحج : الاية 46 .
[5] عز الدين : جلاوجي : الأعمال الروائية غير الكاملة ، ص 487.
[6] سورة مريم : الأية 25 .
[7] عز الدين جلاوجي : الأعمال الروائية غير الكاملة ، ص 480 .

أخذت من قوله تعالى: "الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور[1]" نلاحظ أن توظيف آيات القرآن الكريم كانت بشكل مكثف، ففي كل مرة يروي الراوي حدثا أو يصف مشهدا، يليه بكلام يحتوي عادة على ألفاظ أو جمل مستقاة من القرأن، إن تداخل وتفاعل النص الروائي لم يقتصر على التوظيف الشبه حرفي للآيات بل نجد في الرواية توظيفا لمفردات وجمل وألفاظ معزولة عن سياق الآية التي أخذت منها، ومن هذه الألفاظ نذكر (السامري، الهدهد أذن، هذا إلهكم، خر إلى الأذقان، في جيدها، مجمع البحرين، زبدا رابيا، حبل من مسد، سائغا للشاربين، ولتصلبنه في جذع النخلة، جزاء نكالا .....)

نلاحظ أن النص الروائي استثمر اللغة القرآنية لما تتوفر عليه من حمولة بلاغية في ابتكار دلالة جديدة لها ارتباطها بأحداث الرواية وبالواقع.

نجد أن الأمثلة والمقاطع الدالة على تقاطع النص الروائي بالقرآن كثيرة، وقد اكتفينا بهذا القدر لأن مجال البحث لا يسعنا لذكرها كاملة.

سجلنا أيضا توظيف الروائي للغة المتصوفة ومصطلحاتهم مما نوع في المقامات اللغوية، المناجاة والحلول وحديث الروح ومقام الحنين والأمل والأحلام.

ب-اللغة الصوفية: حضرت اللغة ذات البعد الصوفي خاصة في المشاهد التي يحضر فيها الراوي مع الشيخ المجذوب ومن ما جاء في هذه الرواية يحمل أبعاد صوفية تلبست اللغة الروائية نذكر"كان يذوب منه الكل في طقوسه، وكانت طقوسه تذوب فيه.... كان هو هي ....وهي هو...هما.....شيء واحد لا ثاني له.....إلا الوحدة إلا لاشيء إلا هو حاضر في جبته[2]"، وأيضا" كنت في حضرتك يا درويشي..... أمارس طقوس الحلول .....كنا جسدا واحدا.....، حيث تحضر هنا المعاني الصوفية المجسدة في ألفاظ ومصطلحات المتصوفة، لتخلق فضاء مفعما بالإشارات الرمزية والأبعاد الروحية، التي ترتبط بالنفس في تطلعاتها وهواجسها، وتراوح بين معاني الطهر والدنس، كما حدث ذلك في المشاهد التي

[1] سورة النور : الأية 35 .
[2] عز الدين جلاوجي : الأعمال الروائية غير كاملة ، ص 444 .

يحضر فيها الشيخ المجذوب رفقة الراوي وذلك في مشهد "الشلال"، وفي مشهد "في رحاب الصخرة"، إن الميزة التي اتصفت بها اللغة ذات الأبعاد الصوفية والروحية هي تراوحها بين بعدين مختلفين، فهناك تعابير توحي بالوحدة بين الراوي والأخر المتمثل في صورة الحبيبة نون و تعابير توحي بغياب الحب وجو الغربة والضياع، وفيما يلي بعض الأمثلة على ذلك:

1-تعابير موحية بغياب الحب: لا ولا شوف، جدران تهاوت على القلب المعنى، ثكلت الهوى، وأنا الغريب، آه حبيبتي، وأنا يا حبيبتي لا أحس الفصل بين الجسد والروح، أنحريني....فجريني، آه ما أحلى الموت.....".

2-تعابير موحية بحضور فعل الحب: "اقتربت مني، في حضرته، أنا يا حبيبتي وأنت يا حبيبي واحد لا اثنان.....".

وإذا جاءت اللغة في هذه الرواية مجسدة من خلال ألفاظها وتراكيبها أهم بعدين من أبعاد الصوفية وهما: بعد الحضور والغياب، إذ علمنا أن الصوفي في تجربته الصوفية العملية، هو إما في حالة غياب عن المحبوب، وإما في حالة حضور معه، فجاءت مفرداته بذلك مرافقة لحالتي الغياب والحضور.

ج-النثر العربي: كان للنثر العربي بكل أجناسه وأنواعه "خطب، حكايات، قصص، أمثال، حكم....."حضور متميز في هذه الرواية، حيث غذت لغة السرد والوصف والحوارات، مزيجا من خطابات، ومن ذلك ما جاء في الخطبة العصماء يعرض مزيجا من خطيتين اشتهر بهما كل من الحجاج بن يوسف الثقفي في خطبته الشهيرة وطارق بن زياد، يقول الكاتب "....يا لآخذان..... منقاري خلفكن ومخالبي أمامكم وحذري محيط بكم وليس لكم والله إلا بطني به تحتمون وإليه تعودون وحول كعبته تطوفون إنه من الغراب.....وإنه باسمي العظيم أن آتوني خاشعين.....خاضعين تائبين.....عاجزين...وإني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها .....إن الشيطان طيفا وإن للسلطان سيفا..والله لو أمرت أحدكم أن يدخل من هذا البلعوم(وفتح فاه) فدخل في غيره لأجزن رأسه[1] .

ففي الجزء الأول من المقطع نلمس تقاطع خطبة طارق بن زياد التي ألقاها في جيشه أثناء

[1] غز الدين جلاوجي الأعمال الروائية غير الكاملة ص 451 .

فتح الأندلس (البحر من أمامكم والعدو من ورائكم) وفي جزئها الثاني تتقاطع مع خطبة الحجاج ابن يوسف الثقفي (إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها.....)

إن هذه المقاطع التي تدل على التداخل التعالق النصي بين نص ورواية سرادق الحلم والفجيعة وبين الأشكال الأخرى من الخطابات التي جرى توظيفها في هذه الرواية روافد أغنت لغة الرواية وأعطتها أبعاد أخرى حققت بها الرواية بلاغتها، وشعريتها، وأبعدتها عن الخطابية والتقريرية، وطبعت السرد فيها، طابع الثراء و الانفتاح، مما عزز البناء العام للرواية، وأبعده عن النمطية والسطحية، وأدخله في نطاق الإبداع والتجديد.

إن استثمار هذه الخطابات بما تحمله من أبعاد شكلية وفكرية، تجلت في ملفوظات حافظت من جهة على علاقتها بأصلها التراثي القرآني والشعري والقصصي والشعبي، ولكنها لم تكن اجترار لها، بل اكتسبت دلالات جديدة بحسب السياقات التي ظهرت فيها داخل الرواية وبذلك ابتعد الروائي عن النقل الحرفي الذي يقوم به المؤرخ أو عالم النفس أو رجل الدين، بل أعاد تشكيل المعنى في أفق جديد مجاله سحر الكلمة وجمال التركيب وقوة المعنى.

بعد التحليل لاحظت أن الرواية من خلال التعدد اللغوي قد أثرت الحدث والزمن والشخصية كما حفلت كثيرا بلغة القرآن الكريم إلى جانب توظيف رموز وخصائص السرد العجائبي والحكايات الشعبية.

كما لاحظت أن اللغة التي صدرت عن الشخصيات كانت عنصرا مبرزا لمواقفها ومعتقداتها وهواجسها وتطلعاتها هذه الأمر رفع من مستوى جماليات الرواية.

رابعا–تداخل الأجناس في رواية سرادق الحلم والفجيعة:

"الرواية فن مفتوح مرن فضفاض أقرب لحوت الأسطورة في قدرته على إبتلاع أجسام كاملـة"[1]، إن التداخل بين مختلف الأجناس الأدبية يشكل تحديا صعبا للكاتب، ولكن الروائي المبدع مثل: **عز الدين جلاوجي** اخترق حدود الأنواع الأدبية في أكثر من عمل روائي مثل:

[1] مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، " العجائبية في رواية سرادق لجلاوجي " الأستاذة أمال ماي جامعة سطيف، العدد التاسع، 2013، ص 289.

حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر وحائط المبكى والرواية موضوع الدراسة، محافظا على هوية العمل الأدبي منعا للتفكك في البناء الفني بل سخر الأنواع الأدبية الأخرى بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى ، تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل ذلك أنها تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميز بخصائصها الحميمة، الإضافة إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة، إنها تغترف بشيء من النهم والجشع من هاذين الجنسين الأدبيين العريقين، وذلك على أساس على أن الرواية الجديدة أو المعاصرة بوجه عام، لا تلقى أي غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية والأسطورة والشعر والمسرح والمقامة.....الخ تستعير الرواية أدوات الزينة من الأجناس الأخرى وتجتهد في تطويع غيرها لتتميز وتبدو في أبهى حلة لطالما ارتبطت الرواية الجزائرية بالراهن وعبرت عنه مما أدى إلى انفتاح آفاق التخيل على الواقع الاجتماعي، فانفتح الخطاب على أساليب الكولاج وذلك بالمقارنة العجيبة بين نمطين من الخطاب، سواء الجمع بين الخطاب الروائي والتوثيق الصحفي أو الروائي والتاريخي لإعادة إنتاج التاريخ، أو تداخل السير ذاتي مع الروائي أو من خلال تجانس أجناس أدبية وفنية مثل: المقاطع الشعرية وحتى الغنائية كما تم توظيف أساليب السخرية والريبورتاج والقصاصة الصحفية بوسائل فنية جمالية توهم باقتراب النص من الواقع، وإن كان الهدف معرفته بتعريفه حتى تتكشف الحقيقة ويكمن الملمح التجريبي أيضا في اتخاذ الروائيين الجزائريين التراث و المرويات السردية الشعبية والخرافة آلية للخلق والتجاوز، والسعي لخلق الأشكال والصيغ والأسئلة التي تحفز المخيلة والرغبة في تشيد الجديد، فالروائيون الجزائريون وجدوا دوما أن لا سبيل للقفز على التراث ولغة الشعر المتصوفة لإنتاج نصوص روائية منفتحة دلاليا على كتابة مغايرة ذات قيم جمالية جديدة.

لذلك يعتبر تداخل الأجناس تجاوز كل حاجز ومحاولة تطعيم النصوص فيما بينها كآلية من آليات التجريب وفق هذا المفهوم آمن بعض المبدعين العرب عامة والجزائريون خاصة بهذا التطعيم **كواسيني الأعرج وأحلام مستعانمي والحبيب السائح وعز الدين جلاوجي**، وغيرهم فجاءت كتاباتهم وفق رؤية حداثية جادة بالوقوف على الإضافات النوعية

ومحاولة المزاوجة بين النصوص الأدبية سواء كانت شعرية أم نثرية فتولات إبداعا بهذا التداخل ألجناسي إيمانا منهم بأن حياة النوع الأدبي مرهون بمدى هذا التجاوب بين الأنواع، الشيء الذي يقدم خطوة هامة في مسار التطور الأجناس الأدبي.

ولطالما كان الروائي الجزائري **عزالدين جلاوجي** مفتونا بالإبداع والتميز وهذا ما سنكتشفه في روايته سرادق الحلم والفجيعة في تفاعلها مع الأجناس الأدبية الأخرى كآلية تجريبية اتخذت من المغامرة عنوانا.

أ-ملتقى الروائي والشعري:

إن الحديث عن الرواية الجزائرية التي تنتمي إلى مفاهيم الحداثة يستدعي حديثا عن شعرية القص، التي تعتبر ظاهرة انتقالية بين الرواية والشعر حيث تستعير الرواية من الشعر وسائله وتأثيراته التعبيرية أخذا بعين الاعتبار لتقنيات كل جنس، لذلك تنهض هذه الآلية التجريبية على نسج الرواية الجديدة علاقة تفاعل مع الكتابة الشعرية من خلال استعارة طرائقها وتقنياتها واعتمادها خطاب الشعر وتداخلاته في تشكيلها للنص قبيدو وكأنه نصا شعريا أقرب إلى روح القصيدة مما يعني اشتغال الروائي على السرد الشعري باعتباره آلية تجريبية.

وهذا ما سنكتشفه في هذه الرواية حيث يلتقي الطرفان في مساحة جمالية عبر متن الرواية، وسنتبع من خلال الفضاءات السردية استعمال الروائي لمقاطع شعرية ونلتمس جمالية المغامرة التجريبية من خلالها.

عندما نقرأ رواية "سرداق الحلم والفجيعة" **العز الدين جلاوجي** نشعر أننا نسبح في عوالم بين الشعر والنثر يقول الروائي في الفاتحة المعنونة: (أنا والمدينة) يقول:

الغربة ملح أجاج.....

وحدي أنا والمدينة.....

ثكلت الهوى .....ثكلت المدينة.....

لا ورود ينمو هاهنا.....لا قمر..لا حبيبة.....

لا دفء في القلب الحزين.....

لا ولا شوق.....ولا غيث.....ولا حلم أمين.....لا حب ببلسم من حبة القلب الأنين .....

وحدي أنا والظلام.....

وجدران إن تهاوت على القلب المعنى.....و غبار تثاءب يغتال من جواي السلام.....

وحدي أنا والمدينة.....

تكلت الهوى تكلت السكينة.....[1]

كما نجد أسلوب المفاجأة في المقاطع الشعرية نجده يناجي الصفصافة في المقاطع أو الحبيبة نون، مفاجأة مفعمة بالحلم بما هو جميل والتسامي عن الواقع المأزوم وكذا التعبير عن الفقد والحنين والشوق، يقول مناجيا الصفصافة:

ويا صفصافتي يا زيتونتي.....يا شقائق النور.....يا صافية .....جدولا فضيا ....ويا .....مهرة برية بيضاء .....تعشقين التمرد .....تعشقين الكبرياء ويا حمامة بيضاء لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء...

إليك أهرع كطفل صغيرا أفزعته الذئاب.....

ضميني إلى حضنك .هدهديني بجفون عينيك .ضميني إلى القلب الملتهب.....[2]

كما نجد هذا المقطع وما يحمله في طياته من انفعالات نوضحها في هذا المقطع هو (وقد أطلقني) من هي ؟؟ من هي؟؟

ابتعد قليلا واتكأ على صندوق نخر يتهالك قرب الجدار في بؤبؤ به دموع دائرة براقة ....

[1] عز الدين جلاوجي : (سرادق الحلم و الفجيعة) منشورات أعمل القلم ط1، الجزائر ، 2006، ص 10 .
[2] الرواية : ص 89.

شعر بالتعاطف معه شيء من الحميمية....

هو: عاشق... متيم.... تفطر كبدي و اشتعل القلب حبا....[1]

يوصلني تجميع تلك المقاطع الشعرية إلى القول أن تضمين المتون الروائية مقاطع شعرية يعتبر عملية فنية وجمالية، فالرواية هنا استعارت من الشعر بعض القطع وجملت بها متونها، فكانت مزاوجة رائعة يتراوح خلالها ذوق المتلقي بين المنظوم والنثور، ثم إن **عزالدين جلاوجي** وظف الشعر بجمالية تتم عن عمق تفكير وتأمل في الواقع رغم تشعبه حين أتاح للمتلقي الكشف عن جانب آخر من شخصيته غير جمال الحكي، لقد وظف الروائي المتميز **عز الدين جلاوجي** هذه الآلية في معظم نصوصه الروائية كرأس المحنة 1+1=0، وحائط المبكى وهذا ما جعله يتصف بالفرادة والتميز.

ب-ملتقى القرآن والرواية:

إن ثقافة **عز الدين جلاوجي** المتميزة تبيح استحضار بعض المقاطع من القرآن وتطويعها لحساب روايته يقول: وعجلت إلى الجمع نهما لاستطلاع النبأ العظيم الذي هم له مجتمعون... وما كادت أصل حتى تزوبعوا حولي وملأ و أذني ومنخري ثم أمسكوا **بتلابيبي وجروني** كالموقوذة.... وفي لمح البصر ربطوني بحبال غليظة على ساق الإله قبحون.... وخروا إلى الأذقان سجدا تتعالى صيحاتهم وعويلهم لقد تحولوا إلى ذئاب مسعورة.... لماذا يفعلون هكذا؟ لعلهم اعتقدوا أنني حي بن يقظان أو لعلهم اعتقدوا أنني من سلالة إلهم قبحون أو.... أسئلة حيرت عصف بدماغي ....[2]

ما نلاحظه هو الحضور الكبير للقرآن في الرواية سواء على مستوى استدعاء قصص الأنبياء أو اقتباس اللغة القرآنية في الوصف يقول: "وأذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق..... عميق....من تحت الأرصفة ..... من عمق الباوعات .....من طمي المبولة البوالة..... من تشققات الجدران الخربة.....وكأنما عليه كبة....وحملته جماعة فوق الأكتاف وما كاد يعلو فوق حتى تدثر الجميع صمتا ونصبوا

[1] الرواية :ص 23 .
[2] الرواية : ص 36 .

أذانهم سمعا.....إنصاتا..... طاعة .....كأنهم في حضرة إله جبار ....قهار، دمار....مكار[1]". لكن المثير في الرواية هو حرص الكاتب على تكسير الحواجز بين اللغة القرآنية واللغة العادية، فلا يتم وضع الآيات القرآنية بين مزدوجتين، كل ذلك انسجاما مع إستراتجية التداخل التي تنتهجها الرواية التي تكسر الحدود بين اللغات ،كما تستدعي الرواية قصص الأنبياء مع أقوامهم (موسى، آدم، يوسف، إبراهيم).

قصة نوح والطوفان، إذا أنبأه المجذوب بحلول الطوفان ودعاه إلى صنع الفلك، الرواية غنية بالقصص الديني ولعل خير مثال نضربه في هذا المقام هو مقطع (العجائز والقمر) الذي يروي فيه النص أن القمر "قد عشق المدينة وهام بحبها وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال: إن قدت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين.....

و إن قدت قميصه من دبر فصدقت و كان من الكاذبين ....[2]

لاشك أن هذه الفقرة الأخيرة من شأنها أن تجعل النص الغائب (قصة يوسف مع زوجة العزيز) حاضرا في ذهن المتلقي، مما يؤدي إلى تحول "علاقات الحضور والغياب إلى علاقات حضور حية رغم اختفائها على مستوى الكتابة وتجليها في مستوى القراءة".

والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها مقطع "الحلول وحديث الإشارة"، حيث أخذ الناص على كاهله وصف الشيخ المجذوب المنكفئ على نفسه، الذي اتخذ لنفسه ظل صخرة كبيرة بعيدا عن المدينة، ماسكا عصاه مرة بيمناه، وأخرى بيسراه، رافعا رأسه يتأمل السماء دون أن يتحرك البتة كتمثال مرمري قديم وضع دونما عناية عند سفح صخرة كبيرة أحاطت بها حشائش خضراء يانعة، يقوم بطقوس خاصة لا يعرفها إلا هو، ولا يقوم بها إلا هو.....،كما لا يمكن أن يحل طلاسمها ورموزها إلا هو.....فقد تحيلنا هذه الفقرة على قصة مكوث الرسول "ص" في غار حراء الليالي ذوات العدد كما يمكن أن تحيلنا على قصة زكريا عليه السلام الذي نذر أن لا يكلم الناس إلا رمزا.

[1] الرواية : ص 13 .
[2] الرواية : ص 53 .

كما توظف الرواية محكي الكرامات وحكايات الأولياء والذي يرتبط في الرواية بشخصية المجدوب المنفلتة يقول: "واستوى الشيخ أمامي بشرا إنسا سويا....إنه الشيخ المجدوب.....لا إنه الشيخ مولانا.....بل المجدوب..... بل مولانا..... لقد تشابها علي ،.. أهوهو .....هو مزيج بين هو وهو" لا تكاد تجزم أنه هو..... حتى تميل إلى أنه هو..... أم هما لم يكونا إلا واحد لا شريك له، فلما نظرت إليهما بعيني القاصرتين رأيتهما اثنين[1]".

من خلال تتبعنا للرواية نجد مظاهر القدسي تتجلى أساسا في توظيف الاعتقاد بقيمة البركة، استشراف الغيب، ومن ثم حضور شخصيات المجدوب، والشيخ مولانا حيث أجواء الحصرة والسحر والتعاويذ والطقوس واللغة الملغزة المؤمنة بالقوة السحرية للكلمات، وذلك ما نلقيه في فقرات (في حضرته، في رحاب الصخرة، عاقبة الشيخ في حضرة مولانا....)، نفهم من هذا التوظيف أنه يهدف للغور في طبقات عميقة من الوجدان الشعبي.

ج-ملتقى التاريخي والروائي :

ما يمكن قوله حول توظيف هذه الآلية هو أن الخطاب الروائي الجزائري في تعامله مع التاريخ كإستراتجية تجريبية، نجح في تنويع الخطابات وافتراض تخيل تاريخي بلور إلى حد بعيد مفاهيم حديثة للكاتبة في الجزائر والوطن العربي، واستطاع الروائيون الجزائريون من خلال هذا التنويع أن يفتحوا أسئلة أخرى عن علاقة الرواية بالخارج وهي علاقة أن كان من الممكن تعيينها بتخصيص الزمن الماضي الثوري، أو الماضي العربي الإسلامي، فإنها ومع ذلك لا تنفي الراهن الذي يدخل في تأليفها، ذلك أن ارتباط الخطاب بالروائي الجزائري بالتراث التاريخي ومواجهته، للواقع في سياق التحولات السوسيو ثقافية الخطيرة، جعل الروائي الجزائري يطل التجريب بوعي روائي وإدراك يتأسس على التفاعل والتفرد.

ما من شك أن الواقع الجزائري تميز بكثرة الأحداث المتلاحقة، ولعل الأعنف منها واقع (الإرهاب) والأحداث الدموية الموجعة التي كانت تعيشها الجزائر في التسعينات من القرن الماضي لذا عملت الأعمال الروائية الجزائرية على استيعابه، والروائي **عز الدين**

[1] الرواية ص 78 .

جلاوجي من بين الأقلام التي أسالت الكثير من الحبر في هذا الموضوع ورواية "سرداق الحلم والفجيعة" خير دليل وشاهد على اغتيال الوطن.

يحضر التاريخ في الرواية من خلال قصة **هولاكو** وغزو بغداد إذ شبه غزو الغراب لمدينة الشاهد بغزو هولاكو لبغداد، في إطار استدعاء التاريخ وقراءة الراهن به لكنه يوظفها توظيفا أسطوريا يقول: "والمهم أنها ضاجعتنا كما ضاجع هولاكو دار السلام ذات تاريخ"[1].

د-ملتقى المسرحي والروائي:

أما الانفتاح على المسرح فيتجلى في حضور المشاهد الحوارية القائمة على الأدمة والعناية بالديكور وبأوضاع الشخصية وحركاتها وانفعالاتها، ما يسمى بالوصف المصاحب، ويتجلى ذلك خصوصا في حوارات الشاهد مع المجدوب، الذي يحتمي به: "جئت من أجل أن أشكو إليه همي من المدينة المومس ثم نسيت كل ذلك وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره[2]"، وكذلك في تقنية أسماء الشخصيات "الكابوس الجميل" والخطبة العصماء"حي بن يقظان" أسماء لشخوصه "مثل بن غفلان"،"سوحب" التي تعكس موهبته المسرحية.

هـ-ملتقى الأسطوري والروائي:

انسجاما مع روح الأسطورة تتبناه الرواية، نسجل الحضور القوي للخطيئة واللعنة وهي مفاهيم مرتبطة بالميثيولوجيا، في إطار صراع الخير والشر،ينقسم العالم إلى شقين شق الشر وشق الخير والشاهد يجد أن شق الشر قد انتصر بعد أن تمت إباحة المدينة محاولا التمسك بقيم الخير التي لم يعد لها وجود في الواقع وهو الذي يعمق أزمته ويمنح مأساويته.

سأحاول تقصي الفضاءات السردية في هذا النص الحاوية على إشارات أسطورية.

فالشاهد وهو يحاول القيام بمهمته الرسولية (بعث الخير واستعادة ملامح المدينة السابقة)

ويسقط في "المبولة" فيلطخه العفن والشر المستفحل في المدينة فيمسح وينقلب على قيمه ويصبح في صف فريق الشر، وسيصبح من المدافعين عن هذه القيم المتعفنة لكن ذلك لم

[1] الرواية ص 68 .
[2] الرواية ص 20

يدم طويلا سيزول عندما غسله الشيخ المجدوب بماء الشلال وأعاده إلى حاله عندما رماه بالماء، " ثم رماني وسط حوض الماء (...)وقف الشيخ المجدوب فوقي برجليه وراح يدلكني دلكا شديدا والماء مور شديد فأغدوت تحت رجليه كالعهن يخرج مني عفن..نتن..."[1]وسيستعيد وعيه الذي آلت إليه المدينة في الحاضر الزمن المتعفن، وأبطاله الغربان والفئران والثعالب والنسور ونعل، الآخذان... إذ نلاحظ أن الكاتب استعار لها أسماء مقززة ومنفرة، بالإضافة إلى استدعاء صفاتها وقبحها، والذي يتمثل في الصفات التالية: (السواد، الخبث، الخيانة، التخريب، الفساد،..)أما الحلم فهو يحيل على ما هو مفتقد (البحث عن الزمن المفقود) من حب ونقاء وصفاء ونظام....يقول مناجيا حبيبته نون التي تمثل هذه القيم: "يا طعم الطفولة والعلم والليمون". والبحث عن ماضي المدينة الجميل، يقول: "كانت واحة من نخيل شماريخها ذهب إبريز ورطبها در مكنون، بها أطيار خضر وسواقي حمر وماء غمر وعشب زهر، الكلام فيها موسيقى، والنظر إمعان..." البحث عن العلم في إطار بحث الشاهد عن القيم المفتقدة.

كما تتخذ هذه الثنائية صيغة أخرى، وهي الحضور والغياب فالحضور حضور القيم السلبية (الشر/العنف/العفن/الوباء/القحط....)ومن يمثلها كالغراب والفئران والثعالب والنسور، في مقابل غياب القيم النبيلة التي افتقدها الشاهد (الخير/النقاء/الحب/الصفاء.....)أو من يمثلها من شخصيات خيرة وهي "نور الشمس" ،"عسل النحل"،"شذ الزهر"، "سنان الرمح"، كما أن القيم الجميلة مرتبطة بالماضي الضائع الهارب يقول: "لم تعد في المدينة أزهار..."[2] وكذا بالحلم المرغوب فيه أما القيم السلبية فتسود الحاضر الذي تقدم الرواية بديلا أسطوريا عنه من أجل إبراز تناقضاته وانحطاطه وترديه.

كم تتأسس هذه الأسطرة على تداخل الإنسان بالطبيعة وأسنة الأشياء والجمادات ونسبة أفعال إنسانية إليها فتغدوا المدينة امرأة عاهرة بقول: "تقهقه المدينة العاهرة في سمعي ... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يصافح ثدياها شكوناها...تضرب على الأرض بكعبها ...تدندن أغنيتها المفضلة"[3].

[1] الرواية ص 124 .
[2] الرواية : ص 25.
[3] الرواية : ص 09.

ويرتكز الانشغال الأسطوري على الرمز من خلال الحضور القوي لعنصر الماء باعتباره رمزا للحياة يعيد للبطل حيويته بعد أن غسله "المجذوب" بمياه الشلال ونقاه من المدينة المومس وأمره بصنع الفلك رمزا للخلاص من الطوفان اللعنة التي غدت مهددة للمدينة وتوشك أن توقعها في الغرق، يقول:"الطوفان آت.....الطوفان آت.... وأصنع الفلك بأعيننا ووحينا"[1].

"إن استدعاء قصة الطوفان كما وردت في القرآن، وبالأخص فعل الطوفان كحدث حاسم، يؤكد يأس وعجز الشاهد، وفقدانه الأمل وانهيار أحلامه الكبرى في التغيير، بعد أن انهارت كل القيم فيمثل الطوفان، اللعنة التي تنتظرها، أمام الانهيارات المتواصلة التي يعيشها راهننا يوما عن يوم.

إننا أمام رؤية فانتازية للواقع، أو تجريد تأملي للواقع والراهن أو كتابة الواقع أسطوريا في إطار اتجاه يروم بناء عوالم تفضح الواقع من أجل مجاورته، كما أن وراء هذه الفانتازيا إيحاء دلالي بالرغبة في التجاوز والتعديل للموقف القائم، تدمج الواقعي بالغرائبي بوضع البد على تناقضات الواقع، بما تتضمن الرواية عدة حكايات خرافية لكائنات عجيبة، تعمل على خلق جو أسطوري.

و-ملتقى الرواية والمقامة:

إن تداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض، لا يعني نفي فن لصالح فن آخر لأن فسيفاء الرواية التجريبية تكسر معيارية الشكل الروائي، كما تبرز وعي الكاتب في توليد أشكال روائية تتجاوز القيود الشكلية و التيمية، لأن الروائي لم يعد مبدعا بسيطا، فقد غدا مثقفا يملك معلومات خارج مجاله الإبداعي وذلك شيء ضروري بالقياس إلى حجم المسؤولية التي أوكلت له، فعليه معرفة المسرحية وطقوسها والشعر وقوانينه والأسطورة وتاريخها والمقامة و تجليات زينتها وغير ذلك من الأنواع الأدبية وحين نقرأ روايات **عز الدين جلاوجي** نشعر بالانسجام بين كل هذه الأنواع في قالب جمالي، المقامة حاضرة في الرواية بشكل واضح ويكفي أن نقرأ بعض المقاطع لنقف عند ذلك يقول "**عز الدين جلاوجي**" ونحروا

[1] الرواية : ص 126.

ألسنتهم دفعة واحدة فغشي المكان سحاب من صمت **مركوم**...ببرق من خلاله وميض صوتي العليل[1]"، تتميز باطراد السرد وقصر المقاطع وبالنبض القوي للعبارات وقوة دلالتها وحسن وقعها وتشكيلها كل ذلك متوافر في المقطع السالف ولعله يتوافر أيضا في كل المقاطع القريبة من المقامة، لنقل أن الكاتب لم يعدم فرصة سانحة إلا استغلها لإدخال أسلوب المقامة في روايته.

ي–ملتقى الأدب الشعبي والرواية:

حاول "**عز الدين جلاوجي**" بكل ما أوتي من قدرة إبداعية أن يبقى بناء فنيا متكاملا لروايته، اعتمد فيه على المتخيل السردي والفنتازي والأسطوري السحري والعوالم الشعبية الآسرة ،يقول في إحدى رواياته عن قصة (العجائز والقمر).

"اجتمعت العجائز عند بوابة المبولة و استحضرت كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ظافر يأتون وحشر كل ساحر عليم.... وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصة المملوءة ماء..... حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثديها شكوتها...تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة.

تأملت صفحة القمر المضيئة وهي تلوك علكتها.....فرأت صورتها بشعة مفزعة.....مخيفة...معلقة....مهلكة....قهقهت عاليا تنوح ثم قالت:

مرآتي يا مرآتي من أجمل الجميلات؟

وأجابتها صفحة القمر صمتا ...سخرية....هزء....تكبرا....تعاليا...فلما اشتد خنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكنت عن الكلام المباح..... و أوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر....[2]".

فالمقطع رغم قصره أحالنا على عوالم شعبية عجيبة (استحضار الشياطين والعفاريت)

[1] الرواية :ص 37 .
[2] الرواية : ص 52 .

وعبر عما تملكه العجائز(الساحرات)من قوى خارقة تمكنها من استقطاب حتى يأجوج و مأجوج لمجالسهن لرؤية القمر وهو ينزل إلى قصعة الماء المعدة له، حيث يلقى مصيره المحتوم (التشويه على أيدي العجائز)

أما عبارة "مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات" تحيلنا على الحكاية الشعبية المعروفة بـ(بياض الثلج)،وكأن الذي تكنه المدينة من الحقد على القمر هو بحجم الغيظ والحقد الذي ملأ قلب زوجة الأب الشريرة من ابنة زوجها " ثلجية " لأنها أجمل منها، فراحت تكيد لها كيدا.

كما تحيلنا عبارة"فلما اشتد خنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح..."، على الليالي وحكايات شهرزاد التي أعلن سارد الرواية منذ البداية أنه معرض عن حكايتها، معوضا إياها بدنيا زاد التي تروي له من القصص ما لم يسمعه إنسي ولا جني، إيمانا من السارد أن حكايات شهرزاد بلغت من التداولية ما أفقدها سحرها، ليعهد بالحكي لكليلة و دمنة الذين رداه بدورهما إلى الرواية هذا الأخير ،ولذة حكيها فاختار دنيا زاد بادئا بدء لتكون رواية لأحداث روائية، ولكنه سرعان ما يعدل عنها الذي ظل إلى آخر لحظة غير معلن عن اسمه وإن كانوا في المدينة ينادونه أحيانا بـ(حي بن يقظان) وقصة حي بن يقظان في الأدب العربي أشهر من نار على علم.

الحكايات الشعبية تسربت إلى الرواية تسربا مباشرا، بعد أن يمد لها الروائي فيقول:

وفجأة اشرأبت الأعناق تنتظر الطائر الميمون وترقب رؤوس المرشحين الذين وقفوا صفا واحدا دون حركة كتماثيل عليها الزمن ينتظرون أمر الطائر الغريب[1]".

ثم تأتي الحكاية: "كنت قد حدثتكم عن الغراب وهو طويل نحيل، أطرافه ضعف جدعه المتكور ككرة مطاطية كبيرة....الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباس أسود صنع خصيصا من ريش الغربان....[2]"

لم يكتف الكاتب بالنصوص الشعبية إنما اعتمد جملة من العناوين التي تدل كلها

[1] الرواية : ص 83
[2] الرواية : ص 82 .

على افتتان بالسرود الشعبية مما دفعه إلى استعمالها و أسلوب يمكننا ضرب أمثلة على ذلك:

العنوان	الصفحة
- القارح بن التالف و الغاني بن غفلان . - الصفصافة - الأحذية و الفأرة	- ص 45 - ص 45 - ص 59

وهناك بعض العناوين التي تفصح صراحة عن مضمون شعبي إلا أن الحكاية تكون مخالفة لذلك، فهو يقول مثلا في بداية النص الذي وسمه بالقيلولة"، روي السابقون عنا ...رورولنا....ورورنا....وذلك من الري و الإرتواء ونحن في الحقيقة أمة الرواية ولا فخر... وأمة العطش الأعظم ...السغب الأعظم....الظمأ العاتي ....المهم أنهم روو[1]"

إن هذا المقطع السردي يشعرنا بأننا أمام حكاية شعبية وقد بدأها الروائي بطريقة تذكر بالمورث الشعبي.

تداخلت رواية "سرداق الحلم والفجيعة" مع الأنواع الأدبية الأخرى بصورة واضحة ولعل الكتاب صاروا يعلمون أن القارئ ستختلط عليه الأمور في تحديد جنس العمل الأدبي الإبداعي الذي هو بصدد قراءته، فاعتمدوا طريقة يوجهونهم بها، نقرأ مثلا في هذه الرواية "سرداق الحلم والفجيعة" وهو العنوان الذي تم في الركن الأيسر الأسفل من غلاف الرواية كتب "رواية"، كأن الراوي يريد أن يقول هذه رواية، فإذا وجدتم أنها قصيرة وموزعة على مجموعة الفصول الفرعية التي لا يرتبط بعضها ببعض بصورة واضحة منطقية، فلا تظنوا أنها مجموعة قصصية ولهذا يكون علينا حينئذ أن نستجمع الشتات و نرتبه ليعطنا المعنى، هي طريقة لم تعهدها الرواية التقليدية الرواية المعاصرة جنس مأزوم كالفرد المأزوم ومعقدة كالفرد الذي ينتجها هي لا تفصح عن أسرارها إلا لقارئ متمرس يهوى المغامرة ولا يخشى

[1] الرواية : ص 82 .

التعب.

ومن أشكال التداخل أيضا ما نعثر عليه في الصفحة الأربعين يقول:

قسما برفات موتانا الناخرات....

قسما بأحلام المدينة الجميلات.....

فهذان المقطعان السرد بان يحيلان مباشرة إلى النشيد الوطني الجزائري قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات، وما يثير في القضية هو مورد النص الشعري الذي يبدو دخيلا، لكن النص الروائي سيفصح حتما عن شيء مهم، الكاتب ليس بعيدا عن قضيته الأساسية. فهو يخرج من أحشائه شيئا يؤرقه ويؤرق كل إخوانه،وهناك مقاطع تبرز هذا القول مثل: "أتقتلون كتلة تسعى تدفعها الريح فوق تحت إني أراكم من الضالين؟"[1]

من خلال تتبع تداخل رواية سرداق الحلم والفجيعة مع الأجناس الأخرى يمكن القول أنه ما من شك في أن تبادل التقنيات وانهيار الحواجز بين الأجناس الأدبية، أصبح من الآليات التي أتاحت للرواية الجزائرية أن تنتهج نهج تحديث الشكل وتحقيق خصوصية الخطاب الروائي، في أبعاده الجمالية الحريص على الخروج من مأزق الإيديولوجي نحو تشكيل خصوصية جمالية بالخروج عن المألوف وتجاوز الأشكال السائدة، وذلك مصحوب بوعي ناضج بأدوات الكتابة الروائية الجديدة، كالقدرة على توظيف تقنيات السرد الحديثة والانفتاح على النصوص، بحثا منه عن تأسيس رؤية فنية أصلية، لا تكتفي برصد حيثيات الراهن بقدر ما تسعى لبعث قضايا وإشكالات الماضي، ينطبق هذا القول على رواية سرداق الحلم والفجيعة، من خلال اشتغالها على متخيل الأزمة والوضع السلبي للمثقف **فعز الدين جلاوجي**، لم يوظف مختلف الأنواع الأدبية من قبيل الترف الفكري أو الثقافي أو الأدبي ولا حتى من قبيل المصادفة ، بل أوكل لها مهام في تشكيل النص الروائي بطريقة فنية مميزة عمادها التجريب، ومقصدها غايات بنائية ودلالية تعمل على تصوير الخطاب الروائي، وتربط النص بالواقع الذي أنتجه إغناء للنص الروائي الذي يبقى منفتحا على استيعاب وامتصاص الأجناس الأدبية والفنية معا، فالروائي الناجح **كعز الدين جلاوجي** عمل على

[1] الرواية : ص 40

خلق تداخل بين مختلف الأجناس بتكسير الحدود بينها بطريقة فنية تجعل القارئ يشعر أنه أما فنان يمتلك سحر الإبداع.

بعد قراءة الرواية والكشف عن مسارات الحدث والشخصية والزمان والمكان، وتحليل الغلاف والعناوين وتفسير الانقلاب الفني لشكل الرواية واستخراج التعدد اللغوي والكشف عن الأجناس التي دمجها الروائي في هذه الرواية، توصلت إلى المفارقة التي أحدثها الروائي باختراقه عوالم التجريب والمغامرة، فتوصلت إلى أن رواية "سرداق الحلم والفجيعة" أعلنت تمردها على كل القوانين والقوالب التقليدية التي عرفت بها الكتابة الروائية.

خاتمـــــة

تكمن جمالية أي نص روائي في تجاوزه الأشكال السائدة و خروجه عن المألوف ، من خلال توظيف آليات التجريب و ذلك مصحوب بوعي ناضج بأدوات الكتابة الروائية الجديدة ، بحثا عن تأسيس رؤية فنية مغايرة ، فرواية سرادق الحلم و الفجيعة **لعز الدين جلاوجي** كسرت النمطية ، جاءت معلنة تمردها شكلا و مضمونا على القوالب و القوانين التقليدية التي عرفت بها الكتابة الروائية ، يظهر ذلك في طرائق توظيف آليات التجريب كمغامرة جمالية ساهمت في تشكيل رواية تجريبية بامتياز ، تتمحور حول الفجيعة ووضع الإنسان داخل مجتمع تراجعت فيه القيم النبيلة لصالح القيم المنحطة مع العناية بالشكل الروائي.

مهما يكن لهذه الدراسة من عيوب و نقائص ، فالمهم هو المحاولة الجادة و الدؤوبة للوصول إلى جزئية تسلط الضوء على أحد جوانب أدبنا الفسيح ، لنجمل القول في مجموعة من الملاحظات التي نراها الأهم في ختام هذا البحث :

-رواية سرادق الحلم و الفجيعة ، رغم أنها كتبت زمن المحنة ، حيث كانت الروايات تعطي الأولوية للتسجيل و الشهادة ، بشأن الوضع المأساوي في تلك الفترة ، و لربما على حساب المتطلبات الفنية و الجمالية للرواية و لكن ، **عز الدين جلاوجي** بقلمه المتميز و بخوضه مغامرة التجريب ، أنتج لنا رواية تعبر عن قبح المضمون بجمال الشكل و هذا يرجع إلى عبقرية الأديب الفذة .

كما يمكن القول أن الخطاب الروائي زمن الفجيعة يدنو إلى الواقع و يشخصه إلى درجة الإيحاء بنقله مباشرة ، و هذا ما يحلينا للقول أن المقصود من النص هو مضمونه لا مضمونه و شكله في آن معا ، و لكن **عز الدين جلاوجي** عرف كيف ينفلت من هذا التوجه، و أعطى لنا نصا جماليا في فترة صعبة رغم صعوبة المهمة حيث نجح الروائي في مغامرة الكتابة و ليس كتابة المغامرة .

-قدم لنا الروائي نص فني غني بقيمه التساؤلية التي لا تخضع للرتابة التقليدية ، فاختار **عزالدين جلاوجي** المغايرة بديلا ، و الهدف من هذا معانقة التجريب كرهان للكاتب الحقيقي للقبض على التحولات الاجتماعية بشكل جمالي .

-إن صيغة انتهاك الشكل التي اتبعها الروائي عبر كسر الترتيب السرد التقليدي ليست اعتباطية ، لأنه عندما تتشظى الأبنية المجتمعية و يفقد الإنسان وحدته مع ذاته ، لابد من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة و التناغم .

-رغم الوضع المأساوي في الرواية ، إلا أن الروائي أعطاها مسحة وجودية متشبثة بالأمل الإنساني تحفر وراء اليأس إلى أن تجد لمعة الضوء .

-اخترق الروائي الكتابة التقليدية انزاح عنها بهدف خلق المتعة للقارئ.

-استخدم علامات الوقف (...) ليوحي بأن المقطع لم يستنفذ اللغة .

-جعل الروائي الهامش مركزا ، فما تستر عليه المتن كشفه الهامش حيث ساعدنا في فك لغز الحبيبة نون و هذا النوع من التجريب حقق لنا المتعة في القراءة .

-جعل الروائي نصه باحثا عن لغة الشعب ، و ذلك في سياق العودة إلى أحلام الشعب و كلامه الجوابي و حنينه و غربته المقلقة.

-نجد الروائي أنسن الحيوانات لتخليص نصه من مشهد العادة و إكسابه خصوصية بنائية قوامها التجريب.

الرواية حققت الانتقال من مقطع كابوسي يؤرق الذات إلى مقطع حلمي يسمو بالذات .

- الشخصيات لم تأتي واضحة الملامح، بل تمثلها حيوانات منحت القدرة على التواصل فيما بينها بلغة شفوية.

- الروائي كسر خطية الزمن فلم يأتي وفق التسلسل المنطقي ولم يأتي على وتيرة واحدة.

- المكان منحه الروائي صورة غاية في القذارة والعفن، كما طعم المكان ببعد عجائبي فراح بوعي كبير يجسد صورة المدينة بالمرأة المومس التي تبيع الهوى والشهوة عند باب المبولة، فخلق الروائي بذلك عوالم قادرة على استيعاب شتى التحولات والإستنساخات، لتمرير خطابات ذات طابع انتقادي لكثير من الأوضاع متكأ على الرمز والإيحاء.

- التجريب طال حتى لوحة الغلاف، التي مزجت بين عدة فنون إبداعية.

– العنوان جاء معبرا تعبيرا صادقا عن مقاصد وأهداف الرواية وجاء تركيبه موفقا لمضمون الرواية، فالرواية صورت لنا عالما تلفه الفجيعة جسده الراوي في صورة المدينة المومس، والشخصيات الحيوانية المنبوذة كالغراب والدود والفئران، وحتى المكان المشخص كالمبولة، ومن جهة أخرى جسدت الرواية الحلم في صورة الحبيبة الغائبة عن مسرح الأحداث في مخيلة الراوي، إضافة إلى الشخصيات المهمشة التي طردت من المدينة، عسل النحل وشذا الزهر وسنان الروح وأيضا صورة الشيخ المجذوب رمز الطهر والنقاء، كما أن العناوين جاءت على شكل ثنائيات متناقضة أحيانا، عبرت بحق عن الإنسان المأزوم حيث جمعت بين الحلم والفجيعة.

–بالنسبة للتعدد اللغوي نلاحظ أن الروائي تفنن في اختيار ألفاظه حيث تفتحت لغة الرواية على عدة روافد، جمعت فيها أصناف من المفردات والرموز والمعاني، وذلك باستثمار اللغات المتعددة، حيث جمعت بين لغة القرآن الكريم، ولغة المتصرفة ولغة التراث العربي الحكائي، ولغة الرموز والأسطورة، ولغة الكرامات، وأيضا تداخلت فيها اللغة العادية باللغات الموحية، وأيضا استثمرت لغة المسرح والشعر وغير ذلك.

–أما عن تداخل الأجناس الروائي اجتهد في تطويعها لصالح الرواية فقدمها في أبهى حلة.

–كذلك نلاحظ أن **عز الدين جلاوجي** ، فضل الصمت في بعض المواقف هذا ليس عبثا، وإنما حتى يجعل كل واحد منا يملأ الفراغ بلغته بطريقته،كما أن الروائي استخدم المحظورات اللغوية ليس من باب السفه والابتذال، أو حتى يصدم الذوق الاجتماعي فعندما يتحدث عن المبولة ويصف المومس وجو المدينة يستخدم تعابير موغلة في القذارة نستطيع القول أن هذا يرجع إلى وصول **عز الدين جلاوجي** إلى درجة عالية من الانفعال والتذمر من الأوضاع المقرفة التي آلت إليها المدينة فهذا الوضع القبيح يحتاج إلى مثل هذه النوع من القوة والإثارة، لأن الخجل أو بالأحرى الصمت أوصلنا إلى ما نحن عليه فاستخدم الروائي مثل هذه العبارات ليجعلنا نغوص في النص، هذا التوظيف للمحظورات اللغوية تصوير أصيل مستمد من مفردات يومية ما يضعنا أمام جماليات تجريبية جديدة مغايرة للفخامة التقليدية، وفي هذه الجماليات الجديدة تستخدم الألفاظ العادية والثرثرة اليومية ومعهود أقوال الناس وتصوراتهم في الحياة اليومية ففعالية قبح لفظة المبولة نفسها نجدها في سياق دال، فالمبولة

رمز للتخلص من بقايا فاسدة على مستوى شخصي وهو الموازي الجمالي للتخلص من الأوضاع المزرية التي آلت إليها المدينة من سوء التسيير والعنف وما لحق بالمثقف من قهر على المستويين النفسي والجسمي واغتراب، داخل الوطن وللتخلص من كل القيود، أو ليس التجريب آلية إيجابية إذا كانت في يد مبدع ناجح **كعزالدين جلاوجي**.

نستطيع القول أن رواية سرادق الحلم والفجيعة اختار فيها الروائي أن يغلف الأحداث والشخصيات بل حتى الأزمنة بغلاف عجائبي يثير في النفس الحيرة والتردد، والغرابة المقلقة والرعب المعنوي، ويحيل على تساؤلات لا نسلم بأن العقل البشري يقف عاجزا عن الإجابة عليها مطلقا، ولكن ليكن ذلك على الأقل مؤقتا، فحققت بذلك نموذجا سرديا واعيا بعملية التحول الكتابي للرواية الجزائرية أولا و امتثالا للشروط الفنية الجمالية و الإنسانية ثانيا مما يحقق تفردا للنص على أكثر من مستوى .

آمل أن أكون قد وفقت في جلب انتباه القراء و الدارسين إلى أحد أبرز الروائيين الجزائريين و لا أدعي أنني قد أعطيت الكاتب حقه و ألممت بجميع خصوصيات السرد الروائي لديه، إنما هي عبارة عن تلمس العالم الإبداعي عند الكاتب و قراءة تكشف عن بعض مميزات الرواية الجلاوجية، و مهما يكن من أمر تبقى مجرد محاولة قابلة للبناء و الهدم من جديد، ليبقى المجال مفتوح أمام دراسات لاحقة لمعالجة هذه الرواية المنفلتة، عن النموذج الأصل فهي نص تجريبي منفتح يتقبل كل القراءات .

ملحـــق

التعريف بالروائي :

"أديب جزائري و مؤلف مسرحي واحد من أبرز كتاب الجزائر خلال العقود الأخيرة و هو من أغرزهم إنتاج[1]ا"،ولد سنة 1962 بسطيف ، "بدأ تجربته الأدبية بكتابة القصة القصيرة مطلع الثمانينات من خلال ما نشر عبر الصحف الوطنية و العربية ، ثم من خلال باكورته الأولى التي نشرها سنة 1994[2]،"درس القانون و الأدب ، اشتغال أستاذ أدب عربي ، كان العضو [3]المؤسس لربطة لإبداع الثقافية الوطنية ، و عضو مكاتبها الوطني منذ 1990 ، مؤسس و مشرف الكثير من الملتقيات الثقافية الأدبية منها : ملتقى أدب الشباب 1996 ، ملتقى المرأة و الإبداع في الجزائر 2000،ملتقى أدب الأطفال في الجزائر 2001 ، ملتقى الرواية ج بين التأسيس و التجريب 2003 ، كما شارك في ملتقيات كثيرة داخل الوطن و خارجه ، و أجريت معه عدة لقاءات بالجرائد و القنوات التلفزيونية و الإذاعة الوطنية و العربية[4] ".

"عزالدين جلاوجي هو قلم عزيز الإبداع ، أمطر الساحة الإبداعية ، في أقل من عقدين بأكثر من اثنين و عشرين تابا ، و هو رقم قياسي بالنسبة لعمر الكاتب ، لم ستطيع أن يتجاوز رغبته حتى الذين أنهوا مشوارهم الإبداعي[5]".

" لقد تميزت التجربة الروائية الجلاوجية بمميزات التجريب و الشعرية ، مما جعلها تتفرد عن باقي التجارب الأخرى ، و تقدم إضافة نوعية للتجربة الجزائرية و العربية[6] .

[1] عزالدين جلاوجي : مسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،ط1، دار التنوير ، الجزائر 2012، ص 3.
[2] عزالدين جلاوجي : رحلة البنات إلى النار قصص دار الأمير خالد لنشر ، 2008، الغلاف الخاريجي .

[4] أسماء سابق النقد المسرحي في الجزائر ، مذكرة ماستر جامعة عباس لغرور خنشلة الجزائر ، 2014-2015، ص 13.
[5] عزالدين جلاوجي : سلطان النص ، الغلاف الخارجي .
[6] عزالدين جلاوجي الأعمال المسرحية الغير كاملة ، دار الأمير خالد لنشر ، 2008 ، الغلاف الخارجي .

صدرت له الأعمال التالية :

في الدراسات النقدية :

1- النص المسرحي في الأدب الجزائري ط 1 و ط .
2- شطحات في عرس عازف الناي اتحاد الكتب العرب بسوريا .
3- الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف ط1 و ط 2.
4- زهور أونيسي دراسات في أدبها[1] .

في الرواية :

1- سرادق الحلم و الفجيعة ط1 و ط2 .
2- الفراشات و الغيلان ط1 و ط2.
3- رأس محنة ط1 و ط2.
4- الرماد الذي غسل الماء ط1 و ط2 .
5- روايات **عزالدين جلاوجي** 4 روايات[2] .

في القصة :

1- من تهتف الحناجر .
2- خيوط الذاكرة .
3- صهيل الحيرة .
4- رحلة النيات إل النار قصص عزالدين جلاوجي[3] .

في المسرح :

1- النخلة و سلطان المدينة (مسرحية).
2- تيوكا و الوحش و رحلة فداء (مسرحيتان) .
3- الأقنعة المثقوبة غشائية أولاد عامر (مسرحيتان)

---

[1] عزالدين جلاوجي : العشق المقدنس ، ط2، دار الروائع لنشر ، دط .
[2] عزالدين جلاوجي : حائط المبكى ، ط1 ، دار المنتهى لطباعة و النشر و التوزيع ، 2015.
[3] عزالدين جلاوجي : رحلة البنات إلى النار ، قصص ، دط ، دار الأمير خالد لنشر ، 2008.

4- البحث عن الشمس و أم الشهداء (مسرحيتان) .
5- مسرحيات عزالدين جلاوجي (13 مسرحيو و مونولوج)[1] .

في أدب الأطفال :

1- ظلال و حب 5 مسرحيات .
2- الحمامة الذهبية 4 قصص .
3- العصفور الجميل قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1996
4- الحمامة الذهبية قصة .
5- ابن رشيق قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1997 .
6- 40 مسرحية لأطفال[2] .

مختارات مما قيل عنه :

الأستاذ الدكتور عبد اله ركيبي :

من الصعب أن نغوص في تجربة الأديب **عزالدين** فهي غنية بالمواقف و الأفكار و الموضوعات و الأحداث و الأبطال أيضا ... و لغة الكاتب صافية جزلة و له قاموسه الخاص و هو قادر على تطوير هذه اللغة .. و أسلوب الكاتب يتميز بالقدرة على السرد المتدفق و الحيوية و الحركة و الميل إلى التركيز و التكثيف الأمر الذي يجعل المتلقي مشدود الانتباه .

الدكتور عبد الحميد هيمة :

إن الذي دخل عالم جلاوجي ... يدرك أنه عالما ممزق تميزه الثورة على الواقع و التمرد على كل عناصر التشويه و الأسى و الحزن على الواقع الأليم الذي يعيشه الكاتب .. لكن دون الإغراق في التشاؤم لأن بريق الأمل يستطيع دائما من خلال غيوم الواقع مهما كانت كثافتها.

[1] عزالدين جلاوجي : الأعمال المسرحية الغير الكاملة دط، دار الأمير خالد 2008 .
[2] عزالدين جلاوجي : المسرحية الشعرية ، في الأدب المغاربي المعاصر ، ط1 ، دار التنوير الجزائر ، 2012.

الدكتور عزالدين ميهوبي :

يخطئ من يقول أن **عزالدين جلاوجي** كاتب قصة أو رواية أو مسرح أو نقد أو يكتب للأطفال فقط فهو واحد متعدد يصعب اختزال تجربته في كلمات معدودات ، و ليس سهلا وضعه في خانة كتابة محددة .

هذا الكاتب الذي استطاع في مطلع التسعينات أن يفرض حضوره في واجهة المشهد الثقافي بأعماله المختلفة يتبع الزمن لو أن عقارب الساعة تراجع أمام كتاباته النابعة من خجل الذات المندفعة نحو فضاءات أكثر خصوبة و أوسع إدراكا ... بصورة تدعو إلى الإعجاب و التأمل ، **عزالدين جلاوجي** يتنفس الكلمات كما لو أنها هواءه الوحيد ، و يينغمس في عوالم اللغة و التراث و الحداثة بحثا عن جوهرها المفقود بأناة و سعادة[1].

الأستاذ الدكتور العربي دحو :

لقد حمل **عزالدي جلاوجي** نفسه مسؤولية ليس البحث فحسب و لكن الابتكار أيضا و سد الفرغات التي تزخر بها حياتنا في مختلف المجالات الأدبية فركب الصعب حقا ، و لكنه حقق في النهاية اللذة و المتعة ليس لنفسه فقط و لكن للقارئ أيضا أي قارئ جاد[2].

ما قيل عن سرادق الحلم و الفجيعة :

الأستاذة علاوي خامسة :

نلحظ أم رواية " سرادق الحلم و الفجيعة " جاءت طافحة بالروح الشعرية التي تجسدت في هاجس الحرية ، مع توفر عناصر السرد التي جاءت في مجملها نموذجا ناضجا لشعرية السرد و الحكي ، كثيرا ما توسل بانزياحات الصورة الشعرية في نقل الأحداث المفعمة بالحالات الانفعالية الدالة على حالة التيه و الضياع التي كانت تعاني منا الشخصية الرئيسية ... إن **جلاوجي** بهذه الرواية العجائبية ذات الطابع الشعري الحكي سعي إلى إخراج التلقي من السكونية السالبة إلى المالية كما أبان أنه لا يسعى من خلال روايته هذه إلى تقديم حلول لمجتمعه بقدر ما هي نافذة تظل منها لنرى الواقع[3] .

[1] عزالدين جلاوجي : سلطان النص ،ص 505.
[2] عزالدين جلاوجي : سلطان النص ، ص 506.
[3] المرجع نفسه ، ص 507.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

قائمة المصادر و المراجع :

المصادر:

-جلاوجي عزالدين ، سرادق الحلم و الفجيعة ، ط 1 ، منشورات أهل القلم ، سطيف ، الجزائر، 2006.

- جلاوجي عزالدين ، العشق المقدس ، ط2 ، دار الروائع للنشر ،د ن.

- جلاوجي عزالدين ، رحلة البنات ألى النار ، قصص ، دط، دار الأمير خالد للنشر 2008.

- جلاوجي عزالدين الأعمال المسرحية غير الكاملة ، د ط ، دار الأمير ، 2008.

- جلاوجي عزالدين ، جائط المبكى ، ط1، دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع ، 2015.

- عزالدين جلاوجي المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ، ط2، دار التنوير الجزائر ، 2012.

المراجع العربية:

- إبراهيم زكرياء فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة.
- إبراهيم عبد الله و أخرون ، معرفة الاخر مدخل إلى النماذج النقدية الحديثة ،ط2 ، المركز الثقافي العربي ، 1996.
- أحمد حفيظة ، بنية الخطاب في الرواية الفلسطينية ، ط1، منشورات أوغاريت الثقافي ، فلسطين ، 2007.
- أمنصور محمد ، استراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة ، ط1 ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، 2006.

- الباردي محمد ، في نظرية الرواية ، د ط، تونس ، 1996.
- بن سالم عبد القادر ، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد ،ط1 ، دار الاختلاف الرباط ، 2013.
- بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، ط1 المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الاشهار و التوزيع ، تونس ،1999.
- بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الاشهار و التوزيع ، تونس ،2005.
- بوشوشة بن جمعة التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، ط1 ، المغاربية للطباعة و النشر و التوزيع و الاشهار ، تونس 2003.
- تحريشي محمد ، في الرواية القصة المسرح قراءة المكونات الفنية و الجمالية السردية ، دار النشر ، حلب،دط،2007.
- الجداوي طائع ، سيميائية التأويل ، ط1، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006.
- حبيلة الشريف ، الرواية و العنف ،ط1، الكتاب الحديث ، الاردن ،2010.
- حبيلة الشريف ، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني ، ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010.
- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي الفضاء ، الزمن الشخصية ، ط1، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العرابي ، 1990.
- حفيظ عمر ، التجريب في كتابات ابراهيم درغوثي القصصية الروائية ، ط1، الطبعة -- المغاربية للطباعة و النشر و التوزيع و الاشهار ، تونس ، 1990.
- حنا عبود ، من تاريخ الرواية ، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2002.
- دراج فيصل ، نظرية الرواية و الرواية العربية ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1999.
- الرياحي كمال ، الكتابة الروائية عند وانسيني الاعرج ، المغاربية للطباعة و الاشهار ، ط1 ، تونس ، 2006.

- زعرب صبيحة عودة ، غسان كنغاني جماليات السرد في الخطاب الروائي ، ط1، دار مجدلاوي ، الأردن ، 2006.
- سالم جورج ، تاريخ الرواية الحديثة ، ط2، منشورات عويدات ، 1982.
- السعدني أحمد، نظرية الأدب، مكتبة الطليعة،أسيوط، 1979.
- سعدي إبراهيم ، دراسات و مقالات في الرواية ، دط ، منشورات السهل ، الجزائر ، 2009.
- سليمان نبيل ، فتنة السرد و النقد ، ط2، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، 2000.
- الشوابكة محمد علي ، السرد المئطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف ، البنية و الدلالة ،دط ، منشورات أمانة ، عمان 2006.
- الشوباشي محمد مفيد ، الأدب و مذهبه ، د ط ، الهيئة المصرية العامة للنشر و التأليف ، مصر ، 1970.
- صلاح فيصل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ط2، دار المعارف ، مصر ، 1980.
- عازب فيصل النعيمي ، العلامة و الراوية ، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف ، دار مجدلاوي ، عمان ، 2009.
- عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية ، الصورة و الدلالة ، دار محمد علي تونس ،2003.
- عبيد محمد صابر ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، دط، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010.
- العداري طارق ، المنهج التجريبي و اتجاهات البحث في العرض المسرحي ، ط1 ، مكتبة الكندي للنشر ة التوزيع ، الأردن ، 2014.
- عزام محمد ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة دراسة في نقد النقد ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2003.

- العشماوي محمد زكي ، قضايا بين القديم و الحديث ، د ط ، دار النهضة الادبية ، بيروت ، د س .
- عطا نعيسة جهاد ، في متشكلات السرد الروائي قراءة خلافية في عدد من النصوص و التجارب الروائية و العربية السورية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 2001.
- علاوي الخامسة ، شكرية الرواية و هاجس التجريب ، دراسات عزالدين جلاوجي ، سلطان النص ، دط، دار المعرفة ، الجزائر ، 2008.
- العوفي نجيب ، جدل القراءة ، دط، دار النشر المغربية ، دس.
- فضل صلاح ، لذة التجريب الروائي ، دط، اطلس للنشر ، القاهرة ، 2005.
- فهمي أحمد فوزي ، التجريب و تمايز الثقافة ، ط1، مطابع المجلس الأعلى الأثار ، 1998.
- قطوس بسام ، سيمياء العنوان ، ط1، وزارة الثقافة ،ط1، الاردن ، 2001.
- كاصد سلمان ، علم النص دراسة في الأسلوبية السردية ، دار الكندي ، الأردن ،2003.
- لحميداني حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، نشر و توزيع ، الدار البيضاء ، 1991.
- ماضي شكري عزيز ، محاضرات في نظرية الأدب ، ط1، دار البعث ، 1984.
- مبروك مراد ، عبد الرحمن ، آليات المنهج الشكلي ، نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا ،ط1،دار الوفاء ، مصر ، 2002.
- مزدور لحسن ، مقارنة في الشعر و الرواية ،ط1،مكتبة الأدب الأردن ، 2005.
- المقدم غادة، فلسفة النظريات الجمالية، دار جروسي برس، بيروت، ط1، 1416هـ.
- مومني علي محمد ، الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية ، د ط ، دار اليازوري ، عمان ، 2009.

- النابلسي شاكر ، جماليات المكان في الرواية العربية ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، 1994.
- هيمة عبد الحميد ، علامات في الإبداع الجزائري ، دط ، وزارة الثقافة الجزائر ، 2007.
- يقطين سعيد الخطاب الروائي السرد الزمن للنشر ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1997.
- يقطين سعيد القراءة و التجربة ، ط1، مطبعة النجاح الجديدة 1985.

المراجع المترجمة :

- إيرليخ فيكتور ، الشكلانية الروسية تر : الولي محمد ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، لبنان ،2000.باختين ميخائيل ، الملحمة و الرواية ، تر : جمال شحيد ، دط، معهد الانتماء العربي ، لبنان ، 1982.
- جينيت جيرا ، خطاب الحكاية بحث في منهج ، تر محمد معتصم عبد الجليل الأزدي ، دط، منشورات ، الاختلاف ، دس.
- زيرا فاميسال ، الأسطورة و الرواية ، تر صبحي حديدي ، دط ، دار الحوار ، دس.
- ساروت ناتالي ، الكتبة الروائية تحث دائما ضمن كتاب الرواية في الواقع لوسيان و أخرون ، تر ، رشيد بنجدور ،دط، منشورات عيون المقالات ، الدار البضاء ، 1988.
- غولدمان لوسيان ، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية ، تر ، بدر الدين عروكي ط1.
- لوكاتش ، الرواية ، تر ، مرزاق بقطاش ، دط ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، دس.
- هالبرين جون ، نظرية الرواية ، تر ، محي الدين صبحي ، دمشق ، وزارة الثقافة ، 1981.
- واط إيان ، نشوء الرواية ، تر ، ثائر ذيب ، ط1، دار شرقيات للنشر ، القاهرة ، 1997.

المعاجم العربية:

-الجوهري الصحاح ، أحمد عبد الغفور عطار ،ط3، دار الملايين بيروت .

- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، مجلد ،11،7،4 دار صادر ، بيروت ، ط4 ، 2005.

- زيتوني لطيف ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ط1، دار النهار للنشر لبنان ،2002.

المعاجم الأجنبية:

OX ford advanced lea mersditioanry of english , ashornbgy

Sevent hediton , ox ford uhiversitypress :2006

La rouse : dictionaire de francais , maury – eaurolives – mahchecourt – juin – 2002 .

المجلات و الدوريات :

- أحمد أبو حسن ، مدخل إلى علم المصطلح مجلة الفكر العربي ، العدد 60، 1989.
- برادة محمد القصة العربية و التجريب السيرورة دورية الحوار الأكاديمي و الجامع العدد 07 أكتوبر 1988.
- جوادي هنية التعدد في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لونسيني الاعرج.
- الخطاب دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر التحليل، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد 12 خاص بأعمال اليوم الدراسي حول الأديب جلاوجي 23 ماي 2012.
- الرغيني محمد ، الشعر المغربي الحديث و المعاصر تاريخ و قضايا في ضوء الشهادة و النقد ، مجلة الدراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد 14، 190.

- صبري حافظ الرواية ، متغيرات الواقع العربي و استجابات الرواية الجمالية ، مجلو ابداع العدد 10، 1992.
- عبد الفتاح هناء ، أصول التجريب في المسرح العالمي النظرية و التطبيق ، مجلة فصول الهيئة المصرية للكتاب الجزء 2 العدد 1 مصر 1995.
- عبد الهادي علاء ، الشعرية المسرحية المعاصرة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، العدد 60،2002.
- الغريبني خال ، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب و التشكل كلية الأداب و العلوم الإنسانية صفاقس ، تونس ، ط1، جويلية ، 2005.
- قريبع رشيد الرواية الجديدة بين الأدب الفرنسي و المغاربي العلوم الانسانية ، جامعة منتوري ، قسنطينة عدد 21 جوان 2004.
- الكغاط محمد ، التجريب و نصوص المسرح ، مجلة أفاق ، العدد 3 ،1989.
- مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العجائبية في رواية سرادق الحلم والفجيعة، لعزدين جلاوجي، الأستاذة آمال، جامعة سطيف، العدد التاسع، 2013.
- مجلة كلية الآداب و العلوم الانسانية و الاجتماعية العدد السادس جامعة خيضر بسكرة جانفي 2010.

<u>الموسوعات و الملتقيات</u> :

-الأحمر فيصل ، دادوة نبيل ، الموسوعة الأدبية ، دار الثقافة ، الجزائر ، ج 2، 2000.
- التازي محمد عزالدين ، التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد ، بحث مقدم لندوة الرواية العربية ، المجلس الأعلى للثقافة ، الدورة الخامسة ، الملتقى ، القاهرة للإبداع الروائي العربي ، الرواية العربية إلى أين ن 12-11 ديسمبر.

<u>المذكـــرات</u>:

أسماء سابق ، النقد المسرحي في الجزائر مذكرة ماستر جامعة عباس لغرور خنشلة الجزائر ، 2014 -2015.

فهرس الموضوعات

العنوان _____ الصفحة

مقدمة ..... أ – ج

مدخل : المغامرة الجمالية في التشكيل الروائي	5–19
الفصل الأول : مفهوم التجريب آلياته و خصوصياته في النص الروائي	
أولا–مفهوم التجريب الروائي	
1– مفهوم التجريب لغة	22–23
2– مفهوم التجريب اصطلاحا	23–25
3– المفهوم الإيديولوجي للتجريب	25–26
4– المفهوم السوسيولوجي للتجريب	26–28
ثانيا–أنواع التجريب	31–33
5– المفهوم الفني الإستراتيجي للتجريب	28–31
ثالثا–التجريب و جمالية الكتابة	33–37
رابعا– التجريب و استمرارية الإبداع الأدبي	37–41
خامسا- التجريب وانهيار الثوابت	41–42
سادسا- التجريب في النص الروائي المغاربي	42–44
سابعا- خصوصيات النص السردي المغاربي الجديد	44–46
الفصل الثاني : آليات التجريب في رواية سرادق الحلم و الفجيعة	
أولا–التجريب على مستوى بنية المكان و الزمان و الشخصيات	76

1-بنية المكان في رواية سرادق الحلم و الفجيعة	
أ-الأماكن المفتوحة .	50-58
ب- الأماكن المغلقة .	58-61
2- بنية الشخصيات في رواية سرادق الحلم و الفجيعة	61-63
أ- البناء المورفولوجي للشخصيات	63-66
ب- طبيعة العلاقات التي تربط بين الشخصيات	66-71
3- بناء الزمن في رواية سرادق الحلم و الفجيعة	
أ-نظام الاسترجاع .	72-79
ب-الاستباق	79-82
ج-ديمومة النص الروائي	82-89
ثانيا-التجريب على مستوى الشكل الخارجي و العتبات النصبة	
أ-الغلاف	90-92
ب- العنوان الرئيسي	92-94
ج- العناوين الفرعية	94-95
د-علاقة العناوين بالمتن الروائي	96-97
و-الإهداء	97-99
ي-خاتمة	100-101
ثالثا-التعدد اللغوي في رواية سرادق الحلم والفجيعة	
أ-لغة القرآن الكريم	104-105
ب-اللغة الصوفية	105-106
ج-النثر العربي	106-107
رابعا-تداخل الأجناس في رواية سرادق الحلم والفجيعة	

أ-ملتقى الروائي والشعري	110-108
ب-ملتقى القرآن والرواية	111
ج-ملتقى التاريخي والروائي	112-111
د-ملتقى المسرحي والروائي	114-113
هـ-ملتقى الأسطوري والروائي	116-114
و-ملتقى الرواية والمقامة	116
ي-ملتقى الأدب الشعبي والرواية	120-116
خاتمة	124-121
ملحق	128-125
المصادر و المراجع	135-129
الفهرس	
الملخص	

ملخـــص

ملخص

عالج البحث التجربة الروائية الجزائرية لعز الدين جلاوجي –نموذجا– الذي حاول كسر خطية السرد الروائي المتداول و خرق النمطية المألوفة ، و خاض مغامرة التجريب في رواية " سرادق الحلم و الفجيعة" ، منتجا نصا ذا طابع تجريبي و جمالي شكلا و مضمونا و محدثا مفارقة تجريبية جمالية و محاولا من رتابة النموذج التقليدي.

Résumé

Cette recherche étudie l'expérience romancière algérienne D'azzedinne Djilaoudji, Le modèle qui à tenté de transgresser le plan de narration romancières qui déjà connu et de briser ainsi la monotonie répandue M. L'autre s'est focalisé sur l'aventure de l'expérimentation dans son roman.

« Obscurité du rêve et de l'honneur « en rédigeant un texte caractère expérimental et esthétique et essayant d'éviter la monotonie du model expérimental.