بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمْ

{وِقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرى اللهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولهُ

وَالْمُؤمِنُونْ}

كلمة شكر

نحمد الله ونشكره على نعمه فالحمد لله الواحد القهار، العزيز الغفار، مقدّر الأقدار الّذي أقدرنا على إنجاز هذا العمل.

نتقدّم بجزيل الشّكر إلى كلّ من ساعدنا في إنجاز هدا العمل سواء من قريب أو من بعيد، ونخصّ بالذكر الأستاذ العربي حسين الّذي تفضّل بإشرافه على هذا البحث فجزاه الله عنّا كلّ خير وله منّا كلّ التّقدير والاحترام.

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع حبّا ووفاءً وذكرى جميلة إلى من تحمّلا تربيتي وتعليمي... والديّ الكريمين حفظهما الله، إلى أحبّائي الّذين شاركوني الحياة إخوتي و أخواتي ...

إلى روح جدّتي رحمها الله ... إلى أبناء أخواتي و إخوتي كلّ باسمه ... إلى كلّ من جمعتني بهم الصّداقة وكانوا برفقتي أثناء دراستي بالجامعة .

سليمة

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من خصّهما الرّحمان بالبرّ والإحسان قال تعالى {وقضى ربّك ألاّ تعبدوا إلاّ إيّاه وبالوالدين إحسانا..}

إلى من أنبتني منبت صدق وعلّمني الأخلاق قبل العلم إليك... أبي فخري وقدوتي .

إلى ملاكي في الحياة ... تلك المرأة العظيمة...إليك أنت أمي الغالية ..إلى من جمعتني بهم صلة الرّحم ..إلى من أعيش في ظلّهم وظلّ وجودهم إخوتي وأخواتي ..إلى كل من جمعتني بهم المواقف والصدف الجميلة ...

أدامكم الله لي ... وحفظكم من كل سوء .

مريم

مقدّمة

علـى الرّغـم مـن حداثـة نشـأة الرّوايـة الجزائريّـة المكتوبة بالعربـيّة ، فإنّـها استطاعت أن تكسب ودّ القـارئ تدريـجيّا منذ أن فجّـرت عينـها ، واستطـاعت أن تحقّق نجاحا مبـهرا وتطوّرا ملموسا ونـالت اهتمام الـقارئ لـدى الطّبقـة الاجتماعية البسيطة والمثقّـفة ، واستـطاع النـصّ الرّوائـي أن يثـبت ذاته ونفسه بين مختلف الأجناس الأدبيّة المتنوّعة ، بل صارت نصّا منفتحا على الآخـــر محطّما الحدود بين الأجناس الأدبيّة .

ولعلّنا نجد الرّوائـي عز الدّين جلاوجي أنموذجـا للرّوائـي الجزائري الّذي حـاول أن يـكشف تقنـيّات سرديّة جديــدة تُغني الرّواية الجزائريّة ، فتجربته مـن التّجارب الرّوائيّة المعاصرة الّتــي أعلنت خضوعـها للتّجريب وتمـرّدها علــى سلطة النّموذج الرّوائي التّقليدي ، والّذي خصّصنا دراستنا حول روايته "**سرادق الحلم والفجيعة**"

وما جعلنا نختار هذا الموضوع بالتّحديد هو ميلنا لجنس الرّواية عموما والجزائريّة خصوصا من جهة، و حداثة مصطلح التّجريب والرّغبة فـي الكشف عـن الآلـيات والتّقنيّات الجديدة الّتي مسّت الرّواية من حيث الشّكل والمضمون من جهة ثانية وعليه فإنّ **إشكاليّة** بحثنا كانت كالآتي: كيف تجلى التجريب في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي؟

تندرج عنها عدة تساؤلات تمثلت في:

_ ماهو مفهوم التّجريب ؟ وما مفهوم الرواية التجريبيّة؟

_ فيما تمثّلت آليّات ومظاهر التّجريب؟

_ ماهي آليّات التجريب عند عز الدين جلاوجي؟

وقبل الإجابة عـن هذه التّساؤلات ضـبطنا عنـوان بحثنا كالآتي:**التّجريب في الرّواية الجزائريّة المعاصرة "رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي"أنموذجا".**

ومن هنا فإنّ المنهج الّذي اتّبعناه في هـــذه الدّراسة هو المنهج البنيوي.

وقد قسّمنا البحث إلى: مقدّمة، توطئة، فصلين مزجنا فيهما بين النّظري والتّطبيقي وخاتمة.

وقد افتتحنا هذا البحث بِتوطئة عرّفنا من خلالها نشأة الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالعربيّة ، يليها الفصل الأوّل الموسوم بـ:**التّجريب الرّوائي الماهية والسّياق** عرضنا فيه المفهوم اللغوي والإصطلاحي للتجريب ، والفرق بين التّجربة والتّجريب ، كما تطرّقنا إلى مفهوم الرواية التجريبية وآليّات ومظاهر التّجريب الرّوائي ومكوّناته الشّكلية والدلاليّة، إضافة إلى واقع التّجريب في الرّواية العربيّة وكذا مصطلح الحداثة وتداخله مع التّجريب .

أمّا الفصل الثّاني فقد كان تطبيقيّا والمعنون ب:**مقاربة تطبيقيّة في رواية سرادق الحلم والفجيعة**، تناولنا فيه بعض العتبات النصيّة (الغلاف، العنوان، الإهداء) وتجلّيات التّجريب في الرّواية ثمّ تطرّقنا إلى التّجريب الرّوائي على مستوى البنية السّرديّة (بنية الشّخصيّة، بنية الزمن، بنية المكان) .

وأنهينا البحث بخاتمة رصدنا فيها أهمّ النّتائج الّتي توصّلنا إليها من خلال هذه الدّراسة، وقد اعتمدنا في دراستنا لهذا الموضوع على مجموعة من المصادر والمراجع أهمّها: المصدر الرّئيسي المتمثّل في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدّين جلاوجي ، أمّا فيما يخصّ المراجع المعتمدة في البحث فنذكر منها كتاب بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي) لحميد لحمداني ، أيضا كتاب الرّواية العربيّة ورهان التّجديد لمحمّد برّادة، ولــذّة التّجريب لصلاح فضل.

وكأيّ عمل آخر واجهتنا جملة من الصّعوبات من بينها لغة الرّواية الّتي بدت مــشفّرة

متداخلة وغير واضحة المعالم أيضا صعوبة انتقاء المراجع المناسبة بدقّة وعدم توفّر بعضها

دون أن ننسى أهمّ عائق اعترض طريقنا وهو جائحة كورونا الّتي عصفت بالعالم والتي نتج عنها غلق الجامعة وبالتالي صعوبة التواصل مع الأستاذ .

وفي الختام نتقدّم بالشكر لكلّ من ساعدنا في انجاز هذا البحث ونخصّ بالذّكر الأستاذ المشرف **العربي حسين** على توجيهاته وصبره معنا فله منّا كل التّقدير والاحترام ، إلى السّادة الأساتذة أعضاء اللجنة لكم منّا خالص الامتنان وجزيل الشكر ... وأسأل الله عزّوجلّ أن يكون هذا البحث إضافة جديدة تمهّد الطّريق لمزيد من الّدراسات ...والله الموفّق.

توطئة

توطئة

في الفترة الأخيرة عرفت الرّواية العربيّة تحوّلات بارزة ،على مستوى الموضوعات أو التقنيّات الفنّية المستخدمة على مستوى الكتابة، وهذا مردّه إلى التطوّر الحاصل على المجتمعات العربيّة بعد احتكاكها بالثّقافة الغربيّة. فنجد الرّواية العربيّة عامّة والجزائريّة خاصّة انفتحت على أشكال متعدّدة من الأجناس الأدبيّة ، ممّا جعلها تدخل مرحلة الحداثة ومغامرة التّجريب وهذا ، ما يعنيه من تجاوز وانزياح وكسر القوالب الجاهزة والمكرّسة في الخطاب السّردي.

يلحظ اتّسام الرّواية الجزائريّة قبل الاستقلال بطابع التّقليد والبساطة في التّعبير، فكانت عبارة عن أنماط سرديّة عاجزة عن استيعاب إشكاليّات المرحلة الرّاهنة فبقيت الرّواية على حالها إلى فترة السّبعينات من القرن العشرين.

الرّواية السّبعينيّة:

اقترنت البداية الفنّية للرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة بنصّ"ريح الجنوب" للأديب الرّاحل عبد الحميد بن هدّوقة حيث يفترض أن تكون سنوات السّبعينات من القرن العشرين تمثّل مرحلة مفصليّة ، منحت السّرد الرّوائي الجزائري تموقعا هامّا في مسيرة الأدب العربي. ثمّ ظهرت بعدها أعمال روائيّة نذكر منها :
"**مالا تذروه الرّياح1972م،اللّاز1972م ، الزّلزال1974م ، نار ونور1975م،"طيور في الظّهيرة 1976م.**" و روايات أخرى.

وهذه الرّوايات التّأسيسيّة اشتركت مضامينها في جملة من المسائل المثيرة للجدل في تلك المرحلة وهي في مجملها مفرزات مجتمع مازال يعيش أجواء الثّورة ، وفي نفس الوقت ينفتح على أفكار الحريّة والعدالة الاجتماعيّة، واتّصلت هذه المضامين بالأرض والمرأة وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل، وتعالج الدّوافع الشّخصيّة الّتي تحرّك الإنسان وتقوده إلى مصيره،ثمّ تبرز جانب الشّر في الإنسان وصراعه الدّائم ضدّ رواسب الماضي،

والاشتغال على هذه القضايا جعل رواية السّبعينات ذات صلة قويّة بالواقع.

وفيما يخصّ البناء الفنّي للرّواية السبعينيّة فقد جاء ناجحا ،فإذا أنشأ جزائري رواية ظهر فيها هذا المجتمع جامدا قليل الحيويّة والطّموح ، كـانت هذه الرّواية فاشلة فنيّا، غير صادقة في تعـبيرها عـن المجتمع كونـها قدمت هـذا المجتمع فـي حالة جمـود .إلا أنّه في الواقــع متحرّك يطمح إلــى التقدّم و التطور. ومـن ثمّـة تميّزت الرّوايـة السبعينية بالنضج وعبـرّت عن ديناميّـة المجتمع الـجزائري الولـيد الذي كـان يطمح إلــى الخروج مــن دائـرة التّراجع والتّخلص من الإرث الاستعماري الّذي عاشه زمنا طويلا.

الرّواية الجزائريّة في الثّمانينات:

كانت التّجربة الروائيّـة للكتّـاب الجزائريّين فـي هذه الفترة نتيجة للتّحوّلات الّتـي حدثت فـي مجتمـع الاسـتقلال، حيث مثّل هذا الجيل اتّجاها تجديديّا حديثا في هذا النمط الجزائري ، ومـن التّجارب الرّوائيّـة في هذه الفترة نذكر روايات واسيني الأعرج مثل:"**نوّار اللّوز1983م**"جيلالي خـلاص"**رائـحة الكـلب1985م**" الحبيب السّايح"**فـي زمن النّمرود1985**" "**ذاكـــرة الجـنون1986**" رشيد بوجدرة"**التّفكّك1982**" عبد الحميد بن هدّوقة " **الجازية والدّراويش1983م**" .

وظلّت هذه الرّوايات تشكّل حقلا واسعا لحوار روائـي ونقديّ عميق لدى كتّاب الرّواية من بعدهما كـواسيني الأعرج و الجيلالي خـلاص ومفـلاحي ومرزاق بقطاش.

وعلى العموم يمكن اعتبار كـتّاب الثّمانينات أكثر جرأة في ملامسة الرّاهن والقفز على السّائد السّردي، فالمرحلة أنتجت نمـاذج روائيّة كـان لها صدى عميق في الحقل الثّقافي الجزائري مقارنة مع كتّاب السّبعينات.

وهكذا كانت فترة الثّمانينات من القرن العشرين مرحلة تململ، على صعيد الكتابة وعلى

صعيد المعيش، وهو تململ يبحث عن ذات الإنسان وعن ذات الكتابة على السّواء.

الرّواية في التّسعينات:

بعد الأزمة التي عصفت بالمجتمع الجزائري خلال السنوات الماضية، والتي مسّت كل طبقات المجتمع، أخذت الرواية منعرجا آخر عالج موضوع الأزمة وآثارها فاتخذت رواية الأزمة من المأساة الجزائرية مداراً لها،منها تتولد أسئلة متنها الحكائي وفي أحضانها تتشكل مختلف عناصر سردها.

وقد مثلت الرواية التّسعينيّة مرحلة المأساة الدّموية لما عرفته من تفكّك، وكانت تمثّل بداية انفتاح على وعي روائي مغاير ومغامر، ولقد جسّدت رواية "**ذاك الحنين للحبيب السّايح** تجليا من تجليات بحث الرواية الجزائرية عن موقع مغاير بعد حالة الإشباع الثوري الذي وصلت إليه في فترة السبعينات والثمانينات، وجاءت هذه الرواية معبرة عن قضية وجودية متعلقة بالموت والفناء.

وأبرز كتابات هذه الفترة كانت مهتمة بهموم الإنسان والوطن وكانت أكثر وعيا بالواقع الاجتماعي نذكر منها:"**ذاكرة الماء1997م**"لواسيني الأعرج،"**الشمعة والدهاليز1995م**" ،**والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي1999م** "للطاهر وطار، "**ذاك الحنين** "للحبيب السّايح 1997م"،**فوضى الحواس1997م**"لأحلام مستغانمي.

وهذه الأعمال مثّلت حالة من النّضج في التّجربة الرّوائيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة. وما نخلص إليه يكمن في أنّ الخطاب الرّوائي السّياسي في الجزائر هو وليد الأفكار السّياسيّة والوطنيّة،حيث واكبت الرّواية الجزائريّة جلّ التحوّلات السّياسيّة الطارئة على المجتمع الجزائري في مراحله المختلفة.

الفصل الأوّل

الفصل الأوّل:التّجريب الرّوائي، الماهية والسّياق

أوّلا: مــاهية التّــجريب.

1. المفهوم اللّغوي.

2. المفهوم الاصطلاحي.

3. الفرق بين التّجربة والتّجريب.

ثانيا: آليـات ومكوّنات التجريب في الرّواية الجزائريّة المعاصرة.

1. في مفهوم الرّواية التّجريبيّة.

2. آليات التّجريب الرّوائي.

3. المكوّنـات الشّـكليّة والدّلاليّة للتّجريب الرّوائي.

ثالثا: التّــجريب الــرّوائــي والحداثة.

1. واقع التّجريب في الرّواية العربيّة.

2. الحداثة والتّجريب.

أوّلا:ماهية الـتّجريب:

1. المفـــــهوم اللّغوي: وردت كلمة تجريب في لسان العرب لابن منظور في قوله "**الجَرَبُ مَعروف بَثَـرُ يعلـو أَبْـدان النّاس والإبلِ، جَرِبَ يـجْرَبُ جَرَباً فهو جَرِبٌ وجَرْبـانُ وأجْـرَبُ والأنثـى جَرْباء، والجمع جُرْبٌ وجَرْبـى وجِراب، وقيل الجِـراب جمع الجُرُب قـاله الجوهري، وقال ابن بري ليس بصحيح إنّما جِرابُ وجُرُبٌ جمع أجْرَبَ.**"[1]

وقال أيضا:"**أجْرَبَ القوم جَرِبَتْ إبِلُهُم وقولهم في الدّعاء على الإنسان مالهُ جَرِبَ وحَرِبَ ويجوز أن يكونوا دعوا عليه بالجَرَبِ، وأن يكونوا أرادوا أجْرَبَ أي جَرِبَتْ إبِلُهُ.**"[2]

أمّا في كتاب الصّحاح للجوهري فقد وردت هذه الكلمة بمعنى:"**الجَرَبُ معروف وقد جَرِبَ الرّجـل فـهو أجْـرَبْ، وقوم جـرُبٌ وجَرْبـى، وجمع الجَرَبْ جـرِابٌ، وأجْـرَبَ الـرّجـل جَرِبـَتْ إبِلُهُ.**"[3]

والجرباء:" السّماء ،سمّيت بذلك لما فيها من الكواكب، كأنّها جَرَبٌ لها."[4]،كما في معجم الصّحاح الجَرَبُ محرّكة،"**جَرِبَ، كفرِح،فهو جَرِبٌ وجرْبـان وأجْرَبُ،ج:جُرُبٌ وجربـى وجرابٌ و أجارِبُ،و الجربـاء :السّماء ،أو النّاحية الّتي يدور فيها فلك الشّمس والقمر.**"[5]

وجرّبه تجربة:"**اختبرهُ، ورجُلٌ مجَرَّبٌ، كمعظّم: بُـلِي ما كان عندهُ، ومجَرّبٌ: عرف**

---

[1]ابن منظور(أبو الفضل جمال الدّيـن بن مكرم)، لسان العـرب، مـج1، مـادّة(جرّب)، دار صـادر للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص252.

[2]المصدر نفسه،ص252.

[3]. الجوهري(إسماعيل بن حمّاد الجوهري)، الصّحاح تـاج اللّغة وصحاح العربيّة، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار ،مادّة(جرّب)،ج1،دار العلم للملايين،بيروت،ط1984،3،ص98.

[4]المصدر نفسه،ص98.

[5]مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي،القاموس المحيط،تحقيق محمّد نعيم العرقسوسي،المطبعة الأميريّة،الهيئة المصرية العامّة للكتّاب ،فصل الجيم،دمشق،1998 ، ط6،ص66.

الأمور، ودراهم مُجَرّبَةٌ، موزونــةٌ."[1]

وقيل أيضا:" **ورجلٌ مُجَرّبٌ قد بُـلِي ما عنده ومُجَرّبٌ قد عرف الأمور وجَرّبها."**[2]

ونجد كذلك في معجم الوسيط:"**(جَرِبَ)جَرْبـاً:أصابه الجَرَبُ، فهو أجْرَبُ،وهي جَرْبـاء،ج: جُرُبٌ،وجِرابٌ وهو جَرْبان،وهي جَرْبى، وهو جَرِبٌ.(جَرّبَهُ)تجْريباً، وتَجْرُبَةً:اختبرهُ مرّةً بعد مرّة، ويـقال: رجل مُجَرِّبْ:جَرَّبَ في الأمور وعرف ما عندهُ، ورجلٌ مُجَرِّبٌ:عرَفَ الأمورَ وجَرّبها"**[3]

والتّجربة في العلم:"**اختبار منظّمٌ لظاهرة أو ظواهر، يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقةً ومنهجيّة للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معيّن."**[4]

وورد في معجم الوجيز أنّ التّجربة:"**هـي ما يُعمل أوّلا لتلافي النّقص في شــيء وإصلاحه، وفي منـاهج البحث هي التدخّل في مجرى الظّواهر للكشـف عن فرضيّة أو التّحقق من صحتها، وهي جزءٌ من المنهج التّجريبي."**[5]

وبعد الإطّلاع على مصطلح التّجريب في القواميس اللّغويّة يتبيّن لنا أنّ الدّلالة اللّغويّة للكلمة متقاربة وتصبّ في قالب واحد.

---

[1] الفيروز آبادي،القاموس المحيط،ص67.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ص254.

[3] المعجم الوسيط، مجمّع اللّغة العربيّة، باب الجيم، القاهرة، ط2، 1972، ص114.

[4] المصدر نفسه،ص114 .

[5] المعجم الوجيز، مجمّع اللّغة العربيّة، طبعة خاصّة بوزارة التّربية والتّعليم، باب الجيم، القاهرة، 1994، ص98.

2. المفهـــوم الاصطلاحي: من المصطلحات التّي شاع استعمالها بدلالات متعددّة

وهذا ما سنستقرؤه من خلال بعض الآراء:

حيث يقول صـلاح فضل في كتابـه"لذة التـجريب :"**التّجريب قرين الإبداع، لأنّـــه يتمثل في ابتكـــار طرق وأساليب جديدة في أنماط الـــتعبير الفنـي المختلفة.فهو جوهـر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل.ممّا يتطلّب الشّجاعة والمغامرة,واستهداف المجهول دون التحقّق من النّجاح**[1]"وفي سياق التجاوز والرفض"**من اجل التجديد في الغالب،تأتي فكرة التجريب وهي في احد وجوهها انعكاس أو رد فعل لما حصل في المجتـمع العربي من تحولات وتغـيرات اجتماعية وسياسية وفكرية**"[2] كما هـي تطبيق لنظريّات،أو "**هواجس الثّورة على القديم بتجاوزه ورفضه أحيانا.وعلى هذا يـكون التّجريـــب في أحد مســـتوياته متزامنا مـــع هذه الثّورة على القديـــم والمألوف فـــي الشّعر العربي**"[3]

ويؤكّد المعجم الفلـسفي أنّ {تجربة} بالمعنى الخاص هي:" **التدخـّل في مجـــرى الظّواهر للكشف عن فرض من الفروض، أو للتحقّق من صحّته،وهي جزء من المنهج التجريبي**"[4] .أمّا { تجريب} منطقيّا:"**اختبار منظـّم لظاهرة أو أكثر وملاحـظتها ملاحظة دقيقة للتّوصّل إلى نتيجة معيّنة، كالكشف عن فرض أو تحقيقه**".[5]

---

[1]صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص3.

[2]عبد الرّحمان محمّد القعّود، الإبهام في شعر الـحداثة، العوامل والمظاهر وآليـات التّأويـل، مطـابع السّياسة، الكويت، مارس2002، ص142.

[3]المرجع نفسه،ص142.

[4]مجمّـع اللّغة العربيّة (جمهورية مصر العربيّة)، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، 1983، ص38.

[5]المصدر نفسه،ص39.

ويتّفق النّقاد على أن "**التّجريب يدلّ على نزعة وقاعدة تنهضان من رفض السّائد، والنّقور من التقليد والاحتذاء به. وتسعيان بالتّالي إلى الإبداع من خارج المنظومة المهيمنة والراسخة بفعل السلطة السياسية والاقتصادية والدينية**"[1]. فالتّجريب من هذه الزّاوية"**مواجهة نقديّة لنزعة التّسليم بأيّ معطى من المعطيات دون تساؤل حقيقيّ بحجّة اعتباره عن خطأ من بداية الأمور**"[2].

ويعرّف محمّد عزّام التّجريب بأنّه "**اتّجاه جديد في التقنيّة الرّوائية، اعتمده الأدباء المعاصرون من أجل تجاوز واقعهم الفنّي المستهلك**"[3].

نظراً لتعدّد تعاريف مصطلح التّجريب يصعب الخروج لمفهوم محدّد ودقيق لهذه الكلمة فنجد معظمها تتمحور حول الخرق والتّجاوز وكسر المألوف وابتكار تقنيّات جديدة.

3. الفرق بين التّجربة والتّجريب:

يرى الدّكتور الطّاهر الهمّامي في كتابه "التّجربة والتّجريب في الشّعر التّونسي الحديث "**إنّ التّجربة والتّجريب صيغتان مصدريّان لفعل واحد هو جرّب، كقولك تكرمه تكْريماً من كرَّمَ، وتقدّمه تقديماً من قدّمَ. بيد أنّهما لئن اشتركا في الأصل اللّغوي فقد باعدت بينهما الدّلالة الّتي اكتسبتاها مع الزّمن، فأضحى مفهوم التّجربة غير مفهوم التّجريب، دون أن تنقطع صلة كل منهما بالآخر أن تنتفي حاجة كلّ منهما إلى الآخر.**[4]

---

[1] سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التّجريب في الرّواية، مجلّة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة،سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة،مجلّد36،العدد5،2014،ص308.

[2] المرجع نفسه،ص308.

[3] محمّد عزّام، فضاء النّص الرّوائي، مقاربة بنيوية تكوينيّة في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1، 1996، ص71.

[4]. الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي(أفكار ورؤوس أقلام) منتديات ستار تايمز 2009/03/10 نقلا عن الرابط http://www.startimes.com

أمّـا التّـجربة"**فنتاج المــعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك، وبالتّالي فهي لا تتــأتّى للشّاعر إلا متى حقّق كمّا شعريّا و أضحى ذا رؤية يعرف بها وأسلوب يشير إليه ، فيما التّجريب اختبار،فله دلالة البحث والامتحان الدّائبين،ومن ثمّة استوي نهجا فنّيا وألّفــت في شــأنه الكــتب ووضعت البيانات وقامــت الحركات الأدبيّة والفنّيّة منذ ما يزيد علــى القرن**".[1]

ويذهب النّــاقد عزّ الدّين المدني" إلى أنّه عندمــا يقوم كاتب من الكـتّاب بتجربة قصصيّة، أو روائيّة،أو شعريّة، أو مسرحيّة،فهذا يعني أنّه يقوم بمحاولة فنّيّة في أحد هذه الأنواع الأدبيّة ، لكنّ الّذي لا يظهر في هذه النّظرة النقديّة والمستتر في معنى المحاولة هو أنّ الـكاتب" **يعتمد في سعيه الفنّي على قـواعد جماليّة مضبوطة في أحـد الأنـواع الأدبيّة المعروفة، فيكون هذا السّعــي بذلك مرتكـزا على عمل فنّي سبـقه، في أغلـب الأحيان يعدّ بمثابة النّموذج أو المثال أو المنوال الّذي يجب أن ينسج عليه هـذا الكاتب تجربته الفنّيّة**".[2] ويستدعي مفهوم التّجربة الفنّيّة وفق هذا المعطى عمليّة المقارنة " **فهـو مقيّد بصفة التّقليد للأعـمال الأدبيّة السّابقة من جهة، ويعكس تـواضعا زائـفا مـن جـهة أخرى. لذلـك فـإن القارئ مجبـر عـلى مطالعة هـذه التّجربة الفنّـيّة دون البحث عمّا هو جديد أو متميّز فيها**".[3]

ومن هذا المنطلق فإنّ الفرق شاسع بين التّجربة الفنّيّة، والعمل التّجريبي الّذي هو عمل إبداعي بالمطلق، ويتّفق معظم النقّاد على أنّ التّجريب في الرّواية قرين الإبداع لأنّه

---

[1]. الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي(أفكار ورؤوس أقلام) منتديات ستار تايمز 2009/03/10 نقلا عن الرابطhttp://www.startimes.com

[2]سهام ناصر، رشا أبو شنب،مفهوم التّجريب في الرّواية، جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة،ص308.

[3]. ينظر، المرجع نفسه ص 308.

يتمثّل في مجموعة من الثّوابت أهمّها:

. إبتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التّعبير الفنّي المختلفة.

. تجاوز المألوف والمغامرة في قلب المستقبل، ممّا يتطلّب الشّجاعة والمغامرة.

. استهداف المجهول دون التّحقق من النّجاح.

. الفنّ التّجريبي يخترق مساره ضدّ التيّارات السّائدة بصعوبة شديدة.

ـ نادرا ما يظفر الفنّ التّجريبي بقبول المتلقّين دفعة واحدة، بل يمتدّ إلى أوساطهم بتوجّس ويستثير خيالهم باستثمار جماليات الاختلاف.

. التّجريب لا يجري داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التّقاليد الّتي يتجاوزها.[1]

. زوال الحدود بين الأجناس الأدبيّة حيث نجد تداخلا واضحا بين القصّة القصيرة والشعر والمسرح والأسطورة.

وقد أكّد معظم النقّاد الحداثيّين أن "**التّجريب يبدأ من الشّكل،وقد وظّفوا النّصوص المضطربة الجديدة بوصفها ممثّلة للتّجريب في الشّكل وهكذا فقد وفّر التّجريب الشّكلي حرّية في توظيف أي نوع أدبي مرغوب به[2]**

[1]. سهام ناصر، رشا أبو شنب،مفهوم التّجريب في الرّواية، جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة،ص309.

[2]. المرجع نفسه، ص310.

ثانيا:آليـــّات ومكوّنـات التّجريب في الرّواية الجزائـــريّة المعاصرة.

1. فـي مفهوم الرّوايـــــة التّجريبيّة: تعتبر الرّواية التّجريبيّة من كــبرى تجارب الإبداع في العصــور الحداثيّـة" **وصـانعة الوعـي التّـاريخي بمسيرته، وأكـبر مظـــهر لاشتباكاته الخلاّقة بحركة الوجود"[1].**

يرى بعض النقـّاد أنّ الرّواية التّجريبيـة ليست مذهباً ولا تيّاراً أدبيّـاً، «**بل منـهج في التّفكـير وميل متأصّل في شخصيّة الكاتب، إنّها تقوم قبل كلّ شيء على التّجريب الّذي لا يعرف الكاتب نتيجته إلا بعد انتهاء الرواية."[2]**

بينـما يذهـب النـّاقد محمّد البـاردي إلى أنّ الرّواية التّجريبيّة هي روايـة الحريّة" **إذ تؤسّس قوانينها الذّاتيّـة وتنــظر لسلطة الخيـال وتتبنّى قانون التّجاوز المستمر، لذلك فهي ترفض أي سلطة خارج النّص وتخون أيّة تجربة خارج التّجربة الذّاتيّة المحض"[3]**

ويفرّق النقّاد بين الرّواية التّجريبيّة والتّجريب الرّوائي:

فالرّوايـة التّجريبـيّة عمل تغييري ينطلق من وعـي الكاتب ومن مفـهوم جديد لديه لتأليف الرّواية، "**بمعنى أنّها تقـوم على إحداث تغيـير شـامل في بنية الرّواية من حيث التّأليـف والصّـياغة والتّصـوير، لذلـك سمّـيت بهـذا الاسـم لأنّهـا تـخرج عـن المألوف والمتعارف عليه في الحقل الإبداعي.[4]**

---

[1]. سهام ناصر،أبو شنب،مفهوم التّجريب في الرّواية،مجلّة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلمية ، ص313.

[2]. المرجع نفسه،ص312.

[3]. محمّد الباردي، إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000 ص239.

[4]. عماد الضّمور،التّقنيّات الحداثيّة في الرّواية العربيّة،صحيفة الرّأي،2016/01/8، http://alrai.com/article/760093.html

والرواية التجريبية " **مصطلح جديد أطلقه بعض النقاد على الرواية الجديدة، لأنها أصبحت لاتتناسب مع شكل الرواية الكلاسيكيّة شكلاً ومضمونًا فهي ترفض السّائد وتخرج عن معايير الرواية التقليدية وتؤسس في الوقت نفسه لمعايير جديدة وترسي جمالية مختلفة وشعرية بديلة**".

وهذا النّوع الرّوائي" **ظهر لدى الغرب من خلال كتابات روائيين أمثال: كلود سيمون، و فرانر كافكا، وجيمس جوليس، ومارسيل بروست**"[1].

أمّا التّجريب الرّوائي فهو فعل محدود داخل شكل الرواية السّائد " **يعبّر به الرّوائي عن ذوق شخصي في التّأليفّ أو التّصوير أو اختيار الموضوع ، ويستقي أشكاله من نفسه أو من تجارب حاصلة خارج بيئته فالتّجريب يستمّد خصوصيّته من محدوديّة الفعل الذي يقوم به الروائي ضمن عمله الإبداعي ،وهذا الفعل هو فعل ذاتي مبني على ذوق شخصي يختاره المؤلف تبعا لقناعته**"[2]

قام الدّكتور صلاح فضل بتصنيف مفاصل التّجريب الرّوائي في ثلاث دوائر تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حالات كثيرة، يمكن إجمالها فيما يلي:

ابتكار عوالم متخيلة جديدة،لا تعرفها الحياة العادية،ولم تتداولها السرديات السابقة، مع تخليق منطقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة،والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم.[3]

. توظيف تقنيّات فنّية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النّوع الأدبي وربما قد تكون

---

[1]. عماد الضمور،التّقنيّات الحداثيّة في الرّواية العربيّة، صحيفة الرّأي

[2]. المرجع نفسه.

[3]. صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، ص5.

جرّبت في أنواع أخرى، تتّصل بطريقة تقديم العالم المتخيّل وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته.

. اكتشاف مستويات لغويّة في التعبير مع تجاوز نطاق المألوف في الإبداع السّائد ويتمّ ذلك عبر شبكة التّعالقات النّصيّة الّتي تتراسل مع توظيف لغة التّراث السّردي أوالشّعري أو اللّهجات الدّارجة وأنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعريّة السّرد.[1]

وقد اقتحمت الرّواية التجريبية بفعل التجريب حدود الكتابة فتحوّلت إلى نص مفتوح،" **ينفتح على كلّ الموضوعات والنّصوص والمظاهر الكتابيّة فأضحت معه الرّواية نصّا بالغ التّركيب، متعدّد الطّبقات حيث طبع التّجريب الرّواية العربيّة بسمات فنّية لم تكن معهودة في الرّواية التّقليديّة من قبل،الأمر الّذي جعل النّص الرّوائي مانع الحدود والتّشكيل."[2]**

نجد أنّ الرّواية التّجريبيّة "**قامت على توظيف البناءات والأحكام اللّغويّة واستقلال تقنيّات الشّعور واللاشعور،و انثيال الوعي واللاوعي والأحلام وإلغاء عنصري الزّمان والمكان."[3]**

كما عمدت إلى تقطيع الصّيغة المكانيّة إلى صور ولوحات مستقلّة تماما تحمل أرقاماً ، وارتادت عوالم الحلم والفانتازيا، فضلا عن تعدّد اللّغات والأصوات ، "**والمرجعيّات الثقافية داخل المتن الرّوائي الواحد الأمر الّذي جعل النّص الرّوائي يتحوّل إلى ما يشبه الحلم أو الكابوس وتخرج لغة السّرد من إطار السّبب والنّتيجة والتّسلسل والتّحليل إلى لغة تشبه الشّعر في كثافتها ورموزها."[4]**

---

[1]. صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، ص5

[2]. سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التّجريب في الرّواية، مجلّة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة،ص308.

[3]محمّد عزّام، فضاء النّص الرّوائي، مقاربة بنيوية تكوينيّة في أدب نبيل سليمان، ص71.

[4]سوسن رجب، الرواية التجريبية، صحيفة دنيا الوطن، 2017/12/1، ص02.

أمّا فيما يخص الرّوائيين العرب الّذين طوّروا و أدخلوا تقنيّات جديدة في الرّواية العربيّة ، يمكن ذكر:"**الطّاهر وطّار، أحلام مستغانمي، واسيني الأعرج،التهامي الوزّاني، عبد المجيد بن جلّون،إبراهيم الكوني، عبد الرّحمان منيف.**"[1]

هذه الأسماء وغيرها أبدعت أعمالا روائيّة جادّة ومتميّزة في حقل الرّواية "**بعضها يتأسّس على استثمار الواقع بمتغيّراته المختلفة، وبعضها الآخر يقوم على تجريب عناصر وتقنيّات عديدة لخدمة الطرح ، والتّعبير الفكري و الذّهني الخاص بكلّ روائي وفق البيئة والمعطى الفكري لكل واحد منهم.**"[2]

وكان التّحرّر من سكونيّة النّص التّقليدي هو هاجس التّجديد، حيث تهدف الكتابة الرّوائيّة إلى تحقيق المغايرة من خلال إثارة الأسئلة المتعلّقة بالمتن و الأبنية والأنساق لغة وخطاباً، ورغم التّجارب الّتي خاضها الرّوائيّين في مسالك التّجريب لا يمكن أن نقول على كلّ روائيّ أنه مبدع ومن ثمّة منتج لشكل جديد أو خطاب جديد.

[1]. عماد الضّمور،التّقنيّات الحداثيّة في الرّواية العربيّة،صحيفة الرّأي.

[2]. المرجع نفسه.

2. آليّـــات و مظــاهر التّجريب الرّوائــي:

عرفت التّجربة الرّوائيّة العربيّة المعاصرة تحوّلات على مستوى الشّكل والمضمون، متّخذة لنفسها نهجا ميّزها عن نظيرتها الغربيـّة، ويمكننا أن نجمل معالم التّجريب في الرّواية العربيّة فيما يلي:

أ . توظيـف التــرّاث: "استفادت الرّواية الّتي تفاعلت مع التــرّاث من مختلف انجـــازات "**التّجريب**" الّذي جاء بدوره ردّ فعل على ما آلت إليه الرّوايـة الواقـعيّة ، الّتي هيمنت في الخمسينات و مطلع الستّينات".[1] ، " كما نجحت الرّواية العربيّة في اقتحام آفاق التّجريـب وفي الوقـت نفسه قدّمت لنا تجربةً تتأسّس علـى قاعدة التّفاعل مع التّراث العربي."[2]

إنّ علاقة الرّواية العربيّة بالتراث أعطاها زخما جديدا للتّفاعل مع المجتمع، ومع مختلف ما يعتمل فيه "**وبناءً على أنّ التّفاعل مع التّراث في أيّ تجربة إبداعيّة كيـفما كان نوعها يظلّ مؤشّرا مهمّا لإعطاء التّجربة الفنّية خصوصيّتها ، إذ ما أحسن انـجاز هذا التّفاعل وتمّ ذلك بطريقة خلاّقة**"[3].

والمشـكل الحقيقـي على صعـيد انـجاز التّجـربة الروائيـة لا يتعلّق كيفما كان الأمر بمسألة التّعامل مع التّراث أو التّجريب ولكن المشكلة الحقيقيّة ترتبط بكيفيّة تحقيق التّعامل و بمدى التّوفيق في استثمار تلك العلاقة ، "**فليس كلّ روائي أو كاتب يعود إلى التّراث أو يجرّب ، ينـجز بالضـرّورة نصّا جديدا بهذا النّعـت، لابـدّ من المـعاينة وتحقيـق التـعامل لضمان نجاح التّجربة**"[4].

---

[1]. سعيد يقطين،الرّواية العربيّة من التّراث إلى العصر،(من أجل رواية تفاعليّة عربيّة)،مجلة علامات العدد20،ص42

[2]. المرجع نفسه، ص42.

[3]. المرجع نفسه ، ص42،43 .

[4]- سعيد يقطين، الرواية العربية من التراث إلى العصر، ص43.

نجد الرّوائيــيّن يلتقون في التّعامل مع الـتّراث، لكننّا نعاين اختلافات في طرق التّوظيـف وأشكــال الإبداع "**الشــيء الّذي يبرز كون الـــتّراث ذخـيرة حيّة وغنيّة إذا ما استثـمرت الاستثمار الجيّد، لقد أعطى هذا التّعامل للتّجربة الرّوائيّة دماً جديداً وإمكانيات خصبة**".[1]

ب . تكسيــر مقوّمــات البنية السّرديــة:

يقول شـكري عزيز الماضي في كتابه أنماط الرّواية العربيّة الـجديدة أنّه" **يلاحـظ الانحرافــات السّردية المتكرّرة المعتـمدة، فهناك انتقال من حدث إلى حدث، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصيّة إلى ثـانية. وهذه الانحرافات المعتمدة تكسر التسلسل الزّمني، بل تفـقد الزّمن أهـم خصائصـه {أي التّسـلسل} وتتداخل الأزمنة وأحيانا تختفي وكـذا المكان، وحتّى موضوع الرّواية لا يتّصف بالوحدة أو التّناغم أو التّجديـد والشخصيّـات مجرّد أطياف أو أسـماء أو هي مجـرّد حروف لا معنــى لها {س ، ص} أو رموز أو ضمائر أو أصوات ، ولغة الرّواية ليست واحدة ، فهناك مستويات متعدّدة ، وأحيانا نلحظ تمرّدا على اللّغة المألوفة وتراكيبها وقواعدها.**"[2]

وعلى الرّغم من تفكّك البنية الرّوائـيّة المعتمـدة وتبعثـر عناصرها الظـّاهرة ، فإنّ هذا التّصميـم المتناثر"**ينطـوي فـي داخله على دوائـر دلاليّة جزئيّة تمكّــن المــرء من استخــلاص الدّلالة الكلّـــية للرّواية الجـديدة وأهدافها من خلال علاقتها بحركة الواقع العالم.**"[3]

---

[1]. سعيد يقطين،الرّواية العربيّة من التّراث إلى العصر،ص44/43.

[2]. شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، رقم355، 2008، ص15.

[3]. المرجع نفسه، ص16.

ج . التّـــــعدّد اللّغـوي:

إنّ الرّواية عند "**باختين**"، جزء من ثقافة المجتمع والثّقـافة مثل الرّواية مكوّنة من خطــابات تعيها الذّاكـرة الجماعيّة وعلى كلّ واحد في المجتمع أن يحدّد موقعه من تلــك الخطـابات، وهـذا هـو ما يفسّــره حواريّة الثّـقافة وحواريّة الرّوايــة القائمة علــى تنوّع الملفوظات واللّغات والعلامات ... " **ومن هذا المنظور لا تظـلّ الرّواية صنـعة وعناصـر تقنيّة تكتسب، إنّها قبل كلّ شيء إدراك لأهميّة اللّغة { اللّغات داخل المجتمع}، وفـي التّراث المكتـوب والشّفهي وصياغة للحوار بيـن الذّات السّـاعية للمعرفة وبين العـالم الخارجي**".[1]

ويرى **عـبد الـمالك مرتاض أنّ**" مسـألة المستويات اللغويّة داخـل العمل السّـردي تعنــي أنّ الـكاتب الرّوائي عليه أن يستعمل جمـلة من المستويـات اللّغويّة الّتي تناسـب أوضاع الشّخصيّات الثّقافيّة والاجتماعية والفكريّة بحيث إن كـان في الرّواية شخصيّات عالم لغوي ، صوفي، ملحد، فيلسوف، فلاّح، مهندس، طبيب، أستاذ جامعي...فإنّ على الكاتب أن يستعمل اللّغة الّتي تليق بكلّ هذه الشّخصيّات".[2]

"**وقد كنّـا ألفينا جــلال الدّين السّيــوطي ينهض بهذه التّجربة اللّغويّة فألفيناه يكتب عشرين شخصيّة مختلفة ، فيتّخذ لكلّ شخصيّة لغتها الوظيفيّة ، ولكن في إطار الفصحى العالمية**"[3]

---

[1]. ميخائيل باختين،الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ط1،1987،ص22.

[2]. عبد المالك مرتاض،في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،عالم المعرفة، الكويت رقم 240، ديسمبر 1998،ص104.

[3]. المرجع نفسه،ص104.

فاللغة وسيلة يستعين بها الروائي لطرح أفكاره وهي تتعدد وتتنوع بتنوع الشّخصيّات الواردة في الخطاب السردي.

د . التّوظيف الأسطـوري والعجائبي: الأسطـورة كلمة يحوطها سحر خاص، يعطيها مـن الامتداد مالا يتوفر للكثير من الكلمات في أي لغة من اللغات...**إذ هي توحي بالامتـداد عبر الزمان والمكان، توحي بالعطاء المجنّح للعقل الإنساني وللوجدان الإنساني..توحي بالحلم حين يمـتزج بالحقيقة، وبالخيال وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغـلفه ويطويـه، وفي إسار من الوهم يخفيه ليخلق منه دنيا جديدة هي شعر الأحداث، وتهويم الطمـوح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول.**[1]

وكل الشعوب عرفت الأسطورة والتقت عندها، فهي تراث الإنسان حيثما كان و أينما كـان ... **على بعد المكان وعلى اختلاف الزّمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشـابه الموحـّد** ... ومنه يستمد الإنسـان عطـرًا لا يمحى يذكّره بقدرته على الخلـق والمحاكاة والإبداع.[2]

فالرّواية في عالم اليوم تؤدّي الوظيفة الّتي نهضت بها الأسطورة من قبل"**فقد غدت الرّواية علـى الصّـعيد الفردي، بمثـابة (الفضاء المـيتافيزيقي) الّذي يلجأ إلـيه الأفـراد للحصول على فسحة من (فكّ الارتباط) مع الواقع الصّلب واشتراطاته القاسية، والإبحار فـي عوالـم متخيّلة لذيـذة تشبه حلم يقـظة ممتدًا**"[3]، فمـا جعل الرّوائـي يغوص داخل الأسطوري والعجائبي هو التّخلّص من هذا العالم القاسي الّذي يقيّد حرّيته وفكره، وإنشاء عالم جديد يشعر فيه بالحرّية المطلقة.

---

[1]. فاروق خورشيد،أديب الأسطورة عند العرب،جذور التفكير وأصالة الإبداع،عالم المعرفة ، الكويت، 2002،ص19.

[2]. المرجع نفسه،ص19.

[3]. جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة لطيفة الدليمي،دار المدى،ط1،2016،ص8

هـ . انفتاح النّص الرّوائي:

تجاوزت الرّواية عناصرها الفنّية المعروفة من سرد ووصف وحوار واقترنت بظاهرة الأجناس التّعبيريّة المتخلّلة" **ويعني هذا أنّ الرّواية قد تتخلّلها أجناس أدبيّة صغرى أو كبرى ، كالحكاية الشّعبية ، الخرافة ، الأسطورة ، الأمثال ،الشّعر ، المسرح ، الرّحلة ، الرّسالة ،الخطبة ، قصاصات الصّحافة والإعلام** "[1]

ويحوي جنس الرّواية مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الفرعيّة الّتي تتخلّل الجنس الرّئيس تعضيدا وتركيبا وتأليفا وإنشاء وشعريّة.[2]

وللتّوضيح أكثر فإنّ انفتاح الرّواية على هذه الأشكال التّعبيريّة ساعدته على الإفصاح عن كلّ ما يجول في ذهنه ، كما أعطته الحرّية للتّعبير وذلك" **كأن تتضمّن الرّواية قصائد شعريّة وأهازيج وموشّحات وحكايات وأساطير ونصوص وصفيّة وقصاصات الصّحف ومسرحيّات ولقطات سينمائية ولوحات تشكيليّة ومقاطع نقديّة وخطباً وطلاسم السّحر والشّعوذة والمقالة والتّاريخ.**"[3]

ولابدّ من إيجاد تعدّديّة سرديّة وفنّية لتركيب العمل الرّوائي ، كأن يدمج هذا العمل مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الأدبيّة وغير الأدبيّة فيصهرها داخل بوتقة فنّية وجماليّة متعدّدة الأصوات و البنى التّركيبيّة.[4]

---

[1]. جميل حمداوي ، مستجدّات النّقد الرّوائي، دار الألوكة، المغرب،ط1،2011، ص147.

[2]. المرجع نفسه،ص148.

[3]. المرجع نفسه،ص149.

[4]. جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي،ص147.

3. المكوّنات الشّكليّة والدّلاليّة للتّجريب الرّوائي:

وقف محمّد برّادة عند أربعة مكوّنات أساسيّة للتّجريب في الرّواية العربيّة الجديدة هي:

أ. تشظّي الشّكل والكتابة في شكلها الأدنى:" وهو تشظّي الشّكل الرّوائي الّذي يرجع إلى اهتزاز الشّكل الواقعي الكلاسيكي المعتمد في سرد خطّي ، والتزام منظور أحادي للقبض على الواقع وتجلّياته ومنطقه المرئي ، ومع ظهور عوالم معرفية جديدة انزاح هذا المفهوم للواقع ، كانت البداية مع إثبات التّحليل النّفسي لتعدّدية الذّات والأنا ، وتعايش الخطاب مع الحوار الدّاخلي { المونولوج } لا الكلام المعلن، ويعود تشظّي الشّكل الرّوائي في التّجربة العربيّة إلى الستّينات من خلال أعمال بعض الرّوائييّن أمثال: صنع الله إبراهيم وإلياس خوري وغيرهم"[1] كذلك يتجلّى التّشظّي في استعمال لغة مقتصدة وتجنّب الوصف المطنب وتوظيف التّلميح والصّمت **ودعوة المتلقّي ضمنيّا إلى إعادة تخيّل النّص لا إلى ملاحقة الواقع**[2].

وفي ظلّ تشتّت الذّات الجماعيّة وحيرة الذّات الفرديّة و تشظّي المنطق المألوف والمعتاد **تصبح جماليات الرّواية الحديثة وأدواتها غير ناجعة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه**[3]، فيتدخّل الرّوائي الجديد بصورة مباشرة وغير مباشرة، بل يتعمّد مخاطبة القارئ ومحاورته ،كما يتقصّد التّعليق والشّرح وكلّ هذا من أجل تحطيم مبدأ **{الإيهام بالواقعيّة}**.[4]

قامت الرّواية الجديدة بتوظيف مكوّني تشظّي البنية ،وكتابة الصّوغ في حدّه الأدنى من خلال نماذج نصّية ل(حمدي أبو جليل،وعبير اسبر ،وخالد إسماعيل ...) وغيرهم،

---

[1]. ينظر ،محمّد برّادة،الرّواية العربيّة ورهان التّجديد، دار الصّدى، دبي،ط1،ماي2011،ص51.

[2]. المرجع نفسه،ص52،51.

[3]. شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، ص15.

[4]. المرجع نفسه،ص16.

وتوظيف هذين العنصرين لا يؤول بالضرّورة إلى نتائج موّحدة ، وإنّما يبقى التّمايز قائما بين الرّوائيّن كلّ حسب موهبته ومعرفته ورؤيته للعالم."[1]

ب . تهجـــين اللّغة:

والمقصود بالتّهجين اللّغوي الإخصاب والتّوليد بمعنى ابتداع الكلمات وتلقيحها وتفريغ دلالاتها وتلاوينها، وهو ما يجعل اللّغة القوميّة تنقسم بالضّرورة إلى لهجات ، كما لاحظ باختين "**إلى لهجات اجتماعيّة ورطانات مهنيّة ولغات للأجناس التّعبيريّة وطرائق كلام بحسب الأجيال ...**»، وإذا كانت اللّغة معطى سابق على وجودنا داخل مجتمع ما، فإنّ المبدع يسعى إلى تخصيص لغته الإبداعيّة ضمن اللّغة السّائدة والموروثة وبصراع مستمرّ معها".[2]

ونجد عبد المالك مرتاض يتحدّث عن لغة الرّواية الجديدة بقوله:"**فإذا جئنا إلى لغة الرّوايـة الجديدة هي أيضا ألفيناها معذّبة مـؤذاة ، كأنّما يراد لـها أن تمرق مـن جـلدها اللّغوي الطّبيعي فتستحيل إلى كائن غريب ،ممزّق الإهاب ،مضطرب البناء .**[3]

قامت الرّواية العربيّة بتهجين اللّغة ممّا أدّى إلى توطيد علاقتها بالنّثريّة وملاحقة التّحوّلات المتسارعة ، كما تعدّ اللّغة الرّوائيّة عنصر جوهري كونها تحيلنا على العالم الخارجي وتؤشّر على دلالة بينه وبين الرّواية الّتي نسجت على تصوّرات وتركيبات فنّية معيّنة ،ويبرز التّهجين اللّغوي للرّواية تعدّد الأصوات ومستويات الكلام فالرّوائي كان يزاوج بين الفصحى والعاميّة وكذا اقتباس ألفاظ أجنبيّة.[4]

---

[1]. ينظر، محمّد برّادة، الرّواية العربيّة ورهان التّجديد، ص53.

[2]. المرجع نفسه،ص54.

[3]. عبد المالك مرتاض،في نظريّة الرّواية،ص48.

[4]. ينظر، محمّد برّادة، الرّواية العربيّة ورهان التّجديد، ص54، 55.

ومن النّصوص الّتي حقّقت تهجينا لغويّا لافتا، روايـة" ألـعاب الـهوى لوحـيد الطويلة حيث نجد تواشجا بين الفصحى والعاميّة ومرونة في تركيب الجملة وكأنّها لغة الكلام اليومي.[1]

وتجدر الملاحظة بأنّ **التّهـجين اللّـغوي لا يقتـصر على نصـوص الرّواية الجديدة بل يطالعنا بقوّة في نصوص جيل الستّينات، خاصّة عند صنع الله إبراهيم ، والغيطاني، ثمّ عبده جبير، وإبراهيم عبد المجيد،إلياس خوري وغيرهم من خلال اللّجوء إلى الكلمات الأجنبـيّة، للتّعبـير عـن الأدوات والوسـائط التكنـولوجية والرّقميـّة ، واستعـمال الكلـمات والاشتقاقات الّتي تزخر بها اللّغة الدّارجة.**[2]

ج . نقد المحرّمـــات{الجنس، الدّين، السّياسة}:

تغلغلت الرّواية العربيّة إلى وسط كان ينظر إليه على أنّه محرّم ومصون، لتبرز التّناقضات والمفارقات والمسكوت عنه والمهمّش ، فالجنس والدّين والسّياسة ثلاثيّة مهيمنة على قيم المجتمع وهي تشكّل المحظور في الثّقافة العربيّـة ، فموضوع الجنس احتلّ حيّزا كـبيراً في النّصوص الرّوائيّة عند محمّد شكري و رؤوف مسعد وخليل النّعيمي ورشيد الضّـعيف وعالية مـمدوح وخـالدة خليفة ومحمّد صـلاح وغيـرهم حيث تتّخذ الشّخوص من الغريزة والإحساس الملموس ووصف التّفاصيل وسيلة للتّعبير عن الجنس.[3]

"**هناك من يستحضر الأرواح ،أنا لا أستحضر الأجساد لاأعرف روحي ولا أرواح الآخريـن أعرف جـسدي وأجـسادهم**"[4]. حيث نجد هذه العبارات في روايـة برهـان العسل لسلوى النّعيمي الّتي تحدّثت بجرأة كبيرة عن الجنس.

[1] محمّد برّادة، الرّواية العربيّة ورهان التّجديد، ص55.

[2]. المرجع نفسه،ص56،57.

[3]. ينظر، محمّد برّادة، الرّواية العربيّة ورهان التجديد، ص57

[4]. سلوى النّعيمي،برهان العسل،رياض الرّيس للكتب والنّشر ،بيروت،لبنان،ط1،2007،ص13.

كما يحتلّ موضوع الدّين حيّزاً كبيرا من الخطاب الرّوائي وهذا لايعني أنّه ينحصر في مسألة الاعتقاد بوحدانيّة الله فقط، بل يتجاوز ذلك إلى الطّقوس والمعاملات والثّقافة المتّصلة بالدّين.[1]

ويعتبر فهم الدّين موضوع للمجادلة والصّراع في النّصوص الرّوائيّة، ونجد ذلك في "**روايات نجيب محفوظ المرتبطة بحضور الدّين والتّطلّع إلى فهم الإنسان والمجتمع ، ولا شكّ أنّ روايته {أولاد حارتنا} تؤشر على هذا الاهتمام بالدّين في وصفه عاملا جوهريّا يتّصل بتوازن الإنسان وعلاقته بالغيب وتجلّيات القيم الكبرى من حقّ وعدل وإنصاف من خير وشرّ ، من مغفرة وعقابّ**[2] وفي الرّواية الجديدة يحضر الدّين غالبا ضمن خانة العناصر المتّصلة بالكينونة والتّطلّع إلى كشف الحجاب عن المجهول والغامض والمستعصي على الفهم .

وفيما يخصّ العنصر الثّالث في مجال نقد المحرّمات **نجد السّياسة الّتي تتّخذ مظهرا مختلفا على رغم استمرار ثيمات السّجن والتّعذيب والقمع في أزمنة الرّصاص المتناسلة، وقد اقترنت بظهور الرّواية العربيّة الجديدة ، وجاءت لتعبر عن تطلّع عميق للتّحرّر وتطوير المجتمع وانتقاد الدّكتاتوريّة وطلب الدّيمقراطيّة**[3].

ومن هذا المنظور نستخلص أنّ ثيمة السّياسة ونقدها صارت عنصرا ضمن العناصر المكونة لحياة المجتمع العربي الرّاهن.

---

[1]. ينظر، محمد برادة، الرّواية العربيّة ورهان التّجديد، ص60.

[2]. المرجع نفسه،61.

[3]. المرجع نفسه،ص64،65،66.

د . تذويـــت الكتابة:

وهي الاعتماد على الذّاتية في الكتابة، أي حرص الرّوائي على إضفاء سمات ذاتيّة على كتابته من خلال ربط النّص بالحياة والتّجربة الشّخصيتين ممّا يؤدّي إلى حضور صوت الذّات الكاتبة لتمييز محتوى النّص عن الخطابات الأخرى، " ويقترن تذويت الكتابة بتوفير رؤية العالم تحمل بصمات الذّات الكاتبة ويلجأ الرّوائي الجديد إلى التّخييل الذّاتي لاستحضار العالم وتمثيله فنّياً ، وهذا لا يعني أنّ الرّوائي يعبّر بطريقة مباشرة عن مشاعره وآرائه الخاصّة وإنّما الشّكل الرّوائي يقتضي إفساح المجال أمام كلّ شخصيّة وكلّ صوت داخل الرّواية للتّعبير عن نفسه"[1].

ويمكن القول في التّحليل الأخير"**إنّ تذويت الكتابة يتحقّق من خلال عناصر مختلفة مثل التّخييل ومحمول الذّاكرة وتخصيص الفضاءات واللّغة، مع حرص الرّوائي على إبراز ذاتيّته المتفاعلة حتّى لا تكون علاقة كتابته بعالمه الرّوائي علاقة استنساخ ومحاكاة ، بل علاقة تأويل ورؤية وإعادة خلق**".[2]

ثـــالثا: التّجريب الرّوائـــــي والحداثة:

1. واقـــع التّجريب في الرّوايـــــة العربيّة:

إنّ التّجريب في الرّواية العربيّة تأخّر في الظّهور مقارنة مع الرّواية الغربيّة، وكانت البدايات الأولى لهذا الفنّ في بداية الستّينات ، **ولاشكّ في أنّ ظهور الرّواية الجديدة في الوطن العربي، وانتشارها في الرّبع الأخير من القرن العشرين يستند إلى أسس ومرتكزات أدبيّة وثقافيّة وسياسيّة وحضاريّة ومحليّة ، إضافة إلـــى عامل المؤثّـــرات**

[1]. ينظر، محمّد برّادة، الرّواية العربيّة ورهان التّجديد، ص67.

[2]. المرجع نفسه،ص68.

الأجنبيّة والانفتاح على التّراث القصصي القديم وإلى هزيمة عام 1967م وإلى اهتـــزاز الثّوابت الوطنيّة والتّاريخيّة.[1]

كلّ هذه العوامل كانت سببا في تمرّد الأدباء والكتّاب على قوالب الرّواية التّقليديّة، وخروجهم من عزلتهم كما أسهمت في ولادة نوع روائيّ جديد يطلق عليه اسم الرّوايـــــة الجديدة.

قـــام النقّاد والرّوائيّين العـــرب بالبحث عـــن نماذج حداثيّة وأشكـال جديدة تكسر المنواليّة وتتمـــرّد على القوالب الكلاسيكيّة ، وفي هـــذا الصّدد يقـــول محمّد برّادة:" **إنّ ممارسة التّجريب جعلت الرّوائيّين العرب يتحرّرون من التّمسّك بحرفيّة الشّكل المتبلور عبـــر تاريخ الرّواية العالميّة ، كمـــا جعلتهم يضيفون عـــناصر لها صلـــة بالمحيط الاجتماعي والثّقافي والتّراثي**".[2]

ومن كتّـــاب الرّواية العربيّة المبدعين الّذين تغيّر منظـورهم للعمل الرّوائي واختلفوا عـــن الأجيال الأدبيّة السّابقة في أعمالهم الفنّية نذكر:**{تلك الرّائـــحة} لصنع الله إبراهيم 1966م، و{أنت منذ اليوم} لتيسير سبول 1968م، و{الضّحك} لغالب هلسا 1671م، و{الجبل الصّغير} لإلياس خوري 1977م ، وروايات إدوارد الخرّاط على سبيل المثـــال لا الحصر**[3].

ونميّز في الرّواية بين نمطين من الخطاب:"**خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر، ويخلو تماما من أيّ نزعة سرديّة يمكن أن تلحقه بخطاب السّرد عامّة وخطاب**

[1]. ينظر، عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، ص17.

[2]. محمّد برّادة، الرّواية العربيّة ورهان التّجديد، ص49.

[3]. المرجع نفسه، ص51.

سردي روائـي يعيد هـــذا المؤلّف إلى جنسه الأصلي وهو الرّوايـــة" [1]، ومن الرّوائيـيّن الأوائل الّــذي استطاع أن يفتح المجال أمام الرّوائيّين نجد:" **صلاح الدّين بوجاه والّـــذي تميّزت تجربته بنزعة تجريبيّة تختلف عــن التّجارب الرّوائيّة العربيّة السّائدة ، فقد كـان هــذا الكــاتب يطمح إلى أن يكون أحـــد ورثة تجربة الكاتب المبدع محمود المسعدي.**"

كتب صلاح الدّين بوجاه إلى الآن أربـعة نصوص روائيّة أوّلها مدوّنة الاعترافات والأسرار ،وآخرها رواية النخّاس ومنذ الرّواية الأولى حدّد هذا الموقف نهجه التّجريبي في الكتابة "**فهـــو يطمح إلــى صياغة تجربة مضادّة للرّواية العربيّة الحديثة والوسيطة**"[2]

وقد اختلفت التّجارب الرّوائيّة عن بعضها البعض من حيث البعد الفنّي والجمالي وطبيعة قضاياها"**فكــلّ تجربة متفرّدة بأسئلتها وتفاصيلها البنائيّة ومفاهيمها الأدبيـــّة واللّغويّة، ومرتكزاتها وفلسفتها الجماليّة**"[3]

كما أنّ الرّواية التّجريبيّة اختلفت عن الرّواية الكلاسيكيّة في الشّكل والمضمون، وتمرّدت على التّقاليد الجماليّة الرّوائيّة المعروفة من التّسلسل الزّمني وتحديد الشّخصيّة وضبط المكان كون هذه المعايير لا تتماشى مع الشّكل الجديد، وفي هذا يقول شكـري عزيز الماضي:"**لا يحسن البحث عن التّسلسل والتّرابط والسّببيّة في بناء الحـــــدث وانسيابيّته، كما لا يحسن الحديث عن الشّخصيّات وأبعادها وبيئتها وبناءها أو تماسكها وتفكّكها ولا حتّى عن تماسكها المفكّك بفنّية أو تفكّكها المنسجم، كما لا يحسن الحديث عن تطوّر صورة البطل وتفاعله مع الأحداث والزّمان والمكان أو حتّى عن الجماليّـــات**

[1]. محمّد الباردي، إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة، ص249.

[2]. المرجع نفسه ،ص240 .

[3]. شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، ص17.

السّرديّة المعروفة واللّغة التّصويريّة ومهمّة الحوار.."[1]

وهكـذا يتّضح لــنا أنّ التّجريب في النّص الرّوائي هو تجريب لغوي ، **إذ يدخـل الكاتب عبر سارده مغامرة اللّغة عبر منعرجاتها ونتوءاتــها إلى درجة أنّ النّص أحيانا يتحوّل إلى سبر أغوار مفردة من مفرداته.**[2]

وخلاصة القول حول واقع التّجريب في الرّواية العربيّة ناتج عن مختلف التّطوّرات الّتي شهدتها البلاد العربيّة، فالتّجريب في الرّواية العربيّة متعدّد الألوان واللّغات غيــر أنّ غايته واحدة ، ونجد أنّ الرّوائيّين العرب وجدوا ضالّتهم من خلال هذه التّقنيّة الّتي تسعى بدورها وراء كتابة جديدة يتعامل عبرها الرّوائيّ الحديث مع الواقع الجديد.

وبالتّــالي فالتّــجريب فــي الرّوايــة هو بحــث عن اللّغة الجديدة والمتمثّلة فــي التّشخيص النّصّي والتّشخيص اللّغوي والتّشخيص الرّمزي {العجب}، وبهذا فقد كان لكـلّ روائـــي عربي تجربته الخاصّة الّتي تميّزه عن غيره.

2 . الحـــــــداثة والتّجريب:

مــن المصطلحات الّتي حضيت باهتمـــام الدّارسين والنقّاد شرقا وغربا مصــطلح {الحداثة} الّـذي استقطب اهتمام الأكاديميين داخل الوطـن وخارجه ونظراً لأهميّته ألّـفت وصدرت فيـه كتب متنوّعة وأطروحات عديدة تنـــاولت موضوع الحداثة.

ظاهرة الحداثة اليوم تعدّ من أكثر الظّواهر والتيّارات الّتي أحدثت جدلا، ليــس عند العرب فقط بــل عند مـن أنتجها وأفرزها للعالم ، وأعني بذلك الغرب فقــد كــانت الحــداثة تجسيدا لمرحلة تــاريخيّة حضاريّة شكّلتها عـــوالم وتحوّلات فكريّة وفلسفيّة

[1]. شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، ص167.

[2]. محمّد الباردي، إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة، ص243.

واقتصاديّة واجتماعيّة ، وقد انبثقت هذه المرحلة من مراحل سابقة من التّاريخ الثّقافي والاجتماعي للمجتمع الغربي ولـكن ما تميّز به هذا المصطلح أنّـه حمل القطيعة بيـن التّراث والتيّارات الحديثة في الأدب والفن ودعا إلى عوالم فنيّة مجهولة.[1]

والحداثة تمثّل اتّجاها فكريّا وثورة كـاملة على كلّ مكان وما هو كائن في المجتمع وهي بهـذا المعنى رؤية كونيّة لا تنحصر فـي أبعاد محدّدة ، بل تتجاوزها إلـى الرّفض والاختلاف وهذا يشير إلى أنّ معنى هذا المصطلح يقوم على مفهوم المغايرة والمعارضة لكلّ ماهو تقليدي ونمطي.[2]

كما وصف الدّكتور محمّد عبد المطّلب "الحداثة" **بأنّها تقوم على اختراق المألوف وصولا إلى الأمر المبدع،** وقـال أدونيـس عنها :"**الحداثة رؤية جديدة وهي جوهريّا رؤيا للتساؤل والاحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السّائد" وما ينطبق على حداثة الشّعر يكاد ينسحب على حداثة النّثر**[3].

وليس من شكّ أنّه من الصّعوبة وضع تعريـف جامع مانع لهذا المصطلح, لأنّ تيّـار الحداثـة يجمع تحت لـوائه اتّجاهـات متنوّعة متباينـة تجمعها سمـات مشتركة وتفصل بينها فروق في الدّرجة، وتفاوت في النّقاء، إلا أنّها جميعا تكاد تلتقي عند الخروج على المألوف واستخدام الرّمـز والأسطورة وتفجير اللّـغة وتثويرها.[4]

---

[1]. نجوى علي غريب، الحداثة بين دعاتها وخصومها، مجلّة جامعة المدينة العالميّة (مجمّع)، العدد 22، أكتوبر، 2017، ص201.

[2]. المرجع نفسه،ص211.

[3]. إبراهيم الفيّومي،الحداثة من خلال التّراث، قراءة في رواية "هاتف المغيب"لجمال الغيطاني، مجلّة البصائر،جامعة البنات الأردنية الأهلية مجلّد1،عدد2،عمّان،الأردن،آذار1997،ص9.

[4]. المرجع نفسه،ص10.

ويبدو أنّ مفهوم " **التّجريب**" **في الرّواية من المفاهيم النقدية الّتي تتّسق مع مفهوم "الحداثة" فهما وجهان لعملة واحدة ، ففي حين يختصّ مصطلح الحداثة بالشّعر ونقده إذا تمتّ الحداثة أساسا في الميدان الشّعري ومع حركة الشّعر الحديث يختصّ مصطلح التّجريب بالأجناس الأدبيّة الأخرى ونقدها كالقصّة القصيرة ، والرّواية ، والمسرحيّة وقد عدّت الحداثة {رؤيا} و{موقفا} من العالم قبل أن تكون شكلا فنّيا وأن كانت كلّ حداثة تفترض شكلا فنّيا جديدا، ومن هنا فإنّ الحداثة ليست مدرسة أدبيّة وليست مذهبا أدبيّا كغيره من المذاهب الّتي سبقته كالكلاسيكيّة والرّومانسيّة والوجوديّة والواقعيّة ، إنّها منحى في فهم الوجود ، وهي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيّرها الدّائم ولا تكون وقفا على زمن دون آخر**[1].

وقد تعدّدت دواعي الميل إلى التّقنيّات الحداثيّة في الرّواية المتمثّلة بالسّرد والحوار وتوظيف الفنون الإبداعية الأخرى كالسينما والفن التّشكيلي والسّيرة الذّاتية فضلا عن كيفيّة عرض الشّخوص الرّوائيّة ، وجاء هذا الميل إلى الحداثة كنتيجة حتميّة لمجمل المتغيّرات والتّحوّلات الّتي شهدها العالم عموما والعالم العربي على وجه الخصوص.[2]

[1]. سهام ناصر، رشا أبو شنب،مفهوم التّجريب في الرّواية ،مجلّة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة،ص309.

[2]. عماد الضّمور،التّقنيّات الحداثيّة في الرّواية العربيّة، صحيفة الرّأي.

الفصل الثّاني

الفصل الثاني: مقاربة تطبيقية في رواية سرادق الحلم والفجيعة.

أوّلا: تمظهرات التّجريب في رّواية سرادق الحلم والفجـيعة.

1 . العتبات النصّية.

2. تجلّيّات التّجريب في رواية سرادق الحلم والفجيعة.

ثانيا:" التّجريـب الرّوائـي علـى مستـوى البنـية السّردية.

1. بنـية الزّمـن الرّوائـــــي.

2. بنية الشّخصيّة الرّوائيّة .

3. تشكيل المكان الرّوائـي.

أوّلا: تمظهرات التّجريب في رواية سرادق الحلم والفجيعة :

1، العتبات النصّية: يقصد بالمناص أو العتبات النصّية :"" مجموعة الافتتاحيات الخطابيّة المصاحبة للنصّ أو الكتاب من اسم الكاتب ، العنوان، الجلادة، كلمة النّاشر، الإشهار، وحتّى قائمة المنشورات، المكلّف بالإعلام، و دار النّشر.."[1]

ومن هنا نحاول دخول معمار رواية **سرادق الحلم والفجيعة** لعز الدّين جلاوجي عالمه الخاص من خلال هذه العتبات :

أ_ الغلاف : الغلاف هو أحد العتبات النصيّة البارزة ، وهو أوّل ما يقف عنده القارئ ، فهو عبارة عن " فضاء مكاني، لأنّه لا يتشكّل إلاّ عبر المساحة –مساحة الكتاب وأبعاده– غير أنّه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الّذي يتحرّك فيه الأبطال ، فهو مكان تتحرّك فيه – على الأصح– عين القارئ ، هو إذن بكلّ بساطة فضاء الكتابة الرّوائيّة باعتبارها طباعة "[2] ويضمّ غلاف هذه الرّواية كل من الصّورة، اللّون، التّجنيس، اسم المؤلّف:

* **الصّورة:** على صفحة الغلاف تتجلّى إمكانية تضافر عدّة فنون إبداعيّة ومن ذلك تثبيت صورة ما تختلف طبيعتها وفق توجّه المؤلّف ، والصّورة في سيميائيّة تشارلز سندرس بيبرس: "أيقونة تحيل إلى الشيء الّذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها وخاصّة بها وحدها ، فقد يكون أيّ شيء أيقونة لأيّ شيء آخر سواء كان هذا الشّيء صفة أو كائنا أو قانونا لمجرّد أن تشبه الأيقونة هذا الشّيء وتستخدم علامة له".[3]

---

[1]. عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرارجينيت من النّص إلى المناص، منشورات الاختلاف ، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص44.

[2]. حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثّقافي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1، 1991، ص56.

[3]. ثريّا برجوج، سرادق الحلم والفجيعة،رأس المحنة،لعز الدّين جلاوجي، مقاربة العنوان والدّلالة،مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها ، العدد2، ص82.

" والصّورة هي الشّكل البصري المتعيّن بمقدار ما، وهي المتخيل الذّهني الّذي تثيره العبارات اللّغويّة بحيث أصبحت اللّغة الشّعريّة تقف على نفس مستوى صورة الغلاف".[1]

والصّورة المتواجدة على غلاف رواية"**سرادق الحلم والفجيعة**" متمثّلة في وجه امرأة ذات ملامح عربيّة، غطّى السّواد الجهة اليمنى من وجهها ويتوقّف قبل وصوله إلى المنتصف، وتبقى الجهة اليسرى بما فيها العين والأنف والفم مضاءة، يبدو عليها الفرح ويبرز شعرها الكثيف متدلّي على هذه الجهة. وتبدو لنا حركة وجهها مائلة نحو الجهة اليسرى وكأنّها تهرب من السّواد الّذي يغطّي الجهة اليمنى.

* **اللّون:** اللون لغة غير لسانيّة تفهمها جميع الشّعوب، حيث تلعب الألوان دورا هامّا في التّأثير على خلايا الإنسان، والحديث عنه من أساسيّات دراسة الأغلفة ، وعلاقتها بالعمل الأدبي ، لذا نجد الغلاف ممزوجا بمجموعة من الألوان (الأسود، الأبيض، الأزرق، الأخضر، الأحمر) ، لكن اللّون الطّاغي على الغلاف هو اللّون الأسود الّذي جاء مسيطرا على صفحة الغلاف ، ممّا جعل الصّورة المتربّعة وسطه أكثر ظهورا ، فهو يعبّر عن مدى القهر والظّلم وحسرة الرّاوي على أوضاع المدينة. فاللّون الأسود" **رمز للحزن والألم والموت، كما أنّه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التّكتّم**"[2].

وقد استعمل المؤلّف اللّون الأسود نظرا لما يحمله من إيحاءات ودلالات وإشارات مثل" **النّظرة التّشاؤميّة إلى الحياة واعتبار جانب الشّر أكثر من جانب الخير**".[3]

كما يظهر اللّون الأبيض عبارة عن إشعاعات في وسط السّواد وكأنّه بصيص أمل يتشبّث

[1]. صلاح فضل، قراءة الصّورة وصورة القراءة، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1997، ص5.
[2]. أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص229.
[3]. المرجع نفسه، ص235.

به الكاتب لتغيير ذلك الواقع، فاللّون الأبيض "**رمز للطّهارة والنّقاء والصّدق**".[1]

وهـو رمـز لبعض شخصيّـات الرّواية الّتـي تتجلّـى بهذه الصّفـات مثل: الشّيـخ المجذوب وغيره... و منه فــقد اختار المؤلّف أن يكون اسم المؤلّف ودار النّشر والمؤشّر الجنسي باللّون الأبيض داخل خلفيّة سوداء، فوجود اللّون الأبيض داخل فضاء أسود يقوّي حضوره وبالتّالي تسرع العين لرؤيته.

أمّا عنوان الرّوايـة فقد اختـار له المؤلّف اللّـون الأحمر الّذي "**يرمز إلـى العـاطفة والرّغبة البدائيّة والنّشاط الجنسي وكل أنواع الشّهوة**".[2] وهذا ماجسّده الرّاوي في الرّواية.

كما تتخلّل الصّورة ألوانا أخرى متمثّلة في اللّون الأخضر والأزرق، فاللّون الأخضر نجده في الجهة العلويّة للرّأس والجهة السّفلية اليمنى "**فالشـّخص الّذي يختار الأخضر يريد أن يزيـد من ثقـته في قيمته الذّاتيّـة، ويبرز تعـاليه مع من يتـعامل معهم، أو مـن هم في مستـواه، فمحتـواه العـاطفي الزّهو.**"[3]واللّون الأزرق نجده كذلك أعلى رأس المرأة" **فحينما يختار الأزرق فأنّه توجـد حـاجة إمّـا إلـى هـدوء عاطـفي وأمـان وانسجـام واستكفاء أو حاجة فسيولوجية للرّاحة والاسترخاء وفرصة للمعافاة.**[4]

فاستخدام هذا اللّون يدلّ على حاجة الشّخصيّات إلى الرّاحة والمعافاة من القهر الّذي عاشوه، والخروج من ذلك الظّلم إلى النّور والاستقرار.

---

[1]. أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص229.

[2]. المرجع نفسه، ص230.

[3]. المرجع نفسه، ص191.

[4]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص190.

***التّجنـــيس:**إنّ المؤشّر الجنسي ملحق بالعنوان فهو يأتي ليخبر عن الجنس الّذي ينتمي إليه العمل الأدبي ، والمكان المعتاد للمؤشّر الجنسي هو الغلاف أو صفحة العنوان أو في آخر الكتاب أو في قائمة منشورات دار النّشر. "**أمّا وظيفة المؤشّر الجنسي هي إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل _الكتاب الّذي سيقرؤه _وهي وظيفته الأساسيّة**".[1]

وتجنيس هذا النصّ"**سرادق الحلم والفجيعة**"نجده أوّل مرّة على الغلاف وفي المرّة الثّانية في الصّفحة الّتي تلي الغلاف ؛ أي صفحة العنوان.

ومن خلال هذا التّكرار يتمكّن القارئ من معرفة نوع هذا العمل من بين الأجناس الأدبيّة الأخرى(قصّ، مسرحيّة...).

***اسم المؤلّف:** يعدّ اسم الكاتب من بين العناصر المناصيّة المهمّة، فلا يمكننا تجاهله ومجاوزته لأنّه "**العلامة الفارقة بين كاتب وآخر ، فيه تثبت هويّة الكتاب لصاحبه، ويحقّق ملكته الفكريّة على عمله دون النّظر إلى الاسم إن كان حقيقيّا أو مستعارا.**[2]

أمّا مكان وجوده فغالبا ما يتموضع في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان وفي باقي المصاحبات المناصيّة (قوائم النّشر، الملاحق الأدبية ، الصّحف الأدبيّة..) "**ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخطّ بارز و غليظ للدّلالة على هذه الملكة والإشهار لهذا الكاتب**".[3]

واسم المؤلّف في رواية سرادق الحلم والفجيعة يترأس صفحة الغلاف ويقع أعلى الصّفحة حيث أراد به عز الدين جلاوجي أن يبيّن حضوره منذ البداية ، فوضع اسم المؤلّف في أعلى الصّفحة وفي أسفلها لا يعطي نفس الانطباع، ففي أعلاها يبرز أكثر

---

[1]. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارجينيت من النصّ إلى المناص، ص89.90.

[2]. المرجع نفسه، ص63.

[3]. المرجع نفسه، ص64.

ويكون ملفت للانتباه لذلك نجد أغلب الأسماء في معظم الكتب الحديثة تتموضع أعلى الصّفحة.

ب . دلالـــــة العنوان:

***مفهوم العنوان:** يعدّ العنوان من أهمّ العتبات النصّية الموازية المحيطة بالنصّ الرّئيس، **حيث يساهم في توضيح دلالات النصّ** واستكشاف معانيه الظّاهرة والخفيّة ، "إن فهما وإن تفسيرا، وإن تفكيكا، وإن تركيبا، ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضّروري لسبر أغوار النصّ والتعمّق في شعابه التّائهة ، والسّفر في دهاليزه الممتدّة، كما أنّه الأداة الّتي بها يتحقّق اتّساق النّصّ وانسجامه، و بها تبرز مقروئيّة النصّ وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة ، وبالتّالي فالنّص هو العنوان والعنوان هو النصّ ، وبينهما علاقات جدليّة وانعكاسيّة **أو علاقات تعيينية أو إيحائية ،أو علاقات كلّية أو جزئيّة**".[1]

وقد اهتمّ علم السّيمياء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية لكونه" **نظاما سيميائيّا ذا أبعاد دلاليّة وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبّع دلالاته ، ومحاولة فكّ شفرته الرّامزة** " فقد عرّفه **ليوهوك** بأنّه" مجموع العلامات اللسانيّة **(**كلمات، مفردة، جمل، نص**)** الّتي يمكن أن تدرج على رأس نصّه لتحدّده وتدلّ على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته".[2]

***أهميّة العنوان:** يعتبر العنوان مكوّن وعنصر أساسي للنصّ وبذلك فقد أولت المناهج الحديثة والمعاصرة أهميّة كبيرة لعنوان النصّ وتنبثق هذه الأهميّة بشكل عام من كونه "**مكوّنا نصيّا لا يقلّ أهميّة عن المكوّنات النصيّة الأخرى، إضافة إلى كونه مقدّمة اللعبة**

[1]. جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ط1، 2015، ص8.

[2]. رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سيميائيّة في عنوان ديوان"بسمات من الصّحراء"لحسان درنون، مجلّة معارف، العدد4، الجزائر،ص98.

الإبداعيّة، أو هو لعب أوّلي مع النصّ ومع محتواه ودلالته وشكله أيضاّ.[1]

تكمن أهميّة العنوان أيضا في كونه " نص مختزل ومكثّف ومختصر" له علاقة مباشرة بالنصّ الّذي وسم به، فالعنوان والنصّ يشكّلان ثنائيّة والعلاقة بينهما هي علاقة مؤسّسة "**إذ يعدّ العنوان مرسلة لغويّة تتّصل لحظة ميلادها بحبل سرّي يربطها بالنصّ لحظة الكتابة والقراءة معا فتكون للنصّ بمثابة الرّأس للجسد**".[2]

أولت السّيميوطيقا أهميّة كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النصّ الأدبي، ونظرا لكونه مفتاحا بامتياز يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النصّ العميقة بغية استنطاقها وتأويلها ، وبالتّالي يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النصّ من أجل تركيبه عبر إستكناه بنياته الدّلاليّة والرّمزيّة، ويضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النصّ وغمض.[3]

وقد أظهر البحث السّيميولوجي بشكل من الأشكال أهميّة العنوان في دراسة النصّ الأدبي نظرا للوظائف الأساسيّة المرجعيّة والإفهاميّة والتناصيّة الّتي تربطه بالنصّ وبالقارئ ،ولن نبالغ إذا قلنا أن"**العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيّا في التّعامل مع النصّ في بعديه: الدّلالي والرّمزي**"[4] ،ويختار الرّوائي العنوان على أساس القصديّة، أي أنّه يكون معبّرا عن المتن دلاليّا أو متضمّنا فيه.

وقد وفّق عز الدّين جلاوجي إلى حدّ بعيد في هندسة العنوان الّذي يلفّه الغموض والإبهام، وهذا ما يزيد من فضول القارئ لقراءة الرّواية ، وهذا يتجلّى في عنوان روايتنا "**سرادق الحلم والفجيعة**" ، فهذا العنوان جاء جامعا ملخّصا للرّواية يختصر المتن الرّوائي

---

[1]. ثريّا برجوج، مجلة علوم اللغة العربيّة وآدابها،ص81.

[2]. رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سيميائيّة في عنوان "ديوان بسمات من الصّحراء" .

[3]. جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص8.

[4]. المرجع نفسه، ص9.

وهو يدلّ على وجود حلم ووجود فجيعة وقراءة الرّواية توضّح لنا ذلك، في البداية نقوم بتحديد دلالات العنوان ثمّ نربط بينهما لنقيم علاقة وصل بين العنوان والمتن.

*نسبت السّرادق إلى متناقضين : الحلم والفجيعة والمقصود بالسّرادق: " **سَرْدَقَ** " **البيت أي جعل أعلاه و أسفله مشدودا كلّه.**[1]، والسّرادق تعني ما يحيط بالشّيء من جدار أو غيره أو الخباء الّذي يمدّ فوق فناء المنزل أو الغبار أو الدّخان مثلما ورد في قوله تعالى:" **إنّا اعْتَدْنا للظَّالِمينَ نَـاراً أَحـاطَ بِهِم سُرَادِقُها**" أي الدّخان المحيط بالظّالمين.[2]

غير أنّ هذه الدّلالة مستبعدة فالدّلالة الأولى هي الأقرب والّتي يرمي إليها السّارد.

*والحلم هو ما يراه الإنسان في منامه، أمّا الحلم في الرّواية هو حلم الكاتب بتغيير الوضع السّائد في المدينة المومس، وحلمه بمستقبل زاهر ، وأمنيته بعودة الماضي الجميل ، وكذا حلمه بلقاء حبيبته نون.

*أمّا الفجيعة فهي كلّ ما ينزل بالإنسان من حزن عظيم ، والفجيعة في الرّواية متمثّلة في الطّوفان الّذي ينتظره أهل المدينة ، المهلك للبعض والمنقذ للبعض الآخر في نفس الوقت وفجيعة من الحاضر الّذي آلت إليه المدينة المومس الّتي تفتح ذراعيها لكلّ طالب شهوة.

وكما أشرنا سابقا إلى "أنّ العنوان مشكّل من معنيين متقابلين يوحيان بدلالتين متضادتين، الحلم من جهة والفجيعة من جهة أخرى ، وبعد قراءتنا للرّواية يتبيّن لنا أنّ العنوان جاء معبّرا عن مقاصد وأهداف الرّواية ، حيث صوّرت لنا الرّواية عالما تلفّه الفجيعة والمتمثّلة في المدينة المومس والشّخصيّات الحيوانيّة المنبوذة ، كالغراب، الدّود، الفئران..

---

[1]. المعجم الوسيط، مجمّع اللّغة العربيّة، ص426.

[2]. نور السّادات جودي، بلاغة التّقابل في روايات عز الدّين جلاوجي ، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر،باتنة،كلّية الآداب واللّغات قسم اللّغة العربيّة وآدابها،2013، 2014، ص135.

ومن جهة أخرى جسّدت لنا الحلم في صورة الحبيبة نون ، الّتي بحث عنها الرّاوي طول الرّواية ، وكذلك الشّخصيّات الخيّرة والمهمّشة مثل: عسل النّحل ، شذا الزّهر، سنان الرّمح...[1]

ج: الإهـــــداء: الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله الآخرون ، سواء كانوا أشخاصا ،أو مجموعات (واقعيّة، اعتبارية) وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل) وإمّا في شكل مكتوب يوقّعه الكاتب بخط يده في النّسخة المهداة .[2] ونجد "**جينـــيت**" يفرقّ بين إهدائين ، إهداء خاص يتوجّه به الكاتب للأشخاص المقرّبين منه، يتّسم بالواقعيّة والماديّة وإهداء عام يتوجّه به الكاتب للشّخصيّات المعنويّة كالمؤسّسات والهيئات والمنظّمات والرّموز (كالحريّة، السّلم،العدالة..) [3]، فقد وجد **جينيت** أنّ الإهداء يتموضع أعلى الكتاب وهذا في القرن 16م ، أمّا الآن فهو يتّخذ من الصّفحة الأولى الّتي تعقب صفحة العنوان مباشرة مكانا له أمّا إذا كان للكتاب عدّة أجزاء أو يقع في مجلّدات فيخصّ الكاتب كلّ جزء أو مجلّد بإهداء خاص أو يضع الإهداء في جزء أو مجلّد واحد من الكتاب [4]، ويرد الإهداء في رواية" **سرادق الحلم والفجيعة**" كالآتي:

إلـــي.. إلى الغرباء[5] ، جاءت كلمة "الغرباء" معرّفة بـ "ال" التعريف وبالتالي فهي تشمل الأموات والأحياء وكل من تنطبق عليهم هذه الصفة ، حتّى الكاتب اعتبر نفسه من هؤلاء الغرباء بقوله"**إليّ**" فحقّا كان غريبا في تلك المدينة.

---

[1] ينظر، ثريّا برجوج،مقاربة العنوان والدّلالة، مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها ،ص82.

[2]. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارجينيت من النصّ إلى المناص،ص93.

[3]. المرجع نفسه، ص92.

[4] ينظر، عبد الحق بلعابد، جيرارجينيت من النص إلى المناص،ص95.

[5]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،1999،ص5.

2. تجلّيـــات التّجريب في رواية سرادق الحلم والفجيعة:

أصبح التّجريب الرّوائي هاجس كلّ مبدع ينشد الاستمرارية والتجدّد، إذ بدونه يصير الكاتب حبيس قوانين الكتابة التّقليديّة ورهين النمطيّة، وهو تجاوز للمألوف، وخرق للسّائد وانزياح عن الشّائع ، إنّه محاولة بحث عن الجديد في الشّكل والمضمون معا، وسعي من أجل الإبداع والابتكار وهذا يساهم في تطوير الرّواية العربيّة ومواكبتها للرّواية الغربيّة أو العالميّة.

والكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي من الكتاب الّذين رفعوا راية التّجديد ودفعوا بالرّواية الجزائريّة إلى الأمام ، وضمن بقاءه إلى جانب المبدعين الجدد الّذين ظهروا على السّاحة الأدبيّة.وتمثّل رواية"**سرادق الحلم والفجيعة**" البداية الحقيقيّة لعز الدين جلاوجي في هذا الفن والّتي جاءت تمرّدا وثورة على تقاليد الكتابة النمطيّة والبحث على أشكال مختلفة تتماشى ومتطلّبات العصر ويتجلّى التّجريب في هذه الرّواية فيما يلي:

أ . البناء الفنّـــي:

يفاجئنا القلم الجلاوجي منذ البدء ببناء فنّي متميّز بدا فيه مطمح التّجريب جليّا حيث أبدع بناءً معماريا نقيضا للبناء الكلاسيكي ، فجاءت الرّواية مقسّمة على 36 فصلا معنونا ومرقّما ، تتضمّن هذه الفصول بدورها مقاطع صغرى معنونة أدّت إلى كسر رتابة الامتداد الخطّي للسّرد.[1]

قسّمت الرّواية إلى 36 فصلا معنونا كالآتي : 1. أنا والمدينة، 2. قبحون، 3. في حضرته، 4. الكابوس الجميل، 5. حبيبتي نون، 6. الخطبة العصماء، 7، حي بن يقضان، 8. القارح بن التّالف والفاني بن غفلان، 9. عيد الغراب، 10. الصّفصافة، 11، في رحاب

[1]. ريمه لعواس، علي ملاحي، مظاهر التّجريب الرّوائي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي ، مجلّة مقاليد، العدد14، جوان2018 ،ص16.

الصّخرة، 12. جحافل الدّود، 13. الحلول وحديث الإشارة، 14. الأحذية والفأر، 15. هولاكو والأحذية الخشنة، 16. وكر النسور، 17. الحيرة، 18. الشّخير المالح، 19. قصّة الغراب والقمل والشّياطين، 20. البحث عن الحبيبة، 21. تجشؤ السيل، 22. سراب الأبالسة، 23. الارتواء يولّد الظمأ، 24. نبأ الهدهد، 25. الشّلال، 26. الطّائر الميمون، 27. حكاية السّيد نعل، 28. الغربة، 29. الرّسالة، 30. الآلهة الحنجرة، 31. هئت لك، 32. القمر الدرّي،33. العورة العوراء، 3. اللّعنة اللعناء،35. النبع والمجذوب،36الطوفان والفلك وهو آخر فصل في الرواية يضم مجموعة من الرّوايات (رواية أولى...رواية خامسة) [1]

وبالتّالي فإنّ القارئ عندما يبدأ بقراءة الرّواية للوهلة الأولى يتراءى له أنّ كلّ فصل من هذه الفصول مستقل بنفسه عن الآخر، لكن سرعان ما يدرك أنّها مرتبطة ببعضها البعض ، يستدعي انتباهنا أيضا توظيف الحواشي في الرّواية حيث عمل جلاوجي بين الفينة والأخرى على تقديم إضاءات لأحداث وشخصيّات وألفاظ المتن في الهامش على طريقة الدراسات الأكاديميّة.[2]

والمقطع الوارد في متن الرّواية الدّال على ذلك:"**وجاءت من بعيد مجموعة من العبيد المناكيد يجرّون رجلا خلته العبسيّ من لحيته وقد نزفت مذاكيره دما**"[3]، ثمّ قام عز الدين جلاوجي بشرح سبب تسمية الرجل بالعبسي في الهامش بقوله" **والعبسيّ سمّي كذلك لطول عبوسه حزنا على ما وقع في المدينة**" ، كما عمد جلاوجي إلى تشويه المفردات ، ويتجلّى ذلك في قوله:"**ربّ اللّظام واللّكام والشّيهب**"[4].

---

[1]. عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيعة ، ص134،8.

[2]. ريمه لعواس، علي ملاحي، مظاهر التّجريب الرّوائي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدّين جلاوجي، مجلّة مقاليد، ص16.

[3]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص29.

[4]. المصدر نفسه، ص15.

وفي قوله أيضا :"**ولقد سمّاه لعن السّارمي ولكنّي استقبحت هذا الاسم الشّنيع، واخترت له اسما رائعا ...إنّه قبحون ...قبحون العظيم..**"[1]

وعرفت الرّواية بناءا دائريّا يتجلّى في المحكيّات الّتي تبدأ من النّهاية "تعمل هذه البنية على تكسير الزّمن وتكسير السّير العادي للحبكة وجعلها مغلقة على ذاتها" إنّها بنية ثابتة تعمل على"**تثبيت الزّمن وتوقيفه إنّها تعني الصّفر ولاّ شيء**"[2]

وهذا مانجده في الرّواية من خلال بدء الكاتب روايته بالخاتمة ، وإنهائها بالمقدّمة وهذا ما نسمّيه التمرّد على الكتابة التّقليديّة والخروج على النمطيّة ، ولكن سرعان ما نقرأ الرّواية ندرك أنّ الخاتمة الّتي جاءت في بداية الرّواية هي خاتمة لحكي سابق ، والمقدّمة الّتي ختم بها الكاتب روايته جاءت كبداية لرواية أخرى.

يؤدّي البناء الدّائري في الرّواية دورين هامّين هما تكسير خطيّة السّرد ، وإثارة اهتمام القارئ ، فزيادة على الوضعيّة الشّكليّة يؤدّي هذا البناء وظيفة تشويقيّة تسهم في إشراك القارئ وإدخاله في عالم الرّواية.

وهذا واضح في بداية الرّواية ، حيث يقول جلاوجي في الخاتمة:" **ومازالت الأجيال المتعاقبة تبحث عن قمّة الجودي حيث رست السّفينة ... لكنّهم لم يعثروا عليها أبدا رغم كثرة الفرق الأثريّة المتخصّصة من أرقى جامعات العالم**"[3].وما نلاحظه في الرّواية أنّ بناؤها كان بناء ضدّيا، أي أنّ الكاتب استعمل الثّنائيّات الضديّة في الرّواية مثلا: **الحلم/الفجيعة ، الخير/الشر ، الموت/الحياة ، القبح/الجمال .**

---

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص14.

[2]. ريمه لعواس، علي ملاّحي، مظاهر التّجريب الرّوائي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلّة مقاليد، ص17.

[3]عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص7.

ولم يقتصر هذا التضاد على القيم فقط بل نجده أيضا في الشّخصيّات حيث قسّم عز الدّين جلاوجي شخصيّات الرّواية إلى قسمين:

الشّخصيّات التي ترمز إلى الخير:الحبيبة نون، الشّيخ المجذوب، سنان الرمح، نور الشّمس، شذا الزّهر، عسل النّحل.

الشّخصيّات الّتي ترمز إلى الشّر: المدينة المومس، الغراب، الفئران، النّسور ، الثّعالب.

والشّيء الّذي زاد من تعقيد وغموض الرّواية هو ما نلمسه فيها من غرائبيّة وعجائبيّة، فالشّعور بالغربة واضح في الرّواية ويتجلّى في الإهداء بقوله: **إلى الغرباء**"[1] كما أن القارئ وهو يقرأ الرّواية يجد نفسه غريبا فيها حاله حال الرّاوي .

إضافة إلى الخرق والتّجاوز الّذي يعتبر أساس الكتابة الرّوائيّة عند عز الدّين جلاوجي قام بقلب الأوضاع في هذه الرّواية من خلال تصويره للمدينة المومس وتقديمها في صورة مقرفة ووصفها بالفاسقة والعاهرة ، فيقول :

أيّتها المدينة المومس..

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء..؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء..؟

إلى متى أيّتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟ [2]

[1]. عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيعة ن ص5.

[2]. المصدر نفسه، ص9.

ب: شعريّة اللّغة:

تعدّ الرّواية الجنس الأدبي الأكثر قابليّة لاحتضان كلّ تجريب فنّي جميل ينأى من اللّغة السّطحيّة التقريريّة الّتي تسعى إلى تحقيق الوظيفة الإخباريّة إلى لغة تراهن على تحقيق الشّعريّة السّرديّة عبر "**كسر التّرتيب السّردي وفك العقدة التّقليديّة وتحطيم الزّمن المستقيم وتهديد بنية اللّغة المكرّسة**"[1]، ورواية سرادق الحلم والفجيعة خير مثال على ذلك ، فقد اختار عز الدين جلاوجي لغة مناسبة لموضوع نصّه وأبدع في نحت ألفاظه وكلماته الّتي تحمل معاني ودلالات عديدة ، وهذه الألفاظ والكلمات تشكّل لغة شعريّة أتقن جلاوجي توظيفها في الرّواية ونمثّل لهذا بقوله:

خبّئيني في القلب الكبير خبّئيني..

دثّريني بالرّموش الظمأى دثّريني..

أنا ما عرفت دفء اليقين

ما ذقت شذا الحبّ..منذ سنين

منذ ولدت ... منذ عصر الجنين..[2]

تسعى هذه اللّغة إلى محاولة خرق التّرابط الدّلالي والنّحوي والعدول عن الاستعمال العادي ، فهي تخلق عالمها الفريد لأنّ خطابها يمتاز " بخصوصيّة الأسلوبيّة واستثماراته البلاغيّة ونزعته نحو التكثيف والإقتصاد اللّغوي ، حيث يصبح للكلمة في هذا النّوع من الكتابة قانونها الخاص وإيقاعها المتميّز، فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب

[1]. ريمه لعواس، علي ملاحي، مظاهر التّجريب الرّوائي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلّة مقاليد،ص17.

[2]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص123.

على الوظيفة النثريّة.[1] ، ونمثّل لهذه الفكرة بقول عز الدين جلاوجي:

ها أنت ذي غريبة مثلي فلم لا يلتقي الغرباء؟؟

تعيسة مثلي فلماذا ياحبيبتي يعادي التّعساء التّعساء؟؟

ضيّعت في هذي السّرادق كلّ أحلامي..

فقدت لساني وكلامي..

ورائي وأمامي..

خوفي وسلامي..[2]

جاءت رواية سرادق الحلم والفجيعة طافحة بالشّعريّة، مفعمة بدلالات ورموز وإيحاءات، وهذا ماجعلها تصل إلى أعلى مراتب الإبداع. فقد صادفنا في الرّواية بعض المقاطع ينسى القارئ فيها أنّه يقرأ في رواية, مثل:

"لم أنطق بكلمة واحدة ...ولا بنصفها ...ولا بربعها...ولا بأقلّ من ذلك...ولا أكثر...وإن يك مثقال حبّة من خردل في فضاء سماواتي أو في أعماق أرضي."[3]

وما نستشفّه ممّا سبق أنّ عز الدين جلاوجي استطاع أن يترك أثراً كبيراً في نفسيّة القارئ من خلال هذه اللّغة التي استطاع بفضلها أن يرتقي بالكتابة إلى درجة الشّاعريّة ويحجز لنفسه مكانا مميزاً في ذاكرة النقاد والقرّاء.

---

[1] ريمه لعواس، علي ملاحي، مظاهر التّجريب الروائي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي،مجلّة مقاليد،ص17.

[2]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص116.

[3] المصدر نفسه، ص16.

ج . التّنـــاص:

تعتبر ظاهرة التّناص من الظّواهر الفنيّة الّتي لايخلو منها أيّ نصّ أدبيّ لاسيّما الرّواية الّتي تعدّ ملتقى لتقاطع الخطابات المتنوّعة ، حيث أنّ نصّية كلّ نصّ تتجلّى من خلال فاعليّة التّناص، إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التّفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها وعلى إنتاج نصّ جديد ، يحافظ على تميّزاته الخصوصيّة رغم تعدّد هذه التّقاطعات ، لأنّ تفاعل النّصوص في بويتقة نصّ واحد لايعني الخلط بين خصوصيّة هذا النصّ الجديد والنّصوص الأخرى الّتي ينسلّ أو ينحدر منها.[1]

وقد قام عز الدين جلاوجي بتوظيف هذه الظّاهرة في تجربته الرّوائيّة وجاءت هذه الأخيرة مفعمة بدلالات ورموز وإيحاءات فاستحضر قصص الأنبياء واقتبس من القرآن الكريم كما نجد تناصّات تراثيّة أسطوريّة، حيث استند إلى القرآن الكريم لقداسته وهذا مانجده في العنوان "**سرادق الحلم والفجيعة**" فعند سماعنا كلمة سرادق أوّل ما يتبادر إلى ذهننا الآية الكريمة ، قال تعالى:"**وَقُلِ الحَقُّ مِنْ رَبِّكُم فَمَنْ شَاءَ فَلْيؤمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْيَكْفُرْ إِنَّا اعْتَدْنَا للظَّالِمِينَ نَاراً أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا**"[2]، فكان لمفردات القرآن الكريم حضور كبير في الرّواية لرمزيّة دلالاتها.

ومن قصص الأنبياء الّتي استحضر جلاوجي مضامينها في الرّواية نجد: قصّة سيّدنا نوح، سـيّدنا موسـى مع الخضر، قصّة سيّدنا يـوسف، قصّة سيّدنا آدم وقصّة السّامري، تحدّث أيضا عن فجيعة الطّوفان المنتظر وعند سماع كلمة الطّوفان يتبادر إلى ذهننا هلاك قوم سيّدنا نوح عليه السّلام وما حلّ بهم بعد المعصية والمقطع الدّال على ذلك: "**هل اكتسح الطّوفان المدينة ومن فيها؟**"

---

[1]. ريمه لعواس، علي ملاّحي، مظاهر التّجريب الرّوائي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلّة مقاليد، ص18.

[2]. سورة الكهف ، من الآية 29.

هل نجا شاهد هذه الأحداث ومن كان معه في السّفينة من ذلك؟

أو ربّما لم يحدث طوفان أصلا... ولم تمخر السّفينة عباب البحر وبقيت المدينة المومس كما هي.[1]

ومن خلال هذا الاستحضار يتبيّن لنا أنّ جلاوجي جسّد أمنية الرّاوي بحدوث الطّوفان من أجل غسل المدينة من القذارة والفواحش الّتي ترتكب فيها وبالتّالي معاقبة المفسدين في هذه المدينة.

ونجد لقصّة سيّدنا موسى عليه السّلام مع الخضر حضورا في الرّواية ويتجلّى ذلك في المقطع الآتي: **تريد أن تبلغ مجمع البحرين..وقلبك معلّق بالحوت ..ولبّك عاشق للعجل ..عد اذبح العجل *..واحي الحوت*..ودون ذلك فلن تستطيع معي صبرا*..[2]**

وهذه العبارات دالّة على عدم قدرة الرّوائي على الصّبر على أوامر الشّيخ المجذوب وهذا يتوافق مع عدم صبر سيّدنا موسى عليه السّلام على ما رآه من أفعال غريبة، وذكر أيضا قصّة سيّدنا موسى لمّا تمرّد عليه السّامريّ بصنعه عجلا له خوار ، غير أنّ الكاتب في الرّواية قلب الاسم وسمّاه السّارميّ فيقول: " **وما هي إلاّ ساعات حتّى كان النّصب شامخا ..إلها جسدا له أنين ..نعيق..جئير..قال أحدهم:لن نبرح له عاكفين..وقال ثان: هذا إلهكم وإله آبائكم الأوّلين..[3]**

ومن قصص الأنبياء الّتي تعرضها لنا الرّواية نجد أيضا قصّة سيّدنا يوسف مع زوجة العزيز، من خلال حبّ القمر للمدينة وهيامه بها وهذا ماتحدّث عنه جلاوجي في هذه المقاطع :"وقالوا إنّ القمر قد عشق المدينة وهام بها حبّا وسعا إلى الخلوة بها فلمّا تمّ

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص7.

[2]. المصدر نفسه، ص19.

[3]. المصدر نفسه، ص15/14.

له ذلك راودها عن نفسها، أقصد راودته عن نفسه لأنّها شقيّة فاستعصم وفرّ فأمسكت به فقدّت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها وقال:

إن قدّت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصّادقين..وإن قدّت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين..هي كذبت هو صدق.. هي صدقت هو كذب."[1]

واستحضر أيضا قصّة سيّدنا آدم عليه السّلام من خلال قوله: **لاتخف اذهب فلقد حلّت عليك لعنتنا إلى يوم الدّين**" وقوله أيضا:"**أخرج منها فإنّك رجيم وإنّ عليك اللّعنة إلى يوم الدّين**"[2]، وهذه المقاطع تدلّ على أنّ الغدران والنّسور رفضت شخصيّة البطل ولعنته وطردته بعدما تسللّ خلف الغراب وخدعه.

تستلهم الرّواية عدّة جوانب من التّراث سواء على مستوى الشّكل أو على مستوى المضمون ، أمّا تناصّ الشّكل فتمثّل في تقسيم الرّواية على شكل قصص ذات عناوين فرعيّة من قبيل: القوال والعناكب، الفأر والحصاة.."وهذا التّقسيم إذا أحالنا على شيء إنّما يحيلنا إلى تفريعات كتاب كليلة ودمنة : القبرة والفيل، القرد والغيلم...فهذه التّقسيمات الّتي جاءت في رواية سرادق الحلم والفجيعة كلّها تتضافر لتشكّل قصّة كبرى."[3]

أمّا على مستوى المضمون نجد بعض المقاطع تجسّد لنا تناصّات شعبيّة أسطوريّة منها قصّة بياض الثّلج من خلال حقد المدينة وكرهها الشّديد للقمر، ما يعادل كره وحقد زوجة الأب الشرّيرة لابنة زوجها"**ثليجة**"لأنّها أجمل منها . وكذلك محاولة عجائز المدينة إسقاط القمر في قصعة ملئنها ماء لتشويهه، وفي هذا يقول جلاوجي:

---

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص54/53.

[2]. المصدر نفسه، ص119/111.

[3]. ريمه لعواس، علي ملاّحي، مظاهر التّجريب الرّوائي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلّة مقاليد، ص20.

واجتمعت العجائز عند بوابة المبولة البوالة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردّة ويأجوج ومأجوج من كلّ حدب ينسلون وعلى كلّ ضامر يأتون... وحشر كل ساحر عليم.. وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء..حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفّاف ...تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضّلة ..تأمّلت صفحة القمر المضيئة وهي تلوك علكتها..فرأت صورتها بشعة.. مفزعة.. مخيفة ..مرعبة ..مهلعة..مهلكة ..قهقهت عاليا تنوح ثمّ قالت: **مرآتي يامرآتي من هي أجمل الجميلات؟؟** ..وأجابتها صفحة القمر صمتا..سخرية..هزءا..تكبّرا..تعاليا.. فلمّا اشتدّ حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح وأوحت إلى العجائز أن شوّهن محيا القمر.[1]

[1]. عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيعة، ص56/55.

ثانيـا: التّجريب الرّوائـي على مستوى البنية السّرديّة:

1- بنية الزّمن الرّوائي:

أ . ماهية الزّمن: يتضمّن الزّمن ثنائيّات متعلّقة بالكون والحياة والإنسان كالوجود والعدم، الميلاد والموت، الحركة والثّبات، الزّوال والدّيمومة، فهي ثنائيّـات ضدّية تتّصل بحركة الزّمن في علاقته بالإنسان، ولهذا حظي الزّمن باهتمام الأدباء والعلماء والفلاسفة.

يقول عبد المالك مرتاض عن الزّمن:" **فالزّمن كأنّه هو وجودنا نفسه ، هو إثبات لهذا الوجود أوّلا ، ثمّ قهره رويدا ، رويدا بالإبلاء آخرا فالوجود هو الزّمن الّذي يخامرنا ليلا ونهارا وصار شيخوخة دون أن يغادرنا لحظة من اللّحظات أو يسهو عنّا ثانية من الثّواني.**"[1]

ويرى بأنّ "الزّمن مظهر وهميّ يزمنن الأحياء والأشياء فتتأثّر بمضيّه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس والزّمن كالأكسجين يعايشنا في كلّ لحظة من حياتنا، وفي كلّ مكان من حركاتنا غير أننا لانحسّ به، ولا نستطيع أن نتلمّسه ولا أن نراه ولا أن نسمع حركته الوهميّة على كلّ حال ولا أن نشمّ رائحته إذ لارائحة له ، وإنّما نتوهّم أو نتحقّق أنّنا نراه في غيرنا مجسّدا في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه وفي سقوط شعره وتساقط أسنانه، وفي تقوّس ظهره واتّباس جلده.."[2]

فالزّمن ليس مادّة موجودة في الفضاء (شأنه سائر عناصر الكون)، وإنّما هو ضرب من الفضاء الذّهني يكتنف الأشياء والأحداث.[3]

---

[1]. عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية ، بحث في تقنيّات السّرد، ص171.

[2]. المرجع نفسه، ص173/172.

[3]. الصّادق بن النّاعس قسّومة، علم السّرد (المحتوى والخطاب والدّلالة) مطابع الجامعة ، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنيّة أثناء النشر، الرّياض ، ط1، 2009، ص64.

ب . الزّمن في الرّوايـــــة:

يمثّل الزّمن محور الرّواية وعمودها الفقري الّذي يشدّ أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها والرّواية فنّ الحياة ، فالأدب مثل الموسيقى ، هو فنّ زمانيّ لأنّ الزّمان هو وسيط الرّواية ، كما هو وسيط الحياة وعبارة كان يا مكان في قديم الزّمان هو الموضوع الأدبي لكلّ قصّة يحكيها الإنسان من حكايات الجن،[1]والزّمن جوهر الحياة وطريقة بنائه تكشف تشكيل بنية النص ، والتقنيّات المستخدمة في البناء ، وبالتالي يرتبط شكل النص الرّوائي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزّمن وقد عبّر "**أدوبن**" عن ذلك بقوله: **الرّواية لا شكل لها، لأنّ الحياة الّتي تصوّرها لا شكل لها**".[2]

والزّمن عنصر أساسي في السّرد الرّوائي ، وهو محوريّ تترتّب عليه عناصر التّشويق والاستمرار كما أنّه نسبيّ يختلف من شخصيّة إلى أخرى ومع ذلك فإنّه ليس للزّمن وجود مستقلّ في الرّواية وإنما هو يتخلّلها كلّها، والواقع أنّ مفهوم الزّمن في الرّواية التّقليديّة يختلف عنه في الرّواية الجديدة أو فيما بعدها، فإذا كان الزّمن يعني في الرّواية التّقليديّة الوقت الماضي فأنّه يعني في الرّواية الجديدة مدّة التّلقي أو القراءة.[3]

ج . المفارقات الزّمنيّة:

وتعني دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنيّة في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنيّة نفسها في القصّة، وذلك لأنّ نظام القصّة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه

---

[1]. مها حسن يوسف عوض الله، الزّمن في الرّواية العربيّة، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنيّة، 2002، ص28.

[2]. المرجع نفسه، ص29.

[3]. محمّد عزّام فضاء النص الرّوائي، مقاربة بنيويّة تكوينيّة في أدب نبيل سليمان، ص121.

من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، ومن البديهي أنّ إعادة التّشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنّها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبيّة.[1]

يحدّد الزّمن طبيعة الرّواية ويشكّلها إذ يشكّل النص الرّوائي في جوهره بؤرة زمنيّة متعدّدة المحاور والاتجاهات وفي هذه الدّراسة للزّمن في رواية سرادق الحلم والفجيعة سنقوم برصد مختلف الاتجاهات الّتي ينحوها الزّمن ، وتظهر من خلال عدّة تقنيّات كلإستباق والاسترجاع والوقف والمشهد والإيجاز.

قام عز الدين جلاوجي في الرّواية بكسر خطّية الزّمن أو التّعاقب الزّمني ممّا أدى إلى تداخل الأزمنة الثّلاث (ماض، حاضر، مستقبل) وكذا التلاعب بالنّظام الزّمني وفق أدوات وتقنيّات نذكر منها :

***الاستباق:** وهو الإشارة المسبقة إلى أحداث قبل وقوعها ، وهو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصّلا فيما بعد، إذ يقوم الرّاوي باستباق الحدث الرّئيسي في السّرد بأحداث أوليّة تمهّد للآتي وتومئ للقارئ بالتّنبؤ واستشراف مايمكن حدوثه، أو يشير الرّاوي بإشارة زمنيّة أوّليّة تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السّرد.[2]

ومن خلال استباق الأحداث في السّرد"**يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطّبيعي في زمن القصّة**"[3]، ولم يشغل السّرد الإستباقي في رواية سرادق الحلم والفجيعة حيّزا كبيرا مقارنة مع السّرد الاستذكاري الّذي قام الرّاوي من خلاله بالحديث عن فترة زمنيّة ماضية، وما نلحظه في الرّواية أنّ الماضي جاء أكثر وضوحا من المستقبل المجهول.

---

[1]. جيرارجينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمّد معتصم،عبد الجليل الأزدي، عمر علي، الهيئة العامة للمطابع الأميريّة ، ط2، 1997، ص44.

[2]. مها حسن يوسف عوض الله، الزّمن في الرّواية العربيّة، أطروحة دكتوراه، ص201.

[3]. حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي، من منظور النّقد الأدبي، ص74.

ومن العبارات الدّالة على الاستباق نجد: "غير أنّ مايجري في المدينة يوحي بشيء خفي لن أبرحها حتّى أعرف من أين كسب الغراب كلّ هذه القوّة السّحريّة"

فالشّخصيّة هنا غارقة في التّفكير لإيجاد حلّ أو طريقة تكشف بها عن المؤامرات والخدع الّتي تحاك في الخفاء من طرف الغراب والنّسور...وغيرهم"الواجب أن أكشفهم، لن تطمئنّ نفسي حتّى أراهم رأي العين...ولن يكون الطّريق بالسّهولة الّتي أتصوّر لاشكّ أنّهم يحيطون أنفسهم بالسريّة التّامة وبطرق تمويهيّة عجيبة...ولاشكّ أنّهم يستغلّون من أجل ذلك وسائل لا تخطر على بال...لم يكشفهم أحد من قبل فكيف أكشفهم أنا؟ وبأيّ وسيلة؟[1]"

ويظهر في الرّواية من خلال بعض المقاطع رغبة الشّاهد الشّديدة بالتّخلّص والتطهّر من دنس المدينة المومس من خلال وقوفه تحت الشّلال ، وكذا إقراره بأن لا يبقى متفرجا سلبيا على الأحداث وإنّما يغير سير الأحداث، فيقول:" **لابدّ أن أغادر المدينة الآن لأتطهّر، سأقف السّاعات الطّوال تحت الشلاّل الضّئيل...وسأدع ماءه يتسرّب إلى عظامي يجب أن أبتلّ ...أن أرتوي**"[2]،أيضا قوله:"**لن أبقى مراقبا شاهدا على مايجري ...بل يجب أن أكون فاعلا في الأحداث...لقد قرّرت ولا رادّ لما قرّرت**".[3]

وهذه الإستباقات لا تتّصف باليقينيّة ، أي أنّها يمكن أن تحدث كما يوجد احتمال بعدم حدوثها ، مثل قول السّارد:**ربّما سيحدّثني عن نفسه، أو عن نفسي، أو عن الرّفاق الّذين خرجوا معه وغادروا المدينة..وربّما عن نون حبيبتي أين هم الآن؟**"[4]

---

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة،ص76.

[2]. المصدر نفسه،ص98.

[3]المصدر نفسه،ص77.

[4]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة،ص73.

ومن خلال ماقدّمناه يتّضح لنا أنّ الاستباق تمّ في مواضع قليلة في الرّواية، فتوظيفه في النصّ الرّوائي يتمّ حسب أسلوب الكاتب وحاجته إليه.

***الاسترجاع أو الاستذكار:**

هو عبارة عن تقنيّة زمنيّة يعود السّارد من خلالها إلى زمن مضى يقول سيزا قاسم عن الاسترجاع:**يترك الرّاوي مستوى القصّ الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لوقوعها"**[1]، قال أيضاً:**أنّ الكاتب يحتاج إلى الاسترجاع كلّما قدّم شخصيّة جديدة على مسرح الأحداث ليقدّم ماضيها وخلفيّتها"**[2].

ويتجلّى الاسترجاع في الرّواية فيما يلي:

" وهل تذكرين ياحبيبتي البيضاء ثلجا...العذبة فراتا نيلا...الملساء حجازا...الشّامخة سنديانا؟؟" " هل تذكرين حين كنّا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك الّتي تشبه أشعّة الشّمس...ولاشيء غير زخّات المطر تتناثر فوق جسدينا كالفرح..ولا شيء غير الصّمت.."[3]

نلاحظ من خلال هذه الاسترجاعات أنّ الشّاهد في حالة من الشّوق إلى حبيبته فهو يتذكّر أيّامه الخوالي معها وذكرياته الجميلة الّتي قضاها معها كما نلمس أيضا في هذه العبارات شعوره بالوحدة والحزن لفراقها، ونجد بعض الاسترجاعات الواردة في الرّواية تقدّم لنا معلومات عن الشّخصيّات الرّوائيّة في مثل قول السّرد:كنت قد حدّثتكم عن الغراب، وهو طويل نحيل أطرافه ضعف جذعه المتكوّر ككرة مطّاطيّة كبيرة..الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه ، يرتدي في العادة لباسا أسود صنع

---

[1]. سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، القاهرة، يونيو 1987،ص58.

[2]. المرجع نفسه، ص45.

[3]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص25.

خصّيصا من ريش الغربان"[1]

***المشهـــد:** يقصد بالمشهد" المقطع الحواري الّذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد، إنّ المشاهد تمثّل بشكل عام اللّحظة الّتي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق"[2]، والمشهد يقوم على الحوار سواء كان داخلي أو خارجي، وهناك مقاطع يتداخل فيها الحوار مع الوصف، ومثال ذلك"**الفصل الثّامن(القارح بن التّالف الفاني بن غفلان)** الّذي جاء قائما على الحوار يتخلّله وصف قصير في بداية الفصل:

فجأة دهمني موج عاصف قاصف حتّى ارتطمت بالجدار المتهرّئ ...امتلأ المكان نورا.. تجلّى أمامي.

هو: مازلت تنكرها؟

أنا: عمّن تبحث.

هو: عن حبيبتي.

أنا: أخبرتك في المرّة السّالفة أنّي لا أعلم عنها شيئا.

هو: تعاونتم جميعا على هدمها واغتيالها ثمّ تدّعي أنّك لا تعلم عنها شيئا.

أنا: أنا..ومن غيري؟[3]

وما يتّضح لنا من خلال هذا الحوار أنّ الفترة الّتي تمّ فيها الحوار هي فترة زمنيّة قصيرة لا تتعدّى السّاعات.

---

[1]. عز الدّين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص87.

[2]. حميد لحمداني، بنية النص السّردي، من منظور النقد الأدبي، ص78.

[3]. عز الدّين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة،ص43.

***الوقفة أو الاستراحة:**

"الاستراحة تكوِّن في مسار السّرد الرّوائي توقّفات معيّنة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي إعادة انقطاع السّيرورة الزّمنيّة ويعطّل حركتها"[1]

طغت الاستراحة أو الوقفة الوصفيّة في هذه الرّواية بشكل كبير ، فمعظم صفحات الرّواية تقوم على الوصف سواء كان وصفا طويلا أو قصيرا ، وهذا الوصف هو وصف للشّخصيّات "**والغراب نسيت أن أحدّثكم عنه...هو مخلوق متميّز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرّأس ،معروق الأصابع ركّبت فيه كلّ أشكال وأنواع الدمامات ..كل من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال..ينتعل حذاءه معكوسا وينكمش فتغوص رقبته في صدره حتّى تتلاشى..ويظهر رأسه صوانا بكماء وضعت دون مبالاة على كومة من عظام**".[2]

وفي وصفه للأحداث يقول:" **من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء..يبصر قطّا متكوّرا على نفسه..يضحك الفأر ضحكة هستيريّة ..يجري خلفه..يفزع القط، يندفع فارّا تتناثر أعضاؤه هنا وهناك..يهتف العجاج عاليا لبطولة الفأر..**"[3]

***الخلاصة أو الإيجاز:**

تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهـــر أو ساعـات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التـعرض

[1]. حميد لحمداني، بنية النص السّرديّة، من منظور النّقد الأدبي، ص76.

[2]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة،ص32/31.

[3]. المصدر نفسه، ص10.

للتّفاصيل".[1]

كما لم يرد الإيجاز في الرّواية إلاّ نادرا ، مثلا في قوله:"**حبست نفسي أمام المبولة منذ الصّباح الباكر وهاهو النّهار يأتي على آخره لاهثا..باصقا..متنخّما..وهاهو اللّيل قد تكأكأ يفتح شدقيه بشهيّة كبيرة.**" [2] وقوله:"**عدت إلى المدينة مع تجشّؤ الفجر لقد ذقت بها ذرعا، وما كنت أستطيع أن أزيد فيها ليلة واحدة فوق ما قضيته**".[3]

ونلاحظ من خلال هذه المقاطع أنّ الكاتب اختزل مدّة زمنيّة قصيرة متمثّلة في بضع ساعات فقط ، كما أنّ كلّ التّقنيّات المتعلّقة بالزّمن من استباق ومشهد ووقف وإيجاز نجدها قد توفّرت في رواية سرادق الحلم والفجيعة، والّتي أدّت بدورها إلى كسر خطيّة الزّمن وتجاوز المفهوم التّقليدي للزّمن المبني على التّسلسل والتّرابط.

2. بنية الشّخصيّة الرّوائيّة:

أ . ماهية الشّخصيّة:

الشّخصيّة أحد أهم العناصر الفنيّة في كلّ عمل إبداعي متكامل حيث "كانت الرّواية التّقليديّة تركّز كثيرا على بناء الشّخصيّة ، والتّعظيم من شأنها ، والذّهاب في رسم ملامحها وواقعيّتها معا، لكنّ الرّواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشّخصيّة فأعارتها أذنا صمّاء ، وعينا عمياء، فلم تكد تأبه لها، بل بالغت في إيذائها وفي التّضئيل من مكانتها الممتازة الّتي كانت تتبوّؤها في حضن الرّواية التّقليديّة، فإذا هي مجرّد رقم أو مجرّد حرف أو مجرّد اسم غير ذي معنى"[4]

[1]. حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص76.

[2]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص107.

[3]. المصدر نفسه، ص89/88.

[4]. عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد، ص48.

وقد تباين الدّارسون والمنظّرون في فهم الشّخصيّة ودراستها وهذا راجع إلى اختلاف الرّؤى والمناهج الّتي اعتمدوها ، وإلى اختلاف الزّوايا والمنطلقات الثّقافيّة أيضا، ولم تجمع المعاجم ذاتها على تعريف واحد وفي هذا تعدّد المداليل المستفادة من هذا الدال وقد حصرت بعض المعاجم الشّخصيّة في الحيوانات المشخّصة فصارت الشّخصيّة "**ما يمثّل في القصّة أو الشّريط أو غيرهما من شخوص وحيوانات مشخّصة**"، وهناك من عرّف الشّخصيّة بكونها " **شخوصا ترد وفق الطّرائق القصصيّة المختلفة، وهي طرائق متباينة تباين الأجناس(الملحمة،المسرح..)**.[1]

ويعرّف عبد المالك مرتاض الشّخصيّة بأنّها: مجرّد كائن من ورق وأنّها أوّلا وقبل كلّ شيء مشكلة لسانياتيّة بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللّغة.[2] ، ولعلّ أقرب التعاريف إلى التّماشي مع الشّخصيّة المنتسبة إلى القصص الأدبي ما يلي:

"**تعرف الشّخصيّة بجملة ما يسند إلى الفاعل مع صفات صريحة أو ضمنيّة**".[3]

ب . أهميّة الشّخصيّة:

تمثّل الشّخصيّة في العمل السّردي أهميّة قصوى، فهي الشيء الوحيد الّذي يميّز الأعمال السّرديّة عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى، "فالشّخصيّة هي الّتي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث أنّها هي الّتي تصطنع اللّغة وهي الّتي تبثّ أو تستقبل الحوار وهي الّتي تصطنع المناجاة وهي الّتي تصف معظم المناظر الّتي تستهويها وهي الّتي تنجز الحدث ،وهي الّتي تنهض بدور تضريم الصّراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها ، وهي التي تقع عليها المصائب أو تشتار النّتائج وهي الّتي

[1]. الصادق بن الناعس قسومة، علم السّرد ، المحتوى والخطاب والدّلالة، ص189/188.

[2]. عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية(بحث في تقنيّات السّرد)، ص82.

[3]. الصادق بن الناعس قسومة، علم السّرد(المحتوى والخطاب والدّلالة)، ص189.

تتحمّل كل العقد والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنوء بها ولا تشكو منها ، وهي التي تعمّر المكان، وهي التي تملأ الوجود صياحا وضجيجا وحركة وعجيجا ، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا، وهي التي تتكيّف مع التّعامل مع هذا الزّمن في أهم أطرافه الثّلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل." [1]

ويبدو أنّ هناك من" لايبرح يمنح للشّخصيّة الرّوائيّة أهميّة كبرى ويبوئها منزلة عظمى في الحياة الاجتماعية والفكريّة والجماليّة معا، ذلك لأنّ الشّخصيّة الرّوائيّة بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين فإنّها تكشف لكلّ واحد الناس مظهرا من كينونته التي ماكانت لتكشف فيه لولا الاتصال الّذي حدث عبر ذلك الواقع بعينه"، كما أنّ " قدرة الشّخصيّة على تقمّص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الرّوائي يجعلها في وضع ممتاز حقّا، بحيث بواسطتها يمكن تعرية أي نقص وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع ، وحين يقرأ النّاس تلك الشّخصيّة في رواية من

الرّوايات العظيمة يقتنعون، أو يخادعون أنفسهم أنّهم مقتنعون بانّ تلك الشّخصيّة تمثلهم

على نحو ما، وربّما رأوا أنفسهم فيها على هون ما" [2]

ج . شخصيّات الرّواية:

* **الشّخصيّات الرّئيسيّة:** نقصد بالشّخصية الرّئيسية شخصيّة ذات كثافة حضوريّة داخل النص الروائي وبالتالي تكون لامّة للأحداث :

_ **السّارد أو الشّاهد:** هو أول وأهم شخصيّة رئيسية في الرواية يتّضح حبه الشّديد وعشقه لوطنه من خلال الرّواية فبالرّغم من بقاءه شاهدا سلبيا على مايجري كقوله" فأنا شاهد

[1]. عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية،بحث في تقنيّات السّرد،ص91.

[2]المرجع نفسه، ص79.

سلبي على الأحداث لا أقدر على تغييرها" إلاّ أنّه لم يترك وطنه في الأزمة والأوضاع الصّعبة الّتي مرّ بها[1] ، ومن الواضح أنّ الشخصيّة سلبت إرادتها، شخصيّة مهمّشة، طمست هويّتها، لا تملك حتى الحق في إبداء رأيها "**هذه مدينة الفئران ..إمّا أن تمسخ فأرا فتكون منّا، لك ما لنا وعليك ما علينا... وإمّا أن تغادر المدينة..تهجرها إلى غير رجعة**"[2] ، لكنّ الشّخصيّة لم ترض بكلّ ما يحدث رغم كل التهديدات التي تعرّضت لها ولم تسمح بضياع حقّها "**الأحذية ليست أحذيتنا لا نعبد ما تعبد ولا تعبد ما نعبد ولا هي عابدة مانعبد، ولا نحن عابدون ماتعبد لها دينها ولنا ديننا**"[3]، بل قرّرت أن لا تقف موقف الشّاهد السّلبي المتفرّج و إنّما عليها أن تكشف ما يحاك وراء ظهرها" **قرّرت اليوم أن أكشف وكر النّسور يجب أن أفضح أسرارهم من هم؟ وأين يسكنون بالضّبط؟ وماهي طبيعتهم؟ وما هذا التأثير المغناطيسي القوي الذي يسلّطونه على الغراب والسيد لعن أقصد نعل وأتباعهما؟**

" **لن أبقى مراقبا شاهدا على مايجري.. بل يجب أن أكون فاعلا في الأحداث..لقد قرّرت ولا رادّ لما قرّرت**"[4]، وما يتّضح لنا من خلال دراسة هذه الشّخصيّة أنّها شخصيّة فاعلة في الرّواية ، قويّة رغم ظروفها الصّعبة، إلاّ أنّها حافظت على هويّتها.

ـ **الغراب:** يمثّل الغراب في الرّواية المحرّك الرّئيسي للأحداث، صاحب طباع وسلوكات سيّئة، ومظهر قبيح حيث قام الكاتب بوصف مظهره الخارجي بقوله:" **نحيف طويل صغير الرّأس معروق الأصابع**"،"**وانتشى الغراب فمدّ رجليه الأعوجين**[5]"،

---

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص91

[2]. المصدر نفسه، ص77.

[3]. المصدر نفسه، ص 69.

[4]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص77.

[5]. المصدر نفسه، ص8.

فمن خلال هذه الصفات يتبين لنا مدى قبح شكل الغراب في الرّواية، كذلك يمثّل الغراب في الرّواية نظام الحكم الفاسد، الطّاغي، والمتحكّم في مصير الشّعب "**وكان الغراب على رأس أكبر حزب في المقهى كلها سمّاه حزب جماهير الدّيمقراطيّات الشّعبيّات**" يتّضح أيضا أنّ شخصيّة الغراب تمثّل كلّ أنواع الاستبداد والاستغلال إلى أبعد الحدود ولا تفوّت فرصة إخضاع الآخرين لها.

_ الشّيخ المجذوب: يمثّل المأوى الّذي يأوي إليه الشّاهد، ويشكو له همّه كلّما ضاقت به السّبل "**لماذا جئت إلى هذا المكان؟ لماذا كلّما تضيق بي السّبل أقصده كالعاشق الولهان؟**[1]، ومن خلال وصف مظهره الخارجي يتبيّن لنا أنّه إنسان متديّن ودليل ذلك في قولهّ: **هو كلّ شيء يزيّن العمامة والجبّة واللّحية**"، أما الوصف الدّاخلي كان من حيث كلامه وسلوكه وطباعه" **كان المجذوب يجلس إلى ظلّ صخرة كبيرة يمسك بعصاه ويرفع رأسه يتأمل السّماء دون أن يتحرّك البتّة**" " **يا من أوتيت رحمة وعلما**"[2].

ومن خلال هذه المواصفات يمكن القول أنّ الشيخ المجذوب رجل دين وصاحب معتقدات والملاذ الوحيد للشاهد من المدينة المومس، فالشّاهد يقصده كلّما ضاقت به الدّنيا فهو ملجأ للرّاحة والطمأنينة.

_ الحبيبة نون / المدينة المومس: والّتي جسّدها عز الدين جلاوجي في صورة امــرأة بوجهين: صورة الجزائر خلال العشريّة السّوداء من خلال المدينة المومس الّتي صوّرها الكاتب على أنّها امرأة ذات أخلاق منحلّة ، تمارس العهر جهارا دون حياء وهذا راجع إلى نظام الحكم الفاسد والمستبد والطّاغي في تلك الفترة "**إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء..؟**

---

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص17.

[2]- المصدر نفسه ، ص18/48/16.

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء..؟؟ إلى متى أيّتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟؟"[1]، ويقول في هذا الصدّد أيضا:"**وفجأة أقبلت المدينة المومس تلوك علكتها ..تدندن أغنيتها المفضّلة... تضرب الأرض بكعبها العالي... ترقص في ثوبها الشّفاف وقد تهادى ثدياها ... شكوتاها**"[2]، كلّ هذه العبارات دالّة على الفساد والانحلال الخلقي الّذي ساد الجزائر في تلك الحقبة.

أمّا الصّورة الثّانية فهي صورة الجزائر قبل العشريّة السّوداء وهي الفترة الّتي كان يسودها الأمن والاستقرار وهذه الصورة جسّدها الكاتب في الحبيبة نون والّتي منحها كل صفات الأنوثة والجمال بقوله:

حسناء حبيبتي يا لون الفرح والقمح البرّي..

ياطعم الطّفولة والحلم والليمون..

يا قامة الصّفصاف وكبرياء السّرو..

يا..القوزح.. الجوهر..السّر.. اللّب.. العمق.. الكنّه..

يا.. طعم زخّات المطر الليمون.. الأريج.. الشّذا.."[3]

من خلال وصف الكاتب للمدينة المومس والحبيبة نون، أي قبل وبعد العشريّة السّوداء قد وضّح لنا التغيّرات الحاصلة وكيف كانت أحوال النّاس في تلك الحقبة الزّمنيّة.

_ **السّيد نعل:** هو شريك الغراب وملازم له في كل مشاريعه فلا يذكر الغراب إلا ويكون السيد نعل بجانبه" **وقد وقف الغراب قريبا منه ومعه السيد لعن، أقصد نعل**" " **ظهر**

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص9.

[2]. المصدر نفسه، ص62.

[3]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص26.

الغراب والسيد نعل وهما يحملان رشّاشين كبيرين"[1]، وكان السيّد نعل خاضعا مطيعا لأوامر الغراب ، مقدما له كل الولاء والطاعة والإخلاص "**صاح لعن أقصد نعل بجةً... عاش الغراب سيدنا في الأرض والتراب**"وهو يحمل كذلك صفات جسمية لا تقل فضاعة عن صفات الغراب "**والمتأمل لرأس السيد نعل من ناحية أذنه يراه في شكل قرص يمتد أنفه إلى الأمام ، وفي جلدة وجهه ورقبته شبه كبير بجلد عنز جاف غير مدبوغ**"[2]

وقد ركّز الكاتب وصفه على الوجه كونه يمثّل بطاقة هويّة لصاحبه، وهو أوّل ما يلفت انتباهنا، والسّيد نعل في هذه الرّواية رمز للخراب والدّمار والفساد في المدينة مثله مثل الغراب.

***الشّخصيات الثانويّة:** هي الشّخصيات التي اكتفت بالظّهور في لحظة معيّنة وعند حدث معيّن فقط، وبالتّالي يكون حضورها ضئيلا.

وقد تعدّدت الشّخصيات الثانويّة في الرّواية (قبحون،الثّعالب،الفار ،القط، العناكب عسل النّحل، نور الشّمس، سنان الرّمح، شذا الزّهر، الأسمر ذو العينين العسليتين،النّخلة)

كلّ هذه الشّخصيات طمست ملامحها الجسميّة، فالكاتب لم يقدّم وصفا دقيقا لها مثلما فعل مع الشّخصيات الرئيسيّة، وإنّما اكتفى بذكر الأسماء فقط، وقدّمها في أضيق الحدود، فهي لا ترقب إلى أهميّة الشّخصيات الرئيسيّة.

تعتبر الشّخصيّة المحرّك الأساسي لتنمية النّص السّردي، وأهم عناصر البناء الرّوائي، فهي بمثابة القلب النابض لها. وهذا ما لمسناه في رواية سرادق الحلم والفجيعة التي اختارت شخصيّاتها بدقّة وعناية تامّة.

---

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة ، ص62/45.

[2]. المصدر نفسه، ص104.

3 . تشكيـــل المكان الرّوائـــي:

أ . مفهوم المكان:

يعتبر المكان أحد المحاور الرّوائيّة في تشكيل بنية النصّ الرّوائي ، فهو شرط من شروط العمل الرّوائي والخلفيّة الّتي تحتضن الشّخصيّات وتقع فيها الأحداث ، ووحدة أساسيّة من وحدات العمل الأدبي إلى جانب الشّخصيّة والزّمن، ونجد أنّ الدّارسين قد اختلفوا حول مفهومه ، حيث يرى عبد المالك مرتاض أنّ المكان هو الحيّز والفضاء فيقول:"**لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيّز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (espace,space) ، ولعلّ أهم ما يمكن إعادة ذكره هو أنّ الفضاء من الضّرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النّتوء والوزن والثّقل والحجم والشّكل ... على حين أنّ المكان نريد أن نقفه ، في العمل الرّوائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده.**"[1]

ويعتبر المكان أكثر المصطلحات شيوعا بين النقّاد وأكثرها استعمالا في الدّراسات النّقديّة العربيّة كونه الأقرب لتحديد هويّة العمل الأدبي، أمّا حميد لحمداني فيقول:" **إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما نطلق عليه اسم فضاء الرّواية كون الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، فالأماكن المتفرّقة المتردّدة خلال مسار الحكي هي العناصر المكوّنة للفضاء**"[2] ، أي أنّه جعل المكان جزءا من الفضاء، والواقع أنّنا لم نجد اليوم دراسة تميّز بشكل دقيق بين الفضاء والمكان، لذلك يمكن اعتبار الفضاء الرّوائي هو مجموع الأمكنة المحدّدة جغرافيا والّتي هي مسرح الأحداث وملعب الأبطال.[3]

---

[1]. عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية،(بحث في تقنيّات السرد)، ص121..

[2]. ينظر، حميد لحمداني، بنية النّص السّردي(من منظور النقد الأدبي)، ص64.

[3]. محمّد عزّام، فضاء النّص الرّوائي(مقاربة بنيويّة تكوينيّة في أدب نبيل سليمان)، ص114.

ب . أهميّة المكـان:

للمكان أهميّة كبيرة في العمل الرّوائي تماما كالزّمان والشّخصيّة ، فهو أحد أهم العناصر الفنيّة في تشكيل النّص الرّوائي والأرضيّة الّتي تتحرّك عليها الأحداث فهو" **يحتلّ حيّزا كبيرا وهاما في الرّواية العربيّة ذلك أنّه لا أحداث ولا شخصيّات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ ودون مكان ومن هنا تأتي أهميّة المكان ليس كخلفيّة للأحداث وحسب، بل وكعنصر حكائي قائم بذاته إلى جانب العناصر الفنيّة الأخرى المكوّنة للرّواية**".[1]، بحيث يمثّل المكان الخلفيّة الّتي تقع فيها أحداث الرواية، " ويظهر على الخطّ الّذي تسير عليه الأحداث ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الّذي تقع فيه الأحداث" [2]

ويرى حميد لحمداني أنّ تشخيص المكان في الرّواية هو الّذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيّتها ، وأنّه يقوم بالدّور نفسه الّذي يقوم به الدّيكور والخشبة والمسرح، وطبيعيّ أنّ أيّ حدث لا يمكن أن يتصوّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معيّن ، لذلك فالرّوائي دائم الحاجة إلى التّأطير المكانيّ.[3]

أمّا هنري متران فيرى أنّ" **المكان هو الّذي يؤسّس الحكي لأنّه يجعل القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة**"[4]

وتقوم دراسة المكان في الرّواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه في صور ولوحات تستمدّ بعض أصولها من فن الرّسم والتصوير.[5]

---

[1]. محمّد عزّام، فضاء النّص الرّوائي(مقاربة بنيويّة تكوينيّة في أدب نبيل سليمان)، ص111.

[2]. سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 106.

[3]. حميد لحمداني، بنية النص السّردي(من منظور النقد الأدبي)، ص65.

[4]. المرجع نفسه، ص 65.

[5]. سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص107.

ج . أنواع المكان:

إنّ ممّا لاشكّ فيه أنّ كلّ رواية بحاجة إلى مكان تقع فيه الأحداث وكلّ حدث مرتبط بمكان معيّن، وقد تتعدّد الأمكنة في الرّواية بتعدّد حركة الشّخصيّات في الفضاء، فهناك أمكنة مغلقة وهي أمكنة ذات مساحة محدودة ، محصورة يرتادها الشّخص ليجد نفسه يعاني آلام الهموم والأحزان، وأمكنة مفتوحة وهي الأماكن الشّاسعة الّتي لا تحدّها حدود ضيّقة، يحسّ فيها الشّخص بالرّاحة والطّمأنينة ويجد نفسه حرا أثناء تنقّله فيها ويكون المكان المفتوح في الغالب عبارة عن لوحة طبيعيّة في الهواء الطّلق، وهذا ما سنوضّحه في رواية سرادق الحلم والفجيعة.

*** الأماكن المفتوحة:**

_ المديـــــنة:

وهي تمثّل المكان الرّئيسي في الرّواية، فقد ذكرت مرّات عديدة وإن صحّ القول لا تكاد تخلو صفحة من ذكرها "**وحدي أنا والمدينة**"، "**أيّتها المدينة المومس**"، "**لم أتحرّك والمدينة المومس أمامي**"[1]، وقد وردت في الرّواية كرمز يريد الكاتب أن يدلّ به على الانهيار والدّمار والانحلال الخلقي بقوله:

أيّتها المدينة المومس..

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء..؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء..؟

إلى متى أيّتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 12/9/8.

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

يا.. أيّتها.. المدينة المومس.."[1]

من خلال هذه المقاطع يتّضح أنّها مدينة فقدت معالمها الإسلاميّة وتدهورت قيمها الإنسانيّة، وموقف الكاتب من المدينة واضح في الرّواية والمتمثّل في الحقد والكره والقرف "**كـــانت روائح النّتانة تتعرّش داخـل خيشومي مستعرضة عضلاتها.. تختار مهطعة كل إحساس لدي..**"" **والدّخان وحده سيـدّ الموقف يهدي للأنوف روائح العفن والعطن**"، وقد نجح الكاتب إلـى حدّ كبير فـي رسم هذه الصّـورة من خـلال المفردات الّتي وظّفها والّتي تعبّر عن مـدى الانحطـاط الّذي آلـت إليـه المدينـة، وفـي مقابل هذه الصـوّرة التي تجسّد الـحالة المزريـة التـي وصلت إليها الـجزائر بعد العشريّة السوداء، يقـوم الكـاتب بتذكّر المدينة قبل هذه الفترة ومـا كانت عليـه من ازدهار ورقـي وقبـل أن تـقع فـي أيـدي الأرذال الّذين طمسـوا هويّتها وسيطروا عليـها وأفسدوا فيها كـلّ شـيء إنّها المدينة الحلم ، الحبيبة نون حيث عبّر عنها قائلا: "**حسناء حبيبتي يا لون الفرح والقمح البري..ياطعم الطّفولة والحلم والليـمون... يا قامة الصّفصـاف وكبرياء السّرو... يا نسيم البراءة ..يا براءة النّسيم..**"[2]

ـ الشّـــارع: هو مسـاحة للخوف والموت وصـورة للخـراب والقـهر والعنف الّتي شهدتـها الجـزائر بعد العشرّية السّوداء "**وتراءت من بعيد تملأ فم الشّارع كلّه تشكّل لحمة واحدة ترتفع مــعا وتضرب الأرض معا محدثة زلــزالا عنيفا إنّه إنذار شديد**"، لم يقم الكـاتب بوصف الشّارع وصفا دقيـقا مفصّلا فقط بل وضع بعض الإشـارات من حيـن إلى حيـن ، وهذه الأخيرة تحمل معـاني ودلالات ، مثل قوله: " **لم أكــن أقدر على المشي إلاّ**

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص9.

[2]. المصدر نفسه، ص26.

متعرّجا... ملتويا.. مترنّحا.. قافزا هنا وهناك كانت الفضلات تملأ الشّارع أقصد التجويف"،"قطعت الزّقاق هرولة.. عدوا.. قفزا.. وثبا.. دخلت رقاقا.. ذراعا..ثمّ آخر ساقا.. كان ضيّقا كالدّهليز..كان مظلما.."[1]

من خلال هذه العبارات نستنتج أنّ الكاتب أراد أن يوضّح لنا صورة المكان الاجتماعية من خلال تطرّقه للفضلات الّتي تملأ الشّارع وضيق المكان ممّا جعله يشبّهه بالدّهليز.

ـ البحر: هو الفضاء الّذي يحوي هموم ومشاكل النّاس ، فالكاتب يعتبر البحر ملاذه من المدينة المومس، يشكو له همومه"**قرّرت هذا اليوم أن أذهب إلى شاطئ البحر،إلى البحر الّذي مازال يتلوّى حيّة جبارة حشرت في قارورة من زجاج**" ، ويرى الكاتب أنّ خسارته في حربه مع المدينة والغراب والثّعالب .. كخسارة البحر لماءه" **أقصد أنّ البحر الرّحب قد خاض حربا وخسر ماءه .. مع من؟ مع المدينة.. مع الغراب .. مع الشّمس أم القمر.. مع الدّود اللّـــدود ربّما مع الثّعالب الّتي جاءت تترى من أقصى المدينة تسعى؟؟**[2]

فأفكار الكاتب ومشاعره تتلاطم داخله وتتضارب كما تتلاطم أمواج البحر.

ـ الشّـــلال: هو رمز للطّهارة والصّفاء والنّقاء"**لابدّ أن أغادر المدينة الآن لأتطهّر سأقف الساعات الطّوال تحت الشّلال الضّئيل.. وسأدع ماءه يتسرّب إلى عضامي يجب أن أبتل .. أن أرتوي**"[3]، استعمل الكاتب هذا الفضاء للدّلالة على البقاء واستمراريّة الحياة.

---

[1]. عز الدين جلاوجي،سرادق الحلم والفجيعة، ص 70/27/26.

[2]. المصدر نفسه، ص 60/59.

[3]. المصدر نفسه، ص98.

_ الصّخرة: هي المكان الّذي يرتاده الشّيخ المجذوب بشكل دائم ، فهي مصدر أمانه" **كان المجذوب يجلس إلى ظلّ صخرة كبيرة يمسك بعصاه ويرفع رأسه يتأمّل السّماء دون أن يتحرّك البتّة هذا ديدنه لايحسن إلاّ أن ينظر إلى السّماء كتمثال مرمريّ قديم وضع دونما عناية عند سفح صخرة كبيرة**"[1] ، فيدلّ هذا المكان على الصّمود والصّبر والثّبات.

***الأماكن المغلقة:**

_ المقهى: "دخلت مقهانا الشّعبيّة دخان يصّاعد من الزّاوية يغازل أنوف المكوّمين معتقدا أنّها مداخن، السّقف ملعب تمارس فيه العناكب هوايتها المفضّلة .. أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة، لم يثر ذلك في نفسي شيئا جديدا قد غدت هذه المناظر المقرفة روتينيّة تزرع الكوابيس حتّى في أحلام يقظتي"[2]، يمثّل هذا المكان الجانب السّلبي في الرّواية من خلال مناظره المقرفة وعجز الّذين يرتادونه عن تقديم شيء لمجتمعهم كما يمثّل مكان عقد الاجتماعات ومناقشة قضاياهم، كما يحمل المقهى في هذه الرّواية رمز التّدهور والانحطاط الخلقي.

_ السّجن:

"**وبجوارها كان السّجن يقف شامخ السّرادق مزيّنا بالأسلاك الشّائكة**""**وبالمناسبة هذا السّجن أعلى سرادقه الغراب**"[3]... للسّجن دلالة سلبيّة أيضا في الرّواية ، فهو فضاء انفصال عن العالم الخارجي ومكان مغلق ضيّق يقيّد نشاط الفرد ويأسر حياته.

_ البيـــت:

" **عجلت إلى مخدعي .. دلفته.. ارتمـيت فوق حصير بال قرضت الفئران جزءا**

[1]. عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيعة، ص48.

[2]. المصدر نفسه ، ص11.

[3]. المصدر نفسه، ص 31.

كبـــيرا من أطرافه"، "**فجأة توهّج نور في المخدع... تهـــاوى الظّلام منهزما يختفي بين فجوات الجدران**"[1]، هذه العبارات تدلّ على حالة البيت المزرية فهي في حالة يرثى لها.

وقوله:" **تدلّى قلبي حتّـــى أمعائي هلعا وراح يتأرجح كبندول السّاعة**"،" **أعـادتني صدمة الخوف إلى وعيي**".[2] ، فالشّخصيّة هنا تشعر بالخوف من كلّ ما يحدث وممّا طرأ على المجتمع وقد تحوّل البيت في الرّواية من مكان للرّاحة والاطمئنان والاستقرار كما هو معروف ، إلى مكان للخوف والعنف في زمن استبيحت فيه حرمة البيت.

وخلاصة القول من خـلال دراستنا للمكان في الرّواية أنّه أهمّ العناصر الأساسـيّة في البـناء الرّوائي ولا يمكن تصوّر عمل حكـائي بدون مكان، والمكان في رواية سرادق الحلم والفجيعة هو انعكاس للواقع الّذي عاشته الجزائر في تلك الفترة.

[1]. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 22/21.

[2] المصدر نفسه، ص22.

الخاتمة

من خـلال هـذه الجولة البحثيّـة وهذا الموضـوع الموسـوم بعنـوان " **التّـجريـب فـي الرّواية الجزائريّة المعاصرة، رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي . أنموذجا .**

الّذي لم نبلغ كلّ مداركه وإنّما بعضها، وصلنا في الخـتام إلى حوصلة لأهمّ النّتائج الّتـي خرجنا بها من هذه الدّراسة:

1. استطاع جلاوجي خلق عوالم جديدة جعلت الشّكل الأدبي الرّوائي الجزائري بفضل التّجريب قادرا على الاستجابة لتطوّرات الحاضر وتفتّحه.

2. قدرة عز الدين جلاوجي على تطوير اللّغة من خلال إنتاجه رواية ذات لغة رمزيّة تتمتّع بخصوصيّة أسلوبيّة عالية، استثمر فيها سحر البلاغة بمستوى لغوي عال.

3. أبرز عز الدين جلاوجي ملامح التّجريب في الرّواية من خلال اشتغاله على بعض العتبات النصيّة(الغلاف، الصّورة، اللّون، التّجنيس، اسم المؤلّف ..)باعتبارها تقنيّة جديدة في الكتابة السّرديّة.

4. استحضار الكاتب لنصوص قرآنيّة مختلفة يدلّ على سعة اطّلاعه بالثّقافة الإسلاميّة.

5. كسر عز الدين جلاوجي خطيّـة الزّمـن في الرّواية، وهـذا ما أسـماه جيرارجينـيت المفارقات الزّمنيّة .

6. عمد جلاوجي إلى تقنيّة تقديم الخاتمة وتأخير المقدّمة ممّا يدّل دلالة واضحة على ما يهدف إليه الـسّارد من تحوّل ، ورغبة في التّجريب كما يسهم في تعميق الشّعور بالتّجربة القصصيّة.

7. لم تقتصر الرّواية على زمن معيّن ولا مكان محدّد وإنّما هي ممكنة الحدوث في أيّ

زمان ومكان ، فجوّها الأسطوري الّذي رسمه الكاتب هو مامنحها هذه الكونيّة فالأسطــورة تظلّ دائما صالحة لكلّ الأزمنة والأمكنة .

8. تعدد الأماكن في رواية ســرادق الحلم والفجــيعة دلالة عــلى أنّ المكان في الرّواية التّجريبيّة فضاء واسع لا يمكن تحديده بدقّة.

9. تميّز شخصيّات هذه الرّواية بالتنوّع والدّلالة الرمزيّة.

وختاما إنّ هذه الرّوايــة الجديــدة لعز الدين جــلاوجي تغري بالقراءة ، إذ أنّ بنيتها مثيرة بسبب نزوعها إلى التّجريب ، إنّها تجربة بل مغامرة جديدة في الرّواية الجـــــزائريّة المعاصرة تستحق منّا البحث والتأمّل ، ونتمنّى أن نكون قد وفّقنا ولو بجزء ممّا كنّا نسعى للوصول إليه والله وليّ التوفيـــــق.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

_ المصادر:

1. عز الدين جلاوجي، سـرادق الحلم والفجيعة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر 1999.

_المراجع:

_الكتب العربية:

1. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997. 2 .
2. جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ط1، 2015.

3. جميل حمداوي، مستجدّات النقد الرّوائي، دار الألوكة، المغرب، ط1، 201.
4. حميد لحمداني، بنية النص السّردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثّقافي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991.

5. سلوى النعيمي، برهان العسل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

6. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، القاهرة، يونيو، 1987.

7. شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، رقم355، 2008.

8. الصّادق بن النّاعس قسّومة، علم السّرد، المحتوى والخطاب والدلالة، مطابع الجامعة، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، الرياض، ط1، 2009.

9. صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1997.

10. صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.

11.عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارجينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربيّة للعلوم ناسرون، الجزائر، ط1، 2008.

12.عبد الرّحمان محمّد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، مطابع السّياسة، الكويت، مارس2002.

13.عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات السرد، عالم المعرفة، الكويت رقم 240، ديسمبر 1998.

14.فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التّفكير وأصالة الإبداع، عالم المعرفة ، الكويت2002.

15.محمّد الباردي، إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة ، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

16.محمّد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي،ط1، ماي2011.

17.محمّد عزّام، فضاء النّص الرّوائي، مقاربة بنيويّة تكوينيّة في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1996.

_ الكتب المترجمة:

18.جيرارجينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي و عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

19.جيسي ماتز، تطوّر الرّواية الحديثة، ترجمة لطيفة الدليمي، دار الهدى،ط1، 2016.

20.ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمّد برّادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

_ المعــاجم:

21. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، مج1، مادة جرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

22.الجوهري، إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مادة جرب، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.

23.الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي ، المطبعة الأميريّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، فصل الجيم، دمشق، ط6، 1998.

24.مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983.

25.المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، باب الجيم، القاهرة، 1994.

26.المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، باب الجيم، القاهرة، ط2، 1972.

_ المجلات والصّحف:

27.إبراهيم الفيومي، الحداثة من خلال التراث، قراءة في رواية هاتف المغيب لجمال الغيطاني مجلة البصائر، جامعة البنات الأردنيّة الأهلية، مجلد1، العدد2،

عمان، الأردن، آذار 1997.

28.ثريا برجوج،سرادق الحلم والفجيعة، رأس المحنة، لعز الدين جلاوجي، مقاربة العنوان والدلالة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد2.

29.رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سيميائية في عنوان ديوان بسمات من الصحراء لحسان درنون، مجلة معارف، العدد4، بسكرة، الجزائر.

30.ريمه لعواس، علي ملاحي، مظاهر التجريب الروائي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلة مقاليد، العدد14، جوان،2008.

31.سعيد يقطين، الرواية العربية من التراث إلى العصر، من أجل رواية تفاعلية عربية، مجلة علامات، العدد20.

32.سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، مجلد36، العدد2014،5.

33.سوسن رجب، الرواية التجريبية، صحيفة دنيا الوطن، 1 ديسمبر 2017.

34.عماد الضمور ، التقنيات الحداثية في الرواية العربية، صحيفة الرأي8 جانفي2016.

35.نجوى علي غريب، الحداثة بين دعاتها وخصومها، مجلة جامعة المدينة العالمية، عدد 22، أكتوبر 2017.

_ الرسـائل الجامعيّة:

36.مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002.

37.نور السادات جودي، بلاغة التقابل في روايات عز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر ، باتنة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2013/ 2014.

_المنتديات:

38.الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي، أفكار ورؤوس من أفكار، منتديات ستار تايمز،10مارس2009.

_المواقع الإلكترونيّة:

39. www.bennedouga.com

40. www.startimes.com

41. www.alrai.com

42. www.alwatanvoice.com

الفهرس

الفهرس:

كلمة شكر.

إهداء.

مقدمة.....أ،ب،ج.

توطئة.....2

الفصل الأول:التجريب الروائي، الماهية والسياق

أولا: ماهية التجريب.....7

1. المفهوم اللغوي.....7

2. المفهوم الاصطلاحي.....9

3. الفرق بين التجربة والتجريب.....10

ثانيا: آليات ومكونات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.....13

1. في مفهوم الرواية التجريبية.....13

2. آليات ومظاهر التجريب الروائي.....17

3. المكونات الشكلية والدلالية للتجريب الروائي.....22

ثالثا: التجريب الروائي والحداثة.....26

1. واقع التجريب في الرواية العربية.....26

2. الحداثة والتجريب.....29

الفصل الثاني: مقاربة تطبيقية في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي.

أولا: تمظهرات التجريب في رواية سرادق الحلم والفجيعة.....34

1. العتبات النصية.....34

أ . الغلاف.....34

ب . العنوان.....38

ج . الإهداء.....41

2. تجليات التجريب في رواية سرادق الحلم والفجيعة.....42

أ . البناء الفني.....42

ب . شعرية اللغة.....46

ج . التناص.....48

ثانيا: التجريب الروائي على مستوى البنية السردية.....52

1. بنية الزمن الروائي.....52

أ . ماهية الزمن.....52

ب . الزمن في الرواية.....53

ج . المفارقات الزمنية.....53

2. بنية الشخصية الرّوائيّة.....59

أ . ماهية الشخصية.....59

ب . أهمية الشخصية.....60

ج . شخصيات الرواية.....61

3. تشكيل المكان الروائي.....66

أ . مفهوم المكان.....66

ب . أهمية المكان.....67

ج . أنواع المكان.....68

خاتمة.....73

قائمة المصادر والمراجع.....76

الفهرس.

الملحق

التّعريف بالرّوائي:

عز الدين جلاوجي : من مواليد 24 فبراير 1962 بمدينة سطيف بالجزائر أستاذ ومحاضر في الأدب العربي مهتمّ بالسّرد والمسرح إبداعا ونقدا وتدريبا ، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكّرة ونشر أعماله الأولى في الثّمانينات عبر الصّحف الوطنيّة والعربيّة له حضور قويّ في المشهد الثّقافي والإبداعي فهو عضو مؤسّس لرابطة إبداع الثّقافيّة الوطنيّة وعضو مكتبها الوطني، وعضو مؤسّس ورئيس رابطة أهل القلم ، وعضو المكتب الوطني لإتّحاد الكتّاب الجزائريّين (2000،2003) مؤسّس ومشرف ومشارك في عدد كبير من الملتقيات الثّقافيّة والأدبيّة وطنيّا وعربيّا ، زار الكثير من الدّول العربيّة وقام بنشاطات ثقافيّة وإبداعية بها، أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد والقنوات التّلفزيونيّة والإذاعيّة الوطنيّة والعربيّة، قدّمت عن أعماله دراسات نقديّة كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلاّت الوطنيّة والعربيّة، عرفت بعض مسرحيّاته طريقها إلى خشبة المسرح ومنها: البحث عن الشّمس، ملحمة أم الشّهداء، سالم والشّيطان، صابرة، غنائيّة أولاد عامر، قلعة الكرامة.

بعض أعمـــاله:

_ في الدّراسات النّقديّة:_ النص المسرحي في الأدب الجزائري.

_الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة بمنطقة سطيف.

_ في الرّواية: _سرادق الحلم والفجيعة.

_الفراشات والغيلان(الطبعة الأولى والثانية).

_رأس المحنة(الطبعة الأولى والثّانية).

_الرّماد الّذي غسل الماء (الطبعة الأولى والثّانية).

في القصّة: _لمن تهتف الحناجر.

_خيـوط الذّاكـــرة.

في المسرح: _البحث عن الشّمس.

_مملكة الـــــغراب.

_ في قفص الاتهـام.

في أدب الأطفال: _الحمامة الذّهبيّة.

_ظلال وحــب.

_العصفور الجميل.

السّيناريوهات التّلفزيونيّة بالعاميّة والفصحى: _ الجثّة الهاربة.

_ حميمين الفايق.

_ قطاف دانية.

ملخّـــص الرّواية:

روايـة سرادق الحلم والفجيعة لـعز الدّين جلاوجـي من الرّوايـات الّتي سلكت مسلك الغريب والعجيـب والأسطورة ، وهي روايـة من الحجم المتوسّط بدليل صفحاتها الّتي بلغت 129 صفحة أنهى الكاتب تحريرها من ليلة 3 إلى 30 ديسمبر 1999م بعد العاشرة ليـلا بسطيف ، حسب توقيـعه المدوّن في آخـر الرّوايـة صـدرت عن دار أهل القلـم بسطـيف _ الجـزائر_ سنة 2006م ، استهلّ الكـاتب روايته بإهـداء ثم أردفـه بفاتحـة لأبي حيّان التّوحـيدي فقد كسر الرّوائي حواجز بنـاء العمل الرّوائي الّـذي يفتتح غالبا بمقدّمة ويختتم بخاتمة لكنّه في هذه الرّواية عكس كل ما كـان معهودا وبدأ متنه الرّوائـي بخاتمة ثمّ قسّم الرّواية إلى ستّة وثلاثون عنوانا داخليّا.

تدور أحداث هذه الرّواية على ألسنة حيوانات تعيش في فضاء في قمّة القذارة وهي تصوير لحاضر متأزّم وراهن متعفّن ، تعرض واقـع مدينـة بائسة وصفها الكاتب بالمدينة المومس تسكنها العـفاريت والشّياطين ، ليس فيـها إلاّ أزقّة متربة ومبولة ومقهى، يحكمها غـراب ظالم مستبد ومتحكّم في مصـير الشّعب وهذا مـا انعكس سلبـا علـى سكّانـها فهم يمارسون العهر جهارا دون حياء، وبين كلّ ذلك يعيش السّارد غربة قاتمة وحالة من التّيه والضّياع بين حلمه بتغيير الوضع السّائد في المدينة المومس ومستقبل زاهر وأمنيته بعودة الماضي الجميل ولقاء حبيبته نون ، وبين فجيعته من الحاضر الـــذّي آلــت إليه المدينة الّتي تفتح ذراعيها لكلّ طالب شهوة،

ثمّ اختتم روايته بمقدّمة واستعمل الهـوامش الّتي بلغ عددها اثنــان وعشرون هامشـا جــاءت تفسيريّة أحيـانا واستذكاريّة أو استباقيّة أحيانا أخـرى وبقيت نهاية الرّواية مفتوحـة تتعدّد فيها الاحتمالات والتأويلات.

غلاف الرّواية:

