الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون ــتيارتــ
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ
تخصص: أدب حديث ومعاصر

التّجريب في رواية "حائط المبكى" لـ "عزالدّين جلاوجي"

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربيّ

إعداد الطالبة:
ـ سمية بلعربي

إشراف الأستاذ
ـ محمد مزيلط

لجنة المناقشة:

1. د. شريف نهاري ..... رئيســـــــــــا
2. د.محمد مزيلط ..... عضوا مشرفا و مقررا
3. د. رابح شريط..... عضوا مناقشـــــــا

السنة الجامعية: (2020 – 2021 م)/ (1442 – 1443هـ)

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون ــتيارتــ
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ
تخصص: أدب حديث ومعاصر

التّجريب في رواية "حائط المبكى" لـ "عزالدّين جلاوجي"

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربيّ

إعداد الطالبة:
ـ سمية بلعربي

إشراف الأستاذ
ـ محمد مزيلط

لجنة المناقشة:

1. د. شريف نهاري.....رئيسا
2. د.محمد مزيلط.....عضوا مشرفا و مقررا
3. د. رابح شريط.....عضوا مناقشا

السنة الجامعية: (2020 – 2021 م)/ (1442 – 1443هـ)

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

أحمد الله وأشكره عز وجل على جميع نعمه وعلى عونه وتوفيقه لي

في إنجاز عملي هذا، ومسيرتي الدراسية ككل.

أتقدم بالشكر، وأقف وقفة احترام وتبجيل إلى كل من كان له الفضل

من قريب أو بعيد، لتقديم هذا العمل المتواضع خاصة الأستاذ المشرف:

"محمد مزيلط"

على صنيعه معي، وسعة صدره طوال فترة الإشراف.

إلى كل من كان له الفضل في إخراج هذا العمل إلى النور

الاخ "بيرش نورالدين" والأخت "بلعربي سميرة"

إلى كل من مد لي يد العون

لكم فائق الاحترام والتقدير.

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما . . .

وأدام مع الأيام عزهما . . .

إلى إخوتي وأخواتي . . .

إليكم أنتم الذين استطعتم أن تتركوا على صفحات ذاكرتي

بصماتكم المتألقة . . .

إلى أصدقاء اللحظة، و اللحظة ما قبل الأخيرة ،

إلى من كانوا خلال السنين العجاف سحابا ممطرا . . أنا ممتن

إليكم جميعا اهدي ثمرة جهدي .

سمية

مقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، و الصّلاة و السّلام على أشرف المرسلين، سيّدنا و نبيّنا محمّد عليه أزكى الصّلوات و التّسليم، وعلى أصحابه و التّابعين إلى يوم الدّين.

لعلّ تمظهرات الفعل الإبداعي على مستوى النص الرّوائي الجزائري المعاصر، تكشف عن مسارات التحول التي لامست مكونات المتن و مستويات التعبير، و هو يحاور مفرزات البنية السوسيوثقافية للمجتمع الجزائري، ويستثمر مقولات الخطاب الحداثي، ساعيا إلى تخليق رؤية واعية حول الذات و المجتمع و الكون من جهة، و توفير إبدالات خاصة تتغيا استحداث نصوص قادرة على ابتلاع الأجناس و توظيف جمالياتها و تكون وعاء يستوعب تلّون الحكاية و تقاطع الأساليب، وتعدد اللغات وهي في ذلك تعرج إلى فضاءات التّجريب الذي بات في الآونة الأخيرة يسجل حضوره في الكتابة الرّوائية الجزائرية بوضوح.

وفي هذا السياق يطمع العديد من الكتّاب الجزائريين إلى بلورة مشروع روائي، يتسم بالدينامية على صعيد الشكل، ليمنح القارئ مذاقا جديدا ، وغاية هؤلاء الكتاب تشكيل جمالية خاصة، إنطلاقا من كون الرّواية جنسا منفلتا لا يعرف الاستقرار.

وفي هذا المدار يطمح هذا البحث إلى طرح مسالة التّجريب الحداثي و علاقته بالكتابة الرّوائية الجزائرية، ولعل هذا النزوع بات يمثل إحدى الإشكالات المستقرة في حيز المقاربات السردية العربية عامة ، والجزائرية بشكل خاص، و عليه كان عنوان هذا البحث "**التّجريب في رواية حائط المبكى لعزالدين جلاوجي**".

ولذا إذا ما انتقلنا إلى فرضية الدراسة وإشكالياتها، فإن فرضية هذا البحث تنطلق من فكرة مدى تمثل البنية السردية للنص الرّوائي الجزائري ملامح التّجريب ؟ وكيف حققت رواية "**حائط المبكى**" التّجريب في النص الرّوائي الجزائري ؟ و ما هي مجالاته في هذه الرّواية ؟

من أسباب اختياري لهذا الموضوع، أسباب موضوعية تمثلت في حداثة مصطلح التّجريب في السّاحة النقدية، وقلة الدراسات حول موضوع التّجريب في الرّواية الجزائرية، وتكمن

الأسباب الذاتية في ميولي للفن القصصي، وبخاصة الرّواية إضافة إلى إعجابي بتجربة "**عز الدّين جلاوجي**" تحديدا في مجال التّجريب.

وكان الهدف من هذا البحث معالجة تمظهرات بنية النص الرّوائي الجزائري، وهو يكشف عن نفسه في صورة شكل روائي معاصر يهدف إلى خلق المفارقة و التنوع.

أما منهج الدراسة فقد اقتضت طبيعة البحث الاعتماد على المزيج السيميائي، و استعنت بتقنيات الوصف و التحليل من أجل إبراز مظاهر التّجريب في الرّواية.

وقد اشتمل البحث على مقدمة تلاها مدخل عنونته بالتّجريب الرّوائي –حدود ومفاهيم– تتطرقت فيه إلى ماهية التّجريب، أصوله ومؤثراته، وإلى كيفية تجلي مظاهر التّجريب في الرّواية، كما اشتمل على فصلين أحدهما نظري ، اختص بالتّجريب في الرّواية العربية عامة ، و في الرّواية الجزائرية بصفة خاصة، وانخراطها في مغامرة التّجريب بما يعنيه من تجاوز واختراق و انزياح عن المألوف السردي ، في حين تناولت في الفصل التطبيقي قراءة مظاهر التّجريب في رواية "**حائط المبكى**" على مستوى أساليب السرد و الشخصيات بالإضافة إلى المكان و الزمان. وفي الأخير أنهيت بحثي بخاتمة جمعت فيها أهم النتائج المتوصل عليها.

كما اعتمدت في دراستي هاته على مجموعة من المصادر و المراجع ، أذكر منها المصدر الأساسي رواية "**حائط المبكى**" لـ "**عزالدين جلاوجي**" ، بالإضافة إلى جملة من المراجع أهمها كتاب "التّجريب في الرّواية العربية المعاصرة: دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة" لـ "عبد العزيز ضويو"، و كتاب "التّجريب في الرّواية التونسية: منجزه و حدوده" لـ "رضا بن صالح"، بالإضافة إلى "الحداثة و التّجريب في القصة الأردنية" لـ "علي محمد المومني".

و بخصوص الدّراسات السابقة التي تناولت موضوع التّجريب بحوث عديدة ، نذكر منها مقال بعنوان "الرّواية الجديدة في فرنسا، مغامرة في الشكل و المضمون" لـ "جورج دورليان"، مجلة العربي، و تضمن المقال محاولة لتفسير الرّواية الجديدة باعتبارها مغامرة كتابة، أو كتابة استباقية ذات نظريات فردية، انطلقت من موقع الرافض للقوانين التي فرضتها الرّواية التقليدية، و أسهمت في إيجاد آليات جديدة تؤطر فضاء الكتابة على مستوى الحبكة، و الشخصية،

والزمان، و المكان، و اللغة، و تعيد تشكيل المسارات السردية بكيفية صادمة لانتظارات القارئ.

و لا يخلو أي بحث من الصعوبات، فمن ضمن الصعوبات التي وقفت عائقا، قلة المراجع، إن لم أقل انعدامها في مكتبة الكلية، بالإضافة إلى صعوبة الحصول عليها خارجها، وكذا جدّة الرّواية و قلة الدراسات حولها لتشعب موضوع التّجريب.

وفي الختام تمكنت بفضل الله تعالى من إتمام هذا البحث آملة أن أكون قد أسهمت و لو بقدر بسيط في فتح الباب أمام دراسات أخرى مستقبلية أكثر تعمقا و إلماما بهذا الموضوع، وبهذه السّانحة أتوجه بأسمى عبارات الشكر إلى الأستاذ المشرف "محمّد مزيلط" على مساعدته لي و صبره الجميل عليّ، فكان لي الشرف أن أكون من طلبته ، وإلى جميع أعضاء اللجنة المناقشة جزاهم الله عني كل خير، وسدد خطاهم في سبيل العلم و المعرفة.

تيارت في 04 صفر 1443 هـ

الموافق لـ 2021/09/11 م

بلعربي سمية

مدخل

التّجريب الرّوائي –حدود و مفاهيم–

- تمهيد
- ✓ أولا: ماهية التّجريب
- ✓ ثانيا: أصول التّجريب و مؤثراته
- ✓ ثالثا: مظاهر التّجريب

تمهيد :

تعد الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية تعبيرا عن الواقع، وأكثرها إستيعابا لمختلف لقضايا العصر، الأمر الذي جعلها تتسّم بالتغيّر والحركة، فاستقطبت اهتمام الكثير من الرّوائيين، الذين حملوا على عاتقهم مسألة تجديدها، وذلك من خلال بحثهم الدؤوب عن آليات سردية مغايرة أساسها الخرق والتجاوز والانزياح عن المألوف، بغية تقديم نص روائي جديد بحلّة حداثية مسايرة للواقع المعيش.

إندرجت كل هذه المساعي تحت مصطلح حداثي هو "**التّجريب**"، الذي وجدت فيه الرّواية متنفسا هاما للتحرر من جل القيود الكلاسيكية، وتغطية إشكالات الراهن وملابساته، ذلك أن سؤال التّجريب الرّوائي سؤال جماعي شغل العديد من الكتاب.

جاء في منفتح هذا المدخل رصد بعض الرؤى النقدية التي تناولت مفهوم التّجريب الرّوائي، إذ يفترض بأن التّجريب ينتفي معه الضبط والتقنين، فوجود تحديد جامع مانع لمفهوم التّجريب يعني نهاية التّجريب.

كما تناول المدخل بعض الأصول النظرية لمفهوم التّجريب من خلال مكاشفة الأسس الفكرية والفلسفية والثقافية التي اتكأ عليها فعل التّجريب، وهو ينسلخ من رواية الحكاية، وينغمر في رواية البحث والقلق ومحاورة وعي المتلقي عن طريق الأفكار والاستعانة باستبصارات المدرسة الفرويدية والفلسفة الوجودية.

أولا : ماهية التّجريب

التّجريب لغة:

جاء في المعجم الوسيط :

« تَجريب :اسم والجمع : تجاريبُ والمصدر جَرَّبَ

والفعل جَرَّبَ جَرَّبَهُ تَجْرِيباً، وتَجْرِبةً :اختبرهُ مرةً بعد أُخرى.

ويقال: رَجلٌ مُجَرَّبٌ :جُرِّبَ في الأُمور وعُرِفَ ما عنده.

ورجلٌ مجرِّبٌ :عَرَفَ الأُمورَ وجَرَّبَهَا... والتَّجْرِبَةُ في العلم : اختبارٌ منظَّم لظاهرة أَو ظواهر، يُرادُ ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة مّا، أَو تحقيق غرض معيّن.

و التَّجْرِبَةُ ما يُعملُ أَوّلاً لتلافي النقص في شيء وإِصلاحه،

ومنه تجرِبةُ المسرحيَّة، وتجرِبَةُ الطبع. والجمع : تجارِب »[1].

نلاحظ من خلال هذه التعريفات اللغوية للفظة التّجريب أنها تتفق على معاني الاختبار والتجربة ومحاولة الكشف والرغبة في الوصول إلى المعرفة والحقيقة .

التّجريب اصطلاحا:

ليس هناك مفهوم محدد ومضبوط للتجريب ، ولذلك فقد تعددت التعريفات في الجانب الاصطلاحي، وراح كل ناقد يعرفه حسب رأيه ، وليتحدد لنا المعنى لزم ذكر بعض الآراء النقدية حول القضية :

يقول "رضا بن صالح": «لا نستطيع أن نستخدم عبارة (مدرسة) في ثنايا تعريفنا للتجريب وقضاياه ، إذ هو ليس مدرسة ولا يدّعي أصحابه أنه كذلك، ولكن يمكننا أن نتحدث عنه باعتباره تيّارا ونزعة وَسّما في البدء الرّواية الفرنسية في العقد الخامس من القرن العشرين من

[1]- المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية (جمهورية مصر العربية)، مكتبة الشروق الدولية، ط4 ، 1425هـ ، 2004 م ، ص 114.

خلال أعمال"صامويل بيكيت" ، " ميشال بيتور" ، "جان كيرول" ، "مارغريت دوراس" ، " جون لاغورلي"، "روبار بنجيه " ، "آلان روب غرييه" ، " ناتالي ساروت" ، " كلود سيمون"»[1].

إذن التّجريب هو نزعة تجديدية ليست لها أسس وضوابط، ومذهب تمشي على خطاه، وهذه الحركة التجديدية ظهرت أولا في فرنسا. «أمَا الأساس الذي قام عليه التّجريب فيتمثل في رفض الأشكال السائدة، ونبذ القواعد والسنن المتحكّمة في الرّواية ...والتمرد على القواعد لا يعني الجهل بها، بل على النقيض، يجب أن يمتلك الكاتب الرّوائي معرفة بمجمل القواعد المتعلقة بنفسه ومجاله ، لا من أجل التقيد بها، و إنما لتجاوزها ، ومثلما فجر التّجريب القواعد، ألغى الحدود بين الأجناس والفنون، وغدت الرّواية فضاء متّسعا للمسرح والقصة والشعر والسير الذاتيّة ... وراح –أي التّجريب – يخلخل ثوابت الرّواية ويلغي السنّة المتّبعة، وينبو على الذائقة المهيمنة، حتّى تغدو مقولة الجنس مهددة في وجودها أصلا، ويصبح المعنى الطرازيَ مهدّدا بالتلاشي. وبذلك يكون التّجريب مسافة ضروريّة تسمح للروائيّ بالتجاوز والتحرّر من المنجز السرديّ القائم بقطع النظر عن مصدر هذا المنجز ومرتكزاته»[2].

أما "سعيد يقطين" فيرى بأن هذا المصطلح خرج من التجاوز إلى الإفراط في التجاوز، وهذه الممارسة تختلف من كاتب إلى اخر. فيحاول كل شخص إيجاد أشكال جديدة وطرق مغايرة في الكتابة الرّوائية . إذ أن الكاتب في كتابته للأحداث بشكل مغاير ومعاصر يجعل للرواية قوة فنية وسلاسة ومتعة، فلا يجد المتلقي أو القارئ صعوبة وعناء في تحليل هذه الأحداث ، فيقول بأن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتّجريب بعد ما رأى أن محاولة التجاوز، وإن كان هذا التجاوز يختلف من كاتب إلى آخر، وهذا الاختلاف في ممارسة التجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة وطرائق جديدة في الكتابة الرّوائية، هو ما يميز التجربة الجديدة.[3]

1- رضا بن صالح: التّجريب في الرّواية التونسية " منجزه و حدوده" ، منشورات المجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، (د.ط)، 2013، ص 18.

2 – رضا بن صالح: التّجريب في الرّواية التونسية " منجزه و حدوده" ، ص 19.

3- ينظر سعيد يقطين: القراءة و التجربة حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 287.

في حين أن "إبراهيم خليل" يقول معرفا برواية التّجريب : « ونحن في حياتنا، عادة نتذكر الأشياء المختلفة، ثم نقوم بإعادة تنظيمها كما يريد لها العقل أن تكون، وكانت هذه الطريقة المُتبعة قبل ظهور التيار التّجريبي، في حين أن الرّواية بعد " جيمس جويس" و"بروست" وغيرهما أصبحت لا تتكلف هذا الشطط، وإنما يضع الكاتب الأحداث والتطورات كما يفرزها الذهن مباشرة من غير غربلة ولاتخيل، وتكتسب الرّواية بهذا مزيداً من الإثارة الفنية أو المتعة، ومزيداً من الحس بصدق الشخصية، وإن كان هذا يجعل من القصة بناء غير متماسك»[1].

ونجد "علي محمد المومني" يركز في تعريفه للتجريب بالناحية الشكلية فيقول : « والتّجريب لا يعالج المضمون وحسب، وإنما ينسحب على الشكل بما فيه من تكثيف وتجزئة، حتى تظهر اللغة بقالب جديد تؤدي فيه معنى جديداً، بل ربما كان تجليه في الشكل أوضح منه في المضمون»[2].

هذه التعريفات تتفق في مجملها على رفض الواقع ونبذ الثوابت السائدة والبحث عن صيغ وآفاق جديدة للعمل الفني .

كما لا تختلف الباحثة الأردنية "سمية شويكة" كثيرا في تعريفها للتجريب عن باقي النقاد فتقول في تعريفه أنه : « إستراتيجية فنية تسعى إلى خرق المألوف والانزياح عنه بكسر أفق التوقع، ورفض النمذجة والتنميط، والانفلات من أسر التقليد، وإعادة النظر في الإبداع رؤية وتشكيلا، وصولا إلى منجز روائي مغاير قوامه التجاوز والتجديد[3]».

وهذا ما يعني عدم التسليم أو القناعة بما هو جاهز ومقرر وراسخ في الذهن، بل يتعداه إلى القدرة على استيعاب الجديد، وعدم الرضا بوصفة جاهزة مكتملة بالنزوع إلى تحقيق ما يحمل

1 – ابراهيم خليل: فصول في الأدب الأردني ونقده، منشورات الوزارة الثقافية، عمان، (د.ط)، 1991، ص 30.

2 – علي محمد المومني: الحداثة و التّجريب في القصة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)، 2009، ص 21.

3– سمية شويكر: الميتقاص تجريبا روائيا، قراءة في أعمال الرّوائي المصري "يوسف القعيد" ، "الحرب في بر مصر"، و "ثلاثية شكاوي مصري فصيح"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 27، ع 3، 2013، ص 640.

طابع القداسة والاحترام في المخيلة العامة ، إنه انتهاك وثورة على القوانين فأساسه الاختراق والتجاوز.

أصول التّجريب و مؤثراته:

عادة ما يرتبط الأدب والفن بوجود حركة فكرية تتماشى معه، وتؤطر بنيته الفنية وتشكل موضوعاته، فكان لزاما علينا البحث في المرجعية المعرفية للرواية التّجريبي الجديدة والرّواية الغربية، باعتبارها الأصل في هذا الاتجاه الرّوائي.

التّجريب الرّوائي وليد سياقات العشرين

التّجريب الذي يستمد خصوصيته من كنه الحداثة، والذي نشأ في خضم نزعة أدبية، ظهرت في فرنسا خلال خمسينيات القرن العشرين، وهذا ما أكده جابر عصفور حين قال: «التّجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال، الوجه الآخر من الحداثة»[1].

وقد ورد في " المعجم المسرحي" التأكيد على هذا الارتباط بين التّجريب والحداثة، حيث التّجريب المسرحي « مفهوم تكوّن في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، وارتبط بمفهوم الحداثة»[2]، فقد كان من مفرزات الحداثة، نوع من الكتابة الرّوائية الجديدة، كما يذكر "آلان روب غرييه" (Alain Robbe– grillet) «والتي ظهرت في الخمسينات دُعيت بحركة "الرّواية الجديدة" [3] Le nouveau roman »، التي تضم الأعمال المنشورة في فرنسا ابتداء من سنة 1950 ، والتي استقطبت كوكبة من الرّوائيين الجدد، الذين تحلّقوا حول دار النشر "مينوي" (Minuit) بباريس وهم : "ميشال بوتور" (Michel butor)، و "كلود أوليي" (Claud Ollier) و"روبير بينجيه" (Robert Pinget) ، و"جون ريكاردو" (Jean Ricardou) ، و"آلان روب غرييه"، و"ناتالي ساروت" (Nathalie Sarraute) و "كلود سيمون" .

1- جابر عصفور: التّجريب والمسرح، مجلة فصول، مج 13، ع 4، 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص 5,

2- مالي إلياس، وحسن قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص 118.

3- مجموعة من الكتاب، الإبداع الرّوائي اليومي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص 72.

إن الرّواية الأوروبية قبل ظهور الرّواية الجديدة الفرنسية شهدت « ثورة منذ نهاية القرن التاسع عشر. واستمرت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، تلك الثورة التي بدأت حين اكتشف الإنسان اللاوعي[1] » . وبدأ معه تداعي تسلسل الأحداث، وضعف تفاعل البطل مع الخارج، وبرز مع ذلك الاهتمام بالعقل الباطن، وبالقوى الخفية التي تهيمن على الشعور « دون أن يعرف الإنسان بوجودها، أو يحس بهذا الوجود، إلى ظهور أو على الأصح استفحال المدرسة النفسية» .[2] وقد بلغ القمة في هذا النوع « "مارسيل بروست"، ثم بلغ فيه ذروته العليا "جيمس جويس" و"فرجينيا وولف"»[3]. ثم أعقب ذلك ظهور الرّواية الوجودية على يد "سارتر"، الرّواية الجديدة وكان هذا الظهور بمثابة الثورة، « هي أولا ثورة على المدرسة النفسية، ومدرسة التيار الواعي(...) وثورة على المدرسة التقليدية أيضا[4]».

يرى "ميشال بوتور" بأن الأشكال المتنوعة تتوافق مع الحقائق المتنوعة، فعالمنا اليوم يتغير بسرعة كبيرة، مما عطل التقنيات التقليدية للرواية عن استيعاب جل العلاقات الجديدة التي تنشأ عن الواقع الجديد، وبالتالي ينتُج قلق دائم، ويخلص إلى القول: « لكل موقف جديد، ولكل مفهوم جديد لمضمون الرّواية، وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة، ولهيكلها، تناسب مواضيع جديدة، وبالتالي تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة، والأسلوب، والتقنية، والتأليف، والبناء، وعلى النقيض من ذلك فإن التفتيش عن أشكل جديدة، يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة»[5].

يرى "بوتور" بأن المستوى الجديد للوعي والمفهوم الجديد للرواية يسيران باتساق مع الموضوع الجديد كما يتسقان والأشكال الجديدة للغة، والأسلوب، والبناء، والمعمار، وغيرها،

1- ألان روب قرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة : مصطفى ابراهيم، دار المعارف، مصر، 1992، ص 11.

2- المرجع نفسه، ص 11.

3- المرجع نفسه، ص 11.

4- المرجع نفسه، ص 12.

5- ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1977، ص ص 9، 10.

والجدير بالذكر في هذا المدار هو أن « المفهوم الجديد للرواية ينبع من تقدم العلوم، ومن الثورات الاجتماعية الجديدة، والاكتشافات الإثنولوجية»[1].

أما "روب غرييه" فحين يستخدم تسمية الرّواية الجديدة، فإنه يشير إلى محاولات من ينبشون عن أشكال روائية جديدة، مؤكدا « أن الفن حياة، لا شيء فيه يُكسَب بشكل نهائي[2]» ويحتاج إلى مراجعة مستمرة، مما يوفر له الازدهار المتواصل، كما يرى بأن العالم يتغير، والحياة المادية والفكرية تتطور.

وعند "جان ريكاردو" جوهر الرّواية يتمثل في تعبير الكاتب عن رؤيته للعالم، هذا العالم الذي آل إلى نظام جديد ترك أثرا في نظام الرّواية كأن « يلعب انعدام التسلسل الزمني دورا رئيسيا »[3] ، حيث يتخلى النظام الزمني عن دوره لنظام تشكّلي (تشكل اللغة، وليس تسلسل الأحداث)، حيث تصير الألفاظ ذات دلالات مشعة.

واهتم "جاكوب كورغ" (Jacob Korg) بتأثير علم النفس في التّجريب الرّوائي، حيث ظهرت آليات جديدة كالتداعي، والحلم، واللاوعي، أتاحت للكتّاب التعبير عن رؤى جديدة ولغة مبتكرة، تحاكي التفكير بشكل مباشر، كالمونولوج، وتيار الوعي، والتداعي، والذاكرة، مما أدى إلى تأثير ذلك في لغة الرّواية وصورها الشعرية المجازية[4].

أما "ديفيد لوج" (David log) فقد عمد إلى توصيف تقنيات الرّواية الجديدة، والتي سماها الرّواية المعاصرة، حيث ذكر بأنها رواية تجريبية أو تجديدية في شكلها، تنأى عن الأساليب التقليدية للكتابة، وتنشغل بالأحاسيس، والاستبطان، واللاوعي، والتحليل، والتأمل، والحلم، مما أضعف بناءها الرّوائي ووحدتها الفنية، وافتقدت البداية، وجاءت نهايتها مفتوحة ملتبسة، ولتعويض ذلك عمد الكتّاب إلى توظيف الأساطير، والاستعانة بنماذج أدبية معينة،

1- بيير زيما: النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص ص 213، 214.

2- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، ص140.

3- جان ريكاردو: قضايا الرّواية الحديثة، ترجمة: صيام الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق،،1977، ص 73.

4- ينظر : جاكوب كورغ: اللغة في الأدب الحديث، ترجمة: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ،1989ص ص 111، 112.

واستخدموا الرموز، وكثّفوا الصور، كما لاحظ "لوج" عدم ترتيب زمنها ترتيبا منطقيا، وألغت الراوي العليم[1].

يتضح لنا من خلال النماذج السابقة بأن التّجريب الرّوائي يسعى إلى خلق كتابة روائية جارفة للرواية التقليدية « أي الرّواية التي تبلور مفهومها، وأنجز في أعمال أشهر روائيي القرن التاسع عشر: " بلزاك" و " زولا" و"فلوبير"، ومن ناحية أخرى مواصلة وتجاوزا لتلك الأعمال الفردية التي ظهرت متفرقة في النصف الأول من القرن العشرين كروايات " الغريب والغثيان" ومزيفو النقود" [2]» . مما يعني بأن التّجريب الرّوائي لدى الغرب لم يبن من فراغ فقد نبتت بذرته في تربة الأدب الوجودي، ولكن هذه البذرة سرعان ما وجدت تربة أخرى أكثر خصوبة وهي تربة الرّواية الجديدة.

ثالثا : مظاهر التّجريب :

تتجاوز الرّواية بفعل التّجريب القواعد المعتادة في الرّواية التقليدية، فهناك العديد من الجوانب الفنية التي مسها التّجريب وغير في شكلها تماما، بعدما كانت مهيمنة وأساسية في الروايات السائدة، ومن بين المكونات السردية نذكر:

1. عدم العناية بقضية الزمن وترتيبه ترتيبا منطقيا حسب تسلسل وتطور الأحداث وتواليها دون الانحراف في سيره، فالتّجريب في الزمن يتأسس على ما يسمى بالمفارقات الزمنية[3] مثل الاستباق و الاسترجاع.
2. عدم هيمنة الشخصية في العمل الرّوائي التّجريبي، فيقول "عبد المالك مرتاض" في هذا الخصوص « أن الشخصية ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية الأخرى، ولا ينبغي لها أن تتبوأ تلك المنزلة الرفيعة التي كانت تتبوؤها»[4] .

1- ديفيد لوج: لغة الرّواية المحدثة، الاستعارة والمجاز في الحداثة (مالكم برادبري وجيمس ماكفارلين) ،ج2، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ،1990، ص ص. 240-246.

2- محمد الباردي: الرّواية العربية والحداثة، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2. 2002، ص 70.

3- ينظر: حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص 74.

4- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، "بحث في تقنية السرد"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، (د.ط)، ص 92.

3. كسر رتابة وانسجام الأحداث في الرّواية، فلم تعد الأحداث في الرّواية الجديدة تخضع للمنطق والتسلسل ومنطق السببية، ولكن يرجع هنا إلى مبدأ يستنبط من داخل العمل نفسه حيث تجاوز الأحداث وبنائها بناء داخليا خاصا.[1]
4. استخدام تقنيات سينمائية ومنها أيضا استخدام تقنية الكولاج والقص واللصق، وقد بنى كثير من الكتاب رواياتهم على هذه التقنيات.[2]
5. توظيف العجائبية، وهي أحداث فوق الطبيعة يستثمرها الرّوائي المجدد من أجل توظيف آليات فنية جديدة، وأعدها وسيلة من وسائل المواجهة والاحتجاج عبر صيغ الأسطرة والالتباس والسخرية والتهكم.[3]
6. الاعتماد على المكان في بث الدلالات المختلفة، والمكان هو الآخر لم يعد في الرّواية الحديثة ديكورا، أو خلفية للأحداث فهو عنصر حكائي مثل غيره من مكونات السرد، لأنه لا يوجد إلا من خلال اللغة وقد يستحوذ على الرّواية ويصبح إن جاز التعبير يؤدي دور البطل في الرّواية.[4]
7. تعدد وتداخل الأجناس الأدبية: لم يقف دعاة التّجريب عند هذا الحد، بل انفتحوا على تعدد الأجناس فيقول "ادوارد خراط" : وهي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، التي تحتوي في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه، قصة، مسرحا، شعرا على سبيل المثال، مستفيدة أحيانا من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى، ونحت وسينما، ومعمار، وهو هنا لا يلغى الأجناس الأدبية بل يقر بوجود الإطار الذي يحدد النوع ولكن يثريه بما يتداخل معها من الأجناس.[5]

1- ينظر: شعبان عبد الحكيم : التّجريب في القصة القصيرة، (1960-2000)، دار العلوم و الإيمان للنشر و التوزيع، ط1، 2010، ص 26.

2- ينظر: المرجع نفسه ، ص ص 26، 27.

3- ينظر: عمري بن هاشم: التّجريب في الرّواية المغاربية، (الرهان على منجزات الرّواية العالمية)، دار الأمان، الرباط، (د.ط)، 2015، ص 21.

4- ينظر: شعبان عبد الحكيم: التّجريب في القصة القصيرة (1960، 2000)، مرجع سابق، ص 27.

5- ينظر: أدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية "مقالات في ظاهرة القصة – القصيدة ونصوص مختارة"، دار الشرقيات للنشر و التوزيع، ط1، 1994، ص 13.

نذكر من بين هذه الأجناس الأدبية التي امتزجت مع فن رواية التّجريب، السيرة الذاتية التي امتزجت بالرّواية الجديدة، وهذا الامتزاج ولد جنسا أدبيا جديدا وهو السيرة الرّوائية. وفي هذا الصدد يقول "عبد الله إبراهيم" : « السيرة الرّوائية الإبداعية مهجنة من فنين سرديين معروفين: السيرة والرّواية، ولا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، وانما المقصود به التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها وفق قواعد مغايرة».[1] إن السيرة الرّوائية تحمل كلا من خصائص الرّواية وخصائص السيرة الذاتية، بحيث يصبح الرّوائي كأنه يؤرخ لحياته مبرزا أفكاره وثقافته ورؤاه.

8. توظيف التراث: اعتمد الرّوائيون توظيف التراث كخلفية أو سند يتكئون عليه في تشكيل أعمالهم الرّوائية، فنجد في إبداعاتهم حضور السير والحكايات والأمثال الشعبية والأغاني والنصوص التراثية كاستحضار ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة.

وفي الأخير نخلص إلى أن التّجريب نزعة ميزت الرّواية الجزائرية المعاصرة وجعلتها تتميز عن الرّواية التقليدية بسمات خاصة تعبر عن رغبة هؤلاء الرّوائيين بالخروج عن كل ما هو مألوف كما هو الشأن عند الرّوائي "**عز الدّين جلاوجي**" في روايته "**حائط المبكى**" التي ستكون موضوع دراستي في هذا البحث.

1- صلاح فضل: أساليب السرد في الرّواية العربية، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص 89.

الفصل الأول

التّجريب في الرّواية العربية و الجزائرية

تمهيد

- **أولا: التّجريب في الرّواية العربية**
- **ثانيا: التّجريب في الرّواية الجزائرية**

تمهيد :

تفجرت موجة التّجريب في العالم العربي، عقب هزيمة حزيران 1967، استجابة للتحولات الحاصلة على جميع المستويات، حيث أسفرت هذه الفترة عن إفلاس جميع الفلسفات، حيث اتخذ الرّوائيون العرب التّجريب كتقنية جديدة من أجل تطور الرّواية سواء على مستوى الشكل، أو طرق السرد، أو اللغة، أو بنية المكان و الزمان، فترسخ لديهم وعي بالتحولات التي شهدها المجتمع العربي عامة، و بجدلية المجتمع الجزائري بصفة خاصة، حيث ساهم النّص في تجسيد الرؤى الجمالية المعاصرة، و بذلك سجلت فورة الرّواية العربية البكر.

أتى هذا الفصل لرصد انعكاسات التّجريب في انتاجات الكتاب، الذين سجلوا سيرورة تراكمية في الحقل الرّوائي الوطني و العربي، أمثال "إبراهيم صنع الله"، "عبد الرحمن منيف"، "ابراهيم الكوني"، "جمال الغيطاني"، ومن الجزائر نذكر "الطاهر وطار"، "واسيني الأعرج"، "ابراهيم سعدي"، "أحلام مستغانمي" ، "عز الدّين جلاوجي"، "الحبيب السائح"، و "فضيلة فاروق"...، وهم نماذج دالّة على مسارات التّشكل التي طالت المتن الرّوائي الجزائري المكتوب بالعربية، باعتبار أصحابها أكثر ممارسة لتجربة الكتابة، وأكثر غوصا في عمق الواقع، وبالتالي أكثر انخراطا في تمثّل البنية الذهنية للمجتمع العربي و الجزائري .

حيث سأرصد فيما سيأتي تمظهرات التّجريب التي تتقاطع فيه النصوص الرّوائية، والتي ترسم مدارا مشتركا لسيرورة التّجريب الرّوائي العربي و الجزائري بغض النظر عن الخصوصيات التي تسجل فرادة كل كاتب، باعتبارها انعكاسا لرؤية فنّية خاصة، تميّز كاتبا أو عملا روائيا عن غيره، و حضورها يختلف من نص إلى آخر، باشتغالها على آليات مغايرة تشي بدخول الرّواية العربية ، و الجزائرية حقل التّجريب الرّوائي.

أولا : التّجريب في الرّواية العربية :

على الرغم من حداثة الرّواية العربية فإنها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميا لا يستهان به ، وتغيرا كيفيا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني. وعرفت هذه الرّواية عدة مراحل فنية في نشأتها انطلاقا من الأشكال الجنينية الأولى مرورا بتلك الأشكال التأسيسية التي شاعت عند طائفة من الكُتاب أواخر القرن الماضي أمثال "الطيب صالح"، تجيب محفوظ"" ، "الطاهر وطار" وغيرهم، وصولا إلى مرحلة التّجريب التي اتخذ فيها الرّوائيون العرب مرآة للحداثة والإبداع مستندين في ذلك على التزاحم التراثي العربي .

ارتبط مصطلح التّجريب في الرّواية بالبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث رواية جديدة « استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرّواية العربية، وظهرت في ستينيات القرن الماضي» .[1]

يمثل التّجريب في المشهد الرّوائي العربي عموما إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية، وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا، على الرغم من أن هناك من يعتبرها – الرّواية العربية– رواية تجريبية بطبيعتها، يقول محمد الباردي: « أليست الرّواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرّواية الأوروبية والغربية».[2]

ولعل "محمد الباردي" في قوله هذا يقر بحداثة الشكل الرّوائي في الموروث العربي، باعتبار أن الأمة العربية قد مارست الشعر بادئ ذي بدء على الرغم من وجود بذور لفن القص في موروثنا السردي؛ إلا أن رغبة الرّوائيين العرب في تجاوز تلك النصوص الكلاسيكية بتجريب كتابة سردية جديدة لأسباب ذاتية وموضوعية من مثل تأثرهم بالفلسفة الغربية والرّواية الفرنسية

1- سندي سالم أبو سيف: الرّواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 22.

2- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص 291.

الجديدة، بالإضافة إلى الإطلاع على النصوص التراثية العربية، هذا إلى جانب تلك التحولات التي عرفها العالم العربي و الإسلامي سياسيا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا.

وعلى إثر هذا التأثر حاول بعض كتاب الرّواية أن يلجوا مغامرة التّجريب عن وعي بهدف تطوير الرّواية العربية سواء على مستوى الشكل، أو طرق السرد، أو اللغة، أو بنية المكان والزمان وتقنيات معالجتها. ومن ثمة ظهرت أعمال روائية عديدة عبّرت عن هذا الاتجاه أمثال الرّوائيين "عبد الرحمان منيف" ، "إبراهيم صنع الله"" ، "إدوارد الخراط"، "جمال الغيطاني" ، "رجاء العالم" ، "إبراهيم الكوني" ، "عز الدّين التازي" ، "الميلودي شغموم"، "إبراهيم الدرغوثي" ، "الطاهر وطار" ، "واسيني الأعرج" ، "عز الدّين جلاوجي" وغيرهم .

فرواية "ذات" "لإبراهيم صنع الله" « تستمد حداثتها من نزعتها التّجريبية، التي تطرح من جديد إشكالية التمثيل وطبيعة الجنس الأدبي. ولاشك أن المتتبع لأعمال "صنع الله إبراهيم" على سبيل المثال منذ صدور الرّواية الأولى التي كتبها إلى بقية الروايات يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة في خلخلة البنى السردية السائدة في الرّواية العربية، وزعزعة طقوس التلقي التقليدية التي ربطت القارئ العربي بالرّواية العربية زمنا طويلا».[1]

فقد استطاع "إبراهيم صنع الله" من خلال أعماله الرّوائية أن يغوص في متاهات التّجريب على مستوى مضمون الرّواية أو على مستوى الشكل؛ ففي رواية "ذات" يكمن البعد التّجريبي في أنها: « خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر».[2]

ينضم إلى جيل "صنع الله إبراهيم" الكاتب "جمال الغيطاني" الذي يرسم مساره الإبداعي بجملة من الروايات التي اتخذت التّجريب وتقنياته طريقة ووعيا بضرورة التجديد والمغامرة. فهو « يكرس النموذج الذي يلجأ إلى التراث العربي الإسلامي تاريخا وأدبا ليستوحي منه تقنياته ويطرح من خلاله قضايا المجتمع العربي المعاصر».[3]

1- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، ص 301.

2 - المرجع نفسه، ص 301.

3- محمد الباردي: الرّواية العربية والحداثة، ص 55.

يُعد "جمال الغيطاني" من أبرز المجددين في الرّواية المصرية العربية من خلال توظيفه للتراث بمفهومه الواسع في عدد من رواياته على غرار رواية "الزيني بركات" و"كتاب التجليات" الذي يروي تجربة تتعلق بالموت والزمن والنسيان والعالم الاخر فكان الشكل المتسع شكل التراث الصوفي.[1]

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الرّواية عند المبدعين "إبراهيم صنع الله" و "جمال الغيطاني" هي مغامرة شكلية تجريبية سعى من خلالها هؤلاء إلى تحطيم تلك البنية التقليدية للرواية بنسج رواية تجريبية تجديدية تتوافق ومتطلبات الواقع المعيش، وتواكب أشهر حركات التّجريب في العالم .

وعلى غرار التجربة الرّوائية المشرقية فقد شكل التّجريب في المشهد الرّوائي المغربي عموما ظاهرة فنية اتسمت بالتجديد والحداثة على الرغم من حداثة عهدها؛ إلا أنها استطاعت أن تتبوأ مكانة خاصة عربيا وعالميا؛ فالناقد "بن جمعة بوشوشة" في مؤلفه الموسوم" بالتّجريب وارتحالات السرد الرّوائي المغاربي" يشير إلى أن رواية التّجريب في المشهد الرّوائي المغاربي قد نحت ناحيتين « الأولى تأصيلية صدرت عن وعي عدد مهم من كتاب الجيل الجديد من كتاب الرّواية المغاربية في الثمانينيات، بإمكان كتابة نص روائي مغاربي له نكهته الخاصة التي تستمد منها العلامات الدالة على خصوصيته وذلك باستثمار عناصر التراث المغاربي والعربي دون رفض الاستفادة من منجزات الرّواية العالمية والفرنسية خصوصا».[2]

وسلك هذا المنحى عدد مهم من الرّوائيين المغاربة، ولعل التونسي "محمود المسعدي" في رواية "حدّث أبو هريرة" قال: « تعد نقطة انطلاق التّجريب في الكتابة الرّوائية المغاربية

1- ينظر: محمد الباردي: الرّواية العربية والحداثة ، ص 73.

2- بن جمعة بوشوشة: التّجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2003، ص 10.

والعربية على حد سواء من خلال استثمار عناصر من التراث السردي القديم متمثلة في الحديث والرحلة».[1]

أما الرّوائي التونسي الذي مارس الكتابة التحديثية التّجريبية بإجماع النقاد على ذلك هو "إبراهيم الدرغوثي" ذلك لأنه استطاع عبر مسيرته الإبداعية أن يستحدث طريقة خاصة في الكتابة « ذات خصائص متعددة منها الجمع بين الواقع المعيش والأسطوري، والعجيب والمجاورة بين الأزمنة على نحو يفاجئ ويربك»[2] ؛ فالغوص في أعماق النصوص الرّوائية والقصصية نجدها قد نهلت من منابع فكرية عدة تراثية تراوحت بين توظيفه للقران الكريم، والتوراة، وألف ليلة وليلة، والحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، وقد جاء هذا التوظيف في روايته الموسومة "بالدراويش يعودون إلى المنفى" ؛ وهذا التداخل هو ما جعل رواية «الدراويش نص متعدد الصور والأشكال من حيث البناء».[3]

أما الاتجاه الثاني الذي سلكته رواية التّجريب « فقد قامت على المغامرة الشكلية واللغوية؛ حيث أدرك أصحابها أن التّجريب الرّوائي لا يعدو في جوهره أن يكون لعبة شكلية ولغوية».[4]

وفي هذا الاتجاه يواصل "إبراهيم الدرغوثي" إبداعاته بجملة من الروايات–"القيامة الآن"، "رجل محترم جدا" ، "كأسك يا مطر" ، " الخبز المر"– ناسجا في إبداعاته عوالم عجائبية متفردة في الكتابة الرّوائية ، عابثا فيها بمكونات بنائها السردي المكاني والزماني «إن الزمن في رواية "القيامة الآن" واحد و متعدد في الوقت نفسه، هو واحد لأن السارد يذوب كل مستوياته في هذا الظرف المبني الذي لا تتغير علامات إعرابه الآن /الماضي والحاضر والمستقبل».[5]

1– بن جمعة بوشوشة: التّجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع ، ص 11.

2– عمر حفيظ: التّجريب في كتابات إبراهيم الردرغوثي القصصية والرّوائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، ص 25.

3– المرجع نفسه، ص 25.

4– بن جمعة بوشوشة: التّجريب وارتحالات السرد المغاربي، ص 13.

5– عمر حفيظ التّجريب: في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والرّوائية، ص63.

يمكن القول إن وجود هاجس التّجريب والتجديد لدى الرّوائيين التونسيين على غرار "إبراهيم الدرغوثي" و "محمد رضا الكافي" و "صلاح الدين بوجاه" قد جعل من أعمالهم قفزة نوعية راهنت عليها الرّواية التونسية لبلوغ مصاف العالمية، والخروج عن نطاق المحلية .

بينما كانت الرّواية التونسية تنمو بخطى متثاقلة كانت في الضفة الأخرى الرّواية المغربية – المغرب الأقصى– تواكب العصر وتسعى إلى تشكيل مرحلة جديدة في الكتابة الرّوائية تتسم بالتّجريب بحثا عن كتابة مغايرة وحديثة تبلور متطلبات المجتمع وحاجاته، فكان مسار التّجريب الرّوائي المغربي حافلا بالأعمال الرّوائية التي حاول مبدعوها خلق مسار نقدي معاصر. وذلك بتجريب طرائق جديدة في الكتابة تتجاوز الشكل الواقعي وتكسر بنية الزمن وتستثمر التراث. ويعد "عز الدّين التازي" و" الميلودي شغموم" و "بن سالم حميش" و "محمد برادة" وغيرهم ممن راهن على مستقبل الكتابة الرّوائية في المغرب بإيداعاتهم .

فقد جاءت التّجريب الرّوائي في المغرب متنوعا ومتعدد المواقف حاله حال المجتمع المغربي؛ مما دفع بالناقد "محمد امنصور" بالتفريق بين المفاهيم التي نعت بها التّجريب، فقد عرّفه بمفهومه التقليدي ثم مفهومه الإيديولوجي فمفهومه السوسيولوجي، ثم مفهومه الفني، «إن التّجريب في الفن بصفة عامة وفي المسرح بصفة خاصة عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يُقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة».[1]

لقد فتح التّجريب للكتابة الرّوائية أبواب التجاوز والمغامرة من خلال كوكبة من الكتاب. فرواية "زمن بين الولادة والحلم" "لأحمد المديني" قد عدّها النقاد الانطلاقة الأولى لمسارات التّجريب في المغرب فيقول "نجيب العوفي" « أرى مغامرة "أحمد المديني" في روايته "زمن بين الولادة والحلم" بالغة التطرف والتحرر؛ حيث استهتر بقواعد اللعبة الرّوائية مطلقا، ومزق العلاقات بين الرّواية والشعر والقصة ،فجاءت خلطة فنية يصعب تحديد انتمائها».[2]

1- محمد امنصور: خرائط التّجريب الرّوائي، مطبعة أنفو برانت، ط1، فاس، المغرب، ص 76.

2- نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1، الدار البيضاء، 1980، ص 326. نقلا عن مجلة الخطاب .

هكذا كانت بداية التّجريب المغربي لتتوالى بعد ذلك إبداعات الرّوائيين مؤسسين فيها لمفهوم التّجريب كمنهج وأفق جديد للكتابة يتداوله الرّوائيون على اختلاف اتجاهاتهم وأرائهم، "فعبد الله العروي" في روايته "أوراق" يحاول من خلالها اللعب داخل الرّواية ، وذلك بلجوئه إلى السيرة فتصبح العلاقة بين السيرة والرّواية «لا تقف عند حدود عنصر الحكي، فهناك ذاكرة روائية تخترق رؤية النص الفنية لتربط بينه وبين كلية التجربة الإبداعية للعروي، ولعل أبسط مؤشر على امتداد حلقات تلك الذاكرة هو حضور اسمي إدريس وشعيب كقرينتين مشتركتين بين مختلف روايات المؤلف».[1]

إلى جانب ممارسة كتابة رواية السير الذاتية فإن الرّواية المغربية قد ولجت كذلك مضامين التراث من خلال رواية "عين الفرس" للروائي "الميلودي شغموم" التي حاور فيها نص "ألف ليلة وليلة" من خلال شخصية "شهرزاد" إذ « أن عودة نص (عين الفرس) إلى الليالي كنص مثال لا تستهدف المماثلة بحد ذاتها، وإنما تومئ إلى منزع للمعارضة قيد التكون، من هنا فإن محاورتها للأصول أن تتم على قاعدة المحاكاة بمضمونها الآلي، وإنما سيكون التناص أفقها للحوار المنتج وأرضيتها للتحيين المخلخل».[2]

إن ما أنجزه "أحمد المديني" و "عز الدّين التازي" و "الميلودي شغموم" ، وغيرهم كان بمثابة نواة لإنشاء الرّواية التّجريبية في المغرب من خلال تفكيك المعمار البنائي للرواية التقليدية، والاستثمار المجاني لمختلف أشكال اللعب المكاني والزماني لتغدو بذلك رواية التّجريب رواية الحداثة .

1- محمد امنصور: خرائط التّجريب الرّوائي، ص 67.

2- محمد امنصور: استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة ، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1 ،2006 ، الدار البيضاء، المغرب. ص 175.

ثانيا: التّجريب في الرّواية الجزائرية

تطورت الرّواية الجزائرية المعاصرة من حيث مستوى مواضيعها وتقنياتها، فابتعدت عن الوعظ والإرشاد، وتفاعلت أكثر مع الواقع بتفاصيله وهوامشه، فعبّرت عن العلاقات الاجتماعية وتفرعاتها الشائكة، وكان لكل ناقد تصورهُ الخاص حول مظاهر التّجريب، فمنهم من ربطها بالإبداعية والمغامرة، ومنهم من ربطها بالتجديد والابتكار من خلال استثمار التراث والتاريخ، فمنهم من ربطها بالسردية ومنهم من ربطها بالتجربة اللُغوية، وهناك من ربطها بمواضيع معينة كالجسد والجنس والدين والسياسة.

لهذا اخترت أن نورد أهم هذه المظاهر في الرّواية الجزائرية، والتي ارتأيت أن تكون ممثلة في توظيف التراث والتاريخ، وخرق المحظور، والتجربة اللغوية والسردية.

- **توظيف التراث :**

لقد حققت الرّواية الجزائرئة في السبعينات من القرن الماضي نجاحًا كبيرًا، وقطعت أشواطا أطول في مدة قياسية، وذلك أنها اختارت الاهتمام بالمضمون واستقصائه من عمق المجتمع الجزائري، واتجه الرّوائيون إلى تأصيل أعمالهم الرّوائية عن طريق تجاوز الأشكال الرّوائية التقليدية في التعبير، وتجريب أشكال جديدة تنهل من التراث وتعيد توظيفه توظيفا مغايرًا وجديدا يختلف عمّا كان سائدًا في مرحلة النشأة والتأسيس، وإيمانا منهم بضرورة الانفتاح على التراث « ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والحنين الرومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة»[1]. فكانت الرّواية في تلك الحقبة الزمنية لسان حال المجتمع كونها أدمجت عناصر التراث بروافده الأربعة (الديني، الأدبي، الشعبي، التاريخي).

ويبدو لنا هذا واضحا من خلال أعمال الرّوائيين الجزائريين الأوائل أمثال : "ابن هدوقة"، "الطاهر وطار" ، "واسيني الأعرج" ، " رشيد بوجدرة" ، المساهمة من خلال العودة للتراث

1- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 10.

والذي يمثل « الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي والمكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب».[1]

- **التراث الديني :**

كان التراث الديني منبعًا استفاد منه الكتّاب الجزائريين، كونه وسيلة من وسائل التوعية فنجد مثلا ابن هدوقة يوظف التراث الديني لـ « تحقيق دوره النضالي، إذْ استطاعت الطليعة أن تخلق بواسطته حيزاً يوصلها إلى قلب الجماهير كمقدمة لتحريكها، وبالتالي الدين شأنه شأن كل الأيديولوجيات المثالية يتلون بتلوّن الموقف»[2].

ووظفه "الطاهر وطار" كردة فعل على "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد" في « طرح قضية الدين ضمن النسق التاريخي وعلاقته بمختلف شرائح وطبقات المجتمع»[3]. ومن الأشكال التراثية التي وظفها الرّوائيون نجد : الغيبيات ، الاعتقاد ببركة الأولياء ، حتمية وقائع القدر ، القران الكريم .

لقد تنوعت مظاهر التعامل مع التراث من قبل الرّوائيين الجزائريين لكن الملاحظ أن استثمار التراث الشعبي نال حصة الأسد من حيث التوظيف في الرّواية الجزائرية المعاصرة .

- **توظيف التراث الشعبي :**

إن الواقع بكل مظاهره لا يؤدي وظيفة جمالية، هذا حين ينظر إليه نظرة سطحية ، وإنما يصبح له موقع جمالي عند ما يقع في يد فنان مبدع « ولا تصبح الرّواية شعبية بمجرد أنها استفادت من الركام التراثي الشعبي إلا إذا كانت هناك يد مبدعة تعرف كيف تستفيد من التراث بشكل علمي لا يبعده عن سياقه التاريخي».[4] ولذا يُعدُ التراث الشعبي نمط من أنماط الوعي لدى الكتاب كون المادة التراثية الشعبية تمثل المجتمع بمظاهره المختلفة .

1 – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة ، ص 21.

2– جعفر ياوش: الأدب الجزدري الجديد "التجربة و المآل"، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، ط1، 2006 ، ص65.

3 – المرجع نفسه، ص 65.

4– سعيد شوقي ، محمد سليمان: توظيف الثراث في روايات نجيب محفوظ ، إيتراك للنشر و التوزيع ، ط1، 2000 ، ص340.

وحضور النص التراثي في النص الرّوائي مرتبط بالتاريخ، إذ حضورهما في السياق نفسه يُضفي نوعا من الاستخدام الجمالي في الرّواية، وبالتالي « تراكم التراث الشعبي يحمل في جوهره كل التناقضات التاريخية التي ترجع إلى طبيعة تكونه، ولا يمكن أن يكون هناك استغلال جيد لهذا التراث، إذا لم يكن الكاتب يمتلك يدا سحرية قادرة على تفجير وتفعيل المادة التراثية بالإضافة إلى إحاطته بالآداب العالمية التي تسمح له بالانفتاح على روافد وفضاءات جديدة بالإضافة إلى الانتقاء وعدم السقوط في الغلطات». [1]

يظهر هذا جليًا في رواية "نوار اللّوز" وهي الرّواية الأولى "لواسيني الأعرج" حيث اتخذ « من السيرة الهلالية نموذجًا دالا عن كيفية التعامل مع التراث، وسبل توظيفه في النص الرّوائي توظيفا يتخطى المحاكاة إلى الإضافة عبر مسعى البحث توقًا إلى المغايرة الشكلية للسائد من أنماط الكتابة الرّوائية التقليدية».[2]

ونجده في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" يستثمر الجانب العجائبي في حكايات " ألف ليلة وليلة" « فيحاور مكوناتها ليتجاوزها لاحقا بغية إنتاج نص جديد يُجاور النص التراثي، يحاوره، قبل أن يؤسس على أنقاض نصه الرّوائي الذي يكتسب سمّة الحداثة».[3]

ومن أمثلة توظيف التراث الشعبي في الرّواية الجزائرية المعاصرة ذلك الاستثمار الرائع لسيرة بني هلال في العديد من الروايات أهمها رواية "الجازية والدراويش" "لعبد الحميد بن هدوقة" « عبر استثماره التراث الحكائي الشعبي، ممثلا من السيرة الهلالية، التي وظف منها شخصية الجازية رمزا جماليًا وفكريًا لجزائر الاستقلال».[4]

1 – سعيد شوقي ، محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ ، ص ص 340 – 341.

2 – بوشوشة بوجمعة: التّجريب وارتحالات السرد الرّوائي المغاربي، ص 85.

3– المرجع نفسه، ص 85.

4– المرجع نفسه، ص 109.

يدخل ضمن توظيف التراث الشعبي، توظيف الأقوال المأثورة المنسوبة إلى أشخاص بعينهم أو بيئات بعينها تحددت سلفا في التراث واتخذت طابعها المتميز الثابت على مر الأجيال تركيبًا ومعنى، كما يلعب المثل الشعبي دورا كبيرًا في تكوين ومعرفة العلاقات والمواقف بين الشخوص الرّوائية كون المثل الشعبي قد انتقيت كلماته بعناية شديدة، تدل بطريقة مباشرة على المغرى، هذا ما جعله يحمل قِيّمَا ذات طابع فكري وأيديولوجي و«المثل الشعبي بالنسبة للرواية يمثل مرجعا كبيرا يحدد توجهاتها في الحياة فضلاً عن الدين».[1]

ولمَّا كان للتراث الأدبي أهميته في التكوين الثقافي والفكري فقد تأثر أغلب رواد الرّواية الجزائرية به، وجمعوا بينه وبين المعاصر فـ« لغة التراث الأدبي تتميز تميّزًا واضحًا عبر شكليته المختلفة سواء كانت اللغة فصيحة أو عامية».[2]

هذا ما يمنح التراث الأدبي ذلك الإشعاع الساطع الذي يستهوي كل روائي يسعى إلى كسر سلطة النموذج انطلاقا من مساءلة الماضي وصولاً إلى الحاضر.

- **توظيف التاريخ :**

لجأ الكثير من الرّوائيين الجزائريين إلى استثمار التاريخ القديم ممثلا في التاريخ العربي الإسلامي وقد تمثل لذلك برواية "عرس بغل" لـ "الطاهر وطار" حيث قام «بتوظيف التراث العربي الإسلامي وأعلامه في تشكيل شخصية "الحاج كيان" وتكثيف أبعادها الجمالية والدلالية وهي شخصية زيتونية تمور تراثنا، أدبيا وسياسيا وثوريا وفلسفيا وصوفيا، عبر استثمار الكاتب لشخصيات المتنبي وسيف الدولة وأخته خولة، وحمدان قرمط وزكرويه بن مهروية، وعبدان والحسين الأهوازي والحلاج والغزالي وغيرهم...»[3]

وفي هذا نبش في سجد التاريخ لإعادة إنتاجه وقراءته وإقحام وقائع منه في العالم المعاصر، عبر التعاطي مع مجالين متباعدين هما المرجع والتخيل، والعمل على تمثل الرّوائي

1- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الجزائري، دار الوفاء، ط1، 2002، ص ص 71-72.

2 - عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1993، ص 20.

3 - بوشوشة بوجمعة : التّجريب وارتحالات السرد الرّوائي المغاربي، ص 117.

لعناصر التاريخ كبنية توثيقية روائية، وكآلية جديدة لإنتاج نص روائي تخيلي ينسجم مع الخطاب التاريخي ذو الأثر الواقعي .

لم تتوقف مغامرة التّجريب الرّوائي عند حدود استلهام التاريخ القديم، بل امتدت إلى استثمار التاريخ الحديث ممثلا في الثورة التحريرية الكبرى « وهذا الارتداد إلى الماضي الثوري القريب وتبنيه والانتساب إليه قصد رصده، وتوظيفه إبداعيًا بإحياء أحداثه وبعث أحداثه جماليا، غدا معنى مغريا لا ينضب للإبداع الجزائري في جنس الرّواية، ناهيك أنه طيلة ما يناهز العقود الثلاثة من الكتابة الرّوائية عن الثورة الجزائرية، لا تزال هذه الأخيرة تغري الكتاب بالكتابة عنها وكأنها قضية بكر».[1]

عالجت معظم الروايات الجزائرية قضية الثورة التحريرية، حيث نزع عدد من الرّوائيين إلى الاحتفاء بما حققته من انتصارات بفضل أبطالها، كما عالجت وكشفت الجوائب المظلمة فيها، حيث قامت بتعرية الأعمال المشينة التي ارتكبتها جبهة التحرير الوطني في حق الأحزاب الأخرى، وبعض القيادات الثورية، نجد هذا ممثلاً في أعمال كل من "الطاهر وطار" " اللاز" ، " واسيني الأعرج" "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" ، "الحبيب السايح" "زمن النمروذ" " أمين الزاوي" "صهيل الجسد" ، و "رشيد بوجدرة" "التفكك" .

ب- خرق المحظور

يؤمن الأديب بأن الكتابة فضاء حر يُمكِنَهُ من عيش الحرية بكامل تفاصيلها، وعدم الاكتراث لثقافة وذاكرة المتلقي، إلى حد أنّ هذه الحرية قد توصله إلى الخطوط الحمراء أو الطابوهات (TABOU) التي طالما كانت حاجزا أو نقطة يقف عندها الكثيرون خاصة في الرّواية التقليدية أو المحافظة.

اختار بعض الرّوائيين الجزائريين إثر دخولهم مغامرة التّجريب، خرق المحظورات الأخلاقية والدينية والساسية، بالتعرض إليها في كتاباتهم بلغة تعبيريّة مباشرة تقريرية غير

1- بوشوشة بوجمعة : سردية التّجريب ووحداثة السردية في الرّواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس، ط1 ،ص120.

تلميحية، ويمكن وصفه بأنه اقتحام صريح ومباشر لموضوعات تتعارض مع التقاليد والأعراف الاجتماعية والنظم الدينية، بغرض تجريب مغامرة جديدة أو تقديم إبداع جديد متميز غير نمطي.

المحظور أو الثالوث المحرم هو الجنس والدين والسياسة تتشارك عوامل ثلاثة في صنعه على مستوى النص الأدبي وهي : الإحراج والتقديس والخوف، فالجنس يقابله الإحراج، والدين يقابله الخوف والتقديس، والسياسة أو السلطة يساويها الخوف.

أ- الدين

يعد الدين من المحظورات الأساسية التي تعيق المبدع الرّوائي الجزائري، فيتخذ حذره عند الاقتراب منه والخوض فيه، لكونه موضوعًا مقدسا، ويتجلّى لنا هذا الملمح التّجريبي في رواية "التفكك" " لرشيد بوجدرة" ، أين اخترق المحظور الديني عن طريق التنكر للخالق والإساءة إليه من قبل العمّة فاطمة التي لا تمتلك أدنى وعي بالمقدسات وتستهتر بكل القيم الدينية، كما توجه فيها لانتقاد رجال الدين المتزمتين، الذين يتظاهرون بالتقوى في النهار ويمارسون شتى أنواع المحرمات بالليل، والذين يستعملون المقدس وسيلة من وسائل القمع باسم التشريعات الأخلاقية، وهو بذلك يعرض الدين كظاهرة فقدت الكثير من قدسيتها.

ومن أمثلة اختراق المحظور الديني في الرّواية الجزائرية المعاصرة ما نجده في رواية " نزهة الخاطر" "لأمين الزاوي" حيث كانت القصص الغرامية تدور داخل مسجد القرية، وهو الأمر الذي يثير حفيظة سكان القرية باعتباره مكانا مقدسئا يخصص للعبادة وليس للمحرّمات. كما قام الرّوائي "أمين الزواي" في هذه الرّواية بإدخال جزء مهم من التراث المسيحي، حي جعل شخصية الجد مأمون مشبهة بالمسيح عليه السلام، إذا استعمل المسيح كرمز ديني يدل على القداسة .

ب- **الجنس:**

لا يزال الجنس إشكالية مَلْحَةَ في الثقافة العربية تتداخل مع أحوال المجتمعات العربية، وهو من أكثر الموضوعات حساسية وجد بوجود الإنسان لأن الجنس حركة طبيعية تعبر بها الحياة عن نفسها.

فقد طغى موضوع الجنس على معظم النصوص الرّوائية الجزائرية، فهي تتجاوز «الثابت والساكن في آن واحدٍ ، لتخرج عن التجربة التقليدية للقص إلى آفاق الحداثة الرّوائية الثائرة على القواعد الجاهزة، لذلك فإن ملامسته ما يتعلق بأحد أركان الثالوث المحرم، (الجنس) لم يكن وجودها وجودا تلقائيا بقدر ما كان وجودا ناتجًا عن وعي كامل بخصوصيته التّجريبية الرّوائية الجديدة».[1] هذا ما أكده "واسيني الأعرج" في روايته " رمل الماية – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.

ولعل "فضيلة الفاروق" و"أحلام مستغانمي" من أبرز الكاتبات اللواتي تجرّأن على كسر طابو الجنس من خلال شحن الخطاب الرّوائي بثورة الجسد، واستفحال الأنوثة ليصبح البعد الجنسي أحد المكونات الأساسية للرواية الجزائرية النسوية، التي اختارت نزعة التّجريب كخيار حداثي .

- **السياسة**

إن العلاقة بين الأدب والسياسة علاقة قديمة، ولقد كان للأحوال السياسة الأثر البالغ في الأدب وفي الرّواية خصوصا. فقد اهتمت الرّواية الجزائرية المعاصرة بالسياسة والسلطة والحاكم خاصة في تلك الفترة التي مارست فيها السلطة الاستبداد وضيقت فيها الخناق على المثقف، حيث أصبحت من الطابوهات المقدسة التي يصعب اختراقها، ما جعل الرّوائيين المولعين بالتّجريب الداعين للثورة على المألوف والسائد، يخترقون خطوطها ، ففي رواية " حادي التيوس" أو " فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس " "لأمين الزاوي" يتكشف المشهد

1- بوشوشة بوجمعة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص635.

السياسي من خلال موقف أحد شخصيات الرّواية" أمقران" في معارضته للنظام السياسي الجزائري. كما يظهر هذا الملمح التّجريبي جليّا في رواية " أصابع لوليتا" "لواسيني الأعرج" ممثلة في بطله " يونس مارينا " الأديب الهارب من حكومة التصحيح الثوري ؛ لسنة 1965 م والذي أطاح الرئيس" هواري بومدين" من خلاله بالرئيس "أحمد بن بلة". كما جسد في رواية " جُملكية ارابيا" " لواسيني الأعرج" صورة الحاكم إجمالاً من خلال اتخاذه صورة "الحاكم بأمره" وهي إحدى شخصيات الرّواية تتمتع بجملة من السمات التي تشترك فيها مع صورة الحاكم العربي عموما.

ومن خلال هذه الملامح العامة تتشكل لنا الصورة النمطية التي يسعى الرّوائيون إلى كسرها والقفز عليها، والتي تعود في أصولها إلى طابو السياسة « إنها مفاهيم إذا أردنا التمعن في إيحاءاتها وأبعادها التاريخية نجدها تمتد من حقل المعجم الديني الإمارة أو من الحقل السياسي الحديث مع ظهور الأحزاب».[1]

لقد أصبحت الرّواية الجزائرية المعاصرة تتناول القضايا السياسية بشكل مباشر أو غير مباشر، بتضمينها لصورة الحاكم والسلطة المتعددة والأحزاب السياسية المستمدة من واقع المجتمع الجزائري.

ج- اللغة

إن أي نص أدبي لا يتم إل من خلال اللغة فهي الأداة والوسيط بين المبدع والقارئ، فهي أداة نقل وتوصيل وجزء أساسي لا يتجزأ من العملية الإبداعية وهي المادة الأولية الهامة في التعبير عن خلجات النفس والشعور والأفكار التي تنتاب الكاتب والتعبير عن وجهة نظره من خلال وضعها في قالب أدبي يساير المنظومة الإبداعية في النصوص الأدبية.

عمد الرّوائي إلى توظيف أكثر من لغة على أكثر من صعيد لمحاولة الإيهام بواقعية الأحداث والشخصيات، فقد أحصى "إبراهيم السعدي" نحو 730 كلمة فرنسية عند "واسيني

1 – سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤيا للنشر و التوزيع، ط1، 2010، ص 248.

الأعرج" في روايته "شرفات بحر الشمال" و 540 كلمة فرنسية أخرى عند "أحميدة العياشي" في روايته "متاهات" ، فانتقلت اللغة في الرّواية الجديدة من أداة إبلاغ إلى أداة إبداع وأفق كتابة قادرة على تشكيل نص رواني متميز وفق قانون اللعب الحر على الدوال وقانون الإبداع « وهذا هو الوضع الذي يفرض التعدد اللغوي (...) تبعا لمساحة الحرية المعطاة للأصوات ، وهذا هو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات، لأن التعددية الصوتية تفرغ من التجانس الطبيعي للأصوات الرّوائية بوجهات نظرها المتباينة ومستوياتها الاجتماعية والثقافية المختلفة».[1]

من خلال هذا القول نستشف خاصية من الخصائص التي تميزت بها الرّواية الجزائرية التّجريبية من حيث اللغة، وهي التعددية الصوتية التي أتى به " باختين" التي فتحت المجال لحرية الذات .

وهناك سبب آخر وإشارة ذات أهمية تتمثل في اللغة الهجنية، أو تعدد مستويات اللغة التي كان سببها انفتاح الرّواية الجديدة على أجناس أدبية كثيرة، حيث استخدمت لغة صعبة تستعصي على القارئ البسيط والرجوع إلى القاموس، وهذا ما خلق إرهاقا لدى القارئ، وأيضا الاستعانة بالمراجع الهامشية المساعدة في فهم بعض الكلمات، وهذا راجع إلى الطموح الذي أتى به كتاب الرّواية التّجريبية للاشتغال على اللغة، الأمر الذي أدى بهم إلى تحوير السرد عن محاكاة (...) مثالية، وإيلاجها في عملية كشف الأعماق الالية اللغوية.[2]

فلم تعد اللغة وسيلة إبلاغ بل وسيلة تعبير، بمعنى أنها تحولت إلى أداة تفكير وممارسة، وليست أداة ممارسة فقط.

د- السرد

إن الدارس والمتتبع للرواية الجزائرية المعاصرة يجدها مغامرة في حد ذاتها، إذ يتفق العديد من الدارسين على أنها قد أضحت، ظاهرة أدبية متميزة، تمكن من خلالها الرّوائي

1- محمد نجيب التلاوي : وجهة نظر في رواية الأصوات العربية، (دراسة)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 62.

2- جورج دورليان: الرّواية الجديدة في فرنسا، (مغامرة الشكل والمضمون) ، مجلة العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت ، العدد 211 مارس 2001م ، ص 75.

الجزائري بخوض تجربة الكتابة الخاصة به ، إذْ راهنت هذه الرّواية على الخروج بنفسها من التقنيات الرّوائية التقليدية إلى التجديد والتمرد، « لأن أي موضوع يصلح أن يكون مادة الرّواية ولا داعي أبدا أن تكون مادة الرّواية من تلك المواضيع التي اتخذتها الرّواية التقليدية مادة لها، كما تؤكد ذلك "فرجينيا وولف" في عبارتها الشهيرة إذا باتت الكتابة الرّوائية واعية بقضايا الواقع والتباساته وعاملة على إسماع أصوات الذات المقموعة بطريقة فنية جمالية، وباتت قوة الرّوائي الحقيقية تكمن في أن يبتكر تجربة تامة دون تقيد بنموذج أو قالب معين».[1]

لقد عدد "محمد برادة" بعض سمات التّجريب في الرّواية العربية « منها المزاوجة بين العجائبي والأسطورة والمحكيات الموروثة وتقنيات الصحافة والسينما، ومزج اللغة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر، غير أن الرّواية الجزائرية لم تعرف سمة التّجريب إلا في التسعينيات أي مع ميلاد رواية الأزمة، إن ممارسة التّجريب على صعيد الكتابة الرّوائية وارتياد مجال المسكوت عنه، جعل الخطاب الرّوائي يسعى إلى تفكيك الواقع والإنسان وإنتاج قيمة جمالية حولهما، مما أدى إلى إبداع شكل روائي جديد بعناصره وبنائه وتفاعلاته الذاتية والموضوعية وفلسفته وقيمته الفنية والجمالية».[2]

ومن خلال ما تقدم سوف نقف على السمات والتقنيات التي اتسم بها التّجريب الرّوائي بناءًا على الأسس النظرية للتجريب، وذلك يستدعي مساءلة "بنية الرّواية الجديدة" حيث من الصعب القبض على ملامح التّجريب بشكل دقيق، وهذه الخاصية الزئبقية التي اتسمب بها محمولات الكتابة التّجريبية، ربما تعود إلى فرادة النص الرّوائي التّجريبي، إذ لا يخضع لقاعدة ولا ينساق لتقليد لأن التّجريب لا يتقايس مع التقنين، بل يعالج على مستوى تراكمات إبداعية، وليس على مستوى بنية سردية لنص روائي واحد، إذ الهدف من ذلك هو لملمة العناصر الفنية المشتركة للكتابة التّجريبية حيث أن « الرّواية التّجريبية هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها

1- هويدا صالح: صورة المثقف فى الرّواية الجديدة، الطرق السردية المقدمة، بقلم: صلاح فصل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،مصر،ط1، 2013، ص14.

2- محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010 ، ص 22 .

الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة وأشكال من القص مختلفة، وكل رواية جديدة تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها».[1]

وهذا يعني أنّ سمة التفرد أو التّمرد في النص الرّوائي التّجريبي لا تضمن لنا استفاء جميع تقنيات التّجريب، ولو تحقق ذلك لصار التّجريب "مدرسة" لها أصولها وقواعدها وهذا حسب ما اصطلح عليه النقاد « بل على العكس، كانت الرّواية الجديدة لحظة انقلاب وانعتاق من الأشكال التي غالبا ما كانت تنتهي إلى تقييد الكتابة في أصول ومبان تقيم حدودنا وحواجز للكتابة وللخيال».[2]

من خلال هذا التصور يجب الوقوف على مكاشفة مفادها أن التّجريب لا يريد أن ينشغل بالتأسيس بقدر ما هو منشغل فقط باللعب الحر والخروج عن المضامين التقليدية من خلال هدمها وإعادة البناء، لكن في نطاق استحداث عناصر البنية السردية حتى تنسجم مع حاجة الراهن في الرّواية التّجريبية وفق ما أشار إليه عديد النقاد حول الإبداع الأدبي « فمما لاشك فيه، أن الرّواية الجديدة لم تنزل علينا من فراغ، ولا هي اكتشاف أتى من العدم، رغم قوة فعلها القطعي، كذلك لم يتبع رواد الرّواية الجديدة أنفسهم ما يقدمونه، لا أسلاف له ولا ملهمين».[3]

و ذلك أن الرّواية التّجريبية قد استفادت من التراكم الرّوائي الذي سبقها « فكتّابها راحوا ينبشون ماضي التراث الفرنسي وغيره، على خطى الأسلاف ينسبون أنفسهم إليها من "فلوبير" إلى "بروست"، و "ريمون روسيل" الفرنسيين ، و "إدغار ألان بو" و "ديسكو فيسكي"، و"جويس" و "فولكيز"، و "كافكا" و "فرجينيا وولف" ، فاعتبروا أنفسهم مكملين لمسار هؤلاء الذين أتوب

1 – محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، (دراسة)، ص 242.

2 – جورج دورليان: الرّواية الجديدة في فرنسا، (مغامرة الشكل والمضمون)، ص 88.

3– المرجع نفسه، ص 89.

تعديلا في أصول السرد الرّوائي و آلياته، أكثر غموضا و تموجا وتراكيبه النّصية أشبه بملصقات الرسوم التجريدية».[1]

من خلال مقولة "جورج دورليان" هذه ، يتضح لنا أن التساؤل من خلال الرؤية المقدمة للرواية التجريبية هو لو لا تأثير الأسلاف الذين لم يتسنى لهم ترسيخ قواعد و اتجاه متكامل ، و لا تشكيل خطاب ناضج يتسم ببلورة خطاب روائي جديد سمي بـ "التّجريب" الذي تمخضت عنه كتابة متميزة بخصائص ترتبط ببنية الشكل الرّوائي، إذ بالعودة إلى مقولة "دورليان" نكتشف ملاحظة بارزة تفيد بحثنا، و هي أن مراحل التاريخ المتعاقبة فرضت تلوينات ذوقية على الكتابة الرّوائية، و لعلّ ذلك تمظهر في إيهاب زمني، اتخذ لنفسه تمفصلات ذات علاقة لصيقة لمفاهيم الأدب و الإبداع « و تمثيل التمفصل الأول، اتجاه التقليد، ممارسة روائية تأسيسية».[2] وقد عرفت هذه المرحلة بالرّواية الواقعية (Réalisme) التي نشأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد "بلزاك" و "فلوبيير" و غيرهما.

حيث اتجه هؤلاء الواقعيون إلى الفنون النثرية ، خاصة منها الرّواية باعتبارها الأقدر على تصوير الواقع ، و استيعاب مشكلات الإنسان، و رصد عادات و تقاليد المجتمع.

من خلال ما سبق، نخلص إلى ما يلي :

مثّل التّجريب في المشهد العربي عموما استراتجية نصّية لها طرائقها الفنية، وتقنياتها الجمالية، و رهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة و مغايرة.

يتحقق فعل التّجريب بأشكال متعددة على منوال محاولة تأصيل لنموذج كتابة، أو خرق في نظام تعبير، أو مرصد لموضوع، أو نسج لتاريخ، أو تفعيل لمخيال، أو انتداب لغة، أو صيغة تنزاح عن لغة الذكورة لصالح لغة الأنثى، كل هذه المعالم، رسمت مدارا مشتركا لسيرورة التّجريب الرّوائي في العالم العربي حسب الرؤى الفنّية التي ميزت كل عمل روائي عن غيره، ما أوشى بدخول الرّواية العربية و الجزائرية حقل التّجريب الرّوائي.

1 – جورج دورليان: الرّواية الجديدة في فرنسا، (مغامرة الشكل والمضمون)، ص 89.

2 – بن جمعة بوشوشة: التّجريب وارتحالات السرد المغاربي، ص 22.

شكل التّجريب في المشهد الرّوائي العربي ظاهرة فنّية اتسمت بالتجديد و الحداثة، فعُدت تجربة الأديب التونسي "محمود سعدي" نقطة انطلاق التّجريب في الكتابة الرّوائية المغاربية على حد سواء من خلال رواية "حدّث أو هريرة قال ".

ساهم روائيو "مصر" و "المغرب" في تغيير و تطوير الرّواية العربية ، سواء على مستوى الشكل و اللغة أو نسبة المكان و الزمان أو طرق السرد، حيث أبرزت رواية "ذات" لصاحبها "ابراهيم صنع الله" النزعة التّجريبية بتغيير كل الطرق التقليدية السائدة آنذاك.

كما ساهم "أحمد المديني" في نقل الرّواية المغربية من الثابت إلى المتحول عبر رواية "زمن بين الولادة و الحلم"، إضافة إلى "سعيد علّوش" في "حاجز الثلج" و كتابات كل من "عز الدّين التّازي " و "الزّهرة رميج".

مثلت أعمال "الطاهر وطار" إضافة نوعية في التجربة الرّوائية الجزائرية من خلال رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه" و رواية "الزّكي" و "الزلزال" ، و رواية "اللاّز" التي وظف فيها الأسطورة، مما جعل الرّواية تنفتح على دلالات متعددة و تقنيات لغوية متجددة.

تخلل "واسيني الأعرج" الميثاق السردي السائد و تجاوز التنميط الأدبي من خلال رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" ، حيث اتكأ فيها على مخزون التراث الشعبي والتاريخ.

لم تقتصر الكتابة التّجريبية في الرّواية الجزائرية على "الطاهر وطار" و "واسيني الأعرج"، بل برز في الساحة الإبداعية جمع من الأدباء الذين غاصوا في متاهات الحداثة السردية، حاملين معهم أدوات تجديدية نذكر منهم "عز الدّين جلاوجي" ، "رشيد بوجدرة"، "الحبيب السائح"، و "أحلام مستغانمي".

الفصل الثاني

قراءة مظاهر التّجريب في رواية

"حائط المبكى"

تمهيد

- **أوّلا: تجليات التّجريب على مستوى السرد في الرّواية**
  - **أ- التّجريب في أساليب السرد.**
  - **ب- التّجريب في بناء الشخصية.**
  - **ج- المفارقة الزمنية.**
  - **د- التنقل بين الأمكنة.**
- **ثانيا: تداخل الأجناس و الفنون في الرّواية.**
  - **أ- شعرية السرد.**
  - **ب- الرسم**

تمهيد :

تعلق الفصل التّطبيقي من البحث بكشف تمظهرات التّجريب الرّوائي في نص "حائط المبكى" على مستوى البنية السردية ، و تتمحور المقاربة في هذا الفصل حول بنية الزمن، تشكيل المكان، ثم بنية الشخصية.

إضافة إلى التّجريب الرّوائي على مستوى المتخيّل السردي، ثم على مستوى لغة السرد، و فيه تتطرقت إلى أهمية اللغة الرّوائية في ترسيخ نزعة التّجريب، ودورها في بلورة البنى الدلالية و الجمالية للنص الرّوائي، ما أسفر عن هجانة الكتابة الرّواية الجزائرية ذات النزعة التّجريبية، و هي تتغذى من نسغ المحلي و العالمي.

فكيف تمردت رواية "حائط المبكى" على جمالية منظومة القيم المتعارف عليها ؟ وما الجديد الحاصل فيها ؟ هذا ما سيُوضح فيما سيأتي.

أوّلا : تجليات التّجريب على مستوى السرد في الرّواية

أ- التّجريب في أساليب السرد

- **المزج بين الواقعي والمتخيل :**

سعى "عز الدّين جلاوجي" في روايته "حائط المبكى" إلى تنظيف الواقع من خلال الخيال الذي جمع فيه بين الماضي والحاضر بطريقة تجعل القارئ في عالم يمتاز بالتشويق والمراوغة، وهذا ما تحقق عبر تفاعل الواقعي والمتخيل هذا الأخير الذي جاء على شكل أحلام وتهيؤات، وهو ما عبر عنه "دورايت كاهن" (Cohn-D) (1981) في قوله: «أنه في رواية التبئير الداخلي، تغيب عند جمع وصف العالم الخارجي والانطباعات الذاتية، الحدود بين كون الأشياء والعالم الخارجي، وتستند في هذه الملاحظة على لعبة أفعال الرؤية التخييلية سواء كانت أحلاما أو أحلام يقظة » [1].

بناء على ذلك، سنحاول بسط بعض المشاهد التخيلية التي كانت على شكل أحلام وتهيؤات فيقول في أحد المشاهد: « أغمضت عيني وغرقت في نوم عميق، حرصت أن يكون على إيقاع ابتسامة عريضة لكنه كان مترعا بكوابيس لا حصر لها، كنت أتشبث وسط جرف هار ليس له نهاية لأعلاه ولا لأعماقه، وكانت أختي تمد إلي حبلا أمد إلى نهايته ذراعي اليمنى دون جدوى، كنت مفجوعا، وكانت أختي تصيح في بأعلى صوتها، كي أتشبث جيدا بالحبل، كنت أرغب في أن أطلب منها كي تمده أكثر، لكن صوتي لم يكن يتجاوز شفتي ».[2]

« كنت أصرخ بكل ألفاظ السب والشتائم، أسحب والدي الأحمق وقد اكتشفته في بيته يغتصب سمرائي المريضة لكن لم يكن ليتزحزح كان يضحك استهزاء بي، ويوغل في فعلته

1- عبد العزيز ضويو: التّجريب في الرّواية العربية المعاصر، "دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة" ، عالم الكتب الحديث، المغرب، ط1، 2014، ص 66، نقلا عن : D. Cohn (1981), La transparence inrprieute, p67

2- الرّواية ، ص 73-74.

الشنيعة، ولم تكن سمرائي تبدي اعتراضا، لأنها كانت منحورة كشاة هرمة. حين فتحت عيني كان الليل قد انتصف ». [1]

يعود سبب سرد هذا الحلم إلى الحالة النفسية للسارد الذي يعاني من هواجس وكوابيس ترعبه جراء معاملة والده القاسية له ولأمه، وبسبب تعرضه للاغتصاب من قبل صديق والده، هذا ما شكل له عقدا نفسية جعلته ينظر للواقع نظرة سوداوية سلبية، ولذلك كان شديد النفور من الواقع، وشيئا فشيئا سيطرت عليه الهواجس والكوابيس المرعبة عند القتل والذبح يقول: « لم يكن أمامي هذه المرة إلا رأس السمراء ملقى على الطاولة والدم يتفجر من أوردة الرقبة، وقد ارتسمت على ملامحها ابتسامة عريضة، لم تكن غير ابتسامة ساخرة مما أنا فيه، وأفقت من نومي مرعوبا ».[2]

نخلص هنا إلى «الشرط الأول الذي يتبع علاقة المتخيل بالواقع ألا وهو "التجاوز"؛ حيث تبدأ الرّواية من الواقع ولكنها تنتهي إلى تجاوز معطياته لبناء معطيات جديدة لتفسر بالنظر إلى السياق النصي من جهة وعلى غايات المؤلف ووجهات نظره من جهة أخرى، هذا لأن المتخيل يتجاوز الموجود ويتخطاه لكنه يتمثل في كل لحظة المعنى الضمني للواقع. ولذلك إذا كان السلب – أو التجاوز – هو مبدأ اللامشروط لكل مخيلة، فإنها بالمقابل لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال فعل تخيلي، إذ ينبغي أن نتخيل ما نتجاوزه».[3]

يحرص الأديب أثناء توظيفه التخييل على التعامل معه بحرص شديد للحفاظ على أسلوبه في الكتابة، ونقل حيثيات الواقع ومحاكاته بشكل فني مميز ومختلف، وهذا ما نلمسه في الرّواية.

إن كلا من الواقعي والمتخيل يتكون من ذهن الرّوائي، لذلك نجده يخلق لنا أماكن من خياله ولا وجود لها في الواقع، بل يوهمنا الكاتب بواقعيتها، فيرسم لنا عالما يماثل الواقع

1- الرّواية ، ص 131.

2 - الرّواية ، ص 13.

3- وافية مسعود: الواقعة الرّوائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية "حوبه ورحلة المهدي المنتظر" ، عن محمد داود: "الرّواية الجزائرية المعاصرة": (1990-2011) : وقائع سردية وشهادات تخييلية، ص 73.

المعيش ويطلق أسماء للأماكن الخيالية على أسماء أماكن حقيقية فيتوهم القارئ بواقعية المكان . «وإن كان المكان أيَا كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي، ولو أشار إليه ... أو نعته بالاسم، يظل المكان في الرّواية عنصرا من عناصرها الفنية ».[1] وهذا ما جاء به "عز الدّين جلاوجي" في هذه المدونة فكانت الأماكن من خيال الكاتب و إن كانت يمكن أن تكون في الواقع

« ضمتنا كافتيريا الأحلام؛ مباشرة على شاطئ البحر ».[2]

« كانت تريد أن تلقاني في نادي النسيم ».[3]

فالرّوائي يخرج عن الواقع الحقيقي ويتجاوزه إلى عالم الخيال راسما بذلك مشاهد وأماكن لا تنتمي إلى عالم الواقع وإنما تنتمي إلى عالم الخيال .

- **الاعتماد على النهايات الصادمة :**

من التقنيات التي يعتمدها الرّوائي النهايات الصادمة ومراوغة القارئ، إذ ينمو الحدث ويتصاعد ويترك المجال للقارئ في حرية التوقع لما سيؤول إليه مصير السارد، ثم يعمد الرّوائي في النهاية إلى صدم المتلقي بمفاجأة غير متوقعة وهذه المفاجأة يعرفها "جيرالد برنس": « هي الانفعال الحاصل عندما تحبط التوقعات المتعلقة بما سوف يحدث بواسطة ما يحدث بالفعل، ويعد توليد المفاجأة ذا أثر على نحو خاص عندما يكون مؤسسا جيدا على ما حدث من قبل على الرغم من إن ما يحدث بالفعل يخيب توقعاتنا ويشكل التفاعل بين المفاجأة والتشويق».[4] وهذا ما اعتمده "عز الدّين جلاوجي" في روايته "حائط المبكى" وخاصة في المشاهد الأخيرة.

1- أحمد زياد محبك: متعة الرّواية "دراسات نقدية متنوعة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 29.

2- الرّواية ، ص 20.

3- الرّواية ، ص 49.

4- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عايد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، مصر، ط1، 2003، ص 194.

المشهد الأول : وهو مشهد حقيقة والد زوجة البطل السارد

« جلست على حافة السرير وفضفضت الرسالة، حملقت، تعرقت، تسارعت دقات قلبي، تقطعت أنفاسي، بنيتي أكتب إليك مستسمحة، إني مغادرة إلى العالم الآخر، ولابد من الاعتراف، يجب أن تعلمي أن أباك ضابط اسمه ك... تحت عبارة الأم خطت ملاحظ، "لقد لفظت أنفاسها قبل أن تكمل إملاء الاسم"» .[1]

هنا نجد أن "عز الدّين جلاوجي" قد اعتمد على نهاية صادمة لم تكن في حسبان المتلقي وبالتالي كسرت أفق توقعاته، ومن خلال الرسالة التي تلقتها سمراؤه من أمها، وجد القارئ نفسه في صدمة وفي حيرة، هل فعلا أن المقصود في الرسالة هو والده؟ أم أنه يتوهم ذلك ؟ والأهم أن الأم توفيت وأخذت معها هذا اللغز الذي زاد من تأزم نفسية السارد وانهياره من جهة، وأوقعت صدمة لدى القارئ الذي فوجئ بخلخلة في سير الحدث من جهة أخرى .

المشهد الثاني : مشهد حقيقة حبيبة السارد و صديقته في الفايسبوك

«مددت يدي إلى النقاب أغتاله حتى تمزق وانهار، وانهرت دهشة، وتمتمت بالاسم، لم يستطع لساني أن يتلفظ إلا بالحرف الأول: صو.. صو .. صو...، أمسكتني أكثر، ضمتني إليها كأنما تخشى أن تفقدني، دفعتها أرضا، واندفعت مبتعدا، ما هذه اللعبة القذرة ؟ ما هذا الوهم اللعين؟ ما هذا الكابوس؟ ما بال هذا الوسخ يفعل هذا ؟ مد صافو يدي من جديد إلي يرغب في أن يضمني إليه مرة ثانية، دفعته فانهار أمل في عينيه ».[2]

نلاحظ أيضا هذه النهاية التي كانت مع صديقه "صفي الدين" الذي كان دائما يقف إلى جانبه ويغرقه بكرمه وجوده فكان مثالا للصديق الوفي، إلا أنه في آخر المطاف اكتشف بأنه مثلي الجنس، وهو من تقمص شخصية "صوفيا" التي تعرف عليها من خلال الفايسبوك وأحبها وكان حيلة من "صفي الدين" للوصول إلى غرضه، وهذا ما شكل صدمة ومفاجأة بل هزةٍ نفسية وإنفعالية لدى الشخصية الرئيسة والمتلقي .

1- الرّواية ، ص 49.

2- الرّواية ، ص 157.

- **الإعتماد على تقنية الوصف**

اعتمد "عز الدّين جلاوجي" في روايته "حائط المبكى" على تقنية الوصف كثيرا واستطاع بأسلوبه الفني المميز أن يسلط الضوء على الجزئيات والتفاصيل التي تكسب الرّواية أصالة وتخلق لها علامات ودلالات مختلفة «فهو في وصفه لم يتطرق إلى وصف أشياء هامشية وإنما اقتنص العناصر المهمة في الرّواية والتي قد تكون محط اهتمام المتلقي مثل وصف المكان والشخصيات.

- **وصف المكان:**

من خلال قراءة رواية "حائط المبكى" يتضح لنا اعتماد السارد على إسقاط مجموعة من الصفات على الأمكنة المذكورة ، ويهدف هذا الوصف إلى إظهار دور الشخصيات في تلك الأمكنة مع الولوج إلى عالمها النفسي والغوص في أسرارها العميقة إذ يقول في أحد المشاهد : «وفي كل الزوايا أشرقت باقات من الورود التي تحبها، لم يكن بيتي سوى غرفتين إحداهما للنوم والأخرى لممارسة جنوني الإبداعي، مع مطبخ وحمام واسع، وحديقة تحيط بالبيت من جهتيه، اتخذت جزء منها مرسما ومستقبلا لضيوفي الذين قلما يقتحمون علي خلوتي[1]» ، فهو من خلال عرض هذه التفاصيل يخاطب حواسنا ويحفزها عن طريق المنظر الذي رسمه والذي جعلنا نعيش معه الحدث على أنه حقيقي فيشعر القارئ أن هذا المكان الموصوف يظهر لنا عزلة السارد ووحدته وأنه المكان الذي يفجر فيه إبداعه ويمارس فيه تمرده بحرية، ونجده في موضع آخر يصف بيت محبوبته، فيأخذنا إلى دواخل هذه الشخصية وما تحمله من ذكريات حزينة لأن كل زاوية من زوايا هذا البيت له قصة عاشتها مع عائلتها، وأراد من وصفه لجزئيات المكان أن يبين لنا ما مرت به من انكسارات واضطرابات ووحدة خاصة بعد انفصال والديها وهجرة كل منهما إلى بلد آخر. يقول : «فناء صغير تقف فيه كرمة هرمة معاندة، وقد تدلت أذرعها في غير انتظام كثعابين هالكة، وتوزعت في جهاته أبواب لا شك أنها لغرف كان يتوزعها قاطنوه، وفي الركن الأيمن مبنى

1 - الرّواية ، ص 25.

صغير منعزل، لعل به حماما جماعيا ولعب الزمن بتماسك اسمنت الأرضية فشققه وصنع فيها فجوات وحفر» .[1]

لم يكتف الرّوائي بهذا وإنما راح يصف أماكن مختلفة كوصفه للمكتب في قوله: « كان مكتبي أوسع، وأثاثه أثمن، وبه أريكة فاخرة لاستقبال الضيوف، وعلى نوافذه ستائر يظهر أنها ركبت حديثا، له بابان أحدهما فردي خاص بي، والآخر يرتبط بمكتب السكرتيرة ».[2]

وفي موضع آخر نجده يصف البحر والطبيعة مركزا على بعض العناصر الجزئية مثل زيد البحر« لفت انتباهي زبد يتراكم من بعيد، يجمع قوته ثم يندفع إلى الشاطئ بقوة جبارة، ما يفتأ أن يخور وينكسر كأنما يهزمه الضحك الذي يتحول إلى قهقهات وهو يسعى كي يطوق الرقاب والسيقان، ويحاصر النهود والخصور، وتضحك أشعة الشمس وهي تنعكس على المظلات الملونة وعلى الرمل الذي يفتح فاه ليبتلع البحر دفعة واحدة».[3]

هذه اللوحة الفنية التي رسمها لنا الرّوائي من وصف مدهش للطبيعة يدل على محاولة هروبه من الواقع لينغمس في تفاصيل تأخذه إلى عالم الجمال والفن.

- **وصف الشخصية :**

إن الشخصية من العناصر التي تفنن "عز الدّين جلاوجي" في وصف أدق تفاصيلها حتى أصبح القارئ يستطيع رسمها في مخيلته، وهذه الأوصاف لم يضعها عبثا وإنما تدل على نفسية صاحبه، فمثلا نجده يصف محبوبته وصفا شكليا خارجيا يعكس روحها الطيبة والبريئة، فيراها السارد مبهرة، مدهشة، كالملاك الذي يخرجه من الظلمات إلى النور وهذا ما تبين في قوله« :حين قدمت لي فنجان قهوتي، ثم جلست قبالتي ترشف من فنجانها، مداعبة خاتمها، رأيتها أحلى من فتاة أوليفر دينيت الحالمة، تقوس أشد في الحاجبين، وامتداد في

1 - الرّواية ، ص 100.

2 - الرّواية ، ص 111.

3 - الرّواية ، ص 87.

الرقبة، وحور بيّن في العينين،وامتداد عجيب في الذقن، وثنية مدهشة في أسفل الوجنتين، وأسنان ضاحكة رإقصة، ثم روح شباب تجري في كل مكان، تفيض في كل جارحة» .[1]

وفي موضع آخر أيضا يسرد تفاصيل محبوبته ويبحر في وصف نضارة بشرتها التي تدل على صفاء ونقاء قلبها ويشبهها بالفراشة السوداء النادرة، رغم أنها رمز للموت والفناء عند بعض الشعوب، إلا أن "عز الدّين جلاوجي" حملها دلالات معاكسة تضمنت قدرتها على توفير شعور جميل ورائع من البهجة والطمأنينة، ومقدارا عاليا من الشعور بالسلام والراحة فرمز لها بالأمل والرقة والعاطفة في قوله :

« سمرتها النضرة، عيناها السوداوان الواسعتان وقد تغشاهما ذبول، حاجباها المعقوفتان كخطاف أعياه التجديف في الفضاء البعيد، أهدابها الأشبه بجناحي فراشة سوداء، شعرها الحالك الذي عصمته بخيط أبيض طويل» .[2]

ب- التّجريب في بناء الشخصيات

لم يقم "عز الدّين جلاوجي" بتسمية الشخصية، بل اكتفى بالرمز لها بالحروف وهذا ليمنحها بعضا من الغموض والضبابية ويجردها من خصائصها التقليدية، فأطلق على الرسام حرف (الواو) إذ يقول: همست في أذنها باسمي الحقيقي، حين استوت بدرت مني ضحكة هستيرية هي الآن تعرف أني ميم، لكن والدي كان يسميني واوا يصر عليها وهو يصدر إلي أوامره العسكرية، أما إذا غضب فلا بد أن يضيف إليها كلمة أعور، واو أعور، الواو الأعور، ضحكت كثيرا من وصف الواو بالعور وراحت تشكله في الفراغ بأصابعها، وتتخيله لوحة حروفية يستوي فيها الواو الأعور على عرشها ».[3]

ولعل هذا ما يسبب لنا الغموض كما أن إضافة الأعور على الحرف والذي هو اسمه يدلنا على الدونية ومعاملة والده السيئة له، ولم يكتف بحرف واحد فنجده مرة أخرى يقر بأن

1 - الرّواية ، ص 109.

2 - الرّواية ، ص 07.

3 - الرّواية ، ص 39.

اسمه (الهاء) وهذا في قوله: « لا شيء أتذكره من اسمي غير حرف هـ » .[1] ويقول في موضع آخر «الهاء هو اسمي، ما الذي جعلها تعدل عن الميم أو حتى عن الواو ».[2]

وهذا ليس غريبا على رواية تنتمي إلى "رواية تيار الوعي" الذي يعتمد على أساليب التحليل النفسي في الكتابة، وهو اتجاه جديد كان نتيجة فلسفات ونظريات منها نظرية "فرويد" عن الوعي واللاوعي .

ونجد "عز الدّين جلاوجي" قد اعتمد على تقنية "تيار الوعي" في بناء شخصيات روايته، لذلك لم يكتف بوصف الشخصيات وصفا خارجيا وإنما عمد إلى عرض خبايا نفسيات الشخصيات وتحليلها تحليلا نفسيا والغوص في أعماق مكبوتاتها الداخلية لذلك اخترت بعض الشخصيات المحورية في هذه المدونة :

الرسام "السارد":

يعتبر الشخصية المحورية في هذه المدونة، هو شاب حالم طموح، فنان تشكيلي مرهف الحس، يمارس جنونه الفني إلى أبعد الحدود، هدفه أن يغير المجتمع من خلال فنه لأنه آمن بأنه لا مجتمع متحضر ومتماسك بدون فن، عانى كثيرا في صغره بسبب قسوة والده المتغطرس الصارم، الذي زرع فيه الرعب والخوف ولم يكن له سندا ولم يغمره بحنانه وعطفه، فهذه المعاملة الجافة أثرت عليه سلبا، ومما زاد من أوجاعه أيضا الاعتداء عليه من طرف جندي وهو في سن السادسة، و توهم أنه شهد جريمة قتل فتاة بريئة من طرف السفاح، فعاش في لوم وعتاب نفسي يقول: «لابد أن أتصدى للمجرم، حين لحقت به كان كل شيء قد انتهى، كانت الفتاة جثة هامدة أمامي، وكان رأسها شبه مفصول عن جسدها، وفي عينيها المشرعتين لوم وعتاب، وفي فمها المزموم صرخة لم تدو».[3]

1 – الرّواية ، ص 151.

2 – الرّواية ، ص 124.

3 – الرّواية : ص 11.

وصورة الجريمة أصرت على الحضور دائما في مخيلته، حتى أن القارئ يتوهم أنها جريمة حقيقية، كما عانى من وفاة والده بطريقة شنيعة إذ وجده مقتولا في بيته: « كان والدي مسجى على بلاط الشرفة، رجلاه حافيتان داخل قاعة الاستقبال، يتجه برأسه إلى السماء كأنما يناجي خالقه، وقد امتزجت صفرة وزرقة على ملامحه، انتفش شاربه الكث الطويل كنبتة صحراوية امتص الهجير دمها».[1]

هذه السلسلة اللامتناهية من الأزمات والانكسارات شكلت له هواجس وتهيؤات،عكرت عليه صفو حياته فأصبح في حالة عدم استقرار نفسي دائم الاضطراب والتخوف من كل الأشياء التي تحيط به، وخيالاته المولعة بعالم الإجرام تراوده وتلاحقه في كل مكان، فأراد التخلص من مكبوتاته الداخلية بالفن الذي يسمو بالروح إلى عالم النقاء والصفاء إلى عالم عنوانه الإنسانية الراقية.

أم السارد:

لقد حدثنا السارد عن جمال والدته، و أنها كانت تتمتع بإنسانية راقية وعواطف سامية، في سن صغيرة تزوجت من ضابط عسكري بالإكراه فلم تكمل دراستها وتخلت عن طموحها، أتعبها بجنونه رغم عبادته لجمالها ، كانت تصبر وتتعالى عن جراحها وأوجاعها بغية المحافظة على ابنها والخوف عليه من الانحراف عن الطريق السوي .

«لم تكن في سن الزواج ، وأمامها أمد لاستكمال دراستها، وتحقيق حلمها في حمل أعلى الشهادات، لكن أباها بت الأمر وزوجها من الضابط الشاب، كان لضعفه و قلة حيلته في حاجة ماسة لرجل يقف معه، وحتما لن يجد أفضل من هذا العسكري، الزمن زمن قوة يا بنيتي، كن من تشاء ولكن كن قويا، الويل للضعفاء يا بنيتي، لم تستطع أن ترد انسحبت إلى الحمام وبكت بحرقة، تبا للضعيف تصادر حتى كرامته».[2]

1 – الرّواية : ص 34.

2 – الرّواية : ص 44.

وجاء في موضع آخر « كنت أشفق على أمي المسكينة، التي ما كنت أراها إلا حسونا في قفص من حديد، مما الذي حققه لها أبي سوى أنه اختطفها، اغتصبها، سجنها سبية :، أمَةٌ في مملكته، يثبت من خلالها رجولته أمام أقرانه، ما كانت في نظري إلا غزالة مسجونة[1]».

أب السارد :

ضابط عسكري، يتمتع بشخصية قوية وصارمة ،وهو إنسان ناجح في عمله لكنه فشل في دوره كأب وزوج، كانت معاملته قاسية وصارمة مع زوجته التي كادت أن تكون جندية، لم يكن يقضي وقتا مع أسرته ولا يهتم لشؤونهم، كان همه الوحيد قضاء وقت فراغه مع خمره وعشيقاته يمارس جنونه، كما أنه كان طائشا ، ومتمردا منذ صباه. تزوج من امرأة أحبها ورغم حبه لها تفنن في تعذيبها، كانت تصرفاته تدل على نفسيته السلبية وعن عدم إنسانيته وظلمه وتكبره، فأثر ذلك على نفسية ابنه، وقد أحدثت وفاة ابنته نقلة نوعية في حياته إذ أثرت فيه كثيرا وأفقدته الإحساس بجمال الحياة، صار أكثر شراسة «منذ ذاك بدأت تتكشف لي عيوب والدي، كان مجرد وحش غليظ الطباع، عصبي المزاج، أناني الخلق، لم يكن الناس يحترمونه ولكنهم كانوا يخافونه، وما كانت أمي إلا مخدوعة فيه، أو لعل هواه قد غطى على بصرها فأذعنت » .[2]

الفتاة السمراء

هي الشخصية التي أثرت في الرسام وأحدثت له تغييرا في حياته، وجد معها السارد راحة نفسية وأخذ منها القيم العليا التي تبنتها في حياتها، حيث كانت لهما بعض الصفات المشتركة، فحبهما للجمال وإخلاصهما للفن هو الذي قرب بينهما، آمنا بأنه عن طريق الفن ترقى الأمم وتزدهر، وتسمو المجتمعات به «كانت تكبر تجربة تشكيل الحرف العربي، الذي

1 - الرّواية : ص 65.

2 - الرّواية : ص 94.

يمكنه في نظرها أن يغزى العالم ليشكل تيارا فنيا عبقريا[1] » كما أن طفولتها لا تختلف كثيرا عن طفولته فقد ذاقت مرارة الحرمان من حضن والديها الذين انفصلا وهي صغيرة، حين رفعت أمها دعوه خلع ضد والدها منذ تلك اللحظة وهي تتجرع المأساة وتحس بالوحدة وتشتد أحزانها كلما كبرت أكثر، لكن رغم هذه الظروف الصعبة لم تنحرف، بل ملأت هذه الفجوة بالمطالعة وكرست حياتها للفن لتبتعد عن مآسي الحياة فأصبحت امرأة مثقفة سلاحها هو زادها المعرفي. تحمل هذه الشابة في داخلها حزنا وكآبة وأوجاعا من الحياة التي كانت ظالمة بالنسبة لها، واستطاعت أن تبلور هذه المشاعر من خلال ولوجها لعالم الفن، فشخصيتها القوية سيطرت على الرسام الذي أحبها واعتبرها رمزا للجمال، حيث أنست وحدته وأنسته هواجسه تعلم منها خلق الأمل والتفاؤل والتحدي لصنع مستقبل أجمل.

أم السمراء :

إنها امرأة من الطبقة البرجوازية، فاتنة الجمال واثقة من نفسها ولها شخصية قوية، لديها فلسفة في الحياة «فلسفتها في الحياة أن الناجحين غير مسؤولين عن فشل الفاشلين، فلسفتها أن كل إنسان عليه أن يحصد ما زرعت حظوظه، فلسفتها أن السعداء ليسوا مكلفين أن ينوبوا عن الله في إسعاد الأشقياء» .[2]

يبدو أنها تمقت الفقراء وتعتبرهم فاشلين، ليست لديها رأفة ولا شفقة اتجاه الضعفاء كما أنها حادة الطباع وعنيدة أدى غرورها إلى ترك ابنتها وزوجها والسعي وراء طموحها في امتلاك الحياة، والتعايش مع أناس من طبقتها الاجتماعية، وكانت أناقتها أهم بكثير من مشاعر الآخرين «أناقتها كانت عندها أهم من كل شيء، كانت تسرف من أجلها الكثير لتبقى طافحة بالشباب» .[3]

1 - الرّواية : ص 15.

2 - الرّواية : ص 67.

3 - الرّواية : ص 76.

أب السمراء :

هو طبيب عام، يتمتع بأخلاق نبيلة منذ شبابه ، كان شخصا طموحا محبا للخير، له قيم ومبادئ سامية عاش وترعرع في حي بسيط، حمل أوجاع وأنات سكانه الفقراء، كان يقسم أوقاته بين الدراسة ومعالجتهم «ظل وهو يدرس الطب يقسم وقته بين الجامعة وفقراء الحي، هو الطبيب وهو الممرض وهو الصيدلاني».[1]

ج- المفارقات الزمنية

تتبع "عز الدّين جلاوجي" تقنية المفارقات الزمنية فقد تكون استرجاعا للماضي أو الاستشراف للمستقبل، وهذه المفارقة في نظر "جيرار جونيت" (1972) (G.Gennette) هي أنها « يمكن أن تتموضع في الماضي أو في المستقبل البعيد، بهذا الشكل أو ذاك، لحظة حاضر القصة (راهن التلفظ) التي انقطع فيها "المحكي الأول" (Récit premier) ليمنح لها مكانا. تسمى مسافة هذه المفارقة: "سعة المفارقة" (Portée de l'anachornie) ويمكن لهذه المسافة أن تغطي "مدة" (Durée) من القصة، طويلة أو قصيرة، وتسمى "مدى المفارقة" (Amplitude de l'anachronie) لذلك يمكن أن تكون مثلا سعة المفارقة سنوات عديدة ولا يتعدى مداها أياما».[2]

- **الاسترجاع :**

يعرف "جونيت" الاسترجاع فيقول: « يستحضر السارد حدثا سابقا عن النقطة التي وصلت إليها القصة[3]» وبهذا يعتبر الاسترجاع حركة فنية سردية تترتب عليها تعددية زمنية .

وإذا عدنا إلى رواية "حائط المبكى" نجد "عز الدّين جلاوجي" قد اعتمد عليه كثيرا في مدونته هذه، وأغلب الاسترجاعات التي ظهرت في الرّواية تمثلت في تذكر البطل

1 - الرّواية : ص 66.

2 - عبد العزيز ضويو : التّجريب في الرّواية العربية المعاصرة ، "دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، ص 20. عن

G.Genette (1972) Discours du récit, In figure III, Paris P89

3 - المرجع نفسه، ص 21.

لماضيه، لذلك قسمنا الاسترجاعات الموجودة إلى ثلاث مقاطع زمنية كبرى، بغض النظر عن المسافة بين أرقام الأجزاء و كذا عن عدد الصفحات .

- **المقطع الأول** : تذكر فيه طفولته القاسية و معاناته من صرامة والده، وتعرضه للاعتداء من طرف الجندي .
- **المقطع الثاني:** تذكر فيها وفاة والده بجريمة قتل، لم تعرف حيثياتها وبقيت مجهولة .وما سببت له من معاناة وهواجس وآلام .
- **المقطع الثالث:** تذكر فيه الجريمة التي شاهد كيف قتل فيها ذلك السفاح الفتاة البريئة .

نلاحظ بأن هناك تداخلا بين المقاطع الزمنية وهذا يشكل لنا تنوعا زمنيا، وبالتالي لا نستطيع تحديد وترتيب هذه اللحظات، في حين يمكننا معرفة الأسبقية، فنجد أن السارد مرتبط بالمقطع الأول إذ يقول في أحد المشاهد : «كان والدي يعهد بي إلى جندي يعلمني ولم أتجاوز السادسة من عمري، غير أن اللعين استغل ثقة والدي فيه واعتدى عليا جنسيا في حديقة البيت الذي كنا نقضي فيه عطلتنا الصيفية ،وكم كان حنقي عاصفا حين عهد بي ثانية[1]» تذكر نقطة سوداء في طفولته وعليه نستطيع القول بأنها بداية أوجاعه، وسببا في اضطراب حالته النفسية. ويحدث استرجاع إلى المقطع الثالث فنجده يقول: «ذات خريف ماطر كنت أقف على قارعة الطريق متضايقا من البلل الذي أثقل كل ثيابي وأنا أحاول يائسا إصلاح العطب الذي عصف بسيارتي البائسة، ليس أمامي إلا عشرون كيلومترا سأقطعها وسط غابة كثيفة من أشجار الصنوبر والبلوط، يقينا لن تقهر شابا في الخامسة والعشرين[2] » عادت به الذاكرة إلى عالم الجريمة التي غابت فيها كل الإنسانية، واسترجاع هذه اللحظة يدل على مدى تأثيرها في نفسه، ثم نجد استرجاعا زمنيا أيضا من المقطع الثالث إلى الثاني بطريقة غير منظمة وغير مرتبة من النص «كان ذلك اليوم عصيبا علي، ولم أك قد بلغت

1 - الرّواية، ص 21.

2 - الرّواية، ص 110.

العشرين بعد...كان والدي مسجى على بلاط الشرفة، رجلاه الحافيتان داخل قاعة الاستقبال، يتجه برأسه إلى السماء كأنما يناجي خالقه[1]» ، ولم يستطع نسيان وفاة والده الذي كان عبارة عن نقطة تحول في حياته، وفي الأخير يعود ويسترجع المقطع الأول«كنت طفلا صغيرا لم أزد عن أربعة سنوات وكان والدي يداعبني بذات ملابسه[2] » . وهنا يشكل لنا سلسلة غير مترابطة ويبقى التداول في ترتيب المقاطع، وما نلاحظه أيضا أنه قام باسترجاع مقاطع الكبرى في داخلها استرجاعات صغرى مثل ما نجده في المقطع الثالث «قضيت أياما لا أخرج من البيت، حتى أهلي لسم يسألوا عني، هاتف واحد وصلني من والدتي[3]»، فمن خلال استرجاع الشخصية للأحداث التي عاشتها في ماضيها نجد أن هذه الاسترجاعات عبارة عن قراءة للواقع الذي غابت فيه كل ملامح الإنسانية، كما اعتمد السارد على هذه الإستراتيجية في التلاعب بالزمن من أجل أن يجعلها مشوقة أكثر لتشد القارئ إليها من جهة، ومن جهة أخرى تقوم بتفسير وتحليل الماضي عن طريق الحاضر .

- **الاستباق :**

أما في الاستباق يرى "جونيت" «السارد يثير مسبقا حدثا لاحقا على خط القصة[4] » بمعنى أنها لحظات سردية متعلقة بالأحداث اللاحقة بالنسبة للزمن الآني للقصة، وهذه التقنية لم نلحظها كثيرا في المدونة التي نحن بصدد دراستها، إلا أن هذا لا ينفي وجود الجمال الفني الذي تخلقه تقنية الاستباق والتوقع رغم قلتها في الرّواية .

قلل "عز الدّين جلاوجي" في روايته "حائط المبكى" من الاستباقات قصدا حتى لا يزيل الضبابية عن أحداث الرّواية، وليكسر أفق توقع القارئ ويجعله يصدم ويفاجأ من نهاية

1 – الرّواية، ص 34.

2 – الرّواية، ص 40.

3 – الرّواية، ص 22.

4 – عبد العزيز ضويو: التّجريب في الرّواية العربية المعاصرة " دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة" ص.21 عن:

.G.Genette (1972) Discours du récit, In figure III, Paris P89

الأحداث، إلى درجة أننا شعرنا بأن هذه التقنية نادرة ولم نكد نعثر على هذا الاستشراف إلا من خلال مشاهد قليلة وهي كالآتي:

« ستفجر وهران عبقريتي الفنية، سأخوض هاهنا تجارب لا نهاية لها في الرسم».[1]

« هل يمكن أن يكون هذا الأحمق من أتباع السفاح أرسل لذبحي أو ذبح سمرائي؟[2]»

« كأن عزفها يصلني كموسيقى جنائزية رهيبة، تنذر باقتراب الموت، الفناء».[3]

« حتما انتقالي إلى المستوى الأرقى سيفتح أمامي فرصا أكبر لتحقيق أحلامي الفنية».[4]

« سأرسم الليلة، وأعزف على العود ، وأسمع لكمان صديقتي المراكشية المدهشة، سأقرأ شعر المجنون وابن زيدون بصوت مرتفع حتى يسمعني أهل الحجاز والأندلس».[5]

« سأجد لنفسي فرصة تأمل ملامحها، سأعدو خلفها على شاطئ الرمل، سألتقط لها مئات الصور وقد رفرف شعرها راقصا على إيقاع الموج، سأصرخ فيها أن تعود لئلا تبتلعها الموجة».[6]

وهنا لمسنا الاستشراف على هيئة أحلام وتنبؤات لما سيحدث في المستقبل، إذ يجسد لنا التناقض الموجود بين الواقع الذي نعيشه وما نحلم به ونتمناه، وبالتالي رأينا ذلك الصراع بين الحاضر والمستقبل، فنلاحظ أنه يطمح لمستقبل واعد ولحياة أفضل عنوانها الفن والسعادة الأبدية في حين الواقع عكس ذلك .

ومما استخلصناه أن الرّوائي استخدم المفارقة الزمنية (الاستباق والاسترجاع). وأن الاسترجاع طغى بشكل كبير فنكاد نلحظه في كل صفحات الرّواية ،في المقابل اقتصرت

1 - الرّواية ، ص 104.

2 - الرّواية ، ص 123.

3 - الرّواية ، ص 132.

4 - الرّواية ، ص 141.

5 - الرّواية ، ص 09.

6 - الرّواية ، ص 19.

تقنية الاستباق على بعض المشاهد فكأن الرّوائي يريد أن يقول بطريقة ما أن الماضي يلاحق الإنسان ويصنع شخصيته، ولهذا التوظيف غايات فنية وجمالية أهمها محاولة التأثير الفني على القارئ مما يجعل فهمه للأحداث أمرا غامضا وصعبا إلى حد ما، ومن هنا يخلق عنصر التشويق لأن المقاطع السردية تحكي عن أزمان متفرقة وغير مترابطة لذلك وجدنا الزمن في هذه الرّواية مفتوحا لا يمكن تحديده. وهذا التلاعب والقفز الزمني يعد من تقنيات الرّواية الجديدة وسمة من سمات التّجريب، كونها تعتمد على التقطيع السردي وعدم الاستقرار، فهي لا تخضع بشكل مطلق للترتيب الزمني .

د- التنقل بين الأمكنة

تمكن "عز الدّين جلاوجي" من توظيف المكان توظيفا جماليا، فنجده تنقل بين عدة أمكنة، وهذا الترحال أبرز لنا أهمية المكان في حياته، ولم يكن اختيار هذه الأماكن اعتباطيا وإنما كانت له دلالات تنعكس على شخصية السارد وحالته النفسية، فصورت انكساراته وتمرده وإبداعه في الحياة. واخترت بعض الأماكن التي تنقل بينها السارد ومنها :

- **البيت:**

وجدنا هذا الرسام قد جعل في بيته مرسما تتسامى روحه فيه إلى بلاد العجائب جسد فيه أفكاره وأوهامه إلى لوحات فنية مميزة، منح فيه الحرية لريشته فأبدعت وراحت تتجول في ذهنه وترسم ما ركن على جنب من هواجس ومعانات خلفتها غطرسة وتسلط والده، وقد كان بيته يعكس حالته النفسية المتأزمة، كما لاحظنا في المدونة أن السارد يعاني رعبا شديدا ومخاوف في بيته بسبب تخيلاته وأفكاره الشيطانية التي تأتيه على شكل أحلام وتهيؤات أثناء نومه ، وبالتالي أصبح مكانا ينقل المكبوتات النفسية السلبية والكآبة عوض توفير الراحة والهدوء .

- **مدرسة الفنون:**

تضم المدرسة مرافق من بينها مكتبة وناد طالما قام بزيارته السارد ومحبويته ليرتشفا القهوة أو ليشربا العصير ويتبادلان الحديث معا، إن المدرسة هي المكان الذي يحس فيه

الرسام بالانتماء وبالراحة النفسية، كونه مع أشخاص يقدرون الفن ويتذوقون الإبداع، ويحترمون مكانة المبدع، كما أنها المكان الأول الذي يلتقي فيه هذا السارد بمحبوبته، فالحديقة هي الشاهد الأول على حبهما « وقفت طويلا في الحديقة، تأملت صورتها تشرق على المكان كله، تزرع الحياة في كل شيء يعبق الياسمين من عينيها ».[1]

- **متحف باردو:**

وهو متحف يقع بجانب مدرسة الفنون تعود الرسام زيارته رفقة محبوبته، لأن السارد يعشق الفن بأنواعه، وهذا المكان يعتبر جوهرة فنية يستمد منها الرسام هدوءه وسكينته، ونظرا لزيارتهما المتكررة لهذا المتحف خلدا مكانا لهما عند شجرة عتيقة يتحاوران تحتها عن الفن وقضاياه وعن أحلامهما إذ يقول: « تعودنا على زيارة متحف باردو بحكم قربه من مدرسة الفنون الجميلة أولا ، ويما يمنحه لنا من هدوء وسكينة ثانيا، نرشف القهوة، نناقش قضايا الفن، نعائق أحلامنا، نزرع بساتين من فرح لمستقبل واعد، حتى صار مكاننا تحت شجرة الدردار المسنة مقدسا».[2]

- **المقهى:**

إن الرّواية التي بين أيدينا لا تخلو من وجود فضاء المقهى كيف لا ؟ ! وهي محطة التقاء السارد بمحبوبته، يتبادلان فيها أطراف الحديث بعيدا عن أعين الناس، ومن الواضح أن وجودها المطل على البحر أضفى عليها جوا من الرومانسية والشاعرية، ففي هذا المكان رقصت روحه فرحا ودهشة مع سمرائه. وهو القادر على أن ينسيه وساوسه وأوهامه ويقهر الشيطان الذي بداخله ، يقول في أحد المشاهد: « ضمتنا كفيتريا الأحلام، مباشرة على شاطئ البحر، تقابلنا وجها لوجه... رقصت نفسي على إيقاع قلبها الجميل، اكتشفت أول

1 - الرّواية ، ص 49.

2 - الرّواية ، ص 37.

روعة أسنانها، بهاء ابتسامتها يكفي ذلك وحده ليلهمني مالا نهاية من الأعمال الخالدة«، آه يا سمرائي، أنت دهشتي التي لا تنتهي، أنت حلمي الأبدي ».[1]

وفي موضع آخر يقول: «دخلت مقهى يتربع على ربوة في الحي المجاور، تعودت أن أقصده، تحس فيه بالراحة المطلقة وأنت تتأمل صفحة البحر أمامك تمتد إلى ما لا نهاية[2] » فهو مكان يقصده السارد للراحة والتأمل في جمال الطبيعة والتخلص من كل الأفكار السلبية التي تعكر مزاجه، أي أنه هروب من الذات. ولكن "عز الدّين جلاوجي" في هذه المدونة غير من وظيفة هذا المكان فأصبح فضاء خنقا يمده بالرعب والخوف« جلست حيث تعودت، أسرع إلي النادل بقهوة وماء، جرعت من الكأس وبسطت الجريدة، هالني العنوان الكبير على صفحة البداية "العدالة تبرئ قاتل الفتاة" وقفت في مكاني مرعوبا، ثم عاودت الجلوس، ارتفعت دقات قلبي، أحسست بالمخاطر تحدق بي من كل جانب، وضعت يمناي على قلبي، أحسست انقباضا شديدا يبدأ من أمعائي، و يصعد إلى قفصي الصدري، تكاد أنفاسي تتقطع، تخمد دقات، أنتظر الموت المفاجئ».[3]

- **الجزائر العاصمة:**

هي المكان الذي عاش فيه السارد طفولته الأليمة والقاسية، حلم فيها بمستقبل زاهر، هذا المكان شهد أفراحه وأحزانه، آماله وخيباته، كان شاهدا على قساوة ومعاملة أبيه السيئة أيضا، على اغتصابه، على هواجسه وأوهامه التي لم تدعه يعش بسلام، هنا تعرف على محبوبته التي أنسته الأحزان والأوجاع وأعطته جرعة من الأمل والتفاؤل، روحها النقية والسامية كانت مهربا يلجأ إليه كلما شعر بقلق أو ضيق ، إذن هذا المكان كان حاضرا في كل محطة من حياته .

1 - الرّواية ، ص 20.

2 - الرّواية ، ص 47.

3 - الرّواية ، ص 47.

- **وهران:**

في هذه المدونة حلق بنا السارد في سماء الباهية، رافقنا في رحلة سياحية إلى أهم مناطق هذه المدينة، ابتداء من عين الترك التي شعر فيها بلذة وطعم الحياة واصفا إياها بـ «جنة هاربة من الخلد[1]»، ويقول أيضا « ظللت أنقل الطرف مفتونا بجمال الطبيعة ، أتماهى في كل مناظرها العبقرية، أحسها تسكن كل أعماقي[2] » فذكر أنه تجول في أرجاء "حي الحمري" والذي يعتبر من أقدم الأحياء، استرجعت فيه محبوبته أهم محطات طفولتها فكان كل شيء يذكرها بماضيها، تحاول من خلال المكان أن تواجه الماضي من جديد ، لقد أيقن أن وهران هي المدينة الأمثل ليفجر بها إبداعه الفني، ويرسم بعبقرية مئات اللوحات .

- **المغرب :**

حط بنا "عز الدّين جلاوجي" الرحال في بلاد المغرب، فكان أول مكان يزوره فيها هو الدار البيضاء التي كرهها لأنها تذكره بماضيه الأليم. وبرودة أحيائها تذكره أيضا بوحدته وانكساراته وبقساوة والده الذي لم يدفئه بحنانه، كما أنه يرى بؤسه وشقاءه في أهلها وفي مبانيها، لذلك لم يلبث بها طويلا، يقول: «نزلت بنا الطائرة مساء في الدار البيضاء، لم أطق حتى دخولها، هذه المدينة لا تثير شهيتي بأحيائها الإسمنتية الميتة الباردة بمظاهر البؤس التي تواجهك في بعض أحيائها، بكثرة المدمنين والمشردين، بذبول عبق الانتماء ».[3]

سرعان ما غير وجهته إلى مراكش ، مدينة مليئة بالحياة، زخرفة فنية، ترى فيها إبداع وعبقرية الإنسان، يفوح عطر الفن في كل شبر من أراضيها رغم حضارتها ورقيها إلا أنها متمسكة بالجذور وأصالة شعبها.

نستخلص بأن الأماكن التي تنقل بينها السارد كانت في نظره أماكن تعبق بالحياة، تقدر الفن الذي أخلص له، فنراها قد أثرت فيه نفسيا، وساعدته على إطلاق العنان لعبقريته،

1 - الرّواية ، ص 87.

2 - الرّواية، ص 87.

3 - الرّواية ، ص 52.

وتحرير جنون الرسم عنده لذلك رأيناه يختار الأماكن بدقة ويقصدها للهروب والتخلص من انكساراته وهواجسه .

ثانيا : تدخل الأجناس و الفنون في الرّواية

أ- شعرية السرد :

إن من سمات التّجريب هو الاعتماد على تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها، فنجد الشعر في الواجهة الأولى التي يذهب إليها الرّوائي لكي يستحضرها في روايته، كون الشعر وسيلة و أداة يعبر بها الشاعر عن آلامه و احزانه و أفراحه و عواطفه التي انتفضت في نفسيته، و بالتالي هذا التمازج بين (الشعر، السرد) سيمنح للرواية أبعادا جمالية و دلالية مختلفة و مميزة.

« و يعد تضمين الشعر داخل الرّواية شكلا من أشكال التحاور بين الألوان الأدبية ، و هو في الوقت نفسه وسيلة من الوسائل المتعددة التي تكسر رتابة السرد، كما يمكنها أن تشكل ملمحا متقاصيا سواء كانت منسوبة إلى شاعر آخر كشكل من أشكال التناص، أو شاعر له حضوره الداخلي كشخصية من شخصيات الرّواية».[1] إذن فتحت الرّواية ذراعيها للشر من أجل تخطي الترتيب السردي المنطقي المألوف في الروايات التقليدية و كذا يمنحها لغة شعرية ساحرة تعرض براعة و مهارة الكاتب في تشكيل أسلوب سردي راقي، و هذا التداخل بين الشعر و الرّواية يأخذ أشكالا مختلفة في التوظيف، منها ما يعتمد على **شعرية الأسلوب** أو توظيف **نصوص شعرية** لشعراء آخرين، و هناك أيضا من يضمن نصوصه الشعرية الخاصة به، فتكون من إبداع الرّوائي نفسه.

نجد "عز الدّين جلاوجي" في روايته "حائط المبكى" إضافة إلى رسم ألفاضه و نحتها قد أبدع لنا نصوصا شعرية تتماشى مع المواقف و الأحداث السردية للشخصية، و هذا ما نجده مثلا في قول الرسام لما عبر عن مدى إعجابه بمدينة "وهران" إذ يقول :

1 - محمد محمد : الميتقاص في الرّواية العربية "مرايا لسرد نرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية و آدابها، ط1، 2011، ص 140.

« إنها وهران

أميرة المدائن

و سحر الجنائن [1]»

هنا يقر الرسام بإعجابه بمدينة "وهران" لدرجة تشبيهها بالأمير لجمالها، وتميزها عن المدائن، و أنها تلفت نظر زائرها و تسحره ببهائها و بهجتها.

و في موضع آخر نجده يتغزل بمحبوبته فيقول:

« آه

أيتها

يا عصفورتي

كم احبك

امتلأ الكون بالموسيقى و التغريد

أيها الكون صمتا فحبيبتي تضحك ».[2]

يعبر هنا الرسام عن مشاعره بلوحة شعرية فنية ترسم ما يدور في نفسيته اتجاه محبوبته، مناديا إياها بعصفورتي، وقد غمرت الكون بجمال صوتها تعبيرا منها عند سعادتها التي أسكتت الكون من أجل سماع ضحكاتها.

« وليتها لم ترسلها

لم تكن تحمل إلا نبأ مرضها الشديد

وليتها لم تخبرها».[3]

إن توظيف هذه المقاطع الشعرية في السياق الرّوائي كان بهدف التعبير عن انفعالات النفس، و كذا لتزويد الرّواية بإيقاع موسيقي يضفي رونقا و سحرا عند المتلقي، و بالرغم من

1 - الرّواية ، ص 86.

2 - الرّواية ، ص 153.

3 - الرّواية ، ص 116.

قلة هذه المقاطع ، إلا انها أضافت جمالية للنص، و يمكن القول بأن "عز الدّين جلاوجي" كانت ألفاظه طيلة الرّواية منحوتة و مشكلة بأبهى حلة، فشاعرية لغته تجعل القارئ يسرح في عوالم فنية ساحرة.

و هذه المقاطع الشعرية كانت تلبية لحاجة نفسية عند الرّوائي تكشف رغبته في التحرر و محاولته للتغيير و خلق الاختلاف و التميز عن الكتابات السردية التقليدية.

ب- الرسم

مر الكاتب عبر متخيله صوب فن الرسم، فشكل بالسرد عديد اللوحات الفنية التي ارتسمت في ذهنه في كل مرة و هو يحدثنا عن "السمراء" الفاتنة، التي زادته يقينا، و في كل مرة ترتسم الأحداث التي يرويها على شكل لوحات فنية عجّ بها مرسمه في مكان ممارسة جنون الإبداع، كما لجأ الرّوائي إلى توظيف لوحات فنية لمشاهير و فنانين عالمين، فمر من خلالهم على أشهر مدارس الفن الحديثة و المعاصرة مثل:

- **الدادائية :**

نشأت هذه الحركة في أعقاب الحرب العالمية الاولى كرد فعل عليها، نظرا للظروف التي شهدها العالم جراء هذه الحرب الكونية التي قلبت الموازين ، و ادخلت العالم في خراب وبؤس شديدين، اشتهرت بانظمام عديد المثقفين و الفنانين، وظهرت للوجود سنة« 1916 ... في "نيويورك" و "برلين" و "كولونيا" و "باريس" ، و اختار الدادئية الشاعر "تريستان تزارا" تعبر عن القرف من الحضارة الحديثة ، و هي تهدف إلى تدمير الثقافة البرجوازية ، و ذلك من خلال رسم لوحات غريبة، فاضحة، و مناقضة تماما للذوق الفني السائد ».[1]

1 – نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون (الموسوعة الثقافية العامة) ، دار الجيل، بيروت، ص 33.

لقد وظف الرّوائي "عز الدّين جلاوجي" عليها لزعيم الدادئية و مؤسسها "ترستان تزارا" في الصفحة 28 ، و قد جاءت في نهاية الفصل السابع بمثابة توقيع من الكاتب، و هي الفنان العالمي "مارسيل جانكو" ، و قد ورد ذكر اسم الصورة و صاحبها في الفصل السادس الصفحة 25 في معرض حديثه عن الكوابيس التي كانت تطارده، حيث ورط في جريمة قتل لم يكن له أي دخل فيها من قريب أو من بعيد، و هو الفنان الرقيق الهادئ الملائكي، و لا يجد سبيلا إلا بالهروب نحو الرسم اتجاه الجمال و الفضاءات الحالمة التي تطهره من أدران الحياة و خيباتها، يواجهه هذا القناع الذي يسكنه، لا شيء غير العبث و السخط و الفوضى و الرفض، في دعوة صارخة منه إلى رفضه لكل أشكال الجريمة التي تجعل الإنسان يخرج من فطرته إلى التوحش عن طريق هذه الصورة التي تمثل فوضى الحياة الجميلة، ومن خلفها ثورة على كل القيم السائدة في معاداتها لكل الأشكال البربرية، كأنه يرسم منفذا للخروج من كل أزمات الإنسان المعاصر ، انطلاقا من رمزية الجريمة بكل تشويهاتها في قتلها للفن والتسامح و للأنثى التي تشيأت وسط هذا الضياع الذي يلف العالم.

- **التكعيبية :**

يؤرخ لهذه المدرسة بلوحة« "بيكاسو" الشهيرة "آنسات آفينون " (Les Demoiselles d'Avignon) خلال شتاء 1906-1907 [1]»، و المميز في أعمال هذه المدرسة، انها تقوم على « التركيب الهندسي المعماري، و استخدام الأشكال الهندسية على رأسها الشكل المكعب، و المخروطي، و الكروي » [2]، ظهرت هذه المدرسة في فرنسا على يد "بابلو بيكاسو" و "خوان جريس" ، وقد اعتمد على الخط الهندسي في رسم اللوحات الفنية.

تتربع جدارية "الجورنيكا" لـ "بابلو بيكاسو" في الصفحة 59 من الفصل 17 ، في النهاية أيضا ، وقد وظفت في خضم زيارة والدة الراوي و اصطحابه لها إلى مركز الشرطة من أجل بحث قضية الجريمة، حيث وصلت لأمّه برقية تهديد، وفي ظل تساؤل الأمل عن أسباب الجريمة، نجد ذكرا لإسم "فرويد" الذي ارتبط بأعمال التحليل النفسي و معالجة الأمراض النفسية عن طريق التداعي و الجلسات السريرية، ويأتي التعريف بهذه الجدارية و بنفس الطريقة السابقة في الفصل الموالي 18 الصفحة 62، في خضم مقارنته بين لوحة للمغربي "عبد الله الأطرش" و لوحة "الجورنيكا".

1 – نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون (الموسوعة الثقافية العامة) ، ص 32.

2 – عبد المنعم عباس: الحس الجمالي و تاريخ الفن "دراسة في القيم الجمالية و الفنية"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2005، ص 334.

- **المنمنمات:**

طالما أخبرنا الراوي عن فن المنمنمات في عديد صفحات الرّواية، حيث وظف منها في نهاية الفصل 23 الصفحة 78 للفنان الجزائري الثائر "عمر راسم" في معرض حديثه عن اليوم الذي تخرجت فيه السمراء من مدرسة الفنون الجميلة بـ "الجزائر"، لنلفي في الفصل 27 بالصفحة 89 تفصيلا عنها لما تزوجا و سافرا باتجاه "وهران" صوب "عيون الترك"، وهي لوحة رسمها "عمر راسم" لإحياء التراث الجزائري الإسلامي، بتصديه للمستعمر الفرنسي و سياسته الكولونيالة، هذه اللوحة التي يسمو فيها "المسجد الكبير" أو "المسجد العتيق" أقدم مسجد في "الجزائر" الذي يعود للعمارة المرابطية خلال القرن الخامس للميلاد، أنشأه أمير المؤمنين "يوسف بن تاشفين"

يأتي هذا التوظيف كبلاغة من "جلاوجي" الذي يسرد الأحداث و لا يكف عن ذلك، ليحل محل السرد، بلاغة الصمت ، عن طريق هاته اللوحات البصرية المكملة لتواصل سيلان الذاكرة ، هذا الصمت الذي يفتح آفاق القراءة و التأويل و الحرّية في هذا التعدد.

بعد قراءة مظاهر التّجريب في رواية "حائط المبكى" لـ "عز الدّين جلاوجي" نستخلص ما يلي :

خلق "عز الدّين جلاوجي" عالما روائيا ساحرا ، مزج فيه الواقع بالخيال، ليشكل لوحة فنّية خالدة، حيث امتلك "عز الدّين جلاوجي" ذهن القارئ، وقصد مفاجئته بالتزامن مع تفاجئ بطل الرّواية بالنهايات غير المتوقعة.

كانت تقنية الوصف حاضرة بقوة في الرّواية، إذ نجده يصف أدق الجزئيات والتفاصيل، حيث غاص بنا الرّوائي في أعماق الشخصيات، فعشنا معها أحاسيسها و مشاعرها من خلال تحليل نفسيات الشخصيات، و رصد هواجسها، و مخاوفها.

اعتمد "عز الدّين جلاوجي" في روايته على المفارقات الزمنية ، حيث تلاعب بالزمن، وذلك باستخدام الاستباق و الاسترجاع، كما انه تنقل بنا إلى أماكن عدة، بغية إبراز الحالة النفسية للشخصيات بانكساراتها و تمرّدها.

عمد " جلاوجي" إلى توظيف الشعر في الخطاب السّردي، لكي يفتح الكاتب نصه هذا، بالبعد الشعري الذي يستطيع ان يبرز لنا الحالات النفسية للشخصيات، ويمنح الرّواية أبعادا جمالية و دلالية مختلفة.

كما تفنن في رسم لوحات كلامية تغوص في عالم لا متناهي من التصورات الذهنية، كما انفتح على التداخل بين الأجناس الأدبية و الفنون، كالرسم و الموسيقى.

خاتمة

و في الأخير انتهت الدراسة إلى خاتمة حاولت فيها أن أختزل أهم النتائج التي أسفرت عنها الدراسة و التحليل لمضمون رواية "حائط المبكى".

يعبر التّجريب عن حرّية ابداعية قائمة على ارتياد المغامرة التي قوامها التخييل و الإيهام بواقعية الحدث، ورغبة في تجاوز السائد و إبداع المختلف.

أثبتت الرّواية تعلقها بعلم النفس من خلال إستثمارها لطروحاته، و غوصها في أعماق النفس البشرية، و محاولة تفسير ما يدور حولنا من قيم إجتماعية و ثقافية تدعوا إلى تأملها و إثارة السؤال حولها، فما كان اسم البطل إلا وهم في دلالة من الراوي إلى انتصاره للتخييل، إذ سردت الأحداث بضمير "المتكلم" ، و هذا ما أدى إلى توهم القارئ بأن المؤلف هو الشخصية في سرده للسير ذاتي.

عبرت هذه التجربة الجديدة التي استثمرت الفن في بنائها عن رغبة "عز الدّين جلاوجي" بعدم الركون لتجاربه السابقة بتجاوزها و خرقها.

انتصرت هذه الرّواية للفن عبر كامل فصولها، فكانت دعوة صارخة إلى تمثله، لأن الفن هو الحياة التي تواجه الموت، موت القيم، موت الخير.

استثمرت الرّواية ووظفت عبر صفحات منها لوحات فنية لرسامين عالمين مثل لوحة "قناع تزارا" لـ "مارسيل جانكو"، ولوحة "الجورنيكا" لـ "بابلو بيكاسو" ، ومنمنمة الفنان "عمر راسم"، و يبدو أن الأمر المشترك بين هؤلاء هو الثورة على الراهن، و الدعوة إلى التحرر، ونبذ السائد، و مقت الحروب، ورفض كل أشكال الجريمة.

أرادت الرّواية أن تجيب عن سؤال كوني و هو : هل يمكن للفن أن يكون طريق خلاص البشرية من أمراضها و أحقادها ؟ ، من حروبها و صراعاتها ؟

ملحق

عز الدّين جلاوجي

من مواليد مدينة سطيف بالجزائر في 24 فبراير عام 1962

بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنية والعربية. له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي فهو:عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني، وعضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم، وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2003-2000) ومؤسس ومشرف ومشارك في عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية وطنيًا وعربيًا. زار الكثير من الدول العربية وقام بنشاطات ثقافية وإبداعية بها. أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد والقنوات التلفزيونية والإذاعية الوطنية والعربية . قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربية، ودُرس أدبه في العديد من الكتب النقدية، وقدمت عنه العشرات من رسائل الماجستير والدكتوراة. عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة ومنها: (البحث عن الشمس)، و(ملحمة أم الشهداء)، و(سالم والشيطان)، و(صابرة)، و(غنائية أولاد عامر)، و(قلعة الكرامة).

النتاج الرّوائي:

" •الفراشات والغيلان"، 2000
" •سرادق الحلم والفجيعة"، 2000
" •راس المحنه 1+1=0"، 2001
" •الرماد الذي غسل الماء"، 2005
" •حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، 2011
" •العشق المقدنس"، 2014
" •حائط المبكى"، 2016

النتاجات الأخرى:

- "لمن تهتف الحناجر؟" (مجموعة قصصية)، 1994
- " صهيل الحيرة"(مجموعة قصصية)، 1997

معلومات أخرى: (جوائز، ندوات، استضافات).. إلخ:

•جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994

•جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994

•جائزة المسيلة سنة 1994

•جائزة مليانة لأدب الطفل

•جائزة وزارة الثقافة بالجزائر لعام 1997 وعام 1999

•شارك في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر سنة 2000

•شارك في ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003

•شارك في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003

•شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة 2007

•ملتقى الرّواية الجزائرية بالمغرب 2007

قائمة المصادر

والمراجع

أ- المصادر :

عز الدّين جلاوجي: رواية حائط المبكى ، دار النتهى للطباعة و النشر، ط1، 2015.

ب-المراجع :

1-أدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية "مقالات في ظاهرة القصة – القصيدة ونصوص مختارة"، دار الشرقيات للنشر و التوزيع، ط1، 1994.

2-حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الجزائري، دار الوفاء، ط1، 2002.

3-حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

4-رضا بن صالح: التّجريب في الرّواية التونسية " منجزه و حدوده" ، منشورات المجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، (د.ط)، 2013.

5-سعيد شوقي ، محمد سليمان: توظيف الثراث في روايات نجيب محفوظ ، إيتراك للنشر و التوزيع ، ط1، 2000 .

6-سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤيا للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

7-شعبان عبد الحكيم : التّجريب في القصة القصيرة، (1960-2000)، دار العلوم و الإيمان للنشر و التوزيع، ط1، 2010.

8-صلاح فضل: أساليب السرد في الرّواية العربية، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 2003.

9-عبد العزيز ضويو : التّجريب في الرّواية العربية المعاصرة ، "دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، عالم الكتب الحديث، المغرب، ط1، 2014.

10- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1993.

11- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، "بحث في تقنية السرد"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1992.

12- علي محمد المومني: الحداثة و التّجريب في القصة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)، 2009

13- عمر حفيظ: التّجريب في كتابات إبراهيم الردرغوثي القصصية والرّوائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس.

14- مالي إلياس، وحسن قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 1997.

15- مجموعة من الكتاب، الإبداع الرّوائي اليومي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994.

16- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.

17- محمد الباردي: الرّواية العربية والحداثة، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2. 2002.

18- محمد امنصور: خرائط التّجريب الرّوائي، مطبعة أنفو برانت، ط1، فاس، المغرب.

19- محمد امنصور: استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة ، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1 ،2006 ، الدار البيضاء، المغرب .

20- محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010 .

21- محمد محمد : الميتقاص في الرّواية العربية "مرايا لسرد نرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية و آدابها، ط1، 2011.

22- محمد نجيب التلاوي : وجهة نظر في رواية الأصوات العربية، (دراسة)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

23- المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية (جمهورية مصر العربية)، مكتبة الشروق الدولية، ط4 ، 1425هـ ، 2004 م .

24- نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1، الدار البيضاء، 1980.

25- نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون (الموسوعة الثقافية العامة) ، دار الجيل، بيروت.

ج- المراجع المترجمة :

26- ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة : مصطفى ابراهيم، دار المعارف، مصر، 1992.

27- بيير زيما: النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991.

28- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عايد خزندار، مراجعة: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، مصر، ط1، 2003.

29- ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1977.

د- المجلات و الدوريات :

30- جاير عصفور: التّجريب والمسرح، مجلة فصول، مج 13، ع 4، 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

31- جورج دورليان: الرّواية الجديدة في فرنسا، (مغامرة الشكل والمضمون) ، مجلة العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت ، العدد 211 ، مارس 2001م .

32- سمية شويكر: الميتقاص تجريبا روائيا، قراءة في أعمال الرّوائي المصري "يوسف القعيد" ، "الحرب في بر مصر"، و "ثلاثية شكاوي مصري فصيح"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 27، ع 3، 2013.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

التشكرات
الإهداء
مقدمة .....أ-ج
مدخل : التّجريب الرّوائي -حدود و مفاهيم-.....
تمهيد..... 05
ماهية التّجريب..... 06
أصول التّجريب و مؤثراته..... 09
مظاهر التّجريب..... 12
الفصل الأول التّجريب في الرّواية العربية و الجزائرية .....
تمهيد..... 16
التّجريب في الرّواية العربية..... 17
التّجريب في الرّواية الجزائرية..... 23
الفصل الثاني: قراءة مظاهر التّجريب في رواية حائط المبكى.....
تمهيد 37
أوّلا: تجليات التّجريب على مستوى السرد في الرّواية 38
أ-التّجريب في أساليب السرد..... 38
ب- التّجريب في بناء الشخصية..... 44
ج- المفارقة الزمنية..... 49
د-التنقل بين الأمكنة..... 53
ثانيا: تداخل الأجناس و الفنون في الرّواية..... 57
أ- شعرية السرد..... 57
ب- الرسم..... 59
خاتمة 65
ملحق..... 67
قائمة المصادر و المراجع 70
فهرس الموضوعات 75

الملخص:

تعالج هذه الورقات تجربة جديدة للروائي "عز الدّين جلاوجي" التي عنونها بـ "حائط المبكى"، حيث أبانت عن سماتها التّجريبية شكلا و مضمونا. ليضاف هذا العمل إلى عديد الأعمال الرّوائي لكاتبها الذي راهن على التّجريب رافضا إعادة نفسه، بتمرده على سلطة السائد و كسره للنماذج السابقة بانفتاح تجربته على تعدد القراءات مستفزة قارئها بعديد الأسئلة والاستفسارات، حاملة إياه إلى أغوار النفس البشرية يستنبطها و يحلل تفاصيلها، مستعينا بالفن و الرسم في تشكيل عالمه المتخيل و بأسلوب الهذيان و الأحلام و الكوابيس في سرد أحداثه.

الكلمات المفتاحية:

التّجريب ، حائط المبكى ، عز الدّين جلاوي.