الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى- جيجل-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

النصّ السّردي في الإبداع الجزائري

"سرادق الحلو والفجيعة" لـ "عز الدين جلاوجي أنموذجا"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

عميرة هالة

طبال أحلام

إشراف الأستاذة:

د/ مسعودي حبيبة

لجنة المناقشة:

د/ لحمر فيصل	رئيسا
د/ مسعودي حبيبة	مشرفا ومقررا
أ/ قندوز مختار	ممتحنا

السنة الجامعية:

2018/2017 م - 1439/1438هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنار لنا طريق العلم ووفقنا في إنجاز هذا العمل وتجاوز كل الصعاب.

نتقدم بجزيل الشكر إلى كل من مد لنا يد العون وكان لنا سندا بالكلمة الطيبة والابتسامة الصادقة العذبة.

كما نتوجه بالشكر الخاص للأستاذة المشرفة "مسعودي حبيبة " على توجيهاتها ونصائحها القيمة التي ساعدتنا في إتمام هذا العمل وإخراجه إلى النور

وإلى جميع أساتذتنا، وإلى كل من ساهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد

ونسأل الله أن يوفقنا جميعا

مقدمة

مقدمة

تعد الرواية من أبرز الأشكال السردية التي ظهرت في الساحة الأدبية؛ إذ نجحت في احتلال المقام الأول في المجال الأدبي، وذلك لاتصالها بالواقع المعيشي؛ فهي بمثابة سجل ملؤه شواغل المجتمع وتطلعاته ومن ثم أضحت مرآة تعكس هويته وانتماءه، حيث تطورت لتواكب الحياة المعاصرة بشتى مجالاتها، وبذلك تفاعل المنجز الروائي الجزائري في العقود الأخيرة مع حركة التجديد والتحديث التي تشهده الرواية المعاصرة، وظل هاجس التجريب يؤرق كتاب الرواية في الجزائر لكون الرواية فنا لا يستقر على شكل معين، بل تشهد هذه الأخيرة حركية وديناميكية مستمرة، واستطاع الروائيون الجزائريون مواكبة التطور الذي يشهده هذا الفن، كما استطاعوا أن يخرجوا من حدود المحلي، وأن يمدوا جسور التواصل مع القارئ في كل الأصقاع العربية منها على وجه العموم، نظرا لما تحمله هذه الروايات من نضج ووعي بتقنيات فن الرواية المعاصرة وما تتميز به من عمق التجربة ونضج الممارسة بفضل نخبة من الكتاب الذين حاولوا أن يقطعوا بالرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية أشواطا متقدمة شكلا ومضمونا، وليس من قبيل المصادفة أن نجد عددا منهم ضمن القوائم النهاية للمرشحين للتتويج بأفضل الجوائز العربية المخصصة لأحسن كتاب الرواية العربية، ومن الأسماء الروائية الجزائرية وأحد أعمدتها التي لا غنى عن إسهاماته في مجال الإبداع الروائي: "عز الدين جلاوجي" الذي أثرى الرواية الجزائرية بنصوص فيها الكثير من التجريب والتجديد وهذا ما يجعل منجزه إبداعي روائي متميز على مستويات مختلفة، فالقارئ لرواياته سيقف حتما على زخم معرفي وإبداع فني وجمالي خلاق، من خلال التنويع في الكتابة من نص لآخر، إذ تتجسد أمامنا مقاطع بتركيبة فنية ونظام سردي جمالي يستفز الباحث خاصة، ويجعله مرتبطا بالنص محاولا كشف خصوصياته وإبراز قيمه، ولهذا السبب أخذنا البحث إلى الخوض في التجربة الروائية لهذا الروائي الذي كان يبحث عن صيغ جديدة مغايرة للرواية التقليدية، من خلال روايته " سرادق الحلم والفجيعة" ومن هنا كان موضوع البحث موسوما بـ: النص السردي في الإبداع الجزائري (سرادق الحلم والفجيعة) لـ "عز الدين جلاوجي" أنموذجا؛ فالرواية أضحت صفحة يخط فيها الكاتب إبداعاته، وأهم ما ميز هذه الكتابة الروائية عموما أنها جنس أدبي قابل للخرق وباستمرار، ذلك أنها ترتبط برؤية صاحبها للعالم فتعكس وعيه وتصوراته، فهذا الخرق المستمر والبحث عن إستراتيجية نصية جديدة لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية بالإضافة إلى أن الرواية تغري بالقراءة بسبب بنيتها السردية المثيرة ونزوعها إلى المغامرة على صعيد البناء الفني ومحاولة الابتعاد عن النقل السطحي للراهن، فهي تصور المحنة بوعي فني عميق وبمنظور شخصي يتقاطع مع الرمز الأسطوري، كما أنها تستعير تركيبا حديثا، يتخذ من المكان

بؤرة للفعل السردي وينتقل بمركز الثقل من الإنسان إلى المكان ممثلا في المدينة ولعل هذا هو سبب اختيارنا للموضوع، ذلك للكشف عن مواطن الإبداع الأدبي في السرد الروائي الجزائري من خلال هذا النموذج المذكور سالفا، فالحديث عن المحنة الوطنية وتجلياتها في النص الإبداعي الجزائري يعني الحديث عن المشهد الروائي في صلته بالراهن، وكذلك البحث والتنقيب عن التقنيات والآليات الجديدة التي مست الرواية الجزائرية شكلا ومضمونا، محاولين بذلك الإجابة عن بعض التساؤلات التي شغلتنا وأهمها: إلى أين وصلت الحركة الإبداعية في الجزائر؟، كيف كانت التجربة الروائية الجزائرية؟، هل وجدت الرواية الجزائرية ضالتها في التقنيات السردية كوسيلة للإبداع للتعبير عن عمق رؤاها؟، ما هي الأدوات التي استخدمها "جلاوجي" في نسج روايته؟، كيف صورت رواية "سرادق الحلم والفجيعة" الراهن ممثلا بالمحنة الوطنية؟، كيف تتمظهر المغامرة السردية لـ "عز الدين جلاوجي"؟ كيف تفاعلت البنى السردية من زمان ومكان وسرد وشخصيات فيما بينهما؟، كيف تجسدت الرؤية السردية في " سرادق الحلم والفجيعة"؟.

ينتهج هذا البحث آليات التحليل والوصف من خلال الوقوف على تحليل بعض القضايا كالرواية الجزائرية (الماهية، النشأة والتطور)، وتحليل التجربة الروائية الجزائرية وكونه وصفيا عند وقوفنا على بعض التقنيات السردية للرواية الجزائرية كالزمن والمكان وبناء الشخصيات وغير ذلك، ولأجل التوافق مع هذه المعطيات المنهجية بني البحث على فصول ثلاث؛ كان الفصل الأول بعنوان مفاهيم أولية حول مصطلحات (النص، السرد، الإبداع)، فانطوت ثلاث مباحث تحته أولها النص: عرفنا النص، تحدثنا عن المعايير النصية وعن النص السردي، المبحث الثاني السرد: تحدثنا فيه عن نشأة هذا الفن وظهوره لأول مرة، تعريفه، إضافة إلى عناصره ومكوناته وأنواعه وأساليبه، أما المبحث الثالث الإبداع: تحدثنا فيه عن الإبداع عامة، تعريفه لغة واصطلاحا، كما تطرقنا إلى وظيفته وعلاقته بالعملية النقدية، ثم الفصل الثاني بعنوان الحركة الإبداعية في الجزائر تضمن تمهيدا للولوج في المباحث إضافة إلى تمهيدات مختصرة للمباحث نظرا لكون هذا البحث غني ولا يمكن أن نوفيه حقه مهما تناولنا فيه، تحدثنا في المبحث الأول: عن تطور النص السردي الجزائري ثم عرجنا على مكوناته المتمثلة في – الراوي والمروي له وقدمنا تعاريف لكل منها، وجاء المبحث الثاني: مخصصا للحديث عن خصوصية التجربة الروائية الجزائرية إذ بحثنا في الرواية الجزائرية من حيث الماهية، النشأة والتطور، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية والرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية منذ بروزها أول مرة إلى الرواية الجزائرية المعاصرة عارضين خصائص ومميزات الرواية الجزائرية، وكان المبحث الثالث: منطويا على تقنيات السرد الروائي الجزائري إذ حاولنا من خلاله الحديث عن أهم التقنيات التي تعتمدها الرواية

الجزائرية، فتناولنا الزمن الروائي وأطلنا الحديث خاصة عن تقنيتي الاستباق والاسترجاع من خلال تقنية المفارقة الزمنية، إضافة إلى المكان ثم بنية الشخصية في الرواية، وأخيرا أوردنا الفصل الثالث والأخير والمعنون بـ: في القراءة النصية لسرادق الحلم والفجيعة تحت ثلاث مباحث، المبحث الأول: الذي تحدثنا فيه عن الرواية والمتخيل النصي أي كيف تمكن الروائي من تجسيد التخييل قصد نقل معالم واقعية يمر بها المجتمع الجزائري في العشرية السوداء وجعلنا المبحث الثاني معنونا بـ: ميكانيزمات البنية السردية في الرواية ناقشنا فيه كيفية توظيف الروائي هذه الميكانيزمات، ثم عهدنا للتفصيل في كل منها بدءا بالحدث ثم الفضاء، مرورا إلى الشخصيات ثم الزمن فالحوار.

في حين أوردنا المبحث الثالث عبارة عن: رؤية في النص السردي فتناولنا فيه الرؤية السردية عند "عز الدين جلاوجي" فروايته "سرادق الحلم والفجيعة" جاءت تعبيرا عن ذلك الإحساس الفجائعي الذي يملأ الشباب العربي خاصة جيل الاستقلال في الجزائر وقد حاولنا تتبع رموز الكاتب وإشاراته لتحليلها واستنباط دلالتها الظاهرة والباطنة من خلال الرؤى السردية الثلاث: الرؤية من الخارج، الرؤية من الخلف، والرؤية المصاحبة.

وأخيرا الخاتمة: وهي صياغة لمجموعة من النتائج أثمرتها هذه العناصر، واعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع لعل أهمها: رواية " سرادق الحلم والفجيعة" لـ " عز الدين جلاوجي"، " بنية النص" لـ "حميد لحميداني" و" مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه" لـ " محمد الأخضر الصبيحي".

ولعل سبب اختيارنا لهذه المدونة، أحداث الرواية التي شدتنا وخلقت نهايتنا التشويق طمعنا في جزء ثاني كذلك كونها تحتوي على إبداع فني متميز يخدم موضوعنا، وبالنسبة للصعوبات التي واجهتنا هي الصعوبات التي يتلقاها أي باحث كضيق الوقت، ونقص المادة، إضافة إلى صعوبة فك شفرات الرواية لغموض بعض الألفاظ واستعصائها على الاستيعاب، ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة المشرفة التي رعت هذا البحث وهو في مهده إلى أن أصبح في صورته الحالية.

الفصل الأول

الفصل الأول: مفاهيم أولية (النص، السرد، الأبداع)

المبحث الأول: النص

أـ المفهوم: لغة و اصطلاحا

ب_ النص السردي

ج_ المعايير النصية

المبحث الثاني: السرد

أـ المفهوم: لغة و اصطلاحا

ب_ البنية السردية

ج- أساليب، أنواع، الأشكال

المبحث الثالث: الإبداع

أ_المفهوم: لغة واصطلاحا

ب_وظيفة الإبداع

ج_ الإبداع والعملية النقدية

مفاهيم أولية (النص،السرد،الإبداع):

المبحث الأول:

النص:

حظي مصطلح النص باهتمام خاص في الدراسات من طرف الباحثين منذ القدم لدى العرب والغرب وهذه الدراسات استمرت إلى يومنا هذا، اجتهادا في البحث عن مفهومه ودلالته اللغوية والاصطلاحية معا، وقد عرفه النقاد والدارسون كل حسب مجاله العلمي، وفي ظل تنوع المناهج فإنهم يتفقون حول هدف واحد وهو السعي لمزيد من الفهم والإحاطة بواقعنا المعاصر، فقد كان مفهوم النص في القديم مرتبطا بالقرآن الكريم، فأرجعوه إلى أنه «كلام الله المنزل على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم للناس أجمعين»[1]، وهذا النص يحمل رسالة إلى الناس من رب العالمين. ومنذ ذلك الحين بقي هذا المصطلح قيد الدراسة والتحليل إذ انتقل إلى حقول معرفية أخرى ورغم تعدد هذه الحقول إلا أنه بقي مرتبط بالمفهوم القديم.

ولا يخفى علينا أنه كان «في القديم اتجاه النقاد إلى دراسة النص الشعري عملا مبكرا وكان رواة الأدب، والشعراء أنفسهم؛ هم أوائل الطبقات التي أولت عنايتها للنص الأدبي تحليلا ونقدا»[2]؛ فالنصوص التي لقت دراسات واهتمامات الباحثين هي النصوص الشعرية فيقومون رواة الأدب بالتخطيط لدراسة النص الأدبي ثم تحليله ونقده.

1. نصر حامد أو زيد: السلطة، الحقيقة، الفكر الديني بين إدارة المعرفة وإدارة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995م، ص169.
2. محمد عبد المنعم خفاجي: عبقرية الإبداع الأدبي أسبابه وظواهره، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002م، ص53.

. مفهوم النص:

لابد من الغوص في ثنايا المعنى اللغوي لمصطلح " النص" للاهتداء إلى تعريف النص على المستوى الاصطلاحي، فقد وردت تعاريف عدّة لهذا المصطلح في معاجم مختلفة منها ما نجد في(لسان العرب) «نصص: النّصّ: رفعك الشيء، نص الحديث غلى فلان، أي رفعه، وكذلك تصنصته إليه، ونصت الظبية جيدها رفعته»[1]

ومن هنا فإن النص عند " ابن منظور" يدل على الرفع والعلو والإبانة كما يدل على الظهور والوضوح.

ونجده في (أسرار البلاغة) بدلالة أخرى تقول بأن النص يفيد الرفع «فيقال نصنصت الرجل، إذ أخفيته في المسألة ورفعته إلى حد ما عنده من العلم حتى استخرجته وبلغ الشيء نصّه أي منتهاه، والنص رفعك الشيء»[2].

فالنص هنا يدل على المنتهى والرفعة.

ونلاحظ في معجم (الوسيط) يأخذ «صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، وما لا يحتمل إلا معنى واحد، ونص الشواء نصيصا صوت على نار والقدر غلت من غلي الشيء، ونص الشيء نصا أي عينه وحدّده»[3]، فهنا النص الكلمة الأصلية ورفعة الشيء وأيضا «نصا باعتباره بنية ووحدة يقال نصوا فلانا ونص الحديث رفعه وأسنده إلى المحدث عنه والمتاع جعل بعضه فوق بعض»[4]، ومن خلال ما سبق نجد أن هذا المعجم لا يختلف كثيرا مع سابقيه فهو يعني الاستقامة والعلو والرفعة والإسناد وهذا ما يمكن استخلاصه من كل ما سبق أو وفق ما أوردته المعاجم.

1. جمال الدّين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، تح عامر أحمد حيدر، راج عبد المنعم خليل إبراهيم منشورات محمد علي بيضون، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ج1، مادة نصص، ص539.

2. أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ج2، ص275.

3. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط، إخراج إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، دت، ج1، مادة "نص"،ص 926.

4. المرجع نفسه، ن ص.

. اصطلاحا:

لقد تعددت مفاهيم النص، إذ لا يمكن القول بوجود معنى اصطلاحي واحد، وهذا راجع لاختلاف الحقول المعرفية التي تناولت المصطلح بالدراسة بين الدارسين العرب الأصوليين منهم والمحدثين، أو الغربيين كذلك فقد انحصرت دلالة " النص" عند العرب الأصوليين في الدلالة الشرعية من قرآن وسنة مع إغفال الجانب الدلالي الذي يحمله مفهوم هذا المصطلح، إذ أنهم يستخدمونه مجردا من قائله، فنجد " الشافعي" منشئ علوم الأصول، وأول من كتب في هذا الموضوع يذهب في تعريفه للنص باعتباره أنه «الذي لا يحتمل أي تأويل بل إن معناه في ظاهره مثل تحديد عدد الصلوات، وعدد أيام الصوم، وشروط الزكاة، والنهي عن إتيان الفواحش مع توسيطها ورسم حدودها»[1].

ما يعني أن " النص" عنده لا يقبل التأويل بل إن معناه يتجلى في ظاهره إذ أن الظاهر ما يعرف معناه من خلال سماعه وهنا يكمن جوهر النص عنده، فهو كل ملفوظ يعتمد به في تقرير الأحكام الشرعية والقضايا الفقهية مثل ما أمر الله به من فرائض وواجبات.

ونجد تعريفا آخر عند " البقلاني" لا يقل دلالة عن سابقه من خلال قوله «إذا تبين بخروجه عن أصناف كلامه وأساليب خطابهم، إنه خارج عن العادة وأنه معجزة وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن»[2]، فمن خلالهذا القول نستنتج أن " البقلاني" يعتبر القرآن نصا؛ حيث تعامل مع القرآن كما يتعامل مع النص عموما من خلال وصفه لكلام الله تعالى على أنه معجزة وأنه خارج عن المألوف وعما كان سائدا في كلامهم، كما نجد دارسين آخرين ينحون منحى كل من " الشافعي و الباقلاني " حيث نجدهم يقرون بعلاقة النص بالشريعة.

وعند تتبع المسار الزمني لتغيرات وتطورات المعنى الاصطلاحي لمصطلح " النص" فإننا نجده عند العرب المحدثين يختلف اختلافا كبيرا وهذا راجع إلى اختلاف التيارات النقدية، إلا أنهم اتفقوا على أنه كيان إبداعي مترابط فنجد " عبد الملك مرتاض" يتحدث عن قضية عدم تقفي تعريف موحد عن العرب فيقول: «وقد حاولنا

1. حسين خمري : نظرية " النص" من المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007م، ص139.
2. محمد الأخضر الصبيحي : مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان،ط1، 2008م، ص18.

أن نعثر على ذكر اللفظ في التراث العربي النقدي فأعجزنا البحث»[1]، ولعل هذا الغياب في تحديد مفهوم محدد يعود إلى اللجوء للمقولات الغربية، ونجد " طه عبد الرحمن" يعرفه في قوله: «النص هو بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينهما من العلاقات»[2]، فهو يربط النص بالنصية على أنهما موضوع واحد وهذا انطلاقا من الفكر الفلسفي في مقاربة النصوص، حيث يعتبر النص سلسلة سليمة من الجمل وهذا جوهر النصية.

كما نجد "محمد عناني" «يدعو إلى تجاوز النظرة التقليدية للنص التي تحصر معنى واحد للدلالة على الحقيقة ويطلق صفة النصية على كل نص متحقق بالكتابة مع إعطاء أهمية لحجم النص ونوعه»[3]، من خلال هذا نجد أنه يدعو إلى التحري في البحث عن مفاهيم متعدّدة للنص منخلال عدّة مستويات ومجالات فالنص يختلف باختلاف سياقه.

وبعد الحديث عن المدلول الاصطلاحي عند بعض الدّارسين العرب يجدر بنا الإشارة إلى أن المفاهيم الحديثة مستنبطة من عند الغرب حيث ارتبط مفهوم نص بالمجتمع البشري «"Textus" و"Texte" بمعنى " النسيج" في هذا السياق نجد أنها تدل على النسيج وتركيب النص وهو نسيج من الكلمات»[4]، فالنص نسيج من الجمل والكلمات يكون كلا متناغما.

وينطلق الاجتماعيون من فكرة ارتباط النص بمحيطه يرى " فانديك VanDyk " «أن النص إنتاج لفعل وعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة أخرى وهذه العمليات التواصلية تقع في عدّة سياقات»[5]، فهو يعد النص إنتاج ونظام تواصل وهذا التواصل يكون في عدّة سياقات اجتماعية وتاريخية وثقافية فالنص وليد سياقه.

1. نقلا عن محمد الأخضر الصبيحي، ص18.
2. حسين خمري: نظرية النص" من المعنى إلى سيميائية الدال"، ص145.144.
3. ينظر: محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية للنشر، الجيزة، ط3، 2003م، ص116.
4. ينظر: حسين خمري: نظرية النص، ص44.
5. محمد عزّام: النص العائب " تجليات التناص في الشعر العربي"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص15_16.

أما مفهوم "رولان بارت Roland Barthe" فنجده في بحثه من العمل إلى النص حيث تحدث عن طبيعة النص. فالنص عنده «نشاط وإنتاج...النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم»[1] ، فهنا إشارة إلى دور القارئ في إعادة بناء المعنى ومنه فعملية النص عملية إنتاج وهذا لا يعني أنه لعمل فحسب بل يتصل بصاحب النص وقارئه.

كما نجد "جوليا كريستيفاJulia Kristeva " تنطلق من مفهوم التناص في تحديد مفهوم النص فتقول: « النص ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء معين تتقاطع وتتنافى ملقوطات عديدة متقطعة من نصوص أخرى»[2] ،فهي من خلال هذا تعتبر " النص" " تناصا" وهو إنتاجية دلالية تتحقق بانسجام العمل وتماسكه حيث تتقاطع الكلمات والنصوص دون المساس بشرف نص كامل، حيث نجدها تعرفه في مقام آخر على أنه «جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي»[3] ، إذن هي تعتبر النص لغة وليتكونلابد من الترابط التواصلي، وغير بعيد عن هذا المنطلق نجد "براينرH/ Bruiner" بالتصور نفسه آخذا بعين الاعتبار عنصر التماسك في مكونات النص فيعرفه على أنه «تتابع متماسك من علامات لغوية أو مركبات من علامات لغوية لا تدخل تحت أية وحدة لغوية أخرى»[4] ؛ فهو يعتبر النص كأكبر وحدة لغوية تتكون من وحدات صغرى تترابط وتتماسك تحت نظام معين تجعل هذه الوحدة الكبرى " النص" يتمثل قي صورة تامة فهذان الأخيران ينظران إلى النص كونه إنتاجا دلاليا يتحقق بالانسجام الماثل في العمل عند "رقية حسنR.Hassan" و "هاليدي Halliday"، حيث عرفا " النص" في كتابيهما " الانسجام في الانجليزية" بقولهما: «إن كلمة نص

1. محمد فكري: لسانيات الاختلاف: الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، ابتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م، ص03.
2. جوليا كريستيفا: علم النص، تر فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط2، 1997م، ص21.
3. عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008م، ص39.
4. جميل عبد المجيد : البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م، ص71.

(texte) تستخدم في علم اللغويات لتشير لأي فقرة مكتوبة أو منطوقة مهما كان طولها شريطة أن تكون وحدة متكاملة»[1].

إذن النص حسبهما يمكن أن يكون كلمة واحدة أو جملة واحدة ويمكن أن يكون امتداد من جمل كثيرة شريطة توفر قواعد وقوانين كحكم هذا النص وأن يقوم على الانسجام لتحقيق دلالته.

من خلال ما سبق نستشف أن آراء الدارسين مهما اختلفت إلا أنهم يتفقون على أن " النص" هو وحدة كبرى تتكون من وحدات صغرى متماسكة ومتناسقة؛ أي أنه نسيج من الجمل والكلمات المترابطة فيما بينها. وأن هذه الاختلافات في التعريفات التي تخص هذا المصطلح تعود لاختلاف الحقول المعرفية سواء بين العرب القدامى والمحدثين أو الغرب ففي الأدب نقول النصوص الأدبية أو الشعرية أو النصوص العلمية وغيرها من القول .وأيضا اختلاف المنطلقات سبب في اختلاف التعريفات وكذلك أنواع النصوص وأنماطها حيث تختلف حسب خصائصها البنائية والمعجمية فمن بين هذه الأنواع نجد النص الحجاجي (le teste argumentatif)والنص الإعلامي(le texte informatif) والنص الوظيفي (le teste descriptif)والنص السردي (le teste narratif)الذي هو موضوع دراستنا.

_مفهوم النص السردي:

يستعمل هذا النمط من النصوص غالبا في الرواية والقصة، حيث يحيل إلى ذكر توالي الأحداث في إطار زمكاني تحت قراءة واقع تجري فيه هذه الأحداث «يبين فيه الذي يحكي كيف تتحول الأحداث ، وكيف تتطور عبر الزمن»[2]، وذلك من خلال الحكي بكل تفاصيل المجريات، والنمط السردي يندرج ويتكون عبر مستويات اختلف الباحثون في تحديدها فحسب ما نجده عند الباحث جرار "جينت J.Jeunett"فنجده يحدد مستويين هما:

«**السردالابتدائي:** وفيه يكون الراوي أو السارد مشترك في أحداث الرواية.

1. محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقاته، ص20_21.
2المرجع نفسه، ص109.

السرد الثانوي:وهو ما يسمى بالحكي داخل الحكي"[1]، ويكون ذلك عندما يكون أحد الشخصيات يروي سردا آخر، فيمكننا القول أنه يمكن إيجاد رواية تتضمن المستويين معا؛ ولعل النص السردي يمر بمراحل ثلاث وهي:الحالة الأولية ثم التحولات الطارئة ثم الحالة النهائية، ويفرض وجود هذه المراحل تعاقب الأحداث حيث نجد القصة أو الرواية تحمل في البداية أحداثا معينة قد تبدو للمتلقي غير هادفة إلا أننا نلمس بعد متابعة القراءة أنها تمهيد لما سيحدث بعدها وهذه هي المرحلة التالية ثم تأتي المرحلة النهائية وهنا يحل اللغز أو العقدة.

إذن فالنص السردي ما هو إلا ذكر الأحداث ونقلها وفقا لتسلسلها بالاعتماد على اللغة أو التصوير ومختلف وسائل التعبير و هذه الأحداث يتخللها عدد من الشخصيات التي تمارس أفعالا مذكورة في العمل الأدبي.

_ المعايير النصية:

لكي يتحقق النصية في أي عمل اتفق الدارسون على معايير سبعة وهي:

1_ الاتساقCohésion: يعدّ أهم معيار إذ أن "لسانيات النص تتعامل مع النص على أنه وحدة كلية ولذلك كان المدخل إلى التحليل النفسي عن طريق إبراز الخواص التي تؤدّي إلى تماسكه وتعطي تغيير لمكوناته التنظيمية"[2]، من خلال هذا المعطى نلحظ أن هذا المصطلح يشير إلى الأدوات الكلامية التي تؤسس للعلاقات المتبادلة بين التراكيب ضمن الجملة أو بين الجمل، ويعرفه "محمد خطابي" على أنه "ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص خطاب ما، يهتم فيه بالوسائل اللغوية " الشكلية" التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب برمته"[3]، فالاتساق إذا يلعب دورا كبيرا في تحقيق وحدة النص وتماسكه وهذا ما يؤهله لأن يميز بين النص واللانص، فالتماسك القوي بين الوحدات اللغوية الصغرى تكون لنا كلا متكاملا، فالاتساق يهتم بمظاهر النص كبناء العبارات والجمل واستعمال الضمائر وغيرها.

1. ينظر: عمر عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي، في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص15.
2. منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2004م، ص132.
3. محمد خطابي: لسانيات النص، نصوص مترجمة، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1990م، ص05.

2_ الانسجامCohérence:لقي هذا المصطلح تباينا في آراء الدارسين من خلال إيجاد مقابل عربي له، فهو «يتصل برصد وسائل الاستمرار الدلالي في عالم النص أو العمل على إيجاد الترابط المفهومي»[1] ؛ أي أنه يهتم بدلالة النص وقوة الروابط الدلالية على عكس الاتساق الذي يهتم بالروابط الشكلية.

3_ القصديةIntentionnalité:بها تكمن الإبانة عن هدف النص وموقف منشئه «فهو موقف منتج النص لبناء نص مترابط ومتماسك حتى تبث بذلك معرفة أو يتوصل إلى هدف مرسوم في خطة معينة»[2]أي أن يتمكن منتج النص من إيصال فكرته أو هدفه إلى متلقي النص تحت إطار نص متماسك؛ فالنص إذا لم تكن له غاية أو هدف فهنا لا تكمل القيمة الجمالية أو الدلالية له.

4_ المقبولية: وتتعلق بتقبل التلقي للنص حيث «يشير المصطلح إلى قدرة المتلقي على التلقي واستحضار كل الحيثيات السياقية، والمقامية التي تصاحب النص في إنتاجه وتلقيه»[3] ؛ أي أنها تتعلق بموقف متلقي النص ودرجة قبوله له، وشريطة تماسك وتلاحم الدلالات التي يطرحها النص وتوفر الوحدة الموضوعية وهذا ما يزيد من نسبة التقبل وهي متعلقة بالفعل الناتج عن القول.

5_ الإخبارية أو الإعلامية Information: أيضا من بين المعايير السبعة «يشار بهما إلى ما يحمله النص من المعلومات التي تهم السامع أو القارئ ويتحقق بهما هدف التواصل بين منتج النص ومتلقيه»[4] ، فهي تتعلق بإمكانية توقع المعلومات الواردة في النص أو عدم توقعها، وتربط بين إنتاج النص وتلقيه.

6_ المقامية Situationality: يتفق الدارسون على أن لكل نص رسالة معينة يسعى المنتج إلى إيصالها لمتلقي النص في ظروف معينة ملائمة، فهذا المصطلح يشير إلى «السياق أو المقام المصاحب لإنتاج النص

1. أحمد عفيفي : نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001م، ص90.
2. قولفجانجهاني تمان بيتر فيهفجر: مدخل إلى علم لغة النص: تر: سعيد حسن بحرى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2003م، ص81.
3. محمد خطابي : لسانيات النص، ص05.
4. دي يوجراند : الخطاب والإجراء، تر حسان، دار الكتب، مصر، القاهرة، ط1، 1998م، ص105.

فلا بد للنص أن يتصل بموقف ينبثق منه تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات والتوقعات والمعارف »[1]، فكل ما سبق ليس له قيمة إذا بتر النص من مقامه خاصة من الناحية الدلالية، فالنص لابد له من ألا يبتعد عن مقامه أو ظروفه الخارجية التي أسهمت في إنتاجه فلكل مقام مقال فإذا ابتعد النص عن هذه الظروف فسيختل توازنه كما نجد الكتابات النثرية والشعرية خلال الثورة الجزائرية مثلا فنجاح هذه الأعمال يعود بالدرجة الكبرى إلى عدم ابتعادهم عن الظروف المحيطة سواء الاجتماعية أو الاقتصادية أو غيرها.

7_ التناص: خلال دراستنا لمفهوم " النص" وجدنا أن بعض الباحثين يقر بأن النص تناص وذلك لأنه يمثل عملية إثراء وإغناء للنصوص بقيمة دلالية وشكلية «فهو يمثل عند "ج .كريستيفا J . Kristeva " ترحالا للنصوص وتداخلا بينهما في فضاء نصي معين، فتتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة مضمنة»[2]، ومعنى ذلك أن التناص يختزل تلك العلاقات الداخلية بين النصوص أي تعالق نص مع نص آخر أو نصوص أخرى فيبنى النص الجديد، بمعنى أن النص يقيم علاقة مع النصوص الأخرى سواء ظاهرة أو خفية من خلال الكتابة التي تعتبر قراءة لهذه النصوص المضمرة.

وما نخلص إليه في الأخير أن هذه المعايير السابقة تتحد فيما بينها لتكون نصا متكاملا شكلا ومضمونا وأي نقص في أحدها يخل به وعند تقسيمنا لهذه المعايير وتصنيفها نجدها تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية وهي:

«_ ما يتصل بالنص نفسه: الاتساق والانسجام.

_ ما يتصل بمستعمل النص: متكلما كان أو مستمعا: القصدية والمقبولية.

_ ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص: الإخبارية والمقامية والتناص.»[3]

1. محمد خطابي : لسانيات النص، ص05.

2. نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2009م، ص30.

3. يوسف سليمان عليان : النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص مثل كتاب سيبويه المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلة7، العدد1، الأردن، 2011م، ص194.

ومن خلال هذه الأقسام الثلاثة نستنتج أنه بتوفرها يمكننا الإحاطة بالعناصر الثلاث للعمل الأدبي وهي المنتج، العمل الأدبي والمتلقي.

_ المبحث الثاني:

السرد:

اقتحم السرد حياتنا الثقافية اقتحاما لدلالته وبواعثه حيث أن مصطلح السرد لم يعد حبيس المفاهيم الكلاسيكية وأضحى يشمل مختلف الخطابات مروية كانت أو مقروءة فهو «يشكل واحد من أهم العلوم التي تهتم بها النظرية السردية، وقد ازدادت الإسهامات في هذا الفرع المعرفي وفي الثلث الأخير من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين وتعددت مدارسه واختلفت بشكل عميق»[1].

النص يفصح عن علم السرد من منظور " جيرالد برانس DjirelBrance" والذي عدّه واحد من فروع المعرفة الإنسانية التي كانت وليدة القرنين العشرين والواحد والعشرين وقد أفرز هذا العلم الحديث اتجاهات ومدارس مختلفة ساهمت في بعثه واهتمت به، كما يعد مصطلح علم السرد «من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية...وقد صاغ "تودورفTodorov" مصطلح علم السرد لأول مرة عام 1969 في كتابه " قواعد الديكاميرون" وعرفه بعلم القصة، كما أنتجت الأيام المشرقة للنظرية البنيوية في الأدب بعض الأعمال الرائعة في محاولة تحويل علم السرد إلى مشروع علمي نذكر منها على سبيل المثال: نحو القصة لتدوروفوبارث وغريماس وعلم السرد المرتكز على الخطاب لـ "حنييتوستاترل وميك بال"»[2].

فعلم السرد كان وليد النظرية البنيوية وذلك من خلال الأعمال الأدبية لجملة من الباحثين من بينهم: تودوروفTodorof، رولان بارت Rollan Barthe، غريماس Grimace وغيرهم، وأعمالهم مهدت أعمال لاحقة تبحث في مجال علم السرد ووظيفته في مجالات مختلفة وبذلك تطور البحث في هذا الحقل بالبحث والتعمق أكثر في هذه الدراسة.

---

1. جيرالد برانس : علم السرد الشكل والوظيفة في السرد، تر: باسم صالح، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص06.
2. يان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار تينوي للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2011.

_ مفهوم السرد:

أ/ لغة:

جاء في "لسان العرب" ل"ابن منظور": «السرد تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسق بعضه في أثر بعض متتابعا سرد الحديث ونحوه بسرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم، لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعمل فيه وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه السرد المتتابع وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه»1.

السرد عند " ابن منظور" يمثل التناسق والتتابع لنظم الحديث.

ومعنى السرد في (أساس البلاغة للزمخشري) مأخوذة من: «سرد النعل وغيرها خرزها، قال " الشماخ" يصف خمرا:

شككن بأحساء الدناب على هوى كما تابعت سرد العنان الخوارز

أي تتابعه على هوى الماء وثقب الجملدب للسرد والسراد وهو الأشفى الذي في طرفه حرق، وسرد الدرع إن اشك طرفي كل حلقتين وسمرهما وردع مسرودة ولبوس مسرود»2.

ومعنى سرد في " أساس البلاغة" لا يختلف عنه في " لسان العرب" وسرد عند " الزمخشري" هي التتابع والنظام والتتالي في الحديث، أما سرد في " المعجم الوسيط" «السرد اكتفى بسرد الأسباب بذكر سياقها وتتابعها نجوم سرد متتابعة بانتظام سرد الدروع نسجها، السرد في القصة أو الرواية أي رواية الوقائع والأحداث وشيء سرد متتابع»3.

السرد هنا أيضا يدل على التتابع والنظام في قص الحديث.

1. ابن منظور : لسان العرب ، ص165.
2. أبي القاسم جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، ص480.
3. المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية لمجموعة من المؤلفين، ص512.

ومما سبق نخلص أن السرد في اللغة هو توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض.

_ اصطلاحا: علم السرد هو العلم الذي يختص بدراسة البنية السردية للخطاب من راو ومروي له أسلوبا وبناء ودلالة ومنه فإن «لفظ سرد في اللغة الفرنسية "Naration" و "Narratologie" فتقابلها في الترجمة النقدية العربية مصطلحات: السرد، القص، الحكي، الإخبار، والرواية»[1].

مصطلحات السرد المتعددة هذه تنطوي على السمة الشاملة لعملية السرد فهو «الطريقة التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له»[2]، والسرد من منظور " حميد الحمداني" الأسلوب الذي تأخذه القصة في عرض مضمونها بواسطة عنصرين وهما السارد والمتلقي، ويعتبره " سعيد يقطين" «إعادة متجددة للحياة تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات وأحداث وما يؤطرها معا من زمان ومكان، تدخل في صراع يحافظ على حياة السرد وسيرورة الحكي وفق تعدد لغوي وإيديولوجي وفكري يتسع ليشمل خطابات متعددة ومختلفة»[3]، هذا التعريف واسع جدا فالحياة غنية عن التعريف وهذا راجع لتنوعها وسرعة تقلبها وارتباطها بالإنسان ذلك الكائن المتمرد على كل قانون ومن ثمة كانت الحاجة ماسة إلى السرد باعتباره أداة من أدوات التعبير الإنساني، فحياة الإنسان هي الحكاية أو القصة والإنسان بشخصياته وصراعاته في كل مكان وزمان يحدد الحكي فكل إنسان ولغته ومكانه وفكره الخاص وبهذا تتعدد الخطابات السردية التي ينتجها الإنسان داخل حياته أو حكايته إن صح التعبير.

ومن خلال ما سبق نستخلص أن السرد هو عرض سلسلة من أحداث متتابعة بواسطة اللغة وكل سرد يشترط حدثا وشخصيات تنشط ضمن زمان ومكان معين بواسطة سارد ينقل كل ذلك إلى القارئ.

_ السرد عند العرب والغرب:

يعتبر السرد أهم خاصية تقوم عليها النصوص الأدبية فأصبح نقطة انطلاق لدراسة كل أنماط النثر الأدبي ومن خلال ما يأتي سنتناول باختصار السرد من المنظور العربي ثم الغربي.

1. جيرالد برانس: المصطلح السردي، ترعابدخزندار، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، مصر، ط1، 2003م، ص09.
2. حميد الحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.
3. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1997م، ص19.

1/ عند العرب: من الواضح أن مصطلح علم السرد قد أسال العديد من أقلام الباحثين العرب إذ شهد كثيرا من المفاهيم والترجمات في الدراسات الأدبية فأصبح متداولا ويختلف من ناقد إلى آخر كل حسب معرفته فيرى "حميد لحميداني" أن «الحكي بصفة عامة يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة وثانيهما أن يعي الطريقة التي تحكى بها القصة وتسمى هذه الطريقة سردا»[1].

يتضح من خلال النص أن السرد هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص، ليقدم بها تلك الأحداث، وقد استعار " سعيد يقطين" «مفهوما للسرد يستخلصه من مجموع قراءاته للدراسات الغربية فيراه نقلا للفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول سواء أكان هذا الفعل واقعيا أم تخييليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة»[2].

فالسرد عبارة عن نقل أحداث من الماضي إلى الحاضر سواء أكانت هذه الأحداث من الواقع، أم من الخيال، في حين ذهب " رشيد بن مالك" إلى أن مصطلح السرد «يطلق على تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية»[3].

السرد عند " رشيد بن مالك" هو الخطابات السردية التي تميزها خاصية معينة تجعلها تختلف عن بقية الخطابات.

2_ عند الغرب: إذا ما ولينا وجوهنا شطر الحديث عن مصطلح السرد في الدرس الغربي وجدنا " جيرار جنيت G.Geenette" يشير إلى أنه: «يمثل ذلك الخطاب الشفاهي أو المكتوب الذي يتعهد الإخبار عن واقعة أو سلسلة من الوقائع»[4]، فهو يرى بأن السرد عبارة عن نقل واقعة أو سلسلة من الوقائع سواء أكان شفهي

1. حميد لعميداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 2000م، ص45.
2. عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات العرب، سوريا، دمشق، دط، 2006م، ص75.
3. المرجع نفسه، ص61.
4. سلمان كاصد : عالم النص" دراسة بنيوية في الأدب القصصي"، فوائد التكرار نموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2003م، ص175.

كالمسرحية والتمثيل والسينما، أو مكتوب مثل الرواية والقصة، وقد ذكر " تودوروفTodorof" «أن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروي من أحداث بل المهم هو طريقة الراوي في اطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية، فإنها تختلف بل تصبح كل واحدة فريدة من نوعها على مستوى السرد أي طريقة نقل القصة»[1].

ركز " تودوروفTodorof" على أهمية واحدة في مستوى السرد وهي طريقة نقل القصة فلا تهم الأحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة التي يتبعها الراوي في نقلها لنا ويعبر لنا " رولان بارت Rollen Barth" السرد «فعلا لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية وغير أدبية»[2].

السرد في مفهوم " بارت Barth " لا نهاية له فهو يمتد ويتسع ليصل جميع الخطابات مكتوبة أو شفوية: الرواية، الملحمة، الأسطورة، اللوحة المرسومة، السينما...الخ، فالسرد عام وعالمي يتوفر في كل زمان ومكان.

_ مفهوم البنية السردية:

إن مصطلح " البنية السردية" مصطلح مركب وحتى نتوصل إلى دلالته نجد أنفسنا مدفوعين للحديث عن كل مصطلح على حدة، البنية/ السرد.

أ_ مفهوم البنية: إن كلمة بنية تحمل في أصلها «ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة»[3].

هذا المفهوم يتوقف على السياق بشكل واضح فنجد البنية تقوم بوظيفة حيوية ومهمة باعتبارها شبكة من العلاقات بين المكونات العديدة للنص السردي وهذا ما يؤكده ط جيرالد برانس" بقوله أن: «البنية شبكة من

1. سلمان كاصد: عالم النص، ص175.
2. عبد القادر شرشار : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص73.
3. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985م، ص122.

العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة وبين كل مكون على حدة والكل»[1]، ومعنى ذلك نجد مثلا الحكي يتألف من قصة وخطاب كانت بنيته هي شبكة من العلاقات الموجودة بين القصة والخطاب والسرد.

فكلمة بنية هي الكل المؤلف من عناصر متماسكة يتحدد كل منها من خلال علاقاته بما عداه.

ب_ مفهوم السردية: وتعني: «باستنباط القواعد الداخلية للأجناس وسيماتها ووصفت بأنها نظام غني وخصيب بالبحث التجريبي وهي تبحث في مكونات البنية السردية من راو ومروي ومروي له»[2]، وهذا يعني أن السردية هي تشخيص نمط معين من الأشكال الأدبية وتميز الأجناس السردية من غيرها انطلاقا من خصائصها ومكوناتها.

ج_ مفهوم البنية السردية: لقد تعرض مفهوم البنية السردية في العصر الحديث إلى مفاهيم متعددة ومتنوعة فمفهوم البنية السردية عند " فورستر Forster": «مرادفة للحبكة وعند " رولان بارت Rollan Barth" التعاقب والمنطق للحبكة والزمان والمنطق في النص السردي»[3].

البنية السردية من منظور " فورستر Forster" هي الحبكة وفي مفهوم " رولان بارت Rollan Barth" هي كل العناصر التي تشكل البناء الفني للنص السردي، أيضا هي عبارة «عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه فهناك بنية سردية روائية وهناك بنية سردية درامية»[4].

والبنية السردية بهذا المفهوم هي الخصائص والمميزات التي يحظى بها كل نمط سردي وهي التي تميزه عن باقي الأنماط السردية الأخرى وهي تختلف كذلك باختلاف المادة الفنية المعالجة لها.

_ أساليب السرد: يتميز السرد العربي بأساليب متنوعة وهي:

1. عبد المنعم زكرياء القاضي : البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2009م، ص19.
2. عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص07.
3. عبد الله إبراهيم : السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، دط، دت، ص49.
4. المرجع نفسه، ص49.

أ_ الأسلوب الدرامي: حيث يسيطر فيه كما يرى " صلاح فضل " «الإيقاع بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية منتظمة ثم يعقبه في الأهمية المنظور ثم تأتي بعده المادة»[1].

ويقصد " صلاح فضل " من خلال كلامه هذا أن الإيقاع يكون في المقام الأول وهو الذي يفرض وجوده على القارئ منذ الوصلة الأولى وبالتالي يفسر النص الدرامي وتتضح جماليته وتأثيره.

ب_ الأسلوب الغنائي: وفيه تصبح «الغلبة للمادة المقدمة في السرد حيث تشق أجزائها في نمط أحادي يخلو من توتر الصراع ثم يعقبها في الأهمية المنظور والإيقاع»[2]، والتركيز في هذا الأسلوب يكون على المادة السردية أو النص السردي بالدرجة الأولى حيث يكون العنوان متصل بالمضمون السردي ويعطي نظرة ملخصة للمضمون والإيقاع هنا أدنى أهمية من سابقه.

ج_ الأسلوب السينمائي: والذي «يفرض المنظور سيادته من ثنائيات ويأتي بعده في الأهمية الإيقاع والمادة ومع أنه لا توجد حدود فاصلة قاطعة بين هذه الأساليب، إذ تتدخل بعض عناصرها في الكثير من الأحيان»[3].

بما أن السينما أحدث الفنون وبما أن تقنياتها الجمالية في تكوين أدواتها الخاصة التي طوعتها العلوم الحديثة فرصيدها الفني والجمالي على جدته أشد رهافة وعمق وهذا الأسلوب يعتمد السيناريو ويصل إلى المتلقي عن طريق التلفاز أو الشبكة العنكبوتية حديثا.

_ أنواع السرد: يقسم السرد إلى ثلاثة أنواع:

أ_ من زاوية المتكلم: ويكون «أي ناقل للخطاب اللغوي وهو الأسلوب الكاشف عن فكر صاحبه ونفسيته، يقول " أفلاطون" كما تكون طبائع الشخص يكون أسلوبه»[1]، وهذا النوع يعبر عما يدور في أفكار صاحبه وفي نفسيته وهو أي تعبير لصاحبه عما يختلج خاطره.

1. صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية، دار المحبة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دمشق، 2002م، ص11.
2. المرجع نفسه: ن ص.
3. صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية، ص11.

ب_ من زاوية المخاطب: أي المتلقي للخطاب اللغوي وهو «أسلوب الضغط الذي يتلقاه المخاطب يقول " ستاندالStandol" في تعريف هذا الأسلوب أنه: الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه»[2]، والمقصود أن الأسلوب السردي الذي يتلقاه المخاطب في شكل خطاب وذلك بالغموض الذي يحمله في طياته والذي يهدف بدوره إلى إثارة المتلقي والتأثير فيه.

ج_ من زاوية الخطاب: وهذا النوع يتضمن «الطاقة التعبيرية الناجمة عن الألفاظ اللغوية المختارة وعرفه "ماروزوMarrozo" بأنه اختار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه»[3] فمن هذه الزاوية تظهر قدرات الكاتب الكامنة كما يظهر إبداعه في قالب جمالي متميز يخصه.

أشكال السرد: بعد أن تطرقنا لأنواع السرد سنتناول بعدها أشكال السرد وهي كالتالي:

أ_ السرد المتسلسل: وهو السرد «الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حدثت قبل زمن السرد، بأن يرى أحداثا ماضية بعد وقوعها، وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي، وهو النوع الأكثر انتشارا على الإطلاق»[4]، ويعتمد هذا السرد التدرج الزمني في وقوع الأحداث فيسرد الحدث الأول ثم ينتقل إلى الحدث الثاني وما بعده وهكذا بالترتيب حتى نهاية الأحداث وهذا الشكل من السرد من الأشكال السردية التقليدية المعتمدة بكثرة.

ب_ السرد المتقطع (المتقدم): وهو سرد استطلاعي يبنى على «مخالفة التسلسل المنطقي لوقوع الأحداث إذ يبدأ السارد في تقديم الحكاية من آخر الأحداث ثم ينتقل إلى أول حدث معتمدا على تقنيات كتابية متعددة مثل:

---

1. ينظر: عدنان بن زريل: اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، دط، 2000م، ص43.
2. المرجع نفسه، ص43.
3. المرجع نفسه، ن ص.
4. محمد عبد الله : السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول وملتقى السرد الثاني)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011م، ص328.

الحذف ، الاسترجاع والتلخيص»[1] ، لا يراعي هذا السرد التسلسل في رواية الأحداث غالبا ما يكون بصيغة المستقبل وذلك يتوهم أحداث تجري في المستقبل لم تحدث بعد وهذا الشكل من السرد نادر جدا.

ج_ **السرد التناوبي**: ومن خلاله «تحكي عدد من القصص المتناوبة فنبدأ قصة وتتلوها أخرى، ويشترط في هذا الأسلوب السردي وجود قواسم مشتركة بين الشخصيات والأحداث»[2] ، ينطوي السرد التناوبي تحت مجموعة من القصص المتداخلة والمتشاكلة فيما بينها ويشترط في هذا النوع ارتباط الشخصيات والأحداث واشتراكها في نقاط مهمة وهنا يتم تبادل الأحداث وانبثاث أحداث أخرى عنها تجعل المتلقي أكثر تشويقا لمتابعتها.

_ ثالثا: الإبداع:

موضوع الإبداع الأدبي ضرورة ملمة يستند عليها العمل الأدبي بأشكاله المختلفة، فالإبداع محاولة من الباحث لاكتشاف مواطن الخروج عن القواعد المألوفة التي تجعل من عمله شكلا أدبيا متميزا أو خلافا، ونجد الكثير ممن جمع بينه وبين الخلق، وللإلمام بقضية ارتباط الإبداع بالخلق نرى أن أي فنان يمر وهو يخلق عمله الفني بمرحلة دقيقة كان يمكن أن يكون فيها مبدعا لو تضافرت معطياته الداخلية والخارجية «هذه المرحلة الدقيقة جدا هي معيار نجاح الفن وتقويته وديمومة استمراره تقصر أو تطول حسب استعداد الفنان الفطري والذهني والثقافي»[3] .

بمعنى أن هذه المرحلة تكون لحظة استجماع الفنان لكل قدراته الذهنية والثقافية والفطرية ليكون فنه خلقا جديدا، أما العلاقة المتلازمة بين الإبداع والنقد تعود لكون النقد يستدعي الدربة والممارسة والمستوى الثقافي وصدق التجربة الفنية وغايتها، وهي نفس مقاييس الإبداع بالإضافة إلى الموهبة، ومن هنا نقول بأن العلاقة بين النقد والإبداع «هي علاقة جدلية تكاملية فيها عدالة التحريض وتلغي عملية السبق والمواكبة»[4].

1. عبد الله أبو هيف: مقالة عن المصطلح السردي، تعريبا وترجمة في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد1، المجلد 28، ص15.
2. المرجع نفسه، ص15.
3. شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثيري العربي المعاصر، نظرية التعبير، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، ص44.
4. محمد الطاهر يحياوي : أحاديث في الأدب والنقد، منشورات دار الشهاب، الجزائر، دط، 1985م، ص302.

نخلص من هذا أن النقد أساسي في الفن والفن شرط لتوفر النقد فهما وجهان لعملة واحدة، فالنقد يواكب الإبداع على الدوام فليس هناك عمل إبداعي إلا ويتلوه بعد حين من الزمن عمل أو أعمال نقدية توجهه وتنقده وقبل هذا كله نجد المبدع ناقدا لكونه يصحح عمله قبل نشره.

ـ مفهوم الإبداع:

يعدّ الإبداع من أكثر الموضوعات التي حظيت باهتمام الكثير من الدارسين؛ حيث تعددت وجهات النظر في تحديد مفهومه، إلا أن جل هذه التعريفات تصب في معنى واحد، وللاهتداء إلى مفهومه الاصطلاحي لابد من الغوص في ما أوردته المعاجم اللغوية.

ـ لغة:

جاء في " لسان العرب" مواضع عدّة لهذا المصطلح: «بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه أنشأه وبدأه، والبِدْعُ: الشيء الذي يكون أولا: والبدعة الحدث وما ابتدع في الدين بعد الإكمال، والبديع: المحدث العجيب، وبدع الخلق أي بدأه»[1]، فالإبداع هنا يدل على أول الشيء، والحديث العجيب.

وبالعودة إلى قاموس (أساس البلاغة) " للزمخشري" «بدع الشيء وابتدعه واخترعه، وابتدع فلان هذه الركيّة، وسقاء بديع: جديد، ويقال: أبدعت الركاب إذا كلّت راحلته، وأبدعت حجتك إذا ضعفت»[2]، ومن خلال ما ذكر نجد أن الإبداع عند " الزمخشري" يعني الاختراع، والإتيان بالجديد.

أما معجم (الوسيط) فنجد: «يقال بدعه بدعا: أنشأه على غير مثال سابق، فهو بديع، وبُدع بداعة: وبدوعا: صار غاية في صفته، وأبدع: أتى البديع وأتى البدعة ويقال أبدع الراكب: كلّت راحلته أو عطبت وابتدع الشيء أبدعه، والبدعة ما استحدث في الدّين وغيره، والإبداع عند الفلاسفة إيجاد الشيء من عدم»[3].

1. الإمام العلامة جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور ، ص5_6.
2. الإمام بار الله محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة ، ص30.
3. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص43.

ونخلص من هذا أن "الإبداع" هو الإتيان بالجديد والإنشاء واستحداث الشيء، إذن " الإبداع" في مجمل ما جاءت به المعاجم السابقة يعنى " الخلق" والاختراع والإتيان بما هو غير معهود (الجديد).

_ اصطلاحا:

بعد الإلمام بعدد كبير من التعاريف والمفاهيم التي قدّمها الدارسون سواء عرب أو غربيين وجدنا أن هنالك اختلافا كبيرا في تحديده وذلك راجع إلى تباين المرجعيات وتعدد جوانب هذه الظاهرة وتعدد المنطلقات الفكرية ومن بين المفاهيم المقدمة نجد تعريف " محمد مصايف " الذي يعتبر الإبداع «شيء يقوم على عنصرين أساسيين: أولهما العنصر الشخصي في الأديب، وثانيهما الخبرة الفنية العامة التي يكسبها الأديب بمعايشة محيطه وممارسة فنه»[1].

بمعنى أن الإبداع يقوم على ركيزتين أساسيتين: الأولى فطرية أما الثانية فهي صقل لهذه الموهبة، حيث أن الفنان يخلق بموهبة في ذاته ثم يطور تلك القدرات عن طريق الممارسة والخبرة.

وفي تعريف آخر نجد أن الإبداع هو «عملية عقلية تبدأ بالتعرف على المشكلة التي تستشير المبدع وتنتهي بتقديم الجديد»[2]، وهنا نجد محاولة تحديد معنى الإبداع من خلال بعض العوامل العقلية التي تمكننا من تفسير العملية الإبداعية.

كما نجد "أبي القاسم الشابي" يولي الشعر المحل الأول في الإبداع حيث يرفض التكلف أو التصنع فمنبع الشعر عنده هو العواطف والخيال ، غير أن هذا لا يعني أن " الشابي" يرفض اهتمام الشعر بالواقع بل أن الشعر عنده «فيض الحياة في أيقظ ساعاتها واحفلها بنوازع الفكر والشعور»[3]، فعملية الإبداع عند " الشابي" ليست ظاهرة اجتماعية بل هي عملية فردية لا علاقة لها برغبات الناس وميولهم، فالشعراء حسبهم من يرتفعون بأرواحهم إلى آفاق خيالية أوسع من آفاق الواقع، وليس " الشابي" فقط هو من ربط بين الشعر والإبداع بل هناك العديد من الباحثين من اعتبروا الشعر المنبع الأول للإبداع لأنه خلق جديد لما في الواقع أي محاولة إعطاء صورة فنية للواقع

1. محمد مصايف : دراسات في الأدب والنقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص14.
2. محمد إبراهيم عيد: الهوية والقلق والإبداع، دار القاهرة، ط1، 2002م، ص155.
3. محمد مصايف : دراسات في الأدب والنقد، ص116.

ولهذا يمكن القول أن «الإبداع لا يعني أن نخرج من العدم شيئا إلى الوجود فهناك من يرى أن الخلق والإبداع في الأدب والفن هو أن تنفخ روحا في مادة موجودة، أي نضيف شيئا جديدا متخذا من الشيء الموجود فيكون بفضل المبدع إلى خلق جديد»[1].

أي أن العمل الأدبي مهما كان مكتملا فهو مرتبط بما قبله لأن لكل مبدع مرجعياته وخلفياته الفكرية ويطل لهذا المبدع أسلوبه الذي يتميز به.

ومن التعاريف أيضا نجد تعريف "روجرز فيري R.Furé" حيث يرى أن الإبداع «ظهور إنتاج جديد في العمل ينتجه تفاعل الفرد»[2]؛ أي أنه تجاوز للمألوف بطرق جديدة تتشكل من خلال تفاعل الفرد مع المجتمع أو مع الظروف الخارجية المحيطة به.

وغير بعيد عن هذا نجد تعريف "فروم E.Fromm" فالإبداع عنده «هو إنتاج شيء جديد»[3]، فهو أيضا يعتبر الإبداع خلقا جديدا أي الإتيان بالجديد غير المألوف.

كما نجد "جيلفوردJ.Gilford" يعرف الإبداع على أنه «قدرة عقلية مركبة من عدد القدرات كالطلاقة والمرونة، الأصالة والتأليف»[4]، بمعنى أنه عملية عقلية تتركب من عدة عوامل وهو قدرة الفرد على إنتاج جديد يتميز بالطلاقة الفكرية والمرونة التلقائية والابتكار والأصالة.

كما يمكن أن نقدم تعريفا آخر للإبداع فنقول «هو كشف جديد لواقع وحقائق، ورؤى ومضامين وقيم موجودة في الحياة...إنه لهذا المعنى حالة من توسيع مجال المعرفة بالحياة من حولنا والتعامل معها بذكاء وبصيرة نافذة وتوسيع مجال المعرفة بالواقع تعني السيطرة عليه والقدرة على الحوار ممر بتعديله أو تغييره»[5]، أي أنه تطلع إلى

1. ماجدة حمود : علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، ص13.
2. سوسن شاكر مجيد : تنمية مهارات التفكير الإبداعي للنقاد، دار صفاء، عمان، ط1، 2008م، ص202.
3. المرجع نفسه، ص202.
4. المرجع نفسه، ص ن.
5. محمد عبد المنعم خفاجي : عبقرية الإبداع الأدبي أسبابه وظواهره، ص09.

ما هو غير مألوف لما هو في الحياة من حقائق ومضامين وما إلى ذلك فهو بهذا تعمق في المعرفة والعلوم، ومنه التمكن من التعايش مع الواقع والتحكم في معالمه بسلاسة، «فالإبداع تأمل ونقد وتجاوز واستباق إلى بناء عالم تصوري وجداني معرفي جديد مختلف فيه سمة الأصالة والتفرد بل والشذوذ أحيانا بمعنى تجاوز المألوف والخروج عن أنماطه التقليدية، وتفجر الإبداع عوامل موضوعية قديمة وجديدة معا متمثلة في الخبرات والمعارف المشحونة بالفكر الإنسانية غير المحدودة»[1] ؛ أي أن الإبداع يبدأ من الفرد، حيث تكون هذه البداية فطرية أو طبيعية، وهذا كله يحتاج إلى تهيئة الملكة الإبداعية تمكن من التأمل والنقد ومن هنا تفجير القدرات الذاتية والإتيان بما فيه أصالة وميزات ذاتية وهذا ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح المبْتَدَع أو المبتكر.

في مجمل ما ذكرناه سابقا يمكن الجمع بين هذه التعاريف في مفهوم مفاده أن الإبداع هو: «القدرة على رؤية علاقات جديدة بين حقائق الحياة الموروثة وتصورها والقدرة على عبور حاجز العرف والتقاليد السائدة في مجالات الفكر الإنساني كافة»[2]، نستحضر من خلال هذا التعريف فكرة كون الإبداع انسلاخا عن الماضي وتجسيدا للمستقبل وذلك بمواجهة ما هو كائن لتجاوز أو الوصول إلى ما ينبغي أن يكون كما يمكن أن يخصص "الإبداع الأدبي" في قالب مكوناته أو عناصره فنقول أنه «الإبداع الذي يعتمد اللغة وسيلة لتحقيق ماهيته فإذا كان الرسم إبداعا وسيلته الشكل واللون، والموسيقى إبداع وسيلته الصوت، فإن الأدب إبداع وسيلته اللغة...فاللغة كل يشمل كلا من اللفظ والمعنى والصورة والفكرة والتشكيل...الخ»[3] ؛ أي أن الإبداع الأدبي يعتمد على اللغة باعتبار عناصر اللغة المعروفة هي أساس كل عمل أدبي إبداعي ولكي يحقق الإبداع غايته يستلزم اتخاذ اللغة وسيلة لبلوغ الهدف المنتظر.

وتأسيسا عما سبق يمكن القول: أن الإبداع خاصية مميزة للإنسان لأنه صقل لما أوتي من قدرات ومواهب عندما تتاح له فرصة التعبير ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا وذلك باختلاف مناشطه محققا العلو له والتقدم إلى لحياة من هنا يجدر بنا الإشارة إلى وظيفة الإبداع.

---

1. محمد عبد المنعم خفاجي،عبقرية الإبداع الأدبي اسبابه وظواهره، ن ص.
2. محمد بن عبد الحي : التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأ المعارف، الإسكندرية، دط، 1996م، ص09.
3. نور الدين حديد : مفهوم الإبداع الأدبي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية اللغة والآداب، جامعة سطيف، إشراف الطيب بودربالة، 2013-2014م، ص09.

_ وظيفة الإبداع:

يحتاج كل مجتمع إلى طاقات إبداعية تمكن من الارتقاء مصاف التقدم في كل مجالاته حيث يرى معظم الدارسين وبالخصوص "مارون عبود" أن للأدب وظيفتين أساسيتين هما: «وظيفة روحية: وتتمثل في الغذاء الروحي الذي يقدمه الإبداع للمتلقي، ووظيفة اجتماعية: وتتمثل في التوجه الذي يقوم به الأديب»[1].

ففي الوظيفة الروحية يكون الإنسان المبدع في راحة نفسية عندما يعبر عما يجيش بخاطره حينها يمكن له أن يقدم الأفضل لتكون الوظيفة الاجتماعية كفيلة بما يقدمه للمجتمع، فمارون يؤكد من خلال هذا أن حياة الإنسان لا تتعلق بالماديات فحسب، بل هي قائمة على أشياء روحية فكلما ابتعد الإنسان عن الإبداع اقترب إلى الوحشية.

ومن خلال ما سبق نستشف أن لحظة الإبداع تستحوذ على الفنان كلية، وشأنه في ذلك شأن العابد في صلاته، والحالم في حلمه إذ أن «انغماسه في عالمه الداخلي يحجب عنه حتما ما يجري في العالم الخارجي، وما يلم به من أحداث»[2]؛ أي أن الفنان يبدأ بتخيل رؤيته التي تحيى في داخليته يستلم أثرها ثم ينتزعها من العالم الخفي لينقلها إلى العالم المرئي ثم تأتي الفكرة الملموسة من الرؤية، والجدير بالذكر أنه لا يدرك خصوصية الفنان سوى ذاك الذي يراقب عن كثب أثناء عملية الإبداع.

_ الإبداع والعملية النقدية:

في بداية الأمر كان الاعتقاد السائد نحو عملية النقد أنها إذا مورست على عمل إبداعي فإنها تنقص من قيمته على أساس أن الناقد يبحث عن المزالق التي قد يحدثها المبدع إلا أن هذا الاعتقاد تلاشى لأن لكل مبدع عالمه الخاص، يمكن له أن يظهر إبداعه فيه بشتى الطرق ويصل به إلى أعلى الدرجات نتيجة تلاقح الأديب بعالمه الداخلي.

1. مارون عبود: نقدات عابرة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1967م، ص08.
2. حبيب سونسي : توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، بن عكنون، الجزائر، 2011م.

فالناقد له دور كبير في إتمام عمل الأديب، فغير بعيد عن هذا يقول أحد النقاد: «ولئن لم يخلق الناقد الحركات الشعرية فهو الذي يقتادها ويكشف تياراتها ويوضع مناهجها»[1] ؛ أي أن الناقد يعمل على تبليغ ما يريد إيصاله إلى المتلقين في حين كون الإبداع «تعبير عن الاهتزازات الإنسان وأحاسيسه وأفكاره»[2]، إذن فالناقد يفسر ويعلل ويبرر تلك الأحاسيس والأفكار لتتمكن جميع الطبقات من فهم ما يوجد لأن قدرات المتلقين متفاوتة للفهم، إذ يقوم الناقد باستنطاق النص وهذا ما يسمى بالحوار النقدي وهو « معبر الخروج من الغياب إلى الحضور، من الانفصال إلى التواصل»[3] ؛ أي أنه يفك جميع شيفرات النص قصد التبليغ، كما لا ننسى أن مهمة النقد أيضا هي تقويم العمل الأدبي «وبيان قيمته الموضوعية وقيمته التعبيرية والشعرية، وتعين مكانه من خط سير الأدب وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله وقياس مدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه وتصويره له»[4] .

إذن فالنقد يقوم العمل الإبداعي ويبين خفاياه وبه يعلو هذا العمل ويرقى إلى الدرجات فالنقد إضاءة للعالم الخفي لدى المبدع وتنوير لهذا العالم.

وفي الأخير نخلص إلى أن الإبداع والنقد تربطها علاقة جدلية، فهما وجهان لعملة واحدة فلا يوجد عمل أدبي إلا وجاء بعده عمل نقدي يسلط الضوء عليه، كما أنه يمكن اعتبار العملية النقدية أو النص النقدي إبداعا بحد ذاته، فذوقه النقدي يمكنه من استخلاص مستحسنات العمل الأدبي.

1. محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م، ص402.
2. المرجع نفسه، ص403.
3. محمد صالح خرفي : الشعراء النقاد في الجامعة الجزائرية (يوسف وغليسي أنموذجا)، مجلة النص والناص، مارس2007م، العدد07، ص101.
4. سيد قطب: في النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، القاهرة، ط8، 1948م، ص05.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: الحركة الإبداعية في الجزائر

المبحث الأول: النص السردي الجزائري ومكوناته

1. تطور النص السردي الجزائري
2. مكونات النص السردي الجزائري

المبحث الثاني: خصوصية التجربة الروائية الجزائرية

1. الرواية الجزائرية العربية النشأة، الماهية والتطور
2. الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية
3. الرواية الجزائرية في فترة السبعينات
4. خصائص الرواية الجزائرية

المبحث الثالث: تقنيات السرد الروائي الجزائري

1. تقنيات السرد الروائي
2. المكان السردي الروائي
3. بنية الراوي في النص الروائي
4. الحوار

_الحركة الإبداعية في الجزائر:

توطئة:

مما لا مراء فيه أن الحركة الأدبية الإبداعية في الجزائر كانت ثرية ومتميزة فقد «قطعت شوطا مهما في السنوات الأخيرة من حيث الكم والكيف أي من حيث ظهور العديد من الأسماء الجديدة في الساحة وأيضا من حيث نوعية الأعمال المنتجة في الشعر والقصة والرواية والمسرح والنقد وما عاشته الجزائر من حقب عصيبة انعكس على كل جوانب الحياة بما فيها الثقافة والإبداع»[1]، فالتجربة الأدبية في الجزائر مرت بمراحل تاريخية هامة منذ بداياتها الأولى حتى مراحلها الحديثة والمعاصرة، إذ مرت هذه التجربة بعدة محطات تاريخية حرجة أحيانا ومتميزة أحيانا أخرى، إذ أثمرت العديد من الأدباء والشعراء والنقاد الذين حاولوا وضع أسس قاعدة للحركة الأدبية في الجزائر، حافظت على نهجها ووسائلها وأدواتها التعبيرية وعلى خصوصياتها الجزائرية ولم تتوازن على مواكبة العالمية بإبداعاتها الحداثية الخلاقة كما استطاعت الحركة الأدبية في الجزائر «تسجيل حضورها على الساحة الوطنية والعربية والعالمية بما أبدعته في مجال القصة والرواية والشعر وغيرهم وبما تناولته من قضايا ومواضيع استقطبت اهتمام القراء والنقاد وأصبحت مادة للدارسين والباحثين لتميزها، كما أنها اغترفت من ينابيع مختلفة ومتعددة المشارب وهذا ما أدّى إلى إثرائها وغناها بمختلف المضامين وظهورها في مختلف القوالب والأجناس»[2]، تتحدث د. "آسيا متلف" عن المنتج الأدبي والإبداعي الحاصل على مستوى الساحة الجزائرية من مختلف الأشكال والأجناس الأدبية وهذه الحركة الإبداعية تميزت بمواكبتها للتطور الإبداعي الحاصل عربيا وعالميا وذلك لتعدد مشاربها التي أقرت نهجها وساهمت في ثبات مرتكزاتها الفنية والفكرية وذلك بالتمرد على النموذج الجاهز وابتكار أساليب جديدة وانفتاحها على العالم الفني المفتوح.

1زهرة بوسكين : الحركة الأدبية والإبداعية في الجزائر قطعت كما وكيفا، مقال من جريدة المساء تصدر عن دار التحرير الجزائرية للطبع، العدد 6057، 12 كانون الأول 2016م.

2. آسيا متلف : محاضرة من مؤتمر " الحركة الإبداعية الجزائرية بين التأصيل والتجريب"، جامعة الدكتور يحي فارس بالمدية، 16-جانفي- 2018م، مأخوذة من موقع www . diae . net.

المبحث الأول: النص السردي الجزائري ومكوناته:

أ_ تطور النص السردي الجزائري:

مر السرد الجزائري بتغيرات عدة منذ ظهوره بشكل رسمي في الجزائر، فقد أسهمت الحركات الثقافية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين في الحفاظ على اللغة العربية، وكان ذلك بفضل جهود مجموعة من المثقفين الجزائريين كان على رأسهم الشيخ " عبد الحميد بن باديس " الذي أسس جمعية العلماء المسلمين التي أراد من خلالها «جمع الناطقين باللغة العربية وتوحيد آرائهم الدينية وتنسيق جهودهم في حقل التعليم الحر»[1]، حيث أنها كانت توجد أعمال طفيفة نهاية القرن التاسع عشر أنها كانت تقليدا لأعمال تراثية عربية وأعمال غربية فعمل على توحيد أصحاب هذه الأعمال قصد التحرر بآراء وأعمال ناضجة كما نجد أيضا الشيخ " محمد البشير الإبراهيمي" الذي قام بتأسيس جريدة البصائر الأولى التي أصدرها " بن باديس" بأسلوب أدبي بليغ وجميل وأسس معهد يعتبر أول مدرسة باللغة العربية في الجزائر: «كما نجد ممن حاولوا بأقلامهم أن يقدموا إصلاحات جذرية في البنية الاجتماعية ومن بينهم نجد "أحمد رضا حوحو" الذي كان يعالج في كتاباته قضايا اجتماعية مهمة كقضية المرأة مالها وما عليها وقضايا أخرى»[2].

ففترة الاستعمار كانت لها الفاعلية في نضوج السرد الجزائري فما يمحص ذلك هو أحداث 8 ماي 1945م التي كان لها بالغ الأثر في تحول الوعي الثقافي لدى الأديب الجزائري حيث أصبح الأدب بعد هذه الفترة الصعبة «أدبا إنسانيا يحاكي قضايا الشعب الجزائري في آلامه وآماله»[3]، أصبح الأدباء يملون فيض مشاعرهم عن طريق الكتابة إثر ما يمر بالشعب من تشريد وحرمان وخوف، ومثال ذلك « رواية غادة أم القرى لـ " أحمد رضا حوحو " إذ أنها تعتبر أول رواية تكتب باللغة العربية سنة 1947م، وتلتها رواية " الطالب المنكوب" لـ " عبد المجيد الشافعي" سنة 1951م، إضافة إلى هذه الأعمال القليلة كانت أعمالها مكتوبة باللغة الفرنسية بأيدي الجزائريين خاصة خلال الفترة الممتدة مابين (1945م_ 1953م) من أبرزهم نجد: " كاتب ياسين"، " مالك حداد"، " مولود فرعون""

1عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925م_1954م)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م، ص42.
2ينظر : المرجع نفسه، ص42-43.
3ينظر : المرجع نفسه،ص149.

مولود معمري"، " محمد ديب"، فكانت الروايات الجزائرية حكرا على اللغة الفرنسية فقط، ثم عادت الرواية المكتوبة باللغة العربية في عمل متمثل في رواية " الحريق" التي ألفها " نور الدين بوجدرة" سنة 1957م، وبعده عاد "أحمد رضا حوحو" في مجموعاته القصصية الثلاث " مع حمار حكيم" سنة 1953م، " صاحبة الوحي" 1954م، ونماذج بشرية عام 1955م، في قالب اجتماعي إصلاحي، ومنذ ذلكم الحين إلى غاية 1962م لم تشهد الساحة الأدبية رواية جزائرية خالصة حيث أخذت الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية القسط الأوفر واتخذ الأدب فيها أبعادا أكثر شمولية»[1]، ثم لاحظنا ظهور مجموعات قصصية عام 1962م لـ " عبد الله الركيبي " بعنوان " نفوس ثائرة " و " بحيرة الزيتون " لـ " أبي العيد دودو " سنة 1967م و " الرصيف النائم " لـ " زهور ونيسي " في العام نفسه.

وقد كان أصحاب هذه الأعمال خارج الوطن نظرا لموانع كثيرة تمنعهم من الإبداع داخل الوطن، ومع مطلع السبعينات ظهرت أعمال أخرى اتضحت فيها مظاهر التجديد الفعلي ونذكر على سبيل المثال رواية (الحريق) و (الدار الكبيرة) لـ " محمد ديب " و (اللاز) لـ " الطاهر وطار " سنة 1974م، ورواية (من يوميات مدرسة حرة) لـ (زهور ونيسي) سنة 1979م، كما نجد (نهاية الأمس) لـ " بن هدوقة " و (العشق والموت في الزمن الحراشي) في 1980م، «هذه الأعمال جاءت عقب التحولات الجذرية التي حدثت في البنية الاجتماعية والاقتصادية وحتى السياسية للمجتمع الجزائري، حيث انعكست هذه التحولات على الأدب بإيجابية أكثر منها بالسلب، وأصبحت البيئة ملائمة للإبداع والكتابة إذ أن هذه الفترة تعتبر نقطة تحول حاسم في الأدب الجزائري عامة والكتابات السردية خاصة»[2]، وهذا من خلال ما نلحظه من الكم الكبير من الروايات والأعمال الأدبية الأخرى خلال هذه الفترة؛ إذن هذه الفترة كانت فترة بروز البعد الاجتماعي في الإبداع وفي المحاولات النقدية إلى درجة بزوغ الخطاب الاشتراكي آنذاك والجدير بالذكر هو أن النوع الأدبي الأكثر انتشارا خلال هذه الفترة هو الفن القصصي كون القصة أقرب إلى نقل الواقع الذي كانت تمر به البلاد، وبفعل التحولات العالمية وبتأثير مما تسرب إلينا من المدارس النقدية المعاصرة، عادت نخبة من الكتاب إلى مراجعة وظيفة الأدب الالتزامية فلم يعد الكاتب الروائي خارج السرد

1. ينظر : واسيني الأعرج: الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية، مؤسسة دار الكتاب الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1986م، ص80.

2. ينظر: المرجع نفسه، ص102.

ولا المضمون يحتل الصدارة بقدر ما أصبحت الذات الكاتبة صوتا مركزيا لأصوات متعددة «ذلك فإن مفهوم الالتزام والشكل الواقعي اللذين رافقا تلك المرحلة سرعان ما بدأ يفسحان المجال للتجريب»[1] وذلك لأن جيل السبعينات أصيب بخيبات وإحباطات تحتم عليه أن يراجع الالتزام الواقعي فأصبح يهتم أكثر بالرواية والانشغال على اللغة، حيث لا نكاد نجد قصة أو رواية تخلو من تضمين الثورة الجزائرية بكل أحداثها وبطولاتها باعتبار هذه المرحلة هي التي تلت الثورة التحريرية مباشرة.

ويمتد الأدب عبر الزمن ويستمر في التقاط مادته من الواقع ويحوله إلى تجربة إبداعية تتميز بالتخييل والفنية فما مرت به الجزائر في فترة التسعينات ألزم الأدباء إلى التعبير والكتابة كونها ملاذه الأخير والآمن للمثقف آنذاك فواكبت الكتابة السردية عامة والروائية خاصة «المأساة الجزائرية واتخذتها مدارا لها، منها تولد إشكالية متنها الحكائي، وفي طياتها تتشكل عناصر سردها»[2]، وبهذا بلغ التجريب أوجه فقد تولد بذلك نوعا روائيا جديدا تقلده مجموعة من الكتاب بمجموعة من النصوص عربية كانت أم فرنسية فإذا ما نظرنا بعين واقعية إلى ما عشناه من كلام في تلك الفترة فخير للمرء أن يكتب من أن يصمت «ولقد كان التصارع الغالب بين ما هو جمالي فني، وما هو سياسي في المتن الروائي الذي ساءل المحنة الجزائرية والحرب الأهلية غير المعلنة واتخذ منها بؤرة للسرد»[3]، فهذه الفترة كانت تدور في فضاء واحد هو الثورة وأبعادها النضالية فنجدها ابتعدت قليلا عن الفنية والجمالية وركزت على ما هو واقع، وكانت أيضا «الرواية السوداء في فترة التسعينات تحمل طابع التماثل والتشابه»[4]، لأن جل الكتب يتخذون الثورة محور لكل أعمالهم، ولا ننسى أن فترة التسعينات كانت فترة الانفتاح على الرأسمالية«فنجد

1. محمد برادة : الرواية في المغرب العربي، الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغاربية، مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد، كتاب المغرب، 2006م، ص07.

2. حسين خمري : فضاء المتخيل، مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002م، ص191.

3. كريبع نسيمة: أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية بما تحلم الذئاب لياسمينة خضراء، مجلة الأثر، العدد14، جوان2012م، ص26.

4. المرجع نفسه، ص27.

تمركز الرواية التسعينية حول هموم الجماعة لا يحيل إلى وحدة المعتقد الإيديولوجي الذي تفرقت به السبل في هذه الفترة، وإنما لوحدة التجربة العامة للمجتمع المتمثلة في تجريب العنف كتجربة جوهرية تمس جميع المجالات»[1].

من هنا نتوصل إلى أن النص السردي الجزائري قد استطاع في فترة قصيرة أن يجرب تقنيات الكتابة الجديدة من ارتداد ومناجاة إلى خلخلة التسلسل الزمني، كما تمكن من توظيف التراث على نحو جمالي، حيث أصبح الأديب يعانق التراث العربي الإسلامي والإنساني مستفيدا من المعارك الفكرية التي امتدت طوال القرن العشرين عن القول (ونحن اليوم نرى بأن النص السردي الجزائري استطاع أن يقفز قفزة نوعية في اللحاق بنظيره العربي والغربي متجاوزا كل الصعوبات والعراقيل، وخير دليل على ذلك الكم الكبير من الأعمال الإبداعية التي تنشرها دور النشر لأدبائها الجزائريين).

ب_ مكونات النص السردي الجزائري:

النص السردي الجزائري كغيره من النصوص الأخرى يتكئ على ركائز ثلاث تعتبر هي الدعائم الأساسية لكل عمل سردي وهذه الركائز هي:

1_ الراوي.

أ_ الراوي المرسل.

ب_ الراوي الكاتب.

2_ المروي (الحكاية).

3_ المروي له (المرسل إليه).

1_ الراوي أو السارد:

أ_ الراوي (المرسل):

1. إبراهيم سعدى : تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقى السابع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات الملتقى السادس، دار هوة للنشر، الجزائر، 2003م، ص23-24.

نجد لكل حكاية مهما كان طولها متكلما يرويها، حيث يعتبر من أهم دعائم العملية السردية، وهو الشخص الذي يروي الحكاية وينقل أحداثها بحيث هو من ينتج المروي لذا فلا يمكن الاستغناء عنه لأن كل سرد يقتضي راويا «فهو الذي يضطلع بالسرد ويحدد نظامه ويضبط المقاييس الكمية والكيفية المستعملة في إيراد المغامرة»[1] ؛ أي هو من يقوم بضبط الهوية التي تبني أي عمل سردي ليكون عملا كاملا، والراوي ما هو «إلا شخصية من ورق ويختلف عن الروائي الذي هو الكاتب الحقيقي أو الفعلي الخالق لذلك العالم التخييلي الذي تتكون منه روايته والروائي بطبيعة الحال لا يتوجب أن يظهر مباشرة في بنية الراوي»[2] ؛ أي أن هذا الراوي يكون داخل الحكاية ينسجه الكاتب من خياله وقد يكون ظاهرا أو خفيا.

ب_ الراوي(الكاتب):

وهو الراوي الذي ينقل لنا أحداثا شاهدها أو عاشها وغالبا ما تكون سيرة ذاتية أو ما شابه ذلك.

وموقع الراوي الورقي يختلف باختلاف مستويات السرد، وباختلاف علاقة الراوي بالحكاية التي يقدمها «فعندما يكون الراوي ممثلا في الحكي أي مشاركا في الأحداث إما كشاهد أو كبطل يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات»[3]، فالراوي قد يكون داخل الحكاية الرئيسية التي يرويها أو خارجها حيث يتحدد موقعه من خلال علاقته بها، فلهذا يتعدد الرواة في الرواية الواحدة.

ونستخلص من هذا أن الراوي يمكن عدّه عنصرا مهما في الحكاية حيث كل راوي يختص في سرد قصته.

2_ المروي (الحكاية):

هو الرسالة أو كل ما يصدر عن الراوي من أحداث تقترن بشخصيات معينة في إطار زمكاني إذ تعتبر الحكاية جوهر المروي وتكون على مستويين:

1. الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، مفاتيح سلسلة يدريها حسن الواد، دط،دس، ص135.
2. جيرالد برانس: قاموس المصطلحات السردية، تر: السيد إمام ميرت للنشر والمعلومات، ط1، 2003م، ص135.
3. حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص49

_ المبنى والمتن عند الشكلانيين الروس.

_ الخطاب (السرد) والحكاية عند السرديين.

ونقول: «المروي هو عملية اضطلاع الراوي بتقديم مادة القصة وفق تركيب مخصوص يتيح له وجوها من التصرف كما وكيفا»[1] ؛ أي أنها عبارة عن ذكر لمتوالية من الأحداث في إطار منظم.

3_ المروي له أو المسرود له(المتلقي):

هو متلقي رسالة السارد حيث يتوقف وجود المسرود له على وجود السارد ويعرفه " بوعلي كحال " في معجم مصطلحات السرد باعتباره مصطلحا سرديا يستعمل «للدلالة على القارئ المفترض للنص السردي والمسرود له هو الشخصية المقابلة للسارد»[2] ؛ فهو من خلال تعريفه يعتبر المسرود له مصطلحا سرديا يستعمل للدلالة على القارئ أو المتلقي المفترض أو مستقبل النص فلا وجود لسارد بدون متلقي والعكس صحيح.

ومنه علاقة السارد بالمسرود له قوية وواضحة ويشرط في العملية السردية أيضا وجود حكاية بينهما.

_ أنواع المروى له أو المسرود له:

يوجد نوعين من المسرود له: مسرود له خارج حكائي، ومسرود له داخل حكائي:

أ_ المسرود له خارج حكائي: في مفهوم بسيط يعرف على أنه « مسرود له خارج السرد، وهو غامض ولا يشير النص السردي إلى هويته أو إلى صفة من صفاته »[3]، فهنا يمكننا أن نساوي بين السارد والمسرود له وأن يكون هو نفسه؛ حيث أنه هو من يقوم بعملية الإرسال والتلقي أيضا حيث يكون المسرود له «منعدم داخل

1. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص303.
2. بوعلي كحال: معجم مصطلحات السرد، المكتبة العصرية، الرويبة، الجزائر، ط1، 2002م، ص68.
3. أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998م، ص149.

السرد، لا نكاد نلمس أي أثر لذلك الصوت الذي يرسل والآخر الذي يستقبل »[1]، إذ أننا لا نجد أي أثر له فلا يمكننا أن نميز أن كان له دور السرد أم التلقي فلا يمكن تحديده قد يكون فردا أو جماعة.

ب_ المسرود له داخل حكائي:

ويكون داخل الحكاية حيث يشارك أحداثها ويكون «القارئ – المسرود له – على اطلاع بما يدور في أحداث النص لذلك تتضح له جميع الحيل، والمسرود له يبقى متسما لأحداث السرد بعيدا عن أحداثها»[2]، فهو يكون مشاركا لكنه من بعيد فهو يعيش الأحداث بتفاصيلها داخل النص السردي.

وفي الأخير نخلص إلى أن المسرود له أو المتلقي أو القارئ الضمني أو غيرها من أسماء في معنى واحد هو عنصر جد فعال في النص السردي.

المبحث الثاني: خصوصية التجربة الروائية الجزائرية:

تأخرت النهضة الأدبية في الجزائر عن شقيقاتها في الأقطار العربية الأخرى لأسباب اجتماعية وسياسية وتأخر ظهور الرواية العربية في الجزائر عن ظهور الفنون الأدبية الأخرى وكان ذلك بسبب «ظروف الصراع السياسي والحضاري التي كان يعيشها الشعب الجزائري كانت تقتضي الانفعال في النظرة والسرعة في ردة الفعل وعدم التأني في التعبير عن المواقف والمشاعر وهذه الشروط يميل إلى القصيدة والأقصوصة، وإذا كانت الثورة الجزائرية المسلحة تعتبر تطورا حاسما لظروف هذا الصراع، فإنها لسرعة أحداثها وحاجاتها إلى جميع الطاقات البشرية والفكرية لم تسمح للأدباء الجزائريين باستيعاب هذا التطور استيعابا من شأنه دفع بعض هؤلاء الأدباء إلى اتخاذ الفن الروائي وسيلة للتعبير عن مواقفهم »[3]، فتأخر التجربة الإبداعية في الجزائر عامة والروائية خاصة مقارنة مع نظيراتها في المشرق العربي كان بسبب الاستعمار والحقد الناضج عنده والدمار لكل شيء أرضا وإنسانا وثقافة

1. جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص173.
2. نور مرعي الهدروسي: السرد في مقامات السرقسطي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009م، ص53.
3. محمد مصايف: " الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام"، الدار العربية للكتاب الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م، ص07-08.

فظروف الاستعمار القاسية وما صاحبها من محاولات للقضاء على الهوية العربية والإسلامية لم تسلم من مخططات المستعمر التدميرية كان لها الأثر العظيم في المستوى الثقافي بشكل عام لما مارسه من أشكال التشويه والتغريب على الثقافة العربية الجزائرية لفرنسة المجتمع الجزائري مما أدّى إلى ظهور أنواع من الأدب غزتها الركاكة في التعبير والتركيب، ولم يكن للكتاب الجزائريين من خيار سوى أن اتجهوا إلى القصة القصيرة لأنها تعبير عن الواقع اليومي والسبب في تأخر الرواية الجزائرية مقارنة بنظيراتها كان له أكثر من مبرر فالاستعمار الفرنسي بالجزائر كان استعمارا استيطانيا.

أ_ الرواية الجزائرية العربية (النشأة، الماهية، التطور):

شكلت الأوضاع التي عرفتها الجزائر اهتزاز من حيث الجانب الثقافي وعملت على محو وطمس الهوية والقيم إلى جانب التجويع ونشر الفساد والدمار والبطالة وغيرها من العوامل التي أثرت على وضعية الجزائر واستهدفت فرنسا وراء كل هذا «استغلال الجزائر من خلال إغرائها طمعا في أنها تسعى لنشر العلم والحضارة بل على عكس ذلك عملت في تطبيق سياسة جديدة تمثلت في الاستعمار الثقافي حيث قامت بتعميم اللغة الفرنسية ومحو الهوية العربية والإسلامية»[1]، وذلك بالقضاء على اللغة العربية وتحويل المساجد والزوايا إلى كنائس لإدراكها ووعيها الخالص بأهمية اللغة العربية في الوطن الجزائري منددين أن اللغة العربية لا تصلح إلا للشعائر الدينية متبعين سياسة التجهيل والتفقير وهذا ما ساهم في «ظهور الجمعيات والنوادي الثقافية من بينها جمعية العلماء المسلمين التي عملت على تنشيط الحركة التعليمية بما فيه الجانب الثقافي، فعملت على ظهور كتاب أمثال: " أحمد رضا حوحو" و " عبد المالك مرتاض " »[2]، فأسهمت فئة من الكتاب من داخل جمعية العلماء المسلمين على تفعيل دورها في نشر القضية الجزائرية في المحافل الدولية داخل الوطن وخارجه، في مقابل ظهرت فئة «اتجهت إلى الهجرة بسبب الأوضاع المزرية التي آل إليها الشعب الجزائري فكتبوا بلغات المستعمر فكانت بمثابة سلاح يساعدهم عن التعبير

1. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986م، ص.
2. المرجع نفسه ، ص18.

عن أهدافهم وقيمهم وعن التقاليد الجزائرية»[1]، فالظروف الصعبة التي أصبحت في الجزائر جعلت مجموعة من الكتاب يلجأون إلى الهجرة ليعبروا عن أهدافهم وطموحاتهم وقيمهم بحرية بلغة غير لغتهم.

ظهرت في فترة ما بين « 1920-1945م محاولات قليلة من الكتابة الروائية تمثلت في (زهرة امرأة عامل المنجم)و (ليلى فتاة جزائرية) لـ " جميلة دباش" و "بولنوار"، وكذلك رواية (العلج أسير البربرة) لـ "شكري خوجة" التي اعتبرت من بين أهم الروايات التي ظهرت في تلك الفترة التي تطرقت للحديث عن الإسلام والعروبة»[2]، إن هذه المحاولات البسيطة في الكتابة الروائية الجزائرية شملت محيط الاستعمار الفرنسي على الجزائر بما يمثله من تيارات فكرية لغوية تميز بتجسيده للأوضاع التي عرفتها الجزائر منذ دخول المستعمر وتأثيره على كل المستويات، والبدايات الأولى التي مرت بها الرواية الجزائرية تجلت في تلك المحاولات بكتابات قصصية على شكل رحلات أو حكايات «ومن بين الأعمال التي ظهرت في تلك الفترة نذكر أول عمل كظاهرة أدبية مبكرة نحى نحوا روائيا "العشاق في الحب والاشتياق" محمد بن إبراهيم سنة 1849م»[3]، مثلت هذه الرواية البذرة الأولى للإنتاج الروائي الجزائري ثم تبعتها محاولات أخرى يتجهون أصحابها إلى مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدرة الإبداعية الكافية للخوض في هذا النوع مثلما تجسد «في غادة أم القرى لـ "أحمد رضا" حوحو سنة 1947م حيث استطاع المؤلف أن يرسم لوحة عن الحياة الاجتماعية وقد جسد قضية المرأة في المجتمع الجزائري والتي ينظر إليها البعض نظرة احتقار»[4]، استمد المؤلف أفكاره في هذه الرواية من البيئة الجزائرية مجسد المرأة الجزائرية كبطلة للقصة المرأة التي تعيش محرومة من الحب والعلم والحرية وتعتبر هذه الرواية أول نص عربي تحدث عن المرأة على حد رأي الأدباء والنقاد.

1. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص ن.
2. أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007م، ص98.
3. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري، دار الرائد للكتاب، ط5، الدزائر، 2007م، ص52.
4. المرجع نفسه، ص58.

ونجد أيضا من بين المحاولات « رواية (الطالب المنكوب) سنة 1951م لعبد المجيد الشافعي ورواية (الحريق) لنور الدين بوجدرة ورواية (صوت الغرام) لمحمد منيع، و (رمانة) للطاهر وطار »[1]، فمعظم هذه المحاولات اتسمت بالتذبذب والضعف الفني ولم تضف شيئا جديدا وبقيت مجرد محاولات تدخل ضمن العمل القصصي وذلك للظروف التي عرفتها الجزائر في تلك الفترة والتي أثرت على الوضع الثقافي وعلى الأدب بشكل عام وفي «عام 1956م كانت أول محاولة روائية من طرف " مولود فرعون " من خلال روايته (نجل الفقير) صور فيها الأوضاع الاجتماعية وقضايا النضال والطبقات الفقيرة في المجتمع الجزائري يتبعها برواية (الأرض والدم) 1953م و (الدروب الوعرة) 1957م إلى جانبه محمد ديب في روايته (الدار الكبيرة) وبعدها النول في نفس المرحلة يقابلها مولود معمري بعمله الربوة المنسية 1953م»[2]، هذه المرحلة التاريخية كسابقتها أفرزت أدبا يحمل في داخله خصوصيات وإشكالات حول موضوع الثورة وما حققته من إنجازات وتحولات جذرية، إلا أن هذه الفترة شهدت تفوقا للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وهذا الحديث يجرنا للحديث عن أسباب تأخر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية من جهة وعن الرواية المكتوبة بالفرنسية من جهة أخرى:

_ أسباب تأخر الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية: يرجع الكتاب والمفكرين تأخر الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية إلى أسباب مختلفة شملت بذلك «الوضع الثقافي الذي جسدته الظروف القاسية التي كانت تعيشها الجزائر في فترة الاحتلال منعها من أي احتكاك بالجانب الثقافي نتج عنه تأخر في الفنون الأدبية قياسا بالبلدان العربية الأخرى»[3]، فالوضع السياسي والاجتماعي في مقدمته الاستعمار الذي وضع الثقافة القومية في وضع شل فاعليتها وحركتها نشأ عنه تأخر الأدب الجزائري عامة وفن الرواية خاصة، فقد كان هدف الاستعمار اضطهاد اللغة العربية والقضاء عليها بالإضافة إلى الظروف الخاصة التي فرضتها فرنسا أثناء الاحتلال والوضعية الاقتصادية المزرية التي نتجت إثر ذلك فنجد انتشار الفقر والبطالة والتشرد، فهذه الظروف لم تسمح بوجود فئة من الكتاب

1. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري، ص197.
2. أحمد منور: الأدب الجزائري المكتوب باللسان الفرنسي، ص103.
3. عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ص235.

ووجود القلة القليلة المبدعة باللغة العربية فأغلب الكتاب وجدوا في اللغة الفرنسية البديل للتعبير عن واقعهم وحياتهم وبذلك برزت:

ـ الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية: فليس غريبا أن يوجد في بلد استعمر قرنا ونصف القرن من الزمن كالجزائر أدبا يكتب بلسان هذا المستعمر لاسيما إذا عرفنا أن القضاء على اللغة الأم في الجزائر أهم ما ركز الاستعمار الفرنسي عليه كل هذا أوجد في الجزائر الرواية المكتوبة بالفرنسية وقد احتلت مكانا ملفتا ومن بين كتابها: محمد ديب، مولود فرعون، مولود معمري، كاتب ياسين، ومالك حداد، وكانت كتاباتهم خدمة في سبيل وطنهم فكل "قوى الخلق والإبداع لكتابنا وفنانينا بوقوفها في خدمة إخوانهم المظلومين تجعل من الثقافة سلاحا من أسلحة المعركة ولأسباب عديدة فإنني ككاتب كان الأول هو أن أضم صوتي إلى صوت الجميع منذ أول قصة كتبتها"[1]، يحاول محمد ديب من خلال قوله هذا أن يؤكد أن الرواية الجزائرية كأدب جزائري كتب باللغة الفرنسية هو أدب وطني قومي طالما أراد أن يكون سلاحا من أسلحة المعركة فقد استمد منها قوته وهو جزء من تاريخها.

ـ الرواية الجزائرية في فترة السبعينات:

بعد الاستقلال جاءت فترة السبعينات مزيلة الغبار عن المستوى الثقافي فقد عرفت هذه الفترة تنوعا في المضامين والأفكار على المستوى الثقافي أما الرواية فقد فضعت في هذا الوقت لهيمنة الخطاب الإيديولوجي فمجيء "فترة السبعينات والتي مثلت البداية الفعلية للرواية الجزائرية متصلة بظروف اجتماعية وسياسية لما حققته من تطور ونضج في هذه المرحلة التي جسدها كتاب أمثال عبد الحميد بن هدوقة ورواية ريح الجنوب"[2].

الرواية العربية الجزائرية لم يكتب لها النضج إلا في مرحلة السبعينات وبالضبط مع " عبد الحميد بن هدوقة " والولادة الأولى للرواية الجزائرية " ريح الجنوب " والتي كتبها في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية فأنجزها تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته ورفع الضيم

1. ياغي عبد الرحمن :البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار القرابى– بيروت– دط، 1999م، ص105-106.
2. واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص96.

عن الفلاح، كذلك شكلت رواية «رواية اللاز للطاهر وطار منعطفا واسعا في تطور الأدب الروائي الجزائري المكتوب باللغة العربية على مستوى المضمون حاول فيها تغطية الانجازات الثورية مؤسسا بذلك للرواية العربية»[1].

استطاع الروائي " الطاهر وطار " إخراج الفن الروائي الجزائري من الثابوت اللغوي والمضامين المستهلكة حيث جاءت روايته " اللاز" إنجازا فنيا ضخما أداب الجدران العميقة التي بنتها الرجعية المتمثلة في الإقطاع ويظهر الشيء نفسه «مرزاق بقطاش في رواية " طيور في الظهيرة" وعبد المالك مرتاض " الخنازير " واسيني الأعرج " جغرافية الأجساد المحروقة "، "محمد عرعار" مالا تذروه الرياح، نار ونور"لعبد المالك مرتاض" ونجد أيضا، القصر والحوات، عرس بغل والعشق والموت في الزمن الحراشي، لـ "الطاهر وطار"، إن معظم هذه الأعمال التي ظهرت في هذه الفترة تناولت موضوع الثورة خصوصا بعد الاستقلال حيث ساهمت معظم هذه الإنتاجات التي كتبت في نشر الوعي بين أوساط المجتمع الجزائري»[2]، فقد شكلت هذه الأعمال الروائية في فترة السبعينات لوحة زيتية حقيقية تعقدت خيوطها وتشابك نسيجها، تصور في أغلبها إن لم نقل معظمها الحالة المزرية للشعب الجزائري والأوضاع الناجمة عن الثورة والوقوف على الماضي الثوري وبذلك أبرزت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية خصوصيتها كفن جديد شكلا ومضمونا وذلك بالتمرد على النمطية وتوسيع أفق المغامرة الروائية وتفجيرها من خلال الذاكرة الجمعية للشعب الجزائري وما تحفل به من إمكانات وطاقات لشحنها وتجديد دمائها السردية التي تتدفق بالطموح نحو بلوغ درجة عالية من العمق والتحول.

ولا ريب أن نطلق على فترة السبعينات عقد تبلور الرواية الجزائرية فقد شهدت هذه المرحلة ما لم تشاهده المراحل السابقة من انجازات على المستوى البناء الفني فنضج الفن الروائي وبلغ أوجه وخير دليل على ذلك الروايات التي كتبت في هذه الفترة ومن خصائص النصوص الروائية في هذه الفترة «التي عالجها الروائي الجزائري في هذه المرحلة من تاريخ الجزائر النزعة الإيديولوجية التي عبرت عن القضايا المصيرية وعالجت مختلف الإشكالات وعلى رأسها الثورة الزراعية»[3]، النزعة الإيديولوجية ظاهرة ملحوظة في النتاج الروائي الجزائري وظهرت هذه النزعة بأبعادها

1. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص109.
2. المرجع نفسه، ص110.
3. آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المتخلف)، دار الآمال للطباعة والنشر، تيزي وزو، دط، 2006م، ص52.

المختلفة التي تمثلت في البعد الإنساني موقفا وفكرا بالإضافة إلى «الاعتماد على الشروط الموضوعية في تحريك الأحداث واستبعاد المفاجأة والصدف وجود معطيات وظواهر اجتماعية يعيشها الشعب الجزائري»[1]، تكاد تجمع خصائص رواية السبعينات على أتخاذ الثورة والأوضاع الاجتماعية موضوعات تنبني عليها الرواية بالإضافة إلى التلقائية والبساطة في سرد مواضيعها، أما بخصوص خصائص أخرى للنص الروائي وهي المتعلقة «ببساطة اللغة فنجدها لغة قريبة من العامية خالية من ملامح البيان العربي»[2]، اعتمدت الرواية الجزائرية في هذه الفترة اللغة العامية الخالية من الزخرف والبيان وكنتيجة للتحولات التي مست التجربة الجزائرية في فترة السبعينات جاءت التجربة الروائية لجيل الثمانينات.

ـ التجربة الروائية في فترة الثمانينات: وصفت التجربة في هذه الفترة على أنها «غنية ومتنوعة وحاول كتابها التجديد والتحديث في النمط الروائي ومن أبرز هؤلاء: "واسيني الأعرج" في رواية اللوز سنة 1982م، "الحبيب السايح" في رواية زمن التمرد سنة 1985م، "جيلالي خلاص" حمائم الشفق سنة 1988م، "مرزاق بقطاش" في رواية غروز الكابران سنة 1989م، أما اللافت للنظر في أعمال جيل الثمانينات هو الحرص على التجديد في الخطاب الروائي والاشتغال أكثر على أدوات مختلفة أهمها اللغة»[3]، ومع كل هذا الزخم الإبداعي الجزائري الذي حاول أصحابه رسم معالم جديدة لرواية جزائرية متطورة تكتب بشكل مختلف غير مألوف لدى القارئ ولقد كانت أغلب مواضيع الرواية في هذه الفترة «هو احتفائها بالثورة وتمجيدها، وقد تحقق الاستعمار من منظور ذاتي ضخم هذه الثورة وعظمتها إلى حد اعتبارها أسطورة وهذا ما تعكسه روايات: الانفجار 1984م، هموم الزمن الفلاغي 1985م، وبيت الحمراء 1986م، والانهيار 1986م، "لمحمد مفلاح"، والألواح تحترق سنة 1982م لـ"محمدرتيلي" والضحية لـ"عيدوسي رابح"، وتتلألأ الشمس لـ"محمد مرتاض" وغيرها من النصوص

1. امنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص ن.
2. المرجع نفسه، ص 53.
3. آمنة بلعلي : المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 53.

الروائية التي ساهمت في تركيب إيديولوجية السلطة المهيمنة »[1]، كما نلاحظ أن الخطاب الروائي في هذه الفترة لا يبتعد عن الإيديولوجية وقريب من الحياة الاجتماعية فكانت بذلك شخصيات العمل الروائي تحمل بعدا وفكرا إيديولوجيا ويعتبر الكتاب الإيديولوجيا مكونا جماليا في الخطاب الروائي ولكن: «ومع كل هذه الأعمال الروائية التي ترمي إلى إحداث التجديد والخروج عن المألوف السردي إلا أنها روايات ذات القيمة المحدودة فكريا وجماليا بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائري، إدراك ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال إضافة أيضا إلى عدم توفرهم على شروط الوعي النظري للممارسة الروائية»[2]، فقد اتخذت الروائية الجزائرية موقفا إيديولوجيا لتصور لنا الواقع وما يحويه من أفراح وأحزان ومشاكل بواسطة رؤى وأفكار يعكسها الكاتب من الحياة الاجتماعية فكتبت بشكل مختلف ولكن لم يتمكن أصحابها من منحها اللمسة الفنية التي تميزها جماليا وأسلوبيا لأن مضمونها تتحكم فيه القضايا السياسية ومرتبط بحدث المستعمر أو بعد الاستقلال طبعا يحمل معه الظروف السياسية والاجتماعية التي تحتم على المبدع تحديد موقفه السياسي وهذا ما حدث مع جل روائيين فترة الثمانينات فإبداعاتهم الروائية يسطو عليها المضمون والبعد الإيديولوجي للنظام على كل شيء وفي جميع الميادين وبذلك انزاحت الإبداعات الروائية الجزائرية عن اللغة وفقدت الشحنة الشعرية التي تسمو بالعمل الروائي وبعد ذلك ثلث هذه الفترة فترة التسعينات وظهرت الرواية الجزائرية في قالب مختلف.

ـ الرواية الجزائرية في فترة التسعينات:

إن تسعينات القرن الماضي كانت عشرية لها تأثير كبير وتميز قوي في جميع المجالات، فكانت عشرية التحول نحو كتابة روائية جديدة وميلاد متون سردية فرضتها الظروف التي عصفت بالجزائر في هذه المرحلة والتي عرفت بالإرهاب، فكان من المنطقي أن توسم هذه الكتابة الروائية الجديدة بسمات المرحلة ذاتها فمن أشهرها أطلق عليها: الرواية التسعينية، رواية المحنة، رواية العشرية السوداء، رواية الأزمة، رواية العنف، وغيرها من العناوين التي

1. بن جمعة بوشوشة :سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005م، ص10-11.
2. المرجع نفسه، ص11.

أطلقت على الرواية الجزائرية في فترة الإرهاب فهي «فترة عصيبة في تاريخ الجزائر التي دخلت دوامة العنف والإرهاب الأعمى الذي حصد الأرواح وشرد الأهالي ودمر البنية التحتية فتأثرت الجزائر اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا وأصبح الجميع يعيش حالة اللاأمن وسيطر الخوف وأحكم قبضته على كل فئات المجتمع، فكان الأستاذ والكاتب والصحفي والرسام والموظف جميعهم يشتركون في المطاردة والتحفي وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم»[1].

الأزمة الأمنية الجزائرية في زمن التسعينات والتي امتدت على مدار عشرية كاملة أقحمت تحولات عديدة في كيان المجتمع والدولة واستلهمت كل فئات المجتمع الجزائري بما فيها فئة الكتاب فظهرت «النصوص الروائية في التسعينات عاكسة لمحنة ما أصاب المجتمع من دمار وخراب، فكان الارتباط بالواقع الاجتماعي وتقديم موقف المثقف الذي وجد نفسه بين مطرقة السلطة والإرهاب الوحشي»[2]، عكس الأعمال الروائية في التسعينات الواقع الاجتماعي ومعاناة الوطن المريرة في زمن الإرهاب فواكبت المرحلة الجديدة ورصدت الوقائع والأحداث من منظور روائي تعاطى مع المستجدات فكتب «" واسيني الأعرج" سيدة المقال و" الطاهر وطار" الشمعة والدهاليز وفي الروايتين محاولة لتتبع الأزمة وما نتج عنها من ممارسات بشعة عند أطراف متعددة، كما تظهر روايات أخرى في هذا السياق فكتب " بشير مفتي" المراسيم والجنائز و " محمد ساري" الورم وغيرها من النصوص التي عرفت موضوع الإرهاب وتعاملت معه على أنه أمر واقع حاضر لا يمكن تجاهله»[3].

مما لا شك فيه أن الرواية الجزائرية كنص هي شهادة على الواقع المؤلم والقاسي الذي عايشه الكتاب وحينها كانوا ملزمين بأن ينقلوا هموم مجتمعهم ويصور معاناته في قالب سردي يواكب التحولات التي شهدها المجتمع الجزائري.

واختلفت بذلك الكتابة الروائية الجديدة عن سابقتها، ففي ظل تغيرات الواقع العميقة على مختلف المستويات منذ أواسط الثمانينات كانت هناك محاولات للوقوف على ممكنات التحول وآليات التجديد والتجريب

1. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص191.

2. مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الرواية- مجلة عالم الفكر- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد22، العدد1، سبتمبر1991م، ص304.

3. مزادي شارف : أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة – الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينات أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي، سعيدة، 2008م، ص82.

بوصفها آليات اشتغال من أجل إبداع نص جديد، مختلف ومتميز فلما «ننظر للرواية اليوم نجد فيها اختلافا على مستوى اللغة إذ أن الكتابات الحديثة برمتها تعتمد على مستويات مختلفة تاريخية وعلمية، كما تستعين باللغة الشعرية، كما كسر الجيل الجديد النمطية الكلاسيكية في عملية البناء أي الانطلاق من مقدمة والانتهاء بخاتمة وأصبح الجيل الجديد لا يعترف لهذه القاعدة بل ببناء الشخصية إلى حد استعمال اللغة كشخصية رئيسية في الرواية»[1]، فقد انفجرت الكتابة الروائية الجزائرية الجديدة انفجارات عظيمة على مستوى التقنيات الجديدة التي ظهرت والخيال الجامع الذي بات يرج ذاكرة روائيونا ويبحث بالوقائع التاريخية واليومية على حد سواء وذلك بتجاوزهم التقليد والنمطية إلى التجربة الشخصية التي تنعكس على العمل الروائي وهناك اختلاف أيضا على مستوى اللغة، الكتابات الحديثة أصبحت تعتمد اللغة الشعرية حتى أنهم استعملوا اللغة كشخصية رئيسية في الرواية وهذا يتأتى من خلال التجربة الشخصية التي تنعكس على الجانب الروائي.

التجربة الروائية الجزائرية تجربة حديثة واستطاعت طرح أسئلتها وإشكاليتها المتميزة لإفراز خصوصيتها، ففي ظرف وجيز جدا استطاع الخطاب الروائي الجزائري معانقة فضاءات أوسع للإبداع الخلاق بالرغم من نشأتها المتأخرة زمنيا إلا أنها تمكنت من إنجاب مجموعة من الروائيين أبدعوا وأضافوا الشيء الكثير للإبداع السردي الجزائري في فن الرواية وذليل ذلك المتابعات النقدية التي أصبح يحظى بها الكتاب الجزائريين عبر الوطن العربي والغربي على حد سواء.

ب_ خصائص الرواية الجزائرية: لعل الرواية الجزائرية تعد أكثر تميزا من غيرها بالنظر إلى عدة خصائص من بين أهمها:

-«الانطلاق من المكان الجزائري بالمعنى الجغرافي والنفسي، ونحن نعلم أن المكان الجغرافي بنكهته المحلية في الرواية تأشر بالضرورة إلى خصوصيتها وهويتها ذلك أن كل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة العلاقات الاجتماعية المرتبطة بمجالها أو حقلها المعيشي ارتباط وجود وانتماء وهوية»[2]، فبالمكان تتحدد هوية الشخصيات

1. حوار صحفي مع إبراهيم سعدي وحاورته خيرة بوعمرة من جريدة الحوار يوم 2008/07/09م.

2. كرومي لحسن: جماليات المكان في الرواية المغاربية، مخطوط رسالة دكتوراه في الأدب المعاصر، بإشراف د/ عبد المالك مرتاض، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2005م-2006م، ص357.

الروائية وتبرز الحقائق الاجتماعية ولهذا فهي ميزة في الأغلبية الساحقة للنتاج الجزائري الذي استهدف التأصيل وتقصي دلالة المكان واستنكاه رموزه لإبراز خصوصية تجربته الروائية.

_ الحكاية التي ترويها الرواية الجزائرية "حكاية الإنسان الجزائري ومعاناته جراء الاستعمار الفرنسي، كذلك معاناته مع الإرهاب كآخر منغرس في جسد الأمة الجزائرية وما نتج عن ذلك من دمار نفسي واجتماعي وفكري في الشعب الجزائري"[1]، يرتبط موضوع الحكاية الجزائرية عند تأسيها بالاستعمار الفرنسي ومعاناة الشعب الجزائري مع مخلفاته ثم بعد ذلك عانى الشعب الجزائري كثيرا في عشرية الدم مع الإرهاب فكان هذا الأخير من المواضيع الأساسية أو الحكاية اللب في الرواية الجزائرية الحديثة.

_ سيادة موضوع الثورة الجزائرية العظيمة وانعكاساتها كنواة مركزية للنص الروائي الجزائري "لتصوير الصراع الحضاري المادي والثقافي مع الاحتلال الفرنسي من منطلق أن الفعل الكتابي جاء بعد نهايتها لتكريس الصراع الإيديولوجي والبعد المعرفي والفني"[2]، فتوظيف التاريخ الجزائري كمادة أساسية في بناء الكثير من الروايات الجزائرية لارتباطها الوثيق بالواقع الاجتماعي والسياسي للإنسان الجزائري ميلادا وتحولا وتجديدا.

_ اقتحام اللغة العامية اللغة الجزائرية "من خلال الأسماء والأماكن أو الأحداث المشتعلة في بناء الدلالة العامة للنص الروائي"[3]، واستخدمت اللغة العامية الجزائرية لاقتحام الهوية الجزائرية وانتصارها وبنائها لدلالة النص الروائي.

_ سيطرة الخطاب الإيديولوجي على الرواية الجزائرية وذلك لانغراس الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية على مدار الزمن في ذاكرة الجزائري بصفة عامة "فانعكست هذه الرؤية الإيديولوجية على بنائها الفني، فتعددت الصيغ الفنية والشكلية وعبرت في مجملها عن قيمة حرية الكتابة الإبداعية باعتبارها الوسيلة الأساسية لقيام النص

1ـ بوجرة محمد بشير: المتن الروائي المخيال والمرجعية (مقاربة حول المتخيل والواقعة التاريخية ذاكرة الجسد أنموذجا)، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، عدد2، مارس2005م، ص115.
2. بوجرة محمد بشير : المتن الروائي المخيال والمرجعية، ص115.
3. المرجع نفسه، ص116.

الروائي الجميل والمفيد»[1]، فالرؤية الإيديولوجية في الرواية تكسب النص الروائي طبيعته السردية ومعرفة جديدة وتخلق حقيقة جديدة كما أنها من المقومات الجمالية والفنية للنص الروائي.

ـ الرواية الجزائرية مهووسة في معظم نماذجها بالتراث بشكل كبير حيث نجد في هذا المجال «مجموعة من المبدعين الذين اهتموا بالتراث قلبا وقالبا كالروائي " واسيني الأعرج" في نصه نوار اللوز، و " عبد الحميد بن هدوقة" في نصه الجازية والدراويش وهي تبرز مدى احتفاء الخطاب الروائي الجزائري، بالتراث دون أن ننسى " الطاهر وطار" الذي حفلت أعماله بالزخم الهائل من التراث بأشكاله المختلفة وألوانه المتباينة، وعلى هذا الدرب سار أيضا جيل جديد تأثر بهذا المنهج الذي سلكه مؤسسو الرواية الجزائرية»[2]، فقد اكتسح التراث برصيده الأدبي والديني والشعبي وغيره الرواية الجزائرية منذ تأسيسها في محاولة للتعريف بالموروث الحضاري عبر التاريخ فهو يضم الممارسات الشعبية السلوكية ويضم أيضا ما أبدعه الضمير الإنساني أو محلي شعبي، وكل هذا الاهتمام بالحكاية التراثية والخرافة والأسطورة باعتباره يكسب النص الروائي صبغة جمالية.

بالإضافة إلى أن الرواية الجزائرية تستخدم بكثرة الرموز في بناء أحداثها وشخصياتها كما أنها غنية بالتناصات والاقتباسات وهذا ما بداخلها عالم التجنيس وتكون بذلك تتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى فالرواية الجزائرية تجربة خصوصية وفريدة.

المبحث الثالث: تقنيات السرد الروائي الجزائري:

تعد الرواية من أهم الأشكال السردية التي حظيت بالعديد من الدراسات ولا تزال محل اهتمام النقاد والباحثين كونها تمثل سجل المجتمع البشري، ومرآة عاكسة للواقع وأزماته حيث يتطرق الروائي المبدع لمعالجة القضايا التي شغلت المجتمع في مختلف المجالات وعلى جميع المستويات بأسلوبه الفني معتمدا في ذلك على طريقة السرد هذا الأخير الذي «يعد أداة من أدوات التعبير وصيغة ضرورية لفهم المواقف الإنسانية، وجوهرا مهما في النصوص الأدبية عامة والسردية خاصة ولكل روائي طريقته المميزة في السرد، وأدواته الفنية في توظيف المكونات السردية

1. ينظر: سنقوقة علال: المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م، ص132.
2. بلحيا الطاهر: الرتاث الشعبي الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، دط، 2002م، ص19.

وكيفية بنائها في العمل السردي»[1]، فقد استحوذ مجال السرد على اهتمام جل الأدباء والنقاد المحدثين وكافة أنواع الحكي القصة القصيرة والسيرة والرواية، وهذه الأخيرة ورغم تأخر ظهورها إلا أنها اكتسحت الساحة الأدبية والنقدية واحتلت المقام الأول من كتابات العديد من الأدباء والمبدعين الجزائريين، فجاءت معبرة عن مرجعيات الشعب الجزائري عبر الأزمنة والعصور واتخذ هذا الفني السردي أبعادا كثيرة جعلته أقرب ما يكون إلى نفس القارئ ملامسا لعواطفه وأحاسيسه، فاهتمت الرواية بمعالجة القضايا الاجتماعية تاريخية والسياسية والصراع بين الواجب والرغبات المكبوتة التي تحاول أن تخرج إلى الواقع حيث «اعتمدت الرواية تقنيات ومناهج حديثة عمت بينها وساهمت في تطويرها وتغلغلها داخل المجال الفني مدعمة بذلك أبحاث الدارسين الذين أرسو معالم السرد واتخذوه منها تنطلق منه كل الفنون بما في ذلك فن الرواية»[2]، ساهم السرد برواده وباحثيه في إرساء تقنيات ومناهج تعتمد عليها الرواية كفن أو كإبداع فني بارع في الوصول إلى المبتغى فالإبداع الراقي هو الذي يجعل المبدع يطل على المتلقي بتحفة روائية أحسن توظيف أدواته السردية وأبدع في تركيب عناصرها وأصاب في اختيار التقنيات السردية الروائية جاعلا من عمله الفني غاية في الإبداع، وسنعرض فيما يلي التقنيات السردية الذي تحتوي الروائية الجزائرية والمكونات الأساسية لها.

أ_ الزمن الروائي:

يعد عنصر الزمن عنصرا مهما في البناء السردي للرواية فمن غير الممكن أن نعثر على سرد خالي من الزمن ولكل رواية نمطها الزمني الخاص بها باعتبار الزمن محور البنية الروائية «إنه من غير الممكن قراءة أية رواية دون التوقف عند مكون الزمن الروائي فهو عبارة عن لعبة سردية يقوم من خلالها المؤلف بعرض أحداثه وتقديم شخصياته في فضاء واحد وبطبيعته المرنة تمنحه القدرة على التشكل داخل الخطاب الروائي بأنواع مختلفة وبالتالي يعد الزمن المحور الأساسي الذي يضم باقي المكونات الأخرى كالشخصية والحدث والمكان بهدف تقديم عمل

1. مهى مباركي : مذكرة لنيل شهادة الماستر، تقنيات السرد في رواية الجنرال خلف مسعود، الأمعاء الخاوية لمحمد الكامل بن زيد، تحت إشراف د/ رضا معرف، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015م-2016م، ص01.
2. المرجع نفسه، ص01.

متناسق ومنتظم لإثارة التشويق والانتباه لدى المتلقي»[1]، ويؤكد لنا " الشريف حبيلة" على أن الزمن بنية أساسية في العمل الروائي وهو بنية محورية في العملية السردية، ويعتبر الزمن المادة المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وحركة والنص الروائي لا يمكنه أن يقوم إلا عندما ترتبط عناصره بعناصر الزمن باعتبار هذا الأخير الشخصية الرئيسية في الرواية كما أنه يخلق الاستمرارية في تنظيم العمل الروائي وبذلك يجلب المتلقي ويترك فيه الأثر فـ «الزمن هو الخط الذي تسير عليه الأحداث ويمثل دورا كبيرا في رسم الشخصيات وأفعالها أي يعتبر عنصر الزمن العنصر الفعال والمهيمن في النصوص الحكائية وهو المحرك الأساسي في المكونات السردية من أحداث وشخصيات وللزمن أيضا أهمية بالغة في بناء النصوص السردية ومن المتعذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن»[2].

العنصر الزمني في الرواية عنصر مهم في طريقة تسييره للأحداث والشخصيات الروائية كما أن له الدور الكبير في تشكيل بنية النص السردي الروائي فهو بمثابة العمود الفقري الذي يشد أجزائه.

ويتوفر الزمن الروائي على صنفين أساسين يمثل الصنف الأول في زمن القصة أو الحكاية والصنف الآخر هو زمن السرد أو الخطاب وسنقدم فيما يلي مختصر حول هذين الزمنين:

1_ زمن الحكاية: «وهو زمن الأحداث المرتبطة بنظام تسلسل منطقي من خلال ترتيب الأحداث وفق زمن وقوعها وهو الخيط الرابط بين الأحداث المحكية في سيرورتها من ماض لحاضر فمستقبل وهو بمثابة الزمن الخارجي الذي يحدد الإطار العام للرواية لكل قصة بداية ونهاية»[3].

يتميز هذا النوع من الزمن بالتتابع المنطقي للأحداث المحكية والربط بينها في قالب روائي.

1. الشريف حبيلة : مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، أربد، الأردن، ط1، 2011م، ص24.
2. المرجع نفسه، ص25.
3. محمد بوعزة : تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص87.

2_ زمن السرد: (زمن الخطاب): «يتيح زمن السرد للروائي إمكانيات واحتمالات متعددة ومختلفة فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين فإن كل واحد سيمنح لأحداثها ترتيبا زمنيا يتناسب مع اختياراته الفنية وغاياته»[1].

هذا الزمن لا يحترم التسلسل الزمني بمعنى أنه يتجاوز الزمن التاريخي بأساليب متعددة من خلال استعمال نمطي الاستباق والاسترجاع لإظفاء التشويق على القصة فنجد الراوي يلجأ أحيانا إلى الاستباق؛ أي بذكر أحداث مستقبلية نسبة إلى الحدث المسرود في اللحظة الحاضرة، وأحيانا يلجأ إلى الاسترجاع؛ أي استعادة أحداث من الزمن الماضي بالنسبة إلى الحدث المسرود في اللحظة الحاضرة.

وبالتالي يمكن القول أن زمن الخطاب هو وسيلة التي تميز كل عمل إبداعي عن الآخر باعتبار أن المبدعين لهم آراء مختلفة حتى وإن كان لهم نفس الموضوع وهذا ما نلمسه في الرواية الجزائرية حيث أن الروائيين لهم آراء متعددة وإن كان لهم نفس الموضوع فموضوع السرد الروائي الجزائري الحديث خاصة تناولوا نفس الموضوع وهو الثورة الجزائرية، الثورة الزراعية، والعشرية السوداء، لكن صياغة الأحداث وترتيبها زمنيا تختلف من راو لآخر.

تعد المفارقة الزمنية من أكثر التقنيات السردية حضورا في النص السردي فهي عبارة عن تلاعبات فنية يقوم من خلالها الروائي بابتداء السرد من الوسط مثلا ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة.

_ المفارقات الزمنية: وتعني« دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[2]، هي بناء أحداث النص وفق ترتيب زمني كاذب؛ أي لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة وتتداخل الأزمنة دون التأثير في الأحداث «كما تخضع هذه المفارقات في نظام السرد إلى تحديد نقطة انطلاق سردية يلتقي فيها زمن السرد والرواية وتسمى نقطة الصفر وهي مفترضة أكثر منها حقيقية»[3]، نقطة الصفر أو درجة الصفر في الحكاية هي حالة توافق زمني

1. محمد بو عزة تحليل النص بالسردي، ص88.
2. جيرار جنيت : خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تص47.
3. المرجع نفسه، ص ن.

بين القصة والحكاية "يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة (الحاضرة) أي لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية وسنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة، ويمكن لهذه المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا وهذا ما نسميه سعتها"[1]، ويقصد هنا بمدى المفارقة هو المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية باتجاه الماضي أو المستقبل بعيدا عن حاضر القصة والحكاية ومدى المفارقة قد يستغرق مدة تطول أو تقصر من الحكاية ذاتها وهذه المدة المستهلكة في مجال المدى هي التي تسمى سعة المفارقة الزمنية.

وبهذا تعد المفارقة الزمنية من بين التقنيات السردية التي تساعد الروائي على إطلاق العنان لإبداعاته من خلال التلاعب بالأزمنة وهذا من أكثر التقنيات السردية الأكثر حضورا في الرواية الجزائرية الحديثة "مثلث ثلاثية الجزائر لـ " عبد المالك مرتاض" منعطفا جديدا للرواية التجريبية من تجاوز الزمن الخطي وتداخلها بين عدة أزمنة فكان لها أن وظفت المفارقات الزمنية من استرجاع واستباق"[2].

يعد العمل الأدبي المتميز لـ "عبد المالك مرتاض" ثلاثية الجزائر عملا روائيا تلاعب بالأزمنة من خلال تجاوزه للزمن الخطي واستعماله للمفارقات الزمنية وما تحويه من استرجاع واستباق فرجع إلى الماضي السحيق وحملنا إلى ما كابده أجدادنا من ظلم وبطش وتقتيل إبان الاستعمار وبعث السرد إلى الزمن المستقبل.

فالمفارقة الزمنية قد تكون استباقا أي توقعا لأحداث لم يصل وقتها بعد وإما أن تكون استرجاعا لأحداث قد جرت في الماضي وذكرت في لحظة الحاضر وبهذا يمكن للمفارقة الزمنية أن تكون استرجاعا أو استباقا.

أ_ الاسترجاع: "يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها التي يضاف إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى ونطلق من الآن تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصنفها كذلك"[3].

1. جيرار جينيت خطاب الحكاية، ص59.
2. إلهام غلول: جماليات النظام الزمني في الرواية الجديدة، مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد3، أفريل 2007م، ص129.
3. جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص60.

عندما يستعيد السارد الزمن الماضي في الحاضر السردي؛ أي باستعادة الأحداث التي وقعت في الماضي وتوظيفها في الزمن الحاضر نقول أنه قام بعملية الاسترجاع فيكون هذا الأخير بوصفه حكاية ثانية تابع زمنيا للسرد الحاضر الممثل في الحكاية الأولى.

ولقد لمحنا الاسترجاع في الكثير من الروايات الجزائرية كتقنية حديثة للرواية الجزائرية الحديثة ومثل ذلك الجمالية الفنية التي تركتها هذه التقنية في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" للروائي " عز الدين جلاوجي" «ينقل السارد ما تحكي له حوبة الساردة هي أيضا في الرواية حيث تسترجع أحداث الثامن ماي الدموية هذه الرواية التي تعقب بالاسترجاع على مستواها...تميل هذه الرواية أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستدراكات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي»[1].

لقد كانت رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" لـ " عز الدين جلاوجي" غنية بالاسترجاعات وتعد رواية استرجاعية بالأساس، حيث استرجع السارد أحداث 8ماي الدموية أثناء الاستعمار وكان ذلك بغرض إضفاء الجمالية الفنية على الرواية ويكون الاسترجاع ب: «الاعتماد على الذاكرة بغرض الاسترجاع هو من التقنيات المستحدثة في الرواية...فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية وبصبغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيا»[2].

الاعتماد على الذاكرة في استثارة ذكريات الماضي واسترجاعها من طرف الكاتب يعطي السرد صبغة عاطفية ذاتية.

يشكل الفن الروائي الجزائري الإطار الفني الذي يشغل في الاسترجاع مساحة مهمة حيث تميل أغلب الروايات الجزائرية إلى استرجاع الماضي المرير خاصة أن الجزائر ماضيها لا ينسى ولقد شكل بدوره محطة مهمة لانطلاق الفن الروائي الجزائري وذلك للأثر الكبير الذي خلفه الاستعمار الفرنسي من جهة، وما خلفته العشرية

1. سوسن رمضان: بنية الخطاب السردي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، تحت إشراف بوجمعة بعيو، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة سكيكدة، 2014م-2015م، ص16.

2. مها حسن قصراوي : الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص197.

السوداء من جهة أخرى، ومن بين الروايات الجزائرية التي حظيت باستذكارات كثيرة للماضي الجزائري المؤلم روايات: " الطاهر وطار" اللاز، الشمعة والدهاليز...

" عبد الحميد بن هدوقة" ريح الجنوب، ونهاية الأمس....

ولتقنية الاسترجاع نوعين هما:

أ1_ الاسترجاع الخارجي:وهو «ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[1].

تقع أحداث هذا النوع من الاسترجاع قبل بداية الحكي وبهت توضح وتكتمل الحكاية الأولى وتجد ضالتها في الزمن الماضي.

أ2_ الاسترجاع الداخلي:«تلك الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى وهي تتناول إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءتها أو شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد ولعل هاتين هما وظيفتا الاسترجاع الأكثر تقليدية»[2].

ويركز " جنيت Jinit" كثيرا على أهمية وحساسية الاسترجاع الداخلي وذلك لما يصيغه من تداخل بين هيكل الحكاية الأساسي والعناصر الحكائية الأخرى وبتعبير أكثر بساطة الاسترجاعات الداخلية تدرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير أصلية فيها كأن تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلق بموقف ما.

أما النوع الثاني للزمن الروائي هو:

ب_ الاستباق:« الاستباقات أو الاستشرافات هي ما يتعلق باستشراف الزمن الآتي، وهو ورود تلميحات إلى المستقبل، فإلى جانب رجوع الرواية إلى أحداث ماضية فهي تنظر إلى المستقبل وتستشرفه من خلال رؤى الشخصية أو أحلامها، أو الإشارة إلى ما هو آت لم يحدث، وهذا النوع من السرد يسمى بالسرد الاستشرافي»[1].

1. جيرار جنيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ص60.
2. المرجع نفسه، ص61.

والمقصود من القول أن السرد الاستباقي يستعمل للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها مستقبلا؛ أي أنه تطلع مستقبلي وسرد أحداث قبل وقوعها ويسمى أيضا بالسرد الاستشرافي.

وقد كان للزمن الاستشرافي حظورا في الرواية الجزائرية استنادا إلى المآسي الماضية وتطلعا إلى غد أفضل، ومن بين الروايات التي استعملته تقنية الاستباق كمفارقة زمنية داخل العمل السردي " شرفات بحر الشمال" لواسينيالأعرج وتظهر الاستباقات في الرواية كإشارات عامة عن حوادث ماضي الراوي التي يثيرها قبل أوانها " عز الدين جلاوجي" " سرادق الحلم والفجيعة" (الجزء التطبيقي موضوعنا وسنفصل في هذا لاحقا) استطاع الروائي أن يقف على مفارقة زمنية جعلها فسحة أمام القارئ انطلاقا من خاتمة الرواية والتي مكانها نهاية السرد وانتهاءا بمقدمة الرواية التي مكانها في بداية السرد كما أنه وظف الزمن توظيفا استشرافيا.

بالإضافة إلى الاستباقات التي وردت في روايات جزائرية أخرى مثل: " ذاكرة الجسد" و " عابر سرير" لـ "أحلام مستغامي"، " الشمعة والدهاليز" و" اللاز" لـ " الطاهر وطار" وغيرهم من الروايات التي وظفت تقنيات المفارقة الزمنية لتظفي الإبداع الشخصي المميز على العمل الروائي.

إن الزمن بتقنياته هو الذي يحدد طبيعة الرواية ويحفظ لها ماء الوجه مثلما يحدد شكلها الفني ويتمفصل الزمن في ثنايا البناء السردي فيبعث بقيمة الرواية الفنية الجمالية ويثير انتباه القارئ.

ب–المكان السردي الروائي:

يعد المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني إلى جانب الشخصية والزمن وقد اختلف الدارسون حول مفهوم هذا المصطلح، وبات كل ما يتعلق له مثار للجدل خاصة حول شكله ومضمونه نشأته وتطوره باعتباره مكون أساسي للفضاء الروائي فيكون: «تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في

1. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي" الفضاء، الزمن، الشخصية" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008م، ص121.

المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن تصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأثير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى»[1].

إن ذكر المكان في الرواية يجعلها أقرب إلى الواقع ولا يمكن تصور أحداث وهو المكان بعينه الذي تجري فيه أحداث الرواية ويشير إلى خصوصية العمل السردي الروائي فهو يعبر عن مقاصد المؤلف ولذا فهو يختلف من عمل روائي إلى آخر.

إن المكان «يمكن أن يقوم بدور العاكس لأحاسيس الشخصية الروائية بل أكثر من ذلك، إذ يمكنه القيام بدور الشخصية ذاتها وذلك باعتبارها تصويرا لغويا بشكل معاد لا حسيا ومعنويا للمجال الشعري والذهني للشخصية»[2].

يستطيع أن يمثل المكان رمزا من رموز الانتماء بالنسبة للشخصية لا سيما إذا كان هذا المكان أليفا في علاقته بالشخصية وخاصة حين تمتلك الشخصية مكانا وجدانيا.

هناك علاقة وطيدة بين المكان السردي الجزائري والواقع فالإنسان الجزائري هو الذي يربط بينهما بقوته الخيالية ومشاعره ويرتبط به ارتباطا وثيقا، فدراسة المكان تعكس لنا مثول الإنسان في صورته الخيالية، لأن هذه الشخصية ما كان لها أن تضطرب إلا في حيز جغرافي أو في مكان، فمعظم الأمكنة في الروايات الجزائرية هي الوطن بالدرجة الأولى ثم العربة والمنزل العائلي لأن الروايات الجزائرية تحكي كما سبق وذكرنا في أغلب رواياتها مآسي الوطن من الاستعمار والثورة إلى العشرية السوداء، فاهتموا بدور البيئة التي يعيشون فيها وكيفية تكوين الهوية التي تثير الحالات النفسية بألوانها المختلفة الفرح، الحزن، الإخفاق، النجاح وغيرها وذلك بذكر المكان الذي تترعرع فيه الشخصية. والأحداثباعتباره دلالات المكان، دلالات المجتمع الجزائري خاصة ما يحويه الرصيد التاريخي المرتبط بالهوية والموروث من بين أسماء الأمكنة الواردة في بعض الروايات الجزائرية، الكوخ، المسجد، القربى، الدار الجبل...الخ.

1. حميد حميداني : بنية النص السردي، ص65.

2. بدري عثمان : بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 1986م، ص132.

ج_ بنية الراوي في النص الروائي:

إن الرواية ليست فقط قصة تحكى، أو مجموعة أحداث قد تكون وقعت فعلا أو واقعة من باب الاحتمال وشخصيات روائية قد تلتبس بشخصيات الحياة الواقعية لكن العمل الأدبي خطاب في الوقت ذاته حيث هناك راوي يتكفل بإرسال القصة لمتلقي يستقبلها عن طريق السرد يلجئ الراوي إلى الاستعانة بـ « شخصية تخييلية تتولى عملية القص وسميت هذه الشخصية الأنا الثانية للكاتب »[1].

ويقصد بالشخصية التخييلية الراوي حيث لا يوجد سرد (قصة/ رواية) بلا سارد والعمل التخييلي بما يحمله من أحداث وشخصيات وأمكنة يظل حبيس الشخص الذي أنتجه، وتبرز أول وظائف الراوي بـ « نقل المعرفة ممن يعرف إلا من لا يعرف »[2]، ويتجلى في مقابل الراوي عنصر ثاني في البنية الإنسانية يسمى المروي له ومنهما كان الروائي حريصا على تزويد راويه بكل المهارات والحيل لضمان نجاحه في آداء وظيفته على أكمل وجه وهو: « آداة الإدراك والوعي وآداة العرض بالإضافة لذلك فإنه ذات لها مقومات الشخصية التي تؤثر – إيجابا وسلبا– على طريقة الإدراك وعلى طريقة العرض وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن القارئ »[3].

ونظرا لكون الراوي هو ركيزة العمل السردي التواصلي، فهو الذي يجعل عناصر ومكونات السرد تتلاحم فيما بينها لتشكل عالما نصيا قائما بذاته لينتج عنه ميثاق سردي بين الراوي والمؤلف وهو: علاقة الراوي بالمؤلف

1. سمير أحمد قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة لنجيب محفوظ)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984م، ص131.
2. يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل(دراسة في السرد العربي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م، ص58.
3. عبد الحميد الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996م، ص18.

وهي عبارة عن «ميثاق سردي بين السارد والمؤلف والقارئ فكأن هؤلاء الثلاثة مهيؤون لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردي»[1].

يشير النص إلى أن العلاقة بين السارد والمؤلف والقارئ علاقة تبادلية خلال تكون العمل السردي.

إلا أن بعض النقاد فصلوا هذه العلاقة باعتبار المؤلف شخصية حقيقية تتمتع بوجودها في الحياة الواقعية وهذا يدعون إلى اعتبار الراوي فاعلية نصية تمارس دورها داخل النص ولا تغادر في أي حال من الأحوال واعتبار المؤلف فاعلية واقعية وحقيقية ينتهي دورها بالفراغ من كتابة النص وإن كان الراوي له الصدارة في البنية الإرسالية وحاز على الاهتمام الأول من طرف نقاد الرواية إلا أن وجوده يتوقف على وجود شريكه والطرف الثاني في العملية السردية التواصلية وعلى هذا الأساس: «يتقاسم المروي له مع الراوي الكثير من الخصائص منها على سبيل الذكر لا الحصر أن كليهما شخصيتان ورقيتان من نسخ الخيال للمؤلف إضافة إلى أن وجود راوي صريح يجب أن يقابله مروي له صريح والعكس صحيح، وهناك نمطان من المروي له وهما: المروي له داخل حكائي Narratoirintionadiegetiqueوالمروي له خارج حكائي NarratoireExtradiegetique»[2].

إن حضور كل من الراوي والمروي له في منظور " جيرالد برانس DJirald B" لا غنى عنه في النص السردي، ومنها يستمد هذا الأخير وجوده وللمروي له نوعين فالأول وهو المروي له داخل حكائي وهو شخصية واضحة لها معالمها المحددة ويأتي عن طريق إشارات صريحة من الراوي ببثها عنه، أما الثاني المروي له خارج حكائي شخصية عامة وليس لديه صفحة محددة تميزه.

ويجرنا الحديث الآن عن أنواع الراوي في النص الروائي:

ـ أنواع الراوي في النص الروائي:

النصوص السردية وإن كانت لا تقدم لنا الأحداث بشكل مباشر ولا تعرضها مباشرة يدركها القارئ بالكلمات المقروءة والصور الذهنية التي ترسم في مخيلته يلعب فيها الراوي دور الوسيطين المتلقي والعالم المروي

1. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص203.
2. جيرالد برانس : قاموس السرديات، ، ص120-121.

ف "وضعية الراوي كخيط مرشد للسرد كافية لتحديد بناء العمل بكامله"[1]؛ فالراوي لا يقتصر عمله دوره على نقل أفعال الشخصيات وأقوالها بل يتعرف إلى أن يترك بضمته في العمل الأدبي في شكله النهائي.

ويتجلى حضور الراوي في الرواية عموما في أربع صور هي:

1)– الراوي الغائب:وهو "راو غير متضمن في القصة التي يرويها، راو إطاري يستهل سرده دون أن يشير إلى نفسه أو يحدد هويته، ويظهر كذلك في نهاية الحكاية التي يرويها"[2].

وهذا النوع يكون غائب في الحكاية التي يسردها ويكون عالما بكل شيء عن عالمه الروائي.

استخدم الرواة الجزائريين هذا النوع بصبغة ضمير الغائب (هو) وهو أكثر الصيغ توظيفا ويكون فهما يسيرا على المتلقي، فالضمير (هو) بمثابة القناع الذي يتخفى خلفه الكاتب الجزائري ليمرر أفكاره وبسهولة دون أن يكون تدخله مباشرا وظهر هذا جليا في الإبداعات الروائية في زمن المحنة حيث يقدم لنا الراوي الشخصية المحورية بضمير الغائب.

2)– الراوي المشارك:ويقدم لنا "ما يشاهده من أحداث ترتبط به ويكون شاهدا عليها ويسمى هذا بالراوي المشارك أو المصاحب"[3]، هذا الراوي يعايش الأحداث مباشرة ويخوض غمارها ويكون بصبغة(الأنا) هذه الصيغة أكثر الأصوات المسموعة في السرد المعاصر.

كان حظ في الحضور لهذه الصبغة في السرد الروائي الجزائري خاصة من خلال الإبداعات التي تخرج عن طبيعة الإنسان بوجه عام والتي نفترض وجود كيانين مستقلين هما الأنا والآخر، ومن أبرز الروايات التي كان لها حظ الأسد في اتخاذ صيغة " الأنا" و" الآخر" لنزع ثوب النمطية التي عانت منه الرواية الجزائرية رواية " المرث" لـ "رشيد بوجدرة" والتي حفلت بهذه الثنائية.

1. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية(التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002م، ص29.

2. محمد صابر عبيد/سوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2012م، ص106.

3. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي(مقارنات في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 199م، ص119.

أما النوع الثالث فيسمى:

3)- **الراوي الثنائي:** يتميز هذا الراوي "بالخروج عن مفهوم البطل الروائي من موقع واحد مهيمن، إلى قص يصدر عن روائيين بطلين لهما موقعان متصارعان بالصراع بينهما ينمو فعل القص"[1].

لا يكاد يخلو أي نص سردي من الشخصيات المتصارعة التي تتعارض مع بعض فإن اللجوء إلى الراوي الثنائي بدل الأحادي يساهم في إثراء العمل الأدبي.

4)- **الراوي المتعدد:** تنزع بعض الأعمال الروائية إلى تعدد الرواة و "تعد الرواة هو تناوب الأبطال على الرواية أحداث الأحداث وذلك من نشأته أن يخلق شكلا متميزا اصطلح عليه الحكي داخل الحكي أو الرواية داخل الرواية"[2].

الراوي المتعدد من منظور " حميد لحميداني" سمة فنية نتسم فيها الكثير من الروايات المعاصرة وأهميتها تكمن في إسهامها في خلق عالم روائي متنوع متعدد المصادر والمواد الحكائية ويسهم أيضا في تعدد زوايا النظر إلى الأحداث الروائية.

باعتبار الثورة الجزائرية كانت فضاءا يؤثث الرواية الجزائرية والرواة في الرواية هم شخوص من قادة ثورة مثقفين وعامة الشعب فمثلا حاول " الطاهر وطار" في اللاز أن يعدد الرواة تقديسا للثورة ولكون الشعب عامة كرس نفسه من أجل النص ونلمس هذا النوع في: هموم الزمن الفلاغي لـ " محمد مفلاح"، طيور في الظهيرة لـ "مرزاق بقطاش" وغيرها من الروايات التي تناولت محنة الجزائر وبذلك كان الشعب الجزائري عامة أن يكون بطلا.

ومن بين أهم التقنيات الروائية: الشخصية الروائية.

1. يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، ص84.
2. حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص49.

هـ- بناء الشخصية في الرواية: تعتبر الشخصية مكونا مهما وعنصرا أساسيا في تشكيل وبناء الرواية وهي بمثابة مرآة عاكسة للعديد من الجوانب المتعلقة بالواقع وبفضل قدرتها «على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقا بحيث بواسطتها تعرية أي نقص، وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع»[1].

الشخصية لها دور فعال في الرواية بتفاعلاتها الإيديولوجية بحيث تعمل على آداء وظائفها المختلفة وتسير وقائع النص وتؤثر فيها.

ومن الأشكال التي يعتمد عليها الروائي لعرض ورسم شخصيته الروائية آلية التشخيص وهي حيلة فنية لتقديم الشخصية بكل مواصفاتها.

1_التشخيص: وهو تقنية من التقنيات المعاصرة يلجأ إليها المؤلف لعرض «رسم الشخصية من خلال وصفها وتسميتها وإطلاق الأحكام عليها وتصويرها من الداخل (تصوير نفسي) ومن الخارج (تصوير فردي اجتماعي)»[2].

فحتى يتمكن الروائي من إثبات وجود الشخصيات داخل نصه وبنائها بشكل واضح يتم وصفها والتميز بينها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وهذا يدعونا للحديث عن نوعي التشخيص ألا وهما: التشخيص المباشر والتشخيص غير المباشر

1أ- التشخيص المباشر: والمقصود به تقديم معلومات عن الشخصية وذلك بوصفها لنفسها بمعنى أن «الشخصية تعرف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي مثلما نجد في الإعترافات والمذكرات والرسائل»[3].

حيث تتولى الشخصية بذاتها مهمة السرد والإفصاح بما يتعلق بذواتها وكوامنها الداخلية.

1عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص79.

2.لطيف زيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية (بحث في تقنيات السرد)،ص79.

3. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص44.

1ب- التشخيص غير المباشر:

وفيها يتعرف القارئ ويتلقى معلومات عن شخصية ما من طرف الراوي: "حيث يخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية، في هذه الحالة يكون السارد وسيطا بين الشخصية والقارئ"[1] ؛ أي يتم معرفة شخصية روائية عن طريق الراوي الذي يقوم بوصف مظهرها الخارجي وحالتها النفسية بطريقة غير مباشرة.

تعتبر الشخصية البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي الروائي الجزائري وهي عموده الفقري ويعود الاهتمام الزائد برسمها في الرواية الجزائرية نسبة إلى هيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية والإيديولوجيا السياسية في الشخصية الروائية، وكذلك لارتباط هذه الأخيرة بالقاص أو المؤلف ارتباطا وثيقا ومن ثمة تتكون العلاقة بين الشخصية والروائي فهو "يتحدث بلسان الشخصية حينا، ويتيح لها فرصة لتتحدث بنفسها حينا آخر، وهذا ما يحتم عليه أن يتخذ موقعا تتشكل من خلاله لتتحدد بذلك دلالة الرواية لأن الراوي يقوم بتقديم الخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث ويصقل جميع هذه العناصر ويقدمها للقارئ"[2]، وهذا يعني أن الراوي يتخذ عدة مواقع في الرواية، يعرض وجهة نظره الخاصة من جهة كما يمكن أن يعوض وجهة نظر الشخصية من جهة أخرى وقد حدد الأدباء والنقاد ثلاثة أنواع للرؤيا أي وجهات النظر التي تحدد علاقة الشخصية بالراوي وهي:

1_ الرؤية من الخلف: ومن خلالها "الراوي يعلم أكثر مما يعرف البطل وتحكي الروايات من هذا النوع بضمير الغائب"[3].

الراوي هنا يكون بمثابة الإله العالم بأدق التفاصيل عن الشخصية وما تفكر به لأنه أكبر معرفة من الشخصية.

1. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 44.
2. جمال فوغالي : واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي، الجزائر، دط، 2007م، ص56.
3. المرجع نفسه، ص ن.

2- الرؤية المصاحبة: وفي هذا النوع من الرؤيا « يكون الراوي مساو للشخصية في المعرفة حيث يتعرض للعالم الداخلي من منظور ذاتي داخلي للشخصية بعينها »[1].

الراوي هنا لا يقول إلا ما نعرفه عن الشخصية وتتطابق الشخصية الساردة مع الراوي.

3- الرؤية من الخارج: وفيها « يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية »[2]، وهذه الرؤية لا يكون الراوي فيها عالما بكل شيء ولا يكون جاهلا بكل ما يحيط بالشخصية لأنه هو الذي يبلورها ويحدد صفاتها وملامحها ولهذا يكون هذا النوع من الرؤيا أقل استعمالا بالإضافة إلى علاقة الشخصية بالراوي والمؤلف لها علاقة بالحدث والزمان والمكان أما: علاقة الشخصية بالحدث يكون من خلال « الدور الذي يقوم به الحدث في تحديد الفعالية السردية للشخصية فهما عنصران متلازمان لا يفترقان في أي نص سردي »[3]، فما من تطور يطرأ على الشخصية إلا ويكون الحدث هو السبب الرئيسي في ذلك.

وترتبط علاقة الشخصية بالزمان بالراوي حيث « ترتبط الشخصية مع الزمن بعلاقة جدلية، يتأثر كل منهما بوجود الآخر، فالزمن يحتوي الإنسان بين قطبيه الميلاد والموت حيث يولد ويكبر ويمر بمراحل التكون مع حركة الزمن »[4]، فكل إنسان يحمل في أعماقه زمنه الخاص الذي يحدد به الوقت بصورة ذاتية، فالزمن يرافق من اللحظة التي يضعها فيها المؤلف حتى اكتمال شكلها الذي يريد الروائي تقديمه للقارئ.

وتتكون علاقة الشخصية بالمكان: في كونها تكشف عن الحالة النفسية التي تعيشها وهو يؤثر على نفسيته « المكان لا يكون في معزل عن غيره من بقية عناصر السرد، فهو دائما في تفاعل معها وله علاقات متعددة

1. جمال فوغالي : واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي، ص57.
2. المرجع نفسه، ص ن.
3. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، ص183.
4. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص149.

ومتكاملة مع بعضها البعض، فعلاقته مع الشخصيات أو الأحداث تساعد على فهم الدور النصي الذي يقيمه الفضاء الروائي داخل السرد»[1].

فالمكان هو الذي يخلق العلاقات المتعددة والمتكاملة مع عناصر الحدث السردي ضمن العمل الروائي.

و– الحوار:

يعد الحوار أحد الآليات التي تعتمدها الرواية في بناء تشكيلها السردي بجانب آلية السرد والوصف، وله تأثير بالغ الأهمية في البناء العام للرواية «إنه يعطي للشخصيات حضورا متميزا وفعالا من خلال علاقة التحاور بين شخصيتين أو أكثر توهم بواقعية الأحداث كما تخيلها المبدع وتصورها، ويسمح الحوار للمبدع بتمرير الخطاب الذي يريد لينطلق الشخصيات ما يسمح له بكسر رقابة السرد أو لينقل الحدث إلى مستوى آخر»[2]؛ يبين النص أهمية الحوار كعنصر وكجزئية مهمة في العمل السردي ولا يمكن الاستغناء عنه فبواسطته تنمو الأحداث وتتطور.

ولقد تشبعت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية بآليات الحوار باعتبار هذه التقنية تلبي جميع أذواق القراء ولأن كل فرد يجد فيها ميولاته، وتجسدت تقنية الحوار بكثرة في روايات:

ـ (الغيث) لـ " محمد ساري ".

ـ (مرايا متشظية) لـ " عبد المالك مرتاض ".

ـ (دم الغزل) لـ " مرزاق بقطاش ".

بالإضافة إلى روايات " أحلام مستغانمي " التي تمعنت كثيرا بهذه التقنية خاصة في الروايتين: (ذاكرة الجسد وفوضى الحواس).

1. حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص32.

2. محمد تحريشي : في رواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص159.

فالحوار من أهم العناصر الفنية المكونة لبنية الرواية الجزائرية الحديثة وذلك إلى جانب السرد والزمن والوصف والمكان والشخصيات وغيرها من مكونات الرواية وقد وظفت " أحلام مستغانمي " هذه التقنية ببراعتها في توظيف الحوار المناسب في رواياتها وكان له بذلك الدور المحوري في نجاح أعمالها الروائية.

اختلف الرواة الجزائريين في توظيف التقنيات السردية الروائية وكل واحد منهم يطمح إلى تكسير النمطية والسعي إلى الرقي بالكتابة الروائية الجزائرية لتحقيق الجمالية الفنية من خلال عمله الذي يخرج إلى القارئ في أبهى حلة في بنية سردية متميزة وخلاقة.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: في القراءة النصية لرواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي

المبحث الأول: الرواية والمتخيل النصي

المبحث الثاني: ميكانيزمات البنية السردية في الرواية

_ الحدث

_ الحوار

_الشخصيات

_ الفضاء والزمن

المبحث الثالث: رؤية في النص السردي

ا_ الرؤية من الخلف

ب_ الرؤية المصاحبة

ج_ الرؤية من الخلف

الفصل الثالث: في القراءة النصية لرواية "سرادق الحلم والفجيعة ل"عز الدين جلاوجي"

_المبحث الأول:

*الرواية والمتخيل النصي:

تتطلب الرواية الجلاوجية معرفة معمقة لدى متلقيها لما فيها من تداخل للأشكال الأدبية والانزياحات الأخرى لأحداث تكون مألوفة ومكشوفة لدى الجمهور كما تقتضي البحث في كثير من الأحيان فـ " سرادق الحلم والفجيعة" «نص باحث عن لغة الشعب، لأجل تخصيص السرد وتمييزه خطابيا ونفسيا واجتماعيا، وذلك في سياق العودة إلى أحلام الشعب وكلامه الجواني وحنينه وغربته المقلقة وبالتالي في سياق كتابة التاريخ الجزائري من منظور مغاير»[1]، فهو عند اقتنائه كلمات روايته يستقيها من جحر ما يتلقاه الناس في حياتهم مراعيا في ذلك كل الجوانب النفسية والاجتماعية وغيرها قصد وضع القارئ في الصورة التاريخية لبلده بأسلوب مختلف، فالملاحظ أن الروائي اختار لروايته فضاءاحلوليا* «فهل يعني ذلك يا ترى أن المدينة في إحدى تجلياتها امرأة، وهي أيضا مكان من أمكنة اللعنات الشيطانية تماما كما كانت في روايات غالب هلسا»[2]، لأن الروائي يجسد المدينة على هيئة امرأة " مومس " عاهرة يذكر تفاصيل جسمها الكاشف لكل ما خفي ليضع القارئ في جو من الفضول يبعثه إلى التساؤل عن سر الرسالة التي يريد أن يوصلها من وراء هذا الفضاء الحلولي المقرف وعن سر اختياره لشخصيات حيوانية إن هو اختيار اعتباطي أم هو اختيار مؤسس نحا إليه الكاتب نحوا لغايات دلالية.

هذه الرواية تتأسس منذ البداية على ثنائية كبرى في العنوان " الحلم والفجيعة " تختزل في طياتها ثنائية "الموت والحياة " وهذا يوحي إلى وجود ثنائيات أخرى تنتج وتتفرع منها ثنائية الخير/ الشر و القبح/ الجمالالنور/الظلام، الأمن/ الخوف...، فنجده يعبر عن الوضع المأساوي الذي آلت إليه المدينة في الحاضر

1. عز الدين جلاوجي : سلطان النص- دراسات في روايات، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، ط2، 2008م، ص220.

*. نريد بالفضاء الحلولي ما أطلق عليه شاكر النابلسي المكان الحلولي ويعني به المكان الذي يحل فيه جسد أو تحل فيه روح ويمكن أن نطلق عليه المكان المسكون.

2. شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م، ص16.

بمصطلح "الفجيعة "، واستعمل أسماء مقززة إضافة إلى استدعاء صفاتها وقبحها وعبر على ما يفتقده من حب ونقاء وصفاء بمصطلح " الحلم" مناجيا "حبيبته نون " فيقول: «يا طعم الطفولة والحلم والليمون»[1].

كما نجده أيضا يصف الواحة حين قال: «كانت واحة من نخيل شماريخها ذهب إبريز، در مكنون، بها أطيار خضر وسواقي حمر، وماء عمر، وعشب وزهر، الكلام فيها موسيقى...»[2]، فهو يبحث عن ماضي المدينة الجميل والحلم في إطار بحث الشاهد عن القيم المفتقدة، كما نجد حضور بعض القيم وهي الشر، العنف، العفن الوباء، القحط، الجور...، يمثلها بالغراب والفئران والثعالب والنسور، وفي المقابل نجد غياب القيم النبيلة التي افتقدها الشاهد وهي: (الخير، الحب، الصفاء...)، ممثلة بشخصيات خيرية هي: (نور الشمس، عسل النحل شذا الزهر، سنان الرمح)، إلا أننا نجد القيم الجميلة مرتبطة بالماضي الضائع حيث يقول: «لم تعد في المدينة أزهار...»[3].

كما يتجلى التخييل في الرواية بـ «تداخل الإنسان بالطبيعة وأنسنة الأشياء والجمادات ونسبة أفعال إنسانية إليها فتغدو المدينة امرأة عاهرة... وكذلك حضور عنصر الماء باعتباره رمزا للحياة يعيد للبطل حيويته بعد أن غسله المجذوب بمياه الشلال ونقاه من أدران المدينة المومس»[4]، فهذا التداخل فيه انعكاس للوضع المأساوي للبطل ولواقعه المتردي على طريقة كتابة الرواية فاعتمد استراتيجية أساسها القلب وتكسير خطية السرد.

وهذه الرواية تؤسس رؤية فنية أصلية لا تكتفي برصد حيثيات الراهن بقدر ما تسعى لبعث قضايا وإشكالات الماضي من خلال اشتغالها على متخيل الأزمة والوضع المزري السيء للمثقف .

1. عز الدين جلاوجي : رواية سرادق الحلم والفجيعة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2000م، ص25.
2: المصدر نفسه ، ص.33
3. المصدر نفسه، ص57.
4. عز الدين جلاوجي: سلطان النص، ص453.

الرواية تمثل الراهن تمثيلا خياليا، إذ أن أحداثها غريبة جدا فتتقاطع مع الرمزي والأسطوري والخيالي، ففيها إشارة إلى كل من "قصص الأنبياء والمحكي الصوفي والمحكي التاريخي، الانفتاح على القرآن وكتب الأخبار والعجائب والانفتاح على بعض الأجناس التعبيرية"[1].

فالرواية تحمل كل الطقوس فيها المقدس والمدنس إذ تنتقل كاهل المتلقي وتفرض عليه الإحاطة بكل انزياحاتها قصد فك شفرات الكتابة الجلاوجية والوصول إلى مقاصده فثقافته المتميزة تبيح له استحضار بعض المقاطع من القرآن الكريم فيقول: "وعجلت إلى الجمع نِهِمًّا لاستطلاع النبأ العظيم الذي هم له مجتمعون وما كدت أصل حتى تزوبعوا حولي وملأوا أدني ومنخري ثم أمسكوا بتلابيبي وجروني كالمقودة... وفي لمح البصر ربطوني بحبال غليظة على ساق الإله قبحون... وخرُّوا إلى الأدقان سجدا تتعالى صيحاتهم"[2].

بما أن الرواية تنبني على منظور خيالي محض يتجاوز الواقع إلى اللاواقع ويصوره بطريقة عجائبية فإننا نلاحظ تقاطع مع القرآن الكريم مع سورة " تبارك " تحديدا، كما تستدعي الرواية قصص الأنبياء مع أقوامهم "موسى آدم، يوسف وإبراهيم" حين قال: "لماذا يفعلون هكذا، لعلهم اعتقدوا أنني حي بن يقظان..."[3].وهي قصة حي بن يقظان، حيث نجد في المضمون أنواعا عديدة أهمها الحكايات الشعبية التي تتسرب تسربا مباشرا، بعد أن يمهد لها الراوي وهذا التمهيد يكون باستعماله لغة سهلة وألفاظا قوية وهذا يعود إلى ذكاء الراوي،، إضافة إلى ذلك نجد طعم حكايات شعبية أخرى مثل:

الحكاية الشعبية	الصفحة التي وردت فيها
القارح بن التالف والقاني بن غفلان	45
الصفصافة	45
العجائب والقمر	52
الأحذية والفأر	59

1. عز الدين جلاوجي: سلطان النص، ص446.
2. عز الدين جلاوجي: رواية سرادق الحلم والفجيعة، ص36.
3. المصدر نفسه، ص ن.

إن رواية " سرادق الحلم والفجيعة " رواية متفتحة تستلهم من مناهل متناغمة أحيانا ومتضادة أحيانا أخرى متفارقة ومتقاربة، فقد اشتملت هذه الرواية على القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي القديم، الخرافة والشعر الشعبي والمقامة.

أما الحكي التاريخي فيحضر من خلال «قصة هولاكو وغزو بغداد إذ شبه غزو الغراب لمدينة الشاهد بغزو هولاكو لبغداد في إطار استدعاء التاريخ وقراءة الراهن به لكنه يوظفها توظيفا أسطوريا»[1]، مفعم بكل المعاني والدلالات التي تنطبق على الواقع عن طريق تجسيد عناصر محددة كشخصية الغراب فيقول: «المهم أنها ضاجعتنا كما ضاجع هولاكو دار السلام ذات تاريخ»[2].

كما ينفتح النص الروائي على أشكال مجاورة للسرد كالشعر والمسرح «فعلى مستوى الشعر نجد أسلوب المناجاة " الصفصافة " في المقاطع الشعرية نجده يناجي الصفصافة أو الحبيبة "نون" مناجاة مفعمة بالحلم، بما هو جميل والتسامي عن الواقع المأزوم وكذا التعبير عن الفقر والحنين والشوق»[3]، فهو في بعض المواضع يعبر على أشياء غير معهودة غريبة ويصفها وصفا دقيقا ليضع القارئ في الصورة، صورة الواقع المعاش، أمام تأويلات عديدة مثل ما نجده في قوله: «طائر غريب لم أره في حياتي...له جناحان ممتدان طويلان كجناحي الوطواط...وله رأس كالخنزير وله ذنب كالحمار...ومخلب كالنسر...ويغطيه ريش أسود كثيف...»[4]، فهو يصف هذا الكائن وصفا دقيقا والإخبار يكون في التأصيل الذي تطلع به الرواية محاولة منها فهم بعض الأحداث التي كانت في المدينة.

والرواية تنتهي على نهاية مفتوحة تقترح عدة احتمالات متخيلة إذ أنها تقديم للراهن وتخييل للواقع، والرواية ليست تقديما للحلول وإنما تحويه هو التأكيد أن الفاجعة أو الأوضاع المزرية للبلد ما زالت سائدة وستسوء أكثر في حال عدم انتباه الشعب لها وإصلاح ما يصلح وهذا ما يؤكد أن الرواية لها جزء ثان.

1. عز الدين جلاوجي: سلطان النص، ص461.
2. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص68.
3. عز الدين جلاوجي : سلطان النص، ص460.
4. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص97.

_ المبحث الثاني:

*ميكانزيمات البنية السردية في الرواية:

هي رواية لـ " عز الدين جلاوجي " في جو من العبثية والمغامرة ونحت الألفاظ نسجت الرواية أحداثها المغرقة في الغرابة والتعجيب إذ نلحظ أن الراوي استعمل عالما متخيلا يشبه عالم " كليلة ودمنة " حيث مثل الشخصيات بحيوانات تتواصل فيما بينها بلغة شفوية تتحرك في فضاء قدر، فلا الشخصيات جاءت واضحة المعالم ولا الأحداث تسري عن تسلسل منطقي وإن كان نسبيا، ولا الزمن كان على وتيرة واحدة، فراح يجسد الفضاء أو المدينة في صورة "إمرأة مومس" تبيع الهوى والشهوة على بوابة المبولة وجدير بالذكر أن الراوي كان هو الشاهد المغترب في المدينة وكان سبب هذا الاغتراب تقلب أحوال المدينة وتبدلها.

1. _ الحدث:

لا يمكن ايجاد أي قصة أو حكاية دون حدث، فهذا الأخير هو الموضوع الذي يشتغل عليه العمل الروائي إلا أنه لم يحظ بدراسات واسعة من طرف باحثي السرد بل كان اهتمامهم ينصب في دراسة الشخصيات والمكان والزمان والحدث، كما ذكرنا سابقا أنه ذلك الفعل أو الأداء الذي تقوم به الشخصية وتتحرك من خلاله وقائع أحداث الرواية، كما لا يمكن تصور حدث بدون شخصية، فهي التي تعمل على خلقه وإظهاره.

ففي رواية " سرادق الحلم والفجيعة " سوف نحاول أن نقف عند أحداث يرويها لنا الشاهد لأنه يصف لنا ويسرد ما كان يراه قائما في المدينة، ولابد للإشارة إلى أن أحداث هذه الرواية كانت غير منتظمة إذ أنه اعتمد في كتابته على البدأ بالخاتمة أو أواخر الحدث حين أشار فيها إلى استمرارية البحث عن الجودي الذي رست عليه سفينة " نوح " بعد الطوفان، هو بحث عن مستقر لسفينة الغرباء*، إضافة إلى البحث عن حقيقة مآل المدينة المومس.

فأحداث الرواية تتلخص في العنوان حيث جمع بين حدثين وهما الحلم المتمثل في لقاء الحبيبة "نون"والفجيعة في انتظار الطوفان الذي أهلك قوم نوح عليه السلام.

إن المشهد الأول من الرواية يبين غربة الشاهد حين قال: «ياغرباء الأرض اتحدوا»[1]، فالمشاعر الجوانية تكشف وطأة الغربة وتدلّ على أنها بدأت عند بطل الرواية بعد الاحتكاك بالمدينة التي جرعته الخوف والفزع وهذا الاغتراب نابع منّ فشله في العلاقة مع المرأة، الفشل في الحب «ثكلت الهوى»[2]، «حبيبتي التي لم ترد على رسائلي قط»[3]، «فقدت حبيبتي نون وذهبت كل محاولاتي للبحث عنها أدراج العواصف الهوجاء...»[4]، فهو كان يرى أن المدينة العاهرة ليست ملئ للهروب من المشاكل الوجدانية على عكس ما يعتقده الآخرون.

يمكن الحديث عن المشهد الموالي وهو ما يراه ويعيشه الشاهد فيصف لنا حال المدينة المومس فقد غذت له امرأة عاهرة تتوسد ذراعيها باسطة جسدها المهترئ، كاشفة عن مفاتنها، تلوك العلك وتمارس العهر دون ستر وحياء، في حرية تامة إذ تكسو مفاتنها الطحالب والفئران، الخنافس، ويطارد في أزقتها الغرباء.

والراوي من خلال سرده للأحداث اعتمد طريقة عجائبية فيقدم أخبار وروايات عديدة حول حدث واحد وسنذكر أمثلة من هذا التوظيف للأحداث المروية المألوفة نظرا لكثرتها في الحكي.

اختار حكاية " دنيا زاد" كبادئ لتكون قصة لأحداث روايته ولكنه سرعان ما يعدل عنها ليعهد بالحكي لكليلة ودمنة الذين رداه بدورهما إلى الراوي بطل الرواية، فقد استحضر النصوص الغائبة وذوبها للحصول على النص الحاضر، ومثال ذلك قوله في إحدى المقاطع عن قصة " العجائز والقمر ": «اجتمعت العجائز عند بوابة المبولة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة...وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءةماء...حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها شكوتاها...تضرب الأرض بكعبها العالي...مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟...»[5].

1. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص10.
2. المصدر نفسه، ص08.
3. المصدر نفسه، ص12.
4. المصدر نفسه، ص106.
5. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة ص55.

كما نجد في هذا المقطع استحضار الحكاية الشعبية"بياض الثلج" إضافة إلى هذا نجده يوظف قصة قدوم الطوفان في الصفحة 32 وتعدد الروايات حول مصير الشياطين الملاعين والأبالسة الماكرين الذين تعهد الرجل الصالح القضاء عليهم من على وجه الأرض، وانفراط الكيس وفرار الشياطين منه وسكناها أرجاء المدينة المومس في الصفحة 33 من الرواية، هذه المدينة التي تعد بحق محلا للعنات الشيطانية، و «لذلك غادرها كل من (عسل النحل، نور الشمس، الأسمر ذو العينين العسليتين، سنان الرمح، شذا الزهر، والحبيبة نون) بحثا عن مدن أخرى أجمل وأحسن، إذ فضلوا العيش في الكهوف والوعر على البقاء في مدينة شبقية تستهوي كل ما بها، هربوا بدينهم من دنيا الدنس وأقاموا حياة جميلة في كهوفهم المصطفاة»[1].

ويمضي الروائي في فتح عوالم الطير ومملكة الحيوان والنبات والجماد بأسلوب يزاوج بين رموز الأسطورة وإحالات الوجدان ففي نصقبحون نجد قوله: «أذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق من تحت الأرصفة، من عمق البالوعات...- جال الغراب بنوافذه فوق الرؤوس تأمل المبولة تفغر فاها ضاحكة في بلاهة، عاد إلى نفسه، اعتدل في جلسته..._ عاش الغراب سيدنا في الأرض والتراب»[2]، وهذا المقطع يفسر مدى سيطرة الغراب وكيف كان يعامله أتباعه.تبدو المقاطع متباعدة المضمون إلا أن متلقي الرواية عند قراءته لها كاملة تتضح معالم هذا التباعد لتشكل صورة في ذهنه، ومن الأحداث التي وردت أيضا قصة المجذوب يجلس ممسكا بعصاه، رافعا رأسه يتأمل السماء ذكر الأولون أنهم لا يعرفون متى جاء إلى هذا المكان، ولا لماذا ترك المدينة، وصعد إلى هذه القمة، كما لا ننسى رواية أخرى أو حدث آخر وهي عن الحلزونات أن عجائز المدينة اجتمعن يوما وحدهن ليست معهن المدينة وقررن أن يسقطن القمر في قصعة ملأنها ماء فكن بذلك أول من حاول الصعود إلى القمر من بين المخلوقات، نجد أيضا القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك «راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال:

1. المصدر نفسه، ص**57-58**.
2. المصدر نفسه، ص13.

إن قدّت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين...

وإن قدّت من دبر فصدقت وكان من الكاذبين..."[1].

وقد ورد هذا في مقطع العجائز والقمر.كل هذه المقاطع المتفرقة وأخرى تتداول في طيات مقاطع الرواية، إلا أن الأحداث الرئيسية تتعلق بالراوي أو الشاهد حيث كان في بداية الأمر يحس بالاغتراب حين يتنقل خلال المدينة المومس فتحت عنوان " أنا والمدينة" نقرأ:

"الغربة ملح أجباح

وحدي أنا والمدينة...

ثكلت الهوى...ثكلت السكينة...

لادفئ في القلب الحزين

لا ولا شوق ولا غيث ولا حلم أمين..."[2].

وكان مصدر هذا الاغتراب هو انقلاب المعايير وتبدلها بما يخالف قوانين الطبيعة ويخالف الطبع الإنساني: "من بالوعات القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء...يبصر قطا متكورا على نفسه...يضحك الفأر ضحكة هستيرية...يجري خلفه...يفزع القط يندفع فارا تتناثر أعضاؤه هنا وهناك..."[3].

فالسارد الذي يدهش المشهد تحاربه المدينة بإغواءاتها وقبل أن يقول يخرس لسانه: "على عجل تتحرك حصى كانت ترقب المشهد عند سفح الرصيف...تقفز في فمي وتستقر تحت لساني...أحاول طردها بكل قواي ولكن لا مندوحه لقد تشبتت علقة"[4].

1. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص54.
2. المصدر نفسه، ص08.
3. المصدر نفسه، ص10.
4. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة, ص 10.

فالراوي كان يتحسر على حال المدينة المومس المقزز إلا أنه وقع في المصيدة، إذ أنه أمام هذا الوضع المأساوي كان يحاول البحث عن معنى لوجوده فيحتمي بين الفينة والأخرى بالمجذوب تلك الشخصية المنفلتة التي يوهمنا السارد بوجودها، يوجه له العديد من التساؤلات للمجذوب عله يساعده على فهم ما يجري من تردي بالمدينة، فيقول: "دنت منه في تحنان... استعطاف... استلطاف... استشفاف... استرحام... لابد من أنجيبني عما يحيرني عن المدينة"[1]، فأخذ البطل في السير والبحث بهدف فهم ما جرى فيقوم برحلة في المدينة انطلاقا من العفن الذي أصاب المدينة ومحاولة الاستنجاد بالمجذوب والبحث عن الأحبة والشوق والحنين إلى الحبيبة " نون ".

ـــ وقوعه في الدنس:

وعند محاولة الشاهد القيام بمهمته الرسولية " بحث الخير واستعادة ملامح المدينة السابقة " يسقط في المبولة فيلطخه العفن والشر المستفحل في المدينة فيمسخ وينقلب على قيمه ويصبح من المدافعين عن هذه القيم المتعفنة، وينتقل من خانة الغرباء إلى خانة المدجّنين دون قصد منه، فيتحول من خصم مغترب عن مجتمع المدينة المومس إلى باحث عن معرفة ويكون ذلك بأن يتبع الغراب ليعرف سر النسور التي تحكم المدينة وتتحكم في مصائر سكانها وحين ينكشف له السر ويعرف أن النسور المزعومة ما هي إلا فئران تتنكر بزي النسور حين ذلك يصبح الغراب فاقدا لقيمته عند الفئران وتتحول هذه القيمة إلى البطل، إذ يلقى في قلبه حب المدينة غير الفاضلة وتدين له فتقول له: "هئت لك"[2]، وهنا يسقط فنلمس الوجه الآخر للراوي البطل حين يقول: "لقد تغير كل شيء، فلا المذاق كريها، ولا الرائحة كريهة... أين الخلل في الأمر؟ هل كان اعتقادي الأول خاطئا؟ أم أن حواسي قد تغيرت؟ كل شيء غذا أمامي جميلا بديعا...

أحسست كأن طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة....

ولم أعد أنظر إليهم نظرة اشفاق بل نظرة تعال..."[3].

هنا تتحول مدونة العشق الموجهة إلى الحبيبة القديمة " نون" إلى ترانيم أمام الحبيبة الجديدة " المدينة " ويتحول حب الغرباء والبحث عنهم إلى انتقام.

1. المصدر نفسه، ، ص81.
2. المصدر نفسه، ص113.
3. عز الدي جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة ص119.

ـــ **رجوعه إلى رشده:**ويسقط البطل، ومن هذه السقطة ترتد ذاكرته ووعيه القديم حيث زال ذلك الغباء عندما غسله الشيخ المجذوب بماء الشلال وأعاده إلى حاله عندما رماه بالماء فيقول: «ثم رماني وسط حوض الماء ...وقفز الشيخ المجذوب فوقي برجليه وراح يدلكني دلكا شديدا وللماء مور شديد فأغدو تحت رجليه كالعهن يخرج مني عفن...نتن... »[1]، ويستعيد وعيه الساحق ويطل الأمل في التغيير قائما، وأمره بصنع الفلك رمزا للخلاص من الطوفان اللعنة التي غدت مهددة للمدينة وتوشك أن توقعها في الغرق حيث يقول: «الطوفان قادم...وأصنع الفلك الطوفان قادم»[2]، وبهذا الحدث ختم روايته إذ ترك القارئ أمام متاهة من توقعات النهاية فقد كانت نهاية مفتوحة على احتمالات عدة.

2. ـــ الفضاء:

يستحيل للعمل الروائي أن يبني متنه دون المكان أو الفضاء إذ لكل حدث زمن ومكان يحدد خصوصيته سواء حدث واقعي أو خيالي، فالمكان يشكل أحد أهم تقنيات السرد اللازمة حيث نجده في الرواية والقصة...الخ كما أنه من مكملات بنية الخطاب السردي «فالمكان على الأرض أو في الواقع لا يوحي لنا إلا بخطوط عامةوبمعلومات أهم،فإن المكان في الرواية يحيل تلك العمومية إلى خصوصية متميزة»[3].

فالمكان الواقعي هو موقع جغرافي كوني، يعيش فيه الناس ويمارسون فيه طقوس الحياة المختلفة، أما في الرواية أو أي عمل سردي فهو مجرد مكان نضعه كرمز أو كمكان افتراضي نلمحه من خلال الشخصيات التي تتحرك فيه.

وبما أن المكان في الواقع يختلف عن المكان في الحدث الروائي، إلا أن هناك علاقة بينهما، تكمن في درجة الانعكاس التي يتركها المكان؛ أي أن له نفس الملامح والكيان والدور سواء في الحدث السردي أو في الواقع، ويبقى المكان في الرواية من تصور الكاتب ومحض خياله إذن «لابد من الإقرار بأن المكان في تشكيله الفضاء

1. ، المصدر نفسه، ص128.
2. المصدر نفسه، ص129.
3. ياسين نصير : الرواية والمكان، دار المكان الروائي، دار نينوي، دمشق، ط2، 2010م، ص17.

المرهون سرديا بجنس الرواية يضل دائما التعدد والتلون والتمظهر والتنوع، ويخضع باستمرار لنيات الراوي من جهة ويستجيب من جهة أخرى للإيديولوجيا التي تولف وجهة نظر الكاتب وموقفه من العالم»[1].

من خلال هذا نتأكد بأن الفضاء المكاني في حوزة الراوي يتحكم فيه كما يراه مناسبا لوجهات نظره، كما أن هذه المسؤولية هي التي تحدد نجاح الكاتب أو فشله، ويتجلى المكان في رواية " السرادق " من خلال وصف المشاهد وتقديم أحداث لأشخاص،فالسارد "عز الدين جلاوجي" نجده قصر أحداث روايته على مكان واحد هو "المدينة" حيث جسدها على صورتي امرأتين، فالمرأة الأولى هي المدينة السابقة أما المرأة الأخرى فهي المدينة في حاضرها، إضافة إلى إشارته إلى أماكن أخرى بشكل عجائبي طفيف، إذ يطغى المكان في الرواية على العناصر السردية الأخرى بطريقة عجيبة مدهشة يتحول فيها من فضاء مدنس إلى فضاء مقدس تمارس عليه طقوس العبادة، بل إن «المكان يتحول فيها إلى شخصيات روائية فاعلة تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطار أو ديكور لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطور الحدث»[2].

فالمدينة تخرج من بعدها الجغرافي إلى البعد الأدبي أين أصبحت تقهقه وتضرب الأرض بكعبها وتدندن أغنيتها المفضلة.

ـ الفضاء النصي للرواية:

تعتبر رواية " سرادق الحلم والفجيعة " من الروايات التي سلكت مسلك الغريب والعجيب والأسطوري فهي رواية من الحجم المتوسط إذ أن صفحاتها بلغت 129صفحة وأنهى الكاتب تحريرها «من ليلة03 إلى 30 ديسمبر عام 1999م بعد العاشرة ليلا»[3] بسطيف، حسب توقيعه المدون في آخر الرواية، وقد صدرت عن دار أهل القلم بسطيف ـ لأول مرة ـالجزائر سنة 2006م.

1. محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2010م، ص159.
2. عبد الحميد هيمة : علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، رابطة أهل العلم، سطيف، الجزائر، دط، دت، ص108.
3. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص133.

استهلها الكاتب بإهداء غريب، تضمن «إليّ...إلى الغرباء»[1]، ثم تلاه بفاتحة لأبي حيان التوحيدي «الهوى مركبي...والهدى مطلبي...فلا أنا أنزل عن مركبي...ولا أناأصل إلى مطلبي...أنا بيهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة...»[2].

فنجد الروائي يكسر حواجز بناء العمل الروائي والذي غالبا ما يفتتح بمقدمة ويختتم بخاتمة، وقسم الرواية إلى ستة وثلاثون (36) عنوانا داخليا وهي: (أنا والمدينة، قبحون، في حضرته، الكابوس الجميل، حبيبتي نون، حي بن يقظان، القارح بن التالف، والفاني بن غفلان، عيد الغراب، في رحاب الصخرة، حجافل الدود، الحلول وحديث الإشارة، الأحذية والفأر، هولاكو والأحذية الخشنة، وكر النسور، الحيرة، الشاخير المالح، قصة الغراب والقمل والشياطين، البحث عن الحبيبة، تجشأ السيل، سراب الأبالسة، الارتواء يولد الظمأ، نبأ الهدهد، الشلال، الطائر الميمون، حكاية السيد نعل، الغربة، الرسالة، الآلهة الخرجرة، هئت لك، القمر الدري، العورة العوراء، اللعنة اللعناء النبع والمجذوب، الطوفان والفلك).

حيث اختتم الرواية بمقدمة، واستعمل الهوامش التي بلغ عددها اثنان وعشرون (22) هامشا، جاءت تفسيرية أحيانا واستدراكية أو استباقية أحيانا أخرى.

ونجد الرواية تعالج إشكالات كونية «إذ أننا أمام كتابة تعانق الكوني الإنساني وتتجاوز النزعة المحلية الضيقة»[3]، وذلك على شكل ثنائيات لعل أكبرها ثنائية الخير والشر حيث تنضوي تحت إشكالات الحلم والفجيعة أو ثنائية الموت والحياة إذ تتولد منها العديد من الثنائيات الضدية، فالفجيعة مرتبطة بالوضع المأساوي الذي آلت إليه المدينة في الحاضر (الزمن المتعفن، وأبطاله الغراب والفئران والثعالب والنسور، نعل والأخدان... فالملاحظ أن الكاتب استعار لها أسماء مقززة ومنفرة واستدعى صفاتها وقبحها، والذي يتمثل في صفة السواد الخبث، الخيانة...أما الحلم فهو يحيل على ما هو مفقود من حب، نقاء...

1. المصدر نفسه، ص05.

2. المصدر نفسه، ص06.

3. ينظر: الساوري بوشعيب، رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، والتخييل الأسطوري الراهن، ضمن سلطان النص، " دراسات في أعمال عز الدين جلاوجي"، دار المعرفة، الجزائر، 2008م، ص451.

لقد أصل الروائي متنه بتوظيفه للتراث والذاكرة الثقافية عبر قصص الأنبياء والمحكي الصوتي والتاريخي وغيره من مصادر أخرى.

ـ الفضاء الجغرافي:

إن ما يقف عليه القارئ لرواية " السرادق" هو وجود تقنية سردية تحمل شحناتها الدلالية الخاصة المتأنية من انحرافها عن شكل وجودها الواقعي فالكاتب «يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون – في بعض الأحيان- هو الهدف من وجود العمل كله»[1]، فمتلقي العمل الروائي يلاحظ حضورا للمكان بصورة تتجاوز الوظيفةالتزيينية لمسرح الأحداث التي دأبت عليها الرواية الكلاسيكية إلى صورة أصبحت له مزايا الشعرية والأنسنة والجمالية، وذلك بكعبها فيقول: «تقهقه المدينة العاهرة في سمعي...تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف...يتصافح ثدياها شكوتاها...تضرب على الأرض بكعبها...تدندن أغنيتها المفضلة»[2]، فاختار الروائي لهذه الميكانيزما العجائبية أهداف تخدمه في تنمية العمل، وهذا ما يزيد القارئ تشويقا لما تحمله هذه الرموز من دلالات ولعل أول مفتاح لهذه الرموز الواردة في المتن هو "عنوان الرواية" حيث نجده يحمل بعض الأمكنة التي صرح بها، والبعض الآخر لم يعلنها بل كان العنوان يعكس معالمها، فنجد مصطلح" السرادق " وهي «بيت من الشعر يمد فوق ساحة الدار، خيمة، غبار ساطع منتشر، دخان مرتفع كثيف»[3]، إذن هي ما يمد حول شيء أو أي مكان محمي.

وجاءت كلمة السرادق في القرآن الكريم تعني السور ومنه فإن العنوان يحمل دلالة توحي إلى ما بعده ـالمتنـ حيث تجلى المكان فيه في السور الذي يحيط بالحلم والفجيعة؛ أي ما يحيط بالنقاء والصفاء من جهة والخبث والخيانة والفساد من جهة أخرى، فهي أسوار للأمل المفقود، وأسوار للخيبة المدمرة النتنة.

وإذا أسقطنا هذه المعاني والدلالات على مضمون الرواية يلفت انتباهنا مع هذا المتن، فالمكان الذي برز في الرواية – كما قلنا ـ هو فضاء " المدينة " – المدينة المومس -: ذلك الفضاء المدنس المرادف للمحنة والموت

1. حسن بحراوي: فضاء المكان الروائي في الأدب المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص59.
2. عز الدين خلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص11.
3. قاموس المعاني : كلمة " سرادق" http://almerga-com/meting.php، تاريخ المراجعة /2016/06/09.

والذي دنس من طرف أراذل أهلها "كالغراب " ومساعدة " نعل" اللذان يمثلان رمزا للحقارة والدناءة والصنعة، فهذه المدينة كانت في الماضي حلما جميلا، تنعم بالحسن والجمال فيصفها في موضع آخر وفي مقطع "حبيبتي نون" قائلا:

«آه مدينتي...

عفوا أقصد آه حبيبتي...

لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

أولم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟؟

أولم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة؟؟

حسنا، حبيبتي يا لون الفرح والقمح البري...

يا طعم زخات المطر الليمون...الأريج...الشذا ...»[1]

فهذا المقطع المعنون بـ "حبيبتي نون" دال على مدينة حملت حرفا وهو " النون " ومدلول ذلك هو أن سقوط بقية الحروف فحرف النون ليس له محل من الإعراب، إذن المدينة صارت بلا معنى، والمتن الروائي يعكس غياب المعنى الجميل الطاهر النقي، فأصبحت مدينة لا معنى لها، سقطت قاعدتها وأساسها، كما سقطت حروفها، ونجد ذلك في قوله: «لعل الأمر لا يعدو أن يكون أمرا جميلا؟»[2]، فجمال المدينة صار ماضيا وحلما مرتجى.

أما حاضرها فهو فجيعة وخيبة أمل، والسارد غير راض على هذا الحال، فمهما كان الفرق شاسعا بين المدينتين، المدينة المومس التي يعيش مرارتها حاضرا، والمدينة الحبيبة التي يعيشها أحلاما إلا أنهما يشتركان في حضور واحد داخل النص فكلاهما شخصية روائية تجردت من صفاتها المادية الحيزية الفضائية، وحلت في شخصية إنسانية تبني علاقاتها مع ساكنيها وداخليها سواء علاقة عهر أو علاقة حميمية طاهرة، ليأخذنا الكاتب بهذه الشخصيات الرمزية إلى واقع وحال الوطن " الجزائر " وما تمر به خلال الفترات المتزامنة مع حلول المستعمر في

1. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص25.

2. عز الدين جلاوجي سرادق الحلم والفجيعة، ص26.

العشرية السوداء، إذ نجد " عبد الحميد هيمة " يرتب المكان في هذه الرواية على ثلاث مراحل وهي: مرحلة المدينة المومس تليها مرحلة المدينة الفاضلة – الحلم – ثم مرحلة الهزيمة، ونهاية الرواية بانتصار المومس واستسلام البطل لغوايتها وسقوط المدينة الحلم " الحبيبة نون " ولكن سرعان ما انقلبت الأدوار بتدخل النسج والمجذوب والطوفان والفلك الذين قاموا بإنقاذها وتطهيرها.

وتجدر الإشارة هنا أن صورة المدينة في الأدب العربي الحديث تتحد مع صورة «المرأة البغي، فالمدينة في اللغة (مؤنثة) وفي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحا واجتياحا واغتصابا لها ولنسائها ولمواردها وهي ما تزال إلى اليوم»[1] ، فالكاتب وجد في هذه الصورة قرب المنال والأداء.

وإلى جانب الصورة الأنثوية المكثفة للمكان نجد صور مكانية أخرى فضائية ترسم بعض المعالم الجغرافية ذات إيحاءات تحليلية اجتماعية نذكر منها:

ـ المقهى: وهي مكان يجتمع فيه الناس، تحولت في الرواية إلى «فضاء مغلق يحمل دلالة الركود والضياع والعجز عن التغيير» ، وقد صور لنا هذه الصورة من خلال قوله: «خلت مقهانا الشعبية...دخان يتصاعد من الزاوية يغازل أنوف المكومين...السقف ملعب تمارس فيه العناكب هواياتها المفضلة...أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة»[2] ، ونلمس هنا وصف الكاتب للإنسان المثقل بأعباء الحياة في صورة " ماشية منحورة" دلالة على العجز والاستسلام للواقع.

ـ البالوعات: وهي متضادة مع الربوة وهنا يكمن الفضاء المفجوع إذ أن الكاتب يعمد إلى تقديم مشاهد بصرية موغلة في القبح والقذارة، كما نجد أيضا:

ـ **المبولة والبوالة:** وهي مكان قدر ويمكن توضيح هذين المشهدين – البالوعات– المبولة والبوالة– في قوله: «وأذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين من كل فج عميق...عميق...من تحت الأرصفة...من عمق البالوعات...من طمي المبولة والبوالة...من تشققات الجدران الخربة»[3] ، والبالوعة هنا رمز للمدينة المومس المدينة القبيحة، فالبالوعة

1. عز الدين جلاوجي: سلطان النص، ص423.
2. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص11.
3. المصدر نفسه, ص13.

تتحول إلى شخصية روائية تمارس فعل الحضارة إذ أن كل شيء فيها قدر فهي صور لأمكنة على غاية من القذارة، إلى يجعل القارئ يشعر بكثير من التقذر، يتعفف المبدع عن توصيف سكان المدينة تاركا المهمة للمكان يتحدث عنهم إذ يقول: «قابلتني مبولة المدينة تفغر فاها متثائبة وقد سربل السوس كل أسنانها فتهاوت...هي أشبه ما تكون بفم عاهرة متقاعدة أدمنت الخمر والتبغ، بجوارها كان السجن يقف شامخ السرادق مزينا بالأسلاك الشائكة...»[1]، والحضور المهيمن للمكان المدنس يحيل إلى دلالات وإيحاءات تنحو بنا إلى واقع المدينة – نون– فكل ما ينتمي إليها مدنس إلا أنه يشير من حين إلى حين إلى بعض الأماكن التي ما زالت تحتفظ بطهارتها ونقائها وصفائها ومنها:

ـ **النبع المختبئ:** وهو مكان خفي في طل هيمنة المكان المدنس ونجده في قوله: «لابد أن أذهب الآن إلى الشلال خارج المدينة، لقد جففوه...خربته الفئران منذ قدمت المدينة بمباركة الغراب وأتباعه إنهم يكرهون الماء يصابون بالسعار كلما رأوه، ولم يبق إلا نبع ضئيل حول مساره إلى مكان خفي لا يعرفه إلا سواي»[2].

ـ**الصخرة:** وعادة ما يرمز بالصخرة للمقاومة والصلابة وهي الصخرة التي كان يجلس إلى جوارها المجذوب: «وحدق في الصخرة عشقا...هياما...احتضنها برموشه...يسقيها منجدن..قحط...جفاف...تيه...ضياع... عشقا...هياما.

وأمسك عصاه من مقدمتها وأشهرها في وجه الصخرة وراح يضربها»[3].

إذن فالنص منح كينونة منزاحة عن الموجودات الحسية، مما يجعل حقله يبتعد عن الواقع بعدا سحيقا والمبدع في انتقائه لهذه الأماكن يدفع القارئ إلى أن يدرك العناصر غير المألوفة بواسطة العناصر المألوفة.

وفي الأخير وعند إحاطة المتلقي بكل ما تخفيه الرواية يتضح لنا أن العنوان اختزل في طياته ما جاء في متن الرواية فالسرادق كانت محيطة بالحلم والفجيعة، الحلم المتمثل في المدينة نون والفجيعة المتمثلة في المدينة المومس وأكيد أنه كان يقصد الوضع السابق للجزائر – الحبيبة نون – والوضع الراهن لها – المدينة المومس –.

1. المصدر نفسه، ص31.
2. المصدر نفسه، ص98.
3. عز الدين جلاوجي سرادق الحلم والفجيعة ، ص50-51.

3. _ الشخصيات:

تعتبر الشخصية أحد مكونات العمل السردي، فمن دونها لا يكتمل، ولا يتنافس العمل، فمن خلال التعاريف المقدمة سابقا للشخصية – ورقية كانت أم إنسانية – أنها تقوم بأفعال وأقوال في زمان ومكان ما، حيث يعمل الكاتب بتسييرها وإدارة حركياتها في جمل تتخلل المشهد الذي يشيد بها داخل الرواية «فالشخصيات التي تنكب فاعلية النهوض بفعل السرد في الرواية وتؤلف في النهاية عالم المروي وفضاء السرد»[1]، فهي تقوم استجابة للطبيعة الحديثة التي توجهها الرواية الجديدة فتوجه فعاليات الشخصية السردية ضمن سابق معين كما هو الحال في رواية " السرادق " التي تتكون من شخصيات والقارئ المطلع على هذه الرواية يلمح فيها شخصيات متعددة فهناك الرئيسية المتمثلة في: المجذوب، الحبيبة نون، الغراب ونائبه، السيد نعل وحزبه أو أتباعه....الخ، هذه كلها شخصيات عجائبية وهي خليط بين أشباح واقعية وغير واقعية يعبر من خلالها الروائي عن أزمة الإنسان المعاصر وعن واقعه.

والروائي " عز الدين جلاوجي" رسم شخصيات روايته وفق منظور جديد ورؤيا تتجاوز كل الأبعاد الداخلية والخارجية، بل تعمل على تقوية ثوابتها وتتجاوز قوانين الطبيعة، لأن الواقع تجاوز واقعه إذ أصبحت السلطة فيه للفئران وغابت القطط في حضرة الجرذان هذه الشخصيات التي تحولت وخرقت الطبيعي وخلقت قوانين جديدة لترسم بذلك مشهدا عجائبيا يثير الدهشة والغرابة، شخصيات هذه الرواية تتشكل بطريقة مقلوبة تبعث على السخرية والاشمئزاز، وكون الروائي واحد من شخصيات الرواية ولقد استعمل ضمير المتكلم بدل ضمير " الهو" هذا الضمير الذي يملك «القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والزمن جميعا»[2]، وهذا ما يقوي العلاقة بين القارئ والنص ويتيح له فرصة التوغل والتعمق في جسد النص وأعماقه ومناطقه المحرمة والمظلمة إذ أن الراوي كان يسرد ما عايشه ورآه.

وسنحاول تقسيم الشخصيات العجيبة إلى طبقات وظفها "عز الدين جلاوجي" لكي تخدم النسيج السردي للمتخيل المدروس وتتحقق رؤيته للعالم فمن الطبقات الاجتماعية في هذا المتن السردي نجد:

1. محمد صابر عبيد : المغامرة الجميلة للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص18.
2. عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص299.

- ــ **طبقة فاضلة وتضم:** الشيخ المجذوب، الشيخ مولانا، الحبيبة نون، حي بن يقظان، الهدهد، شهرزاد، عسل النحل، نور الشمس، شذا الزهر، سنان الرمح، الأسمر، ذو العينين العسليتين، القلة الصلعاء.
- ــ **طبقة مدنسة وتضم:** المدينة المومس، نعل، المبولة، شهريار، القارح بن التالف، الفاني بن غفلان، ودخل بن دغل، هيان بن بيان، الفأر، الدود، العجائز، الشياطين، العفاريت، المردة، يأجوج ومأجوج.
- ــ **طبقة حاكمة وتضم:** أصحاب الأحذية الخشنة، هولاكو، الغراب لعن وقبحون
- ــ **طبقة خادمة ومناصرة للطبقة الحاكمة من الوصوليين الانتهازيين وتضم:** الحلزونات، الطحالب الملتصقة بالمدينة المومس، الأخدان والدود.
- ــ **طبقة مهمشة ومغتربة وتضم:** أصحاب العقيدة الصافية السمحة من المبدعين والمثقفين الأصليين.

ــ الراوي أو الشاهد:

هو بطل الرواية وسيد الأحداث والعليم بها، وشخصية غريبة مبهمة، لم تذكر لأي صفات جسمية أو خلقية، فالراوي لم يعرف بنفسه سوى أنه شاهد على ما حدث أمامه وأنه غريب فيها حين قال: «وانكفأت على نفسي وجلست القرفصاء بعيدا أنظر المشهد حزنا...حسرة»[1]، وهذا بعد أن استبيحت المدينة، فأكتفى بالتحسر على راهن المدينة فيحاول البطل عن معنى لوجوده فيحتمي بين الفينة والأخرى بالمجذوب، وينعكس الوضع المأساوي للبطل على الواقع المتأزم فهو يحاول القيام بمهمته الرسولية " بعث الخير واستعادة ملامح المدينة السابقة إلا أنه يقع في المبولة فيرتد ويصبح من أهل الخبث، ولكنه يستعيد رشده ذلك بفضل " المجذوب" فمن خلال هذه الشخصية قدم لنا صورة للمثقف، تبدي ملامحها شدة الأزمة التي يمر بها ولا زال يعاني الاضطهاد والظلم المسلط عليه من كل الجهات إذ أنه لا يزال مجرد صوت بلا صدى ولا زال المجتمع يمارس عليه التهميش.

ــ المدينة المومس:

أخذت المدينة صورة المرأة المومس، المرأة العاهرة المغرية وقد وصفها في قوله: «تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف...يتصافح ثدياها...شكوتاها...تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنيتها المفضلة»[2]، فهي كانت

1. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص51.
2: المصدر نفسه ، ص09.

ملاذا لكل المارة وقد بين ذلك حين خاطبها قائلا: «إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟؟...إلى متى ترضعين الحمقى والأغنياء...؟؟إلى متى أيتها(...) تمارسين العهر جهارا دون حياء...؟»[1] ، فالمدينة المومس مثلت في الرواية بعد الاغتراب السياسي من خلال مشكلاتها المختلفة إذ أنها صنعت طبقة سياسية مشوهة جعلت الشخصية الروائية تعاني الخيبة والإحساس بالغربة، فكل ما فيها مشوه لا يوحي بالخير، وهي رمز " للجزائر" التي تعرضت للإغتيالعلى أيدي أبنائها الدين مارسوا عليها أفعالا مخلة بالحياء.

ـ **الغراب:** هو زعيم أكبر حزب " الحزب الحاكم" كما ورد في الرواية: «كان الغراب على رأس أكبر حزب»[2]

الغراب كلمة لا تبتعد عن " الاغتراب" وهو حاكم المدينة، طائر وصفه السارد بقوله: «كنت قد حدثتكم عن الغراب وهو طويل بخيل أطرافه ضعف جدعه المتكور ككرة مطاطية كبيرة...الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغراب، يظهر له في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء ويريد كما يتحول فمه وذلك أمر نادر إلى منقار أبيض حاد خاصة في عيد الغربان»[3] ، والجدير بالذكر أن هذا العيد سنّه الغراب منذ سنوات فأصبح عيدا رسميا في المدينة إضافة إلى المواصفات التي ذكرناها يقال أن أظفار قدميه عبارة عن مخالب فيرتدي حذاءا معكوسا لكي لا ينكشف أمره وقد صنعه له السيد " لعن" حيث هو الوحيد الذي يعرف سره، صفاته كلها صفات بشرية قام الكاتب بتضخيمها مستعيرا من عالم الإنسان والحيوان، إن البعد الذي ترميه هذه الشخصية هو الفساد السياسي إذ أن السلطة كانت له فيقول: «...تشرئب أعناقهم للسيد الغراب في إعجاب شديد...ترتفع صيحاتهم وتصفيقاتهم وتهليلاتهم في كل لحظة وعند كل جملة مؤيدين ما تفوه به الغراب»[4] ، فكان الآمر الناهي في المدينة فالكاتب اختار كلمة " الغراب" ليؤكد غربة وضياع سياسي حقيقي يبعث في النفس الخيبة والإحباط وما أكد ذلك استهزاؤه من صرح الديمقراطية، كما نجد المحكي التاريخي لهذه الشخصية من خلال قصة " هولاكو" وغزو

1. المصدر نفسه، ص ن.
2. المصدر نفسه، ص28.
3 عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة, ص87.
4. المصدر نفسه، ص83.

بغداد إذ شبه غزو الغراب للمدينة بغزو هولاكو لبغداد، إذ قال: «المهم أنها ضاجعتنا كما ضاجع هولاكو دار السلام ذات تاريخ»[1]، فهو يوظفها توظيفا أسطوريا، وأرجح أن الحزب المقصود به هو حزب " جبهة التحرير الوطني".

_ المجذوب:

شخصية منفلتة أوهمنا السارد بوجودها، فهو لم يذكر لها أي ملامح جسدية، فقط اكتفى في رسم صورته بقوله: «كان المجذوب يجلس إلى ظل صخرة كبيرة يمسك بعصاه ويرفع رأسه يتأمل السماء دون أن يتحرك البتة هذا لا يحس إلا أن ينظر إلى السماء كتمثال مرمري قديم وضع دونما عناية عند سفح صخرة بصيرة...»[2]، ثم يقول: «ذكر الأولون أنهم لا يعرفون متى جاء إلى هذا المكان، ولا لماذا ترك المدينة وصعد إلى هذه القمة؟ ولا لماذا اختار هذه الصخرة بالذات دون غيرها من الصخور؟ ولماذا هو يقضي معظم أوقاته صامتا يمسك عصاه بيمناه مرة و بيسراه أخرى وبكلتيهما مرات؟ ولكن لماذا يدنو ببصره إلى السماء أبدا»[3]، كل هذا الالتباس لهذه الشخصية يأخذنا إلى اكتشاف سره، إضافة إلى أن له طقوس لا يعرفها إلا هو، فقد كان البطل دائما يستنجد به لمحاولة فهم ما جرى من تردي بالمدينة، وما نلمسه من قول السارد: «واضرب بعصاك الحجر...زيتونة لا شرقية ولا غربية»[4]، أنه استعمل شخصية الشيخ " المجذوب" رمز الجبهة الإسلامية للإنقاذ وما يؤكد ذلك، ترديد الشيخ لشعارات طالما رفعها الإنقاذ ديون عام 1990م/1991م مثل: عليها نحيا وعليها نموت وفي سبيلها نقاتل... لا شرقية ولا غربية.

_ الشيخ/ الرجل الصالح:

هذه الشخصية هي آمرة بالمعروف ناهية عن المنكر إذ قرر أن يقضي على جيش الشياطين الملاعين والأبالسة الماكرين " الإسلاميين" فاصطاد كل الشياطين فجعلهم في كيس " المعتقل" حتى امتلأ، ولكن الشياطين

1. المصدر نفسه، ص70.
2. المصدر نفسه، ص48.
3. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة هـ، ص49.
4. المصدر نفسه، ص51.

خرجت من الثقب الذي أحدثه في الكيس وعمت أرجاء المدينة، «وتعاهدت على تقديم القرابين على مذبحها»[1]، فمن خلال هذا نلمس البعد الذي يرمز له بهذه الشخصية وهو " الرئيس الراحل بوضياف" «فكانت قد أحرقته الشياطين ليكون عبرة لكل من يعترض سبيل الأبالسة»[2]، وبالفعل هكذا كانت نهاية الرئيس بوضياف.

_ السيد لعن/ نعل:

هو خادم السيد الغراب حيث «يدعي أنه ابن المدينة ويغار عليها ولكن يكشف أمره، إذ أن كلامه كله كان مزورا»[3].

_ عجائز المدينة:

هي أحزاب سياسية ترمز إلى الأحزاب التي اجتمعت بسانت إيجيديو فقد ورد أن عجائز المدينة اجتمعن عند بوابة المبولة و «قررن أن يسقطن القمر في قصعة ملأنها ماء»[4]، وقد استحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج إلى المدينة المومس لم تكن معهم وهنا تتأكد رمزية هذه الأحزاب التي لم تكن من بينهم " الجزائر".

_ النسور:

جاءت هذه الشخصية في الجمع إذ أنهم قوم اتخذوا من الجبال مساكن لهم وقد مثلهم السارد: الأسمر ذو العينين العسليتين، عسل النحل، نور الشمس، شذا الزهر، سنان الرمح، إذ يقول عنهم الراوي: «...كلهم ذهبوا غير رجعة، كلهم طلقوا المدينة ثلاثا ورموا خلفهم سبع حصيات ليقطعوا كل صلة لهم بها ورحلوا...»[5]، وهذه النسور تمتلك قوى سحرية حسب ماروي، وفي موضع آخر من الرواية يتضح أنهم الإنقاذيون الذين تعرضوا للسجن والتعذيب.

1. ينظر: المصدر نفسه ، ص64.
2. ينظر : المصدر نفسه، ص65.
3. ينظر: المصدر نفسه، ص103.
4. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة هـ، ص55.
5. المصدر نفسه، ص58.

_ الحبيبة " نون ":

وهي الحبيبة السابقة للشاهد فقد أعياه البحث عنها إلا أنه خفق في ذلك حين قال متحسرا «إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب...الفئران...والخنافس...تعلي قصورا...إلى متى تطاردني الثعالب المتشردة»[1].

فالحبيبة "نون" هي الجزائر الأصلية إنها تحولت مومسا واندثرت وتلاشت تلك القيم التي كانت تكتسبها.

وما هذه الاستنتاجات إلا ما استخلصناه من قراءة الأستاذ " عمر سطايحي"* لأنه كان الأقرب بتأويلاته والقارئ وحده هو الذي يحقق المعنى من خلال فك الشفرات والرموز الجلاوجية على ضوء قدراته وأفق واقع، كون هذه البنية الأسطورية منفتحة على عدة قراءات تأويلية وتحقيقات دلالية، تتأتى عبر استثمار القارئ لمخزونه الثقافي والمعرفي، من تاريخ وفلسفة وأدب وحكايات الجدات وأساطير محلية وعالمية من جهة، ومتغيرات الواقع ومعطياته للإجابة على أسئلة الراهن.

فالمبدع يضع قارئه في أجواء " كليلة ودمنة " و " ألف ليلة وليلة " مستثمر الثراء المعرفي الثقافي والفني الأدبي الذي يحقق العمق الدلالي لنصه الجديد، فقد كانت له أغراض ثرية للجوئه إلى توظيف رمزية الحيوان والأشياء كوسيلة نقدية خفية للحاشية والبطانة التي تحيط بالسلطان ومواقع صنع القرار.

إضافة إلى كل هذه الشخصيات نجد ورود القارئ الضمني وراء شخصيات أخرى في شكل عتاب خفي ونقد لمواقف بعض المثقفين والفنانين الذين هجروا المدينة – الوطن- في أيامها العصيبة ومن بين هذه الشخصيات: شخصية " عسل النحل "، الفنان الذي إذا غنى أوبت معه الأشجار والأنهار وطربت لصوته القلوب.

4. _ الزمن:

يعد الزمن محورا هاما في تشكيل النص الروائي وتجسيد أبعاده التاريخية والاجتماعية والسياسية «وذلك أن الزمن يعد عنصرا أساسيا في السرد الروائي وعليه تترتب عناصر التشويق والاستمرار وتنظيم الأحداث»[1]، لهذا

1. المصدر نفسه، ص09.

*. من خلال عمله " الشاهد على اغتيال الوطن" رواية سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا من سلطان النص.

تعنى الرواية غالبا بتحديد الزمن سواء كان ذلك تصريحا أم تلميحا والروائي، وعلى دراية بأهم التقنيات التي يلجأ إليها الكتاب في توظيف الزمن ضمن المبنى السردي لأعمالهم الروائية ولكن الزمن في الرواية عامة أصبح "إشكاليا" بحيث لا نكاد نعثر على ماهيته ولا على مؤشراته، فهذا ما يشكل الواجهة الأمامية التي يتجلى بها المعطى الزمني في رواية " السرادق" فتموضع الزمن بهذه الكيفية الإشكالية في الرواية، يزعزع المعايير الثابتة المشكلة في وعي القارئ، ويحدث توترا بين الصورة الخلفية النمطية والصورة الأمامية المتجلية في الرواية بشأن هذا التوظيف الزمني وهذا ما يمنحها إمكانية تجاوز ذاتها.

_ المفارقة الزمنية:

كما ذكرنا سابقا إن دراسة المفارقات الزمنية تعمد إلى دراسة الزمن وأنماطه المختلفة في الرواية أثناء عملية السرد – سرد الأحداث- وفق أنظمة الاسترجاع والاستباق التي يلجأ إليها الراوي أثناء حكيه لأحداث روايته فالقارئ مثلا وهو يلج عالم رواية " السرادق" يكشف أنها تجمع بين زمانين زمن قد مضى وهو ما يعنيه الكاتب " بالحلم" أي زمن المدينة أيام كانت تنعم بالحس والجمال والزمن الراهن الذي مثله بالمدينة المومس وما آلت إليه، وعليه فإن قوة حكي " السرادق" تقوم على تأجيل الفجيعة واستشراف الحلم من خلال توليد إرهاصات الشارة المشعة، إلى حلول التشاؤم، وهنا تكمن القيمة الإنسانية للعمل الأدبي إذ أن الرواية لا تضع الأمل الفياض الرائق الذي يخفي قبح الواقع وفجيعته، وتتجلى المفارقة الزمنية في الرواية من خلال عنصرين أساسيين هما:

أ/ الاسترجاع:

ويكمن ذلك من خلال " الحلم" ويقصد به الزمن الماضي حيث كانت المدينة تنعم بالطهارة والجمال والنقاء وقبل أن تدنسها يد " الغراب" ومساعده " لعن" فيظهر البطل في حسرة غياب الملامح السابقة –للحبيبة نون- أو المدينة فيعاتبها قائلا:

«أولم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟

أولم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة؟

أولم تكوني يوما...موجا...شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة؟

1. حسن بن مالك: الاتجاه النسقي في النقد الروائي العربي، أطروحة دكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة وهران السانيا، الجزائر، 2006م، ص303.

وهل تدركين يا حبيبتي البيضاء ثلجا...العذبة فراتا نيلا الملساء حجازا...الشامخة سنديانا؟؟»[1].

فنجده يسترجع ملامحها وزمنها في ذاكرته ليعرف القارئ أنه كان في المدينة زمن جميل سابقا إذ أنه كان يعيشه في الماضي حين يقول:

«حسناء حبيبتي يا لون الفرح والقمح البري...

يا طعم الطفولة والحلم والليمون

يا قامة الصفصاف وكبرياء السرور...

يا نسيم البراءة...يا براءة النسيم...»[2].

وبعد هذا الاسترجاع هو حنينه إلى هوية وطنه وتحسره على ما آل إليه وطن السلام والصفاء والنقاء والطهارة.

ب/ الاستباق:

فالكاتب لم يتوج إلى استرجاع الزمن الضائع إذ نجده أمام واقع مآل المدينة، فقد حكم المدينة الغرباء وتوالت عليها الأزمات والمحن فتحولت إلى مومس إذ تجلى ذلك في قوله: «وهاهي تنتهي إلى مومس تضاجعها الأحذية في الخلاء، وفي وضح النهار....الأحذية ليست أحذيتنا لا نعبد ما تعبد ولا تعبد ما نعبد ولا هي عابدة ما نعبد...»[3].

فالأحذية التي لا تعبد ما نعبد رمز للغربي فالكاتب يستشرف ثورة الشباب الذين خضعوا للفكر الغربي.

وعادة ما يكون الاستباق في الأحلام، كما فنجد في مقطع الكابوس الجميل حين حاوره النور، فنجد حوار عجيب يقول الشاهد: «هذا قال...أو هكذا خلته قال...واختفى من أمامي شواظا من نور فتثعبن الظلام من جديد مالئا الحجرة واندفعت إلى الخلف...أين ما كنت أرى؟ وأين النور الذي ملأ الحجرة؟؟»[4]، فعادة ما يكون

1. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص25.
2. المصدر نفسه، ص26.
3. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص69.
4. المصدر نفسه، ص24.

الحلم هو تنبؤ بما سيحدث أو ما يمكن أن يكون، وقد كان كابوسا إذ نجده يقول: "عدت إلى مكاني لقد كان كابوسا مرعبا لكنه في الآن ذاته كان جميلا...أجل دون شك ما وقع هو الكابوس"[1].

ومنه نرى بأن هذه المفارقتان تسعى إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث، حيث يتم خرق التسلسل المنطقي للمتتاليات الحكائية، حيث يسعى " عز الدين جلاوجي" في رواياته، وبالتحديد في الرواية التي بين أيدينا أن تكون كل مفارقة سردية لها مدى واتساع فنجده من خلال شخصية " المدينة" " نون" استطاع أن يستحصر المدينة أو الوطن بكل ما كان يحمله، والأمر نفسه مع " شخصية المومس" إذ أنه استطاع أن يربط الزمنين أو بالأحرى الأزمنة الثلاث: الماضي، حاضر الكتابة، المستقبل، يقول جيرار جنيت: "إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر؛ أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة"[2]، وذلك أن الأحداث في روايته سواء المسترجعة أو المستبقة تحتل حيزا زمنيا محددا داخل الحكي، وبفضل استعمال المدى والسعة يمكن الكشف عن هذا الحيز.

5. _ الحوار:

كما ذكرنا سابقا أن الحوار تجاذب أطراف الحديث وقد لازم الإنسان منذ نشأته وهو ضرورة حتمية حتى يحدث التواصل، كما أن الحوار في الفن الروائي هو جزء من السرد كغيره من العناصر السردية الأخرى نظرا للدور الذي يلعبه – الحوار – في العمل السردي إذ أنه المسؤول عن تطور الأحداث والشخصيات معا وهو نوعان داخلي وخارجي.

فلقد وظف الروائي " عز الدين جلاوجي" أسلوب الحوار في روايته ممزوجا بالوصف مهما كان حجمه طويلا أو قصيرا، فجاءت أغلب الحوارات خارجية جمعت بين مختلف شخصيات الروائية وحتى مع الشخصية الروائية الرئيسية ذاتها.

1. المصدر نفسه، ص ن.

2. حميد حميداني : بنية النص السردي، ص74.

_ **الحوار الخارجي**:ونجد هذا النوع من الحواريين بين مختلف الشخصيات وبصوت مسموع، من أمثلة ذلك الحوارالذي دار بين بطل الرواية والنور، وهو شخصية تأتي وتحاوره في لحظات تتماهى فيها الحقيقة بالوهم، واليقظة فيقول أن النور أمسك بتلابيبه وأنهضه غاضبا ثم قال: «هو: أين هي؟ أين ذهبت؟ أين ضيعتموها؟

ثم سكت البطل عندما أحس لسانه دخل بلعومه ولم يستطع أن يكلمه

هو: هكذا تسكتون...تلجمون حين تواجهون بالحقيقة المرة...

أنا: هبطت من السماء إذن؟

هو: أجل، إذا كانت السماء غير التي تراها فوقك»[1].

ثم اشتد غضبه فقلت:

«أنا: من أنت سيدي؟

هو: إني أبحث عنها...هنا كانت...

أنا: من هي؟

هو: (وقد أطلقني) من هي؟؟ من هي؟؟

ثم ابتعد قليلا فقال:

أنا: عاشق أنت سيدي؟

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

ففي هذا المقطع وفي مقاطع أخرى متشابهة تحضر شخصية النور كمعادل لصحوة الضمير الذي يؤنب صاحبه على التقصير في أداء واجبه، حيث نجد في مقطع" القارح بن التالف" و" الفاني بن غفلان" أن النور تجلى أمامه فدار حوار بينهما مفاده:

«هو: ما زلت تنكرها؟

أنا: عمن تبحث؟

1. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص22.

2. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص22-23.

هو: عن حبيبتي.

أنا: أخبرتك المرة السابقة أني لا أعلم عنها شيئا.

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

أنا: أنا...ومن غيري؟

هو: أنت والغراب والفئران والثعالب...

أنا: يا سيدي ربما هو أما أنا فلا.

هو: ولماذا تستثني نفسك أيها الأحمق الغبي.

أنا: أقسم بكل مقدس أنني لا أعرف عنها شيئا..."[1].

والرواية تحتوي حوارات متعددة، نجد ما ورد في مقطع "حي بن يقظان"، عندما رأوا الغراب يهرع عند سفح الإله قبحون فروا جميعا نحوه وأحاطوا بالبطل حيث يقول: "ثم نهضوا جميعا وأحاطوا بي وقد استولوا من عيونهم شبقية الحقد...

_قال السيد لعن: لنقطعن رجله ويده من خلاف.

_ قال الغراب مؤيدا:ولنصلبنه في جدع نخلة.

قال الجميع مبايعة: جزاءا نكالا...فجمدوا حيث هم...قال قائل منهم يتبينه الراوي: إن في القهقهة سرا.

قال الفأر: أتقتلون كتلة تسعى تدفعها الريح فوق تحت إني أراكم من الظالمين؟

قال الغراب: إنه حي بن يقظان.

قال الفأر: تعسا لحواسك إذا كان لعن لا يملك أنفا فأنفك خرطوم..."[2].

فمن خلال هذا نلاحظ أن الراوي يستخدم تقنية الحوار وقد جاء على شكل حوار خارجي مباشر بين الشخصيات الروائية.

1. المصدر نفسه، ص43-44.

2. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص41-42.

ـ الحوار الداخلي:

نلحظ حوارات أخرى داخلية قليلة كحوار البطل مع نفسه حين قابله " النور" واستغرب من أسلوبه قائلا:

«أنا: – لنفسي – وما دخله في هذا – له –»[1].

ونجد أيضا مقطع يوضح الحديث الداخلي الذي قام به البطل مع ذاته، وقد غلب عليه طابع التحسر وخيبة الأمل حين خاطب المدينة الغائبة – الحبيبة نون –.

«آه مدينتي...

عفوا أقصد آه حبيبتي...لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

ما الذي صيرك كالهواء أعدو خلفه...أضمه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجيعة

أولم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟؟

أولم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة؟؟

أولم تكوني يوما...موجا...شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة.

وهل تذكرين يا حبيبتي البيضاء ثلجا...العذبة فراتا نيلا...الملساء حجازا...الشامخة سنديانا؟؟»[2].

فهذا الحوار الذاتي المتكرر في الرواية بنفس الأسلوب يحمل الكثير من الكآبة والحزن، كما يعطي صورة عن واقع الحياة التي تعيشها.

فلا ننسى أن الحوار إنزال الركود والجمود الذي يكشف النص الروائي فهو المسؤول عن إفعام العمل الأدبي حيوية وذوقا رفيعا بلذة متناغمة.

إذن بعد دراستنا لتقنيات السرد في رواية " السرادق" فإن الرؤية المفجعة في النص الروائي تتحكم في جل مكونات العمل وميكانيزماته: في الفضاء، في الشخصية الروائية، وفي الزمن، وفي الأحداث التي تتقهقر وتنحدر وفي السرد الذي يتدفق بسرعة، فما لحظنا في هذه الرواية أن كل الميكانيزمات كانت مترابطة أشد الترابط فكانت المدينة تلعب دور الفضاء والشخصية الرئيسيين حيث تسري الأحداث وفق زمن مفارق.

1. المصدر نفسه، ص44.

2. عزالدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة ، ص25.

_ المبحث الثالث: رؤية في النص السردي:

الرؤية من أهم عناصر العمل الروائي التي تعكس أصالة الكاتب وثقافته واتجاهه وموقفه مما يدور حوله فطبيعة هذه البنية الذهنية تعكس مجال العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي في متن " سرادق الحلم والفجيعة" عدة طبقات اجتماعية وظفها " عز الدين جلاوجي" لكي تخدم النسيج السردي للمتخيل المدروس وتحقق رؤيته للعالم فمن الطبقات الاجتماعية في المتن السردي نجد:

_ طبقة مهمشة ومغتربة.

_ طبقة حاكمة متسلطة.

_ طبقة خادمة ومناصرة للطبقة الحاكمة.

_ طبقة فاضلة.

_ طبقة مدنسة.

تمثل رواية " سرادق الحلم والفجيعة" أزمة الذات الواعية في تمثلها لمقتضيات دورها الاجتماعي والثقافي تتجاذبان قوتان عاتيتان، فهي بين أن تضل صامدة متمسكة متماسكة بالمبادئ السامية والقيم النبيلة التي هي جسر تعبر عليه إلى تحقيق الحلم المتمثل في لقاء الحبيبة نون، وهي الأحلام التي يحاول السارد أن يتمسك بذكراها ولقياها، وإما أن يقذف بنفسه في قاذورات المدينة المومس؛ وهي مدينة منفصلة عن عالم الإنسان كل شيء فيها موت ودمار وخراب وانحلال ورذيلة. إنها مدينة مومس تبيع نفسها لكل المارة والعابرين وهي غاوية وليست لديها هم سوى إشباع رغباتها وغرائزها.

بدأ الكاتب روايته في غير العادة بالخاتمة يقول فيها:

«ومازالت الأجيال المتعاقبة تبحث عن قمة الجودي حيث رست السفينة...لكنهم لم يعثروا عليها أبدا رغم كثرة الفرق الأثرية المتخصصة في أرقى جامعات العالم. ومازال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي آلت إليها المدينة المومس ولم يصلوا إلى نتيجة بعد.

هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟

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

أو ربما لم يحدث طوفان أصلا ولم تبحر السفينة عباب البحر وبقيت المدينة المومس كما هي

ربما...لكن أين ذهب الشاهد والشيخ المجذوب والهدهد وسنان الرمح؟

وهل وجد الشاهد حبيبته نون التي قضى عمره يبحث عنها؟

غير أن الملك شهريار أذاع يقينا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات... إن كيدهن لعظيم»[1]، وينهيها بمقدمة جاء فيها: «كان يا مكان في قديم الزمان...وسالف العصر والأوان...كانت مدينة من أغرب البلدان عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان...ولا الحيوان...ولا الإنسان...وقعت لهم فيها أحداث أقرب إلى البهتان...يرويها بطلها السيد فلان»[2]، لذا جاء بناء الرواية على غير العادة الخاتمة في البداية والمقدمة في النهاية، كما جاءت افتتاحيتها مقتبسة من كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي «الهوى مركبي...والهدى مطلبي فلا أنزل عن مركبي ولا أنا أصل إلى مطلبي...أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة»[3]، يتماشى الكاتب من خلال هذه الفاتحة مع شخصية أبي حيان التوحيدي المثقف القلق الذي مزقته نياط التهميش والاغتراب والعزلة، فيغدو استدعاء أبي حيان التوحيدي في شخص البطل رمزا وشاهدا على إقصاء المثقف الحقيقي وتراجع دوره.

هكذا بدت الفجيعة في بناء رواية الحلم وهكذا استطاع المبدع أن يحقق رؤيته السردية في حلم روايته من خلال تداخل أنواع الرؤية السردية.

_ الرؤية من الخلف:

سمحت هذه الرؤية للسارد أن يبلور صوته الخاص ويقول خطابه بكل حرية مدركا لرغبات الشخصيات الخفية بإعطائه تفسيرات واضطلاعه المسبق على ما يغوص في أعماقها مستنكها مكنوناتها كاشفا أوراقها السردية ويفسر بجدارة مختلف تصرفاتها، فقد تم استجلاء علاقة السارد بالقصة التي رواها فالسارد الجزائري يروي المحنة الوطنية التي مست بلاده وشعبه فالرواية في حقيقتها تخييل ينطلق من رؤية السارد وهذا ما يجعله مرتبطا بها فرواية " سرادق الحلم والفجيعة" تكشف الوعي الأدبي والفني العميق للراهن من خلال تقديمها لتجربة فنية عميقة تكشف كل التناقضات الكامنة في الواقع وذليل ذلك لغة الكاتب التي كانت مليئة بالتأوهات والتأسفات على حالات

1. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص07.
2. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة ص135.
3. المصدر نفسه، ص06.

وأوضاع فاتت أو على أوضاع وحالات قادمة في كشف منه للرؤية الفجائعية تتجلى علاقة السارد بالقصة كذلك في كون السارد هو نفسه المثقف، فمن خلال عنوان المقطع الأول " أنا والمدينة" يكشف لنا الكاتب عن علاقته بالقصة التي عاشها في هذه المدينة التي قذف بنفسه في قاذوراتها، هذه المدينة المومس الذي يعمها الدمار والخراب يجرف السارد حبها، فينقلب على أصحابه زملاء الدرب الأوفياء المخلصين " ذي العينين العسليتين"، و" عسل النحل" و" نور الشمس" و "شذا الزهر" و " سنان الرمح" ويقرر القضاء عليهم، لكن " الشيخ المجذوب" يتمكن منه ويرده إلى رشده وهنا تظهر علاقة السارد بالشخصيات التي تفرزها الرؤية من الخلف تقول الرواية:

"وأحسست بالاختناق وتراءت لي المدينة قادمة من بعيد تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها... تدندن أغنيتها المفضلة أغنية العشق الخالد...وأحست نفسي أنجدب إليها لقد شغفتني ...ملأتني وجدا، حاصرتني هياما...أشريتني هوى من هوى هوى...وهرعت أضرب في شوارع المدينة لقد شغفتني حبا"[1]، وقد أنقده الشيخ المجذوب كما سبق وذكرنا تقول الرواية: "الظاهر أن المدينة قد شغفك حبا...عشقا...هياما...أعرض عن هذا واستغفر لذنبك"[2].

نلاحظ أيضا علاقة السارد بالشخصيات وعلمه بأحوالها وظروفها الخاصة ومشاعرها الداخلية، السارد في رواية " سرادق الحلم والفجيعة" يعلم بأحوال المدينة المومس وأحوال الشخصيات التي تعيش بداخلها يعلم بمكنونات أفرادها فالشخصيات السيئة في الرواية يحكي عن نواياها وصفاتها الذنيئة: الغراب، الفئران، النسور، الثعالب، نعل والأخذان هذه الشخصيات الخبيثة ألحقن الضرر بالمدينة وزادتها تعفنا تقول الرواية "جال الغراب بنوافذه فوق الرؤوس...تأمل المبولة تفغر فاها ضاحكة في بلاهة تأمل جدران السجن يعلو شامخا...تتناهى خلفه أنات مبهمات...عاد إلى نفسه اعتدل في جلسته تنحنح...صاح لعن أقصد نعل بحة

عاش الغراب سيدنا في الأرض والتراب"[3].

1. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص60.
2. المصدر نفسه، ص61.
3. المصدر نفسه، 13.

فالغراب هو سيد المدينة ويبسط جناحيه السوداوتين على كل أمل أو حلم ينزع فيها، هو الذي جعلها تغرق في الخبث والرذائل والظلام، فالسارد عالم بهذه الشخصية عسل النحل فهي شخصية طيبة وإيجابية في الرواية يقول السارد فيها «وكان عسل النحل أشدنا حبا للخلوة والترنم فإذا غنى أوبت معه الأشجار والأنهار وصمتنا جميعا دهشة تلذذا وقد تناغم صوته في قلوبنا رضابا»[1].

فالرؤية من الخلف للعالم تسمح للسارد باضطلاعه على الأحداث لأنها تمر بعد سنه فيسردها كما سردها البطل يقول السارد البطل:

«من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء...يبصر قطا متكورا على نفسه يضحك الفأر ضحكة هستيرية يجري خلفه، يفزع القط، يندفع فارا تتناثر أعضاؤه هنا وهناك...يهتف العجاج عاليا لبطولة الفأر»[2].

فالسارد من خلال تكلمه عن نفسه بضمير الشخص جعله يتمكن من السرد بكل موضوعية يقول: «دخلت مقهانا الشعبية دخان يصاعد الزاوية يغازل أنون المكنونين معتقد أنها مداخن»[3]، ويقول أيضا: «أحذية عسكرية ثخينة ثقيلة كبيرة، مئات الآلاف مرتبة خلف بعضها البعض ترتيبا عجيبا تملأ الشارع كله وتضرب معا جميعا ضربة واحدة في استعراض عسكري بصيح»[4]، فالسارد عارف بكل أبعاد الأحداث التي تجري داخل المدينة أكثر من أي شخصية أخرى داخل الرواية.

السارد يتخذ لنفسه مسافة فاصلة بينه وبين " حبيبته نون" المدينة التي يحلم بلقياها وأصبحت هاجس أحلامه يقول:

«آه مدينتي

عفوا أقصد أه حبيبتي...لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

1. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص58.
2. المصدر نفسه، ص10.
3. المصدر نفسه، ص11.
4. المصدر نفسه، ص61.

ما الذي صرك كالهواء أعدو خلفه...أضمه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجيعة»[1].

السارد يفتقد حبيبته ويحن إليها وهي أمله وحلمه الوحيد، هي عذابه الذي يعيشه يحن للقياها مع أنه يعلم أن ذلك مستحيل وحلمه لن يتحقق، ورد في المقطع الخامس في الرواية بعنوان " حبيبتي نون"

«حسناء حبيبتي يا لون الفرح والقمح البري

يا طعم الطفولة والحلم والليمون

يا قامة الصفصاف وكبرياء السرو

يا نسيم البراءة...يا براءة النسيم...

هل صدقا لقيتها؟ سبحت في فضائها؟ نشقت أريح الروح منها...؟

لعل الأمر لا يعدو أن يكون حلما جميلا»[2].

جاءت الرواية مقسمة ومرقمة إلى ستة وثلاثين مقطعا فتبدو للوهلة الأولى مستقلة عن بعضها لكن سرعان ما يشعر القارئ بأن الأحداث تصله كما يسردها السارد البطل لأنه يجدها مترابطة فيما بينها تسرد نفسها سردا فمن خلال وصفه (السارد) للمدينة المومس وما يطرأ عليها من تغيرات وعلمه بأحوالها وشخوصها وأهدافهم يتم استجلاء علاقة السارد بالقصة التي يرويها كاشفا عن أبعادها.

يقول السارد عن المدينة «تقهقه المدينة العاهرة في سمعي...تتهادىأمام بصري في ثوبها الشفاف...يتصافح ثدياها...شكوتاها...تضرب على الأرض بكعبها...تدندن أغنيتها المفضلة»[3].

ويقول عنها أيضا: «أيتها المدينة المومس

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء...

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء؟

1. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص25.
2. المصدر نفسه، ص26.
3. المصدر نفسه، ص09.

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

يا ...أيتها المدينة المومس... !!

إلى متى تطاردني الثعالب المشردة...تعدو خلفي عند كل منعطف»[1].

السارد يدرك رغبات المدينة الخفية والظاهرة وكذلك الحال لشخوصها فنلاحظه ينتقل في الزمان والمكان دون صعوبة فيرفع سقف المدينة ليرى ما بداخلها وما بخارجها، فيحوم حولها ويغوص في أعماقها ويكشف أوراقها السرية ويفسر بجدارة كل ما يطرأ على المدينة.

_ الرؤية المصاحبة:

عرض " عز الدين جلاوجي" العالم التخييلي لروايته من منظور ذاتي داخلي لشخصيته وكان هذا واضح منذ البداية حيث أعلن منذ الوهلة الأولى في المقطع الأول " أنا والمدينة" أن الحكاية التي يقدمها راويا لأحداثها هو نفسه بطلها، فالأحداث التي تروى طازجة وقت حدوثها ما يجعل العلاقة بين الحكاية (هو) و (أنا) الخطاب متساوية، الراوي= الشخصية وهذا ما يعبر عن " الرؤية مع"، فنجد السارد لا يقدم لنا أية معلومات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها وصلت إليها فيستخدم ضمير المتكلم فيتساوى الحاضر مع الغائب تقول الرواية:

«فجأة دهمني موج عاصف قاصف حتى ارتطمت بالجدار المتهرئ...امتلأ المكان نورا...تجلى أمامي

هو: مازلت تنكرها

أنا: عمن تبحث

هو: عن حبيبتي

أنا: أخبرتك في المرة السابقة أني لا أعلم عنها شيئا

هو: تعاونتم جميعا على هدمها واغتيالها ثم تدعي أنك لا تعلم عنها شيئا

أنا: أنا...ومن غيري؟

هو: أنت والغراب والفئران والثعالب التي تسعى من أقصى المدينة والقارح بن التالف والفاني بن عفلان ودخل بن دغل وهيان بن بيان...وكل أخدانكم وأتباعكم وأذنابكم

1. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص09.

أنا: يا سيدي ربما هم أما أنا فلا»[1].

نلاحظ أن السارد يتصاحب مع الشخصية التي ينقل لها المعرفة بأحداث العمل الحكائي تقول الرواية أيضا:

«لن أبقى مراقبا شاهدا على ما يجري...بل يجب أن أكون فاعلاني الأحداث...لقد قررت ولا راد لما قررت. اندفعت إلى الأمام دون أن أتأكد إذا ما كان هذا الأمام هو الطريق الواجب أم لا»[2]، إن إستراتيجية الضمائر الذي استعملها الروائي كان لها دورا فعالا في تساوي معرفة السارد مع الشخصية الحكائية.

كما سبق وقلنا الروائي قدم أحداثه على أنه راويا وبطلا للحكاية في نفس الوقت وأغلب ما جاء الرواية يثبت ذلك يقول الراوي:

«الغربة ملح أجاج

وحدي أنا والمدينة

ثكلت الهوى...ثكلت السكينة

لا ورد ينموها هنا...لا قمر... لا حبيبة

لا دفئ في القلب الحزين

لا شوق...ولا غيث...ولا حلم أمين...

لا حب يبسم من حبة القلب الأنين

وحدي أنا والظلام»[3].

يقول أيضا: «إلى من تطاردني الثعالب المشردة...تعدو خلفي عند كل منعطف عند كل زاوية عند كل موقف...هاهم إني أراهم يأنون من هناك يضحكون...يعوون...بعيون- يلهثون...وأنا...وحدي والمدينة»[4].

يتحدث أيضا عن معاناته في المدينة بضمير المتكلم قائلا:

1. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص43-44.
2. المصدر نفسه، ص77.
3. المصدر نفسه، 08.
4. المصدر نفسه، ص09.

«لم أكن قادرا على المشي إلا متعرجا...ملتويا...مترنما...قافزا...هنا وهناك...كانت الفضلات تملأ الشارع أقصد التجويف...الذراع...الإصبع وكانت روائح النتانة تتعرش داخل خيشومي مستعرضة عضلاتها...تختار مهطعة كل إحساس لدي

وصلت إلى مقهانا...مقهاهم بصعوبة وأنا أحاول أن أمحو كل ما علق بذاكرتي من صور كوابيس من صورة حبيبتي نون»[1].

هذه التقنية في توظيف الضمائر جعلت السرد يتحول من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ومنه تجلت الرؤية المصاحبة في صراع الراوي مع المدينة المومس والفساد الذي عمها وألم بكل ما فيها صراعة في البحث عن مدينته الفاضلة الذي يبحث عنها " حبيبته نون"، فاكتفت السارد إلى النظام السائد في المدينة والأحزاب الحاكمة الغراب وحاشيته في أسئلة منه هل ستأتي الحرية ويلتقي : بالحبيبة نون".

ـ الرؤية من الخارج:

يصف السارد كل الحركات والأصوات والأحداث الجارية في المدينة فنقل كل ما رآه وسمعه بكل أمانة وموضوعية باعتباره البطل الشاهد الذي يبحث عن الحقيقة فهم سبب الدمار والفساد الذي حل بالمدينة والبحث كذلك عن حبيبته نون فيلتجئ لعلامات استفهامية بسبب هذا الغموض.

يطلق الطابور الخامس في الجزائر على جنرالات فرنسا أصحاب الأحذية الخشنة التي تخضع لأوامر أسيادها والذين عبرت عنهم الرواية بشخصية " هولاكو" الطابور الخامس لا يظهر في الصورة ويحكم خلف الستار، يتسلط على رقاب العباد بقوة النار والحديد، ينزع من يشاء، وينصب من يشاء على هيكل الرئاسة يتلف ثروات البلاد، كما يتلف الغربان تمور النخيل، أما معا رضوهم فهم الغرباء.

من عجيب الرؤية السردية عند " عز الدين جلاوجي" ورود الرقم " خمسة" حين تحدث عن الغراب ومن معه قائلا: «لقد قرر الجميع تشكيل أحزاب سياسية لينتقلوا بذلك إلى الحياة الديموقراطية تأسيا بالأمم المتحضرة كان الجميع سكونا إلا من همهمات ورمرمات...ودمدمات...وزمزمات...تزفر غيظا...دخانا خمسة أحزاب كبرى تشكلت في الآن...وكان الغراب على رأس أكبر حزب الحلزونات الشعيب، وحزب دودة الأرض للعدالة والمساواة

1. عز الدين جلاوجي : سرادق الحلم والفجيعة، ص27.

وحزب...لست أدري لم تعد ذاكرتي قادرة على استيعاب كل هذه المعارف»[1]، وهنا تأتي مشروعية التساؤل هنا عن ورود الرقم خمسة هل هي إشارة إلى أعضاء المجلس الرئاسي الخمسة بعد توقيف المسار الانتخابي في الجزائر سنة 1992م أم شيء آخر.

حملت الغربان سمعة سيئة منذ القدم وتوترات هذه السمعة عبر الزمن رسم صورة قائمة لها مثل لونها الأسود ناهيك عن شكلها القبيح وصوتها التشاز كل ذلك ساهم في رسم معالم هذا الطائر في شكل طائر أسود يأكل الجيف ردئ انتهازي شرس، فتطير منه الناس وتشاءموا من مجرد رؤيته وأصبح زمرفال سيء قطعه الغراب دخربه في الرواية متسلطين على غرباء الشغب يلصقون بهم التهم وينقدون عليهم النفي والإعدام.

الغرباء في " سرادق الحلم والفجيعة" هم الأطهار والأخيار أولئك الذين نأوا بأنفسهم عن أقذار المدينة المومس وأخدانها وعن الغراب وأحزابه من الفساق الغرباء في الرواية هم: الهدهد، النخلة، الحبيبة نون، الشيخ المجذوب، الكاتب والذي كثيرا ما يعتقل من الغراب وحزبه اعتقادا منهم أنه " حي بن يقظان أو القارحبن التالف أو الفاني بن عفلان أو دخل بن دغل أو هيان بن بيان وكلهم من الغرباء المبحوث عنهم من الغراب وحزبه في المدينة المومس تنبأ الكاتب بطوفان في نهاية القرن العشرين 1999م، ليتحقق في بداية القرن الواحد والعشرين 2011 منطلقا من تونس لينتشر كالنار في الهشيم عبر الوطن العربي لتتهاوى أمامه عروش الغربان الواحد تلو الآخر، ويبدأ تحرير الوطن العربي من قبضة الغراب الذي جاء به الأحزاب ومن كل معاونيه من المستقلين الوصوليين من الأحزاب الطحلبية يقول الراوي: «الطوفان آت...يا...أيها...أيتها

اسمعو مني...

قد حذرت قد أنذرت...»[2].

1. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص27-28.
2. المصدر نفسه، ص130.

خاتمة

خاتمة

من خلال هذه الدراسة الفنية للنص السردي الروائي الجزائري لرواية " سرادق الحلم والفجيعة " لـ "عز الدين جلاوجي" يمكن استخلاص العديد من النتائج أهمها:

- "عز الدين جلاوجي" أبدع في سرد أحداث روايته، فكان سرده فنيا ممتعا مصبوغا بلمسة بنائية محكمة كما أنه يطرح ويختزل كثيرا من المعطيات الفكرية الاجتماعية والتاريخية سردية متراصة تناول من خلالها قضية إنسانية اجتماعية سياسية وطنية.
- الراوي يعلن منذ البداية أن الحكاية التي يقدمها راويا لأحداثها هو نفسه بطلها مما يزدها قوة في التجسيد للواقع ورونقا وجمالا.
- جاءت الرواية معلنة تمردها على القوانين والقوالب التقليدية التي عرفت بها الكتابة الروائية، حيث لجأ الكاتب المهووس بالتجديد الفني إلى إيراد عناوين فرعية زيادة في الإدهاش وقطعا للملل والإطناب فهو يرصد في عناوينه كل ملامح الواقع وفي مضامينه بواطن النفس البشرية بأطوارها وأهوالها، وكذا عالم المدينة والمجتمع على هيئة لوحات فنية.
- يظهر أيضا تمرد الروائي من خلال مفاجأة القارئ بانقلابه الفني على عناصر السرد من خلال تلقيه لعمله حيث نجد الخاتمة تتصدر الرواية بدل الاستهلال، بينما تتأخر المقدمة.
- جسد المبدع الفضاء في صورة المرأة المومس التي تبيع الهوى والشهوة على بوابة المبولة، أما عن البناء الفني للرواية فجاءت عبارة عن مقاطع سردية معنونة تتخللها مقاطع شعرية هي أقرب إلى قصيدة النثر القائمة على تحطيم عمود القصيدة.
- رسم شخصيات روايته وفق منظور جديد ورؤيا تتجاوز الأبعاد الداخلية والخارجية، وتعمل على خلخلة وهدم مرجعياتها قصد بعثها وتشكيلها بصورة عجائبية تتجاوز قوانين الطبيعة، وهذا ما يمدنا إلى تجاوز الواقع واقعه كما تطرقنا في بحثنا هذا إلى تتبع المسار العام للرواية من خلال النسيج المتشكل من خلال الشخصيات وعلاقتها ببعضها، – بكل طبقاتها–؛ فهي وفق حوارات الشخوص، وهذه الشخوص تحرك الأحداث، وهنا تكمن العلاقة القوية بين الشخصيات والحوار والأحداث.

- اعتمد الراوي تقنية الزمن فاعتمد على المفارقة الزمنية فلم تكن أحداث الرواية مترابطة الأفكار متسلسلة تسلسلا منطقيا بل بدأت بالحاضر لتعود إلى الماضي، ثم العودة مرة أخرى إلى الحاضر ما يأخذنا إلى تقنيتي الاسترجاع والاستباق وإن بدا طابع الاسترجاع هو الطاغي وذلك لوظيفته الهامة المتمثلة في استعادة الكثير من الأحداث التاريخية للجزائر والماضية للشخصيات.
- كما أن الرواية تعالج إشكالات كونية، وقد جسد ذلك من خلال الثنائيات الضدية الموجودة بكثرة في الرواية ولعل أكبر ثنائية هي ثنائية (الخير والشر) حيث تنطوي تحت إشكالات الحلم والفجيعة، أو ثنائية الموت والحياة التي تتولد منها ثنائيات أخرى مثل القبح والجمال، النور والظلام...
- وفي الختام نقول أن " جلاوجي " بهذه الرواية العجائبية الطابع سعى إلى إخراج التلقي من الجماد إلى التعبير والتطور في النص السردي الروائي الجزائري كما أنه يحاول وضع القارئ في الصورة الحقيقية للوضع الراهن ـــالعشرية السوداءـــ.

قائمة المصادر

المراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ **المصادر:**

1. عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2000م

❖ **المعاجم:**

1. أبي القاسم جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، تحقيق محمد باسل، عيون السرد بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

2. جمال الدّين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، تح عامر أحمد حيدر، راج عبد المنعم خليل إبراهيم منشورات محمد علي بيضون، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ج1، (ز...ظ).

3. مجمع اللغة العربية ، معجم الوسيط: ، إخراج إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، دت، ج1.

❖ **القواميس:**

1. جيرار برانس: قاموس المصطلحات السردية، تر: السيد إمام ميرت للنشر والمعلومات، ط1، 2003م.

❖ **المراجع:**

1. إبراهيم سعدى: تسعينيات الجزائر كنص سردي، الملتقى السابع للرواية عبد الحميد هدوقة، دراسات الملتقى السادس، دار هومة للنشر، الجزائر، 2003م.

2. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007م.

3. أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس اللغوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001م.

4. أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007م.

5. آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الآمال للطباعة والنشر، تيزي وزو دط، 2006م.

6. أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصرن القاهرة، دط، 1998م.

7. بلحيا الطاهر: التراث الشعبي الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، دط، 2002م.

8. بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2006م.

9. بوعلي كحال: مصطحات السرد المكتبة العصرية، الرويبة، الجزائر، ط1، 2002م.

10. جمال فوغالي واسيني الأعرج: شعرية السرد الروائي، الجزائر، دط، 2007م.

11. جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م.

12. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي " الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2008م.

13. حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 2002م.

14. حميد حميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000م.

15. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1997م.

16. سلمان كاصد: عالم النص " دراسة بنيوية في الأدب القصصي"، فوائد التكرار نموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2003م.

17. سمير أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لنجيب محفوظ)، الهيئة العامة للكتاب، مصر، القاهرة، دط 1984م.

18. سوسن شاكر مجيد: تنمية مهارات التفكير الإبداعي للنقاد، دار صفاء، عمان، ط1، 2008م.

19. سيد قطب: في النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، القاهرة، ط8، 1948م.

20. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، بيروت، ط 1994م.

21. شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثيري العربي المعاصر، نظرية التعبير ديوان المطبوعات الجامعية.

22. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، مفاتيح سلسلة يدريها حسن الواد، دط، دس.

23. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المحبة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دمشق 2002م.

24. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985م.

25. عبد الحميد الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، مصر، القاهرة، ط2، 1996م.

26. عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، دط دت.

27. عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات العرب، سوريا، دمشق، دط 2006م.

28. عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر دط، 2008م.

29. عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، دط، دت.

30. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقارنات في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1999م.

31. عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

32. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط.

33. عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1920م-1954م)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م.

34. عبد المنعم خفاجي: عبقرية الإبداع الأدبي، أسبابه وظواهره، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1 الإسكندرية، 2002م.

35. عبد المنعم زكرياء القاضي: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية ط1، 2009م.

36. عدنان بن زريل: اتحاد كتاب العرب، سوريا، دمشق، دط، 2000م.

37. عمر عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي، في مقاماة الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع ط1، 2003م.

38. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، بيروت، ط1، 2002م.

39. ماجدة حمود: النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1.

40. مارون عبود يونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، بن عكنون، الجزائر 2011.

41. محمد إبراهيم عيد: الهوية والقلق والإبداع، دار القاهرة، ط1، 2002م.

42. محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النفس وحالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان ط1، 2008م.

43. محمد الطاهر يحياوي: أحاديث في الأدب والنقد، منشورات دار الشهاب، الجزائر، دط، 1985م.

44. محمد برادة: الرواية في المغرب العربي، الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغاربية مجموعة من الباحثين منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2006م.

45. محمد بن عبد الحي: التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأ المعارف، الإسكندرية، دط، 1996م.

46. محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

47. محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م.

48. محمد خطابي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس اللغوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001م.

49. محمد صابر عبيد/سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية، مذكرات الشرق لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، الأردن، أربد، ط1، 2012م.

50. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط2، 2010م.

51. محمد صالح خرفي: الشعراء النقاد في الجامعة الجزائرية (يوسف وغليسي أنموذجا)، مجلة النص والناص 2007م.

52. محمد عبد الله: السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول وملتقى السرد الثاني)، منشورات رابطة الأردنيين، ط1، 2011م.

53. محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

54. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية للنشر، الجيزة، ط3، 2003م.

55. محمد فكري: لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إشراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م.

56. محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983م.

57. محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2 1984م.

58. محمد مصايف: دراسات في الأدب والنقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1981م.

59. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ط1، 2002م.

60. منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط 2004م.

61. منقوقة علال: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر دط، 2002م.

62. مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

63. نصر حامد أونريد: السلطة والحقيقة، الفكر الديني بين إدارة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1995م.

64. نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2009م.

65. نور مرعى الهدروسي: السرد في مقامات السرقسطي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009م.

66. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986م.

67. واسيني الأعرج: الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية، مؤسسة دار الكتاب الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1986م.

68. ياسين نصير: الرواية والمكان، دار المكان الروائي، دار نينوى، دمشق، ط2، 2010م.

69. ياغي عبد الرحمن: البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار القرابى، بيروت، دط، 1999م.

70. يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل (دراسة في السرد العربي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1 1986م.

❖ **الكتب المترجمة:**

1. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط2، 1997م.

2. جيرالد برانس: المصطلح السردي، تر: عابد فزندار، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، مصر ط1، 2009م.

3. جيرالد برانس: علم السرد الشكل والوظيفة في السرد، تر: باسم صالح دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 2012م.

4. دي بوجراند: الخطاب والإجراء، تر: حسان، دار الكتب، مصر، القاهرة، ط1، 1998م.

5. يان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار تينوي للدراسات والنشر، سوريا ط1، 2011م.

❖ **المجلات والرسائل:**

1. إلهام غلول: جماليات النظام الزمني في الرواية الجديدة، مجلة منتدى الأستاذ المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد3، أفريل2007م.

2. زهرة بوسكين: الحركة الأدبية والإبداعية في الجزائر قطعت سوطا كما وكيفا، مقال من جريدة المساء تصدر عن دار التحرير الجزائرية للطبع، العدد6057، 12 كانون الأول 2016م.

3. سوسن رمضان: بنية الخطاب السردي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، تحت إشراف بوجمعة بعيو، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة سكيكدة، 2014م-2015م.

4. عبد الله بوهديف: مقالة عن المصطلح السردي، تعريب وترجمة في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد1، المجلد28.

5. كرومي لحسن: جماليات المكان في الرواية المغاربية، مخطوط رسالة دكتوراه في الأدب المعار بإشراف د/ عبد المالك مرتاض، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2005م-2006م.

6. كريبع نسيمة: أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية بما تحلم الذئاب لياسمينة خضراء، مجلة الأثر، العدد14، جوان 2012م.

7. مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت المجلد22، العدد1، سبتمبر1991م.

8. مهى مباركي: مذكرة لنيل شهادة الماستر، تقنيات السرد في الرواية الجنرال خلف مسعود، الأمعاء الخاوية لمحمد خيضر بسكرة، 2013م-2016م.

9. نور الدين حديد: مفهوم الإبداع الأدبي: مذكرة لنيل شهادة الماجستير ،كلية اللغة والآدب، جامعة سطيف، إشراف الطيب بودربالة، 2013م-2014م.

10. يوسف سليمان عليان: النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص مثل كتاب سيبويه، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 7، العدد5، الأردن، 2011م.

❖ **المواقع:**

1. آسيا متلف: محاضرة من مؤتمر الحركة الإبداعية الجزائرية بين التأصيل والتجريب جامع، الدكتور يحي فارس بالمدينة 16، جانفي 2018م، مأخوذة من موقع www/diae/net.

2. قاموس المعاني، http://almerga.com/reding.php

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ-ج

الفصل الأول: مفاهيم أولية.....07

المبحث الأول: النص.....07

1. مفهوم النص.....07
2. مفهوم النص السردي.....12
3. المعايير النصية.....13

المبحث الثاني: السرد.....16

1. مفهوم السرد.....17
2. مفهوم البنية السردية.....20
3. أساليب السرد.....21
4. أنواع السرد.....22
5. أشكال السرد.....23

المبحث الثالث: الإبداع.....24

1. مفهوم الإبداع.....25
2. وظيفة الإبداع.....29
3. الإبداع والعملية النقدية.....29

الفصل الثاني: الحركة الإبداعية في الجزائر.....33

المبحث الأول:النص السردي الجزائري ومكوناته.....34

1. تطور النص السردي الجزائري.....34
2. مكونات النص السردي الجزائري.....37

المبحث الثاني: خصوصية التجربة الروائية الجزائرية.....40

1. الرواية الجزائرية العربية النشأة، الماهية والتطور.....41

2. أسباب تأخر الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.....43

3. الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.....44

4. الرواية الجزائرية في فترة السبعينات.....44

5. الرواية الجزائرية في فترة الثمانينات.....46

6. الرواية الجزائرية في فترة التسعينات.....47

7. خصائص الرواية الجزائرية.....49

المبحث الثالث: تقنيات السرد الروائي الجزائري.....51

1. الزمن الروائي.....52
2. المكان السردي الروائي.....58
3. بنية الراوي في النص الروائي.....60
4. بناء الشخصية في الرواية –الرؤية–.....64
5. الحوار.....67

الفصل الثالث: في القراءة النصية لرواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي.....71

المبحث الأول: الرواية والمتخيل النصي.....71

المبحث الثاني: ميكانيزمات البنية السردية في الرواية.....75

1. الحدث.....75
2. الفضاء.....80
3. الشخصيات.....87
4. الزمن.....92

5. الحوار.....95

المبحث الثالث: رؤية في النص السردي.....99

1. الرؤية من الخلف.....100
2. الرؤية المصاحبة.....104
3. الرؤية من الخارج.....106

خاتمة.....109

قائمة المصادر والمراجع.....112

ملخص:

يتمثل البحث في الدراسة الفنيّة للنصّ السّردي الروائي الجزائري لرواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي.

حيث تم التوصّل إلى أن الرواية الجزائرية خطت خطوات هامة من أجل وضع بصمة مغايرة للشكل الروائي التقليدي، وهذا ما نهج عليه الروائي "عز الدين جلاوجي".

الكلمات المفتاحية:

السّرد، النصّ، الإبداع، آليات السّرد الجزائري.