مجلة المحترف لعلوم الرياضة و العلوم الانسانية و الاجتماعية

المجلد (11) العدد (02) السنة (2024)

الصفحة232-213

التجريب في أشكال التراث السردي والتقنيات الحديثة في رواية"سرادق الحلم والفجيعة" لـ عز الدين جلاوجي

Experimentation with forms of narrative heritage and modern techniques in the novel "The Marquee of Dream and Bereavement" by EzzedineJalawji

سحنون نورة [1*]،

[1]مخبر تحليل الخطاب،جامعة أمحمد بوقرة بومرداس

(الجزائر)،n.sahnoune@univ-boumerdes.dz

معلومات البحث

تاريخ الاستلام: 15/04/2024

تاريخ القبول:30/06/2023

Printed ISSN: 2352-989X

Online ISSN: 2602-6856

الملخص:

وسم التجريب الرواية الجزائريةعلى يد روائيينأمثال طاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة إذ جربوامغامرة الأسطورة في بناء يسعى إلى مغادرة التقاليد الروايةإلى تقنيات الحداثة،والأكيدأن التجريب قد تتطور في ظلهاوبخاصةفي أشكال التراث السردي ونخص بذكر رواية سرادق الحلم والفجيعةلعزالدين جلاوجي.

الكلمات المفتاحية: الرواية الجزائرية، سرادق الحلم والفجيعة، التجريب، تقنيات الحداثة.

ABSTRACT

Experimentation characterized the Algerian novel at the hands of novelists such as TaherWatar and Abdelhamid Ben Hadouqa, as they experimented with the adventure of myth in a structure that seeks to leave the traditions of the novel to the techniques of modernity. What is certain is that experimentation may develop under it, especially in the forms of narrative heritage, especially in mentioning the novel The Marquee of Dream and Bereavement by EzdineJalawji.

Keywords: the Algerian novel. the pavilion of dream and bereavement. Experimentation. modernity techniques

[*] المؤلف المرسل لا يكتب اسم المؤلف تبقى فقط المؤلف المرسل

1. مقدمة:

توجهت الرواية التجريبية وجهتين، فأفاد بعضها من المنجزات التقنية الحديثة في الرواية الغربية واستلهم بعضها الأشكال التراثية، ومع هذا نجد توجّه آخر، توجه سعى إلى المزج بينهما وتحت هذا النوع الأخير تندرج رواية سرادق الحلم والفجيعة لصاحبها عز الدين جلاوجي، وقد أفردنا هذه الدراسة محاولة منّا لرصد أشكال التجريب فيها على المستويين التراثي والغربي.

وينبغي التنويه أنه في حديثنا عن التراث المستلهم في الرواية العربية عامّة، وفي السرادق على وجه الخصوص، لا نقصد التراث العربي فحسب بل التراث الإنساني، هذا المخزون الجماعي الذي تلجأ إليه الشعوب وهي تشيّد وتبنّي حضارتها، ويعتبر هذا "الموروث الحكائي، العربي العالمي، بنوعيه الرسمي، والشعبي أحد أهم الحوامل التي شيّدت الرواية العربية المعاصرة معمارها الجديد عليه"[1].

كما أنه من أهم الحوامل التي شيّد به الأديب عز الدين جلاوجي روايته، التي تعتبر من أهم الروايات التي عالجت الواقع بمعجون الخيال المغرق في الخرافات والأساطير والعجائب والمعتقدات والذي ينمّ عن مدى اِطلاع صاحبها وسعة مخزونه الثقافي.

وسنحاول في هذه المقال أن نستخلص مدى اِنفتاح الروائي عز الدين جلاوجي عليه، وكيفية توظيفه والاِستفادة منه.

أوّلاً: تجريب التقنيات التراثية:

1 -الشكل الأسطوري:

تصدر اِستلهام الأسطورةفي العمل الروائي جلّ اِهتمام الروائيين، ويعتبر " النزوع الأسطوري في الرواية العربية، شأن أشكال التجريب الجمالي الأخرى، ليس فعالية إبداعية معلقة من فراغ، بل اِستجابة لضرورة تاريخية، ثقافية، فنّية اِستدعتها وهيّأت، ثم أشاعتها فيما بعد مجموعة من المؤثرات التي كانت تضطرم في الواقع العربي منذ نهايات القرن التاسع عشر، والتي ما تزال تمارس تأثيرها في الوقت الراهن منه، وانكباب الرائيين على اِستلهام الأساطير وإعادة إنتاجها وتجذير الرؤى فيها قد حقق إنجازاً نوعياً للخطاب الروائي العربي".

وأعتق الرواية من التقريرية المباشرة وأصبح بإمكان الروائي أن يخرق كل المحظوارت وأن يعبّر عمّا يريد دون الوقوع في مواجهة مع أحد الأطراف التي تتصدرها السياسة، على اعتبار أنّ السياسة من أخصب المواضيع التي غذت الرواية العربية خاصةبعد هزيمة حزيران، أين توجه جمهور الروائيين على اختلاف توجّهاتهم إلى نقد المؤسسة السياسية وتحميلها الوزر الكامل في التدهور والتقهقر الذي آلت إليه الشعوب العربية الأدبية، وكان شغلهم " تقديم نصوص إبداعية تضمر مواقفهم من السلطة السياسية في تلك المرحلة".

إنّ الروائي في مرحلة التجريب لم تعد تعنيه الأسطورة لذاتها بالقدر الذي يسعى إلى توظيف المعطى الأسطوري فيها، وقد تعددت وتباينت أشكال النزوع الأسطوري في الرواية التجريبية من "شكل ينزع إلى استلهام حدث أسطوري،

أي إلى الإتكاء على أسطورة بعينها، وثان ينزع إلى استلهام رمز أو أكثر من الرموز الأسطورية، وثالث ينزع إلى استلهام البناء الأسطوري" وهوما أثرى البعد الأسطوري في الرواية العربية.

تأكيداً لمغامرة التجريب التي يخوضها المبدع الجزائري عز الدين جلاوجي في روايته سرادق الحلم والفجيعة، يتجلّى لنا البعد الأسطوري فيها من خلال أسطورة البناء التخيّلي، وتشيّدها لعوالم أسطورية لا تحيل على أساطير بعينها، فجلاوجي لا يعيد إنتاج الأسطورة بل يستخدم الفكر الأسطوري الذي يجعل القارئ يستحضر أساطير مختلفة المشارب، تتحد في الترميز لدلالة معينة قصدها الكاتب للتعبير عن الواقع الذي يحياه، إذ أنّ هذا الإستثمار للدلالات الأسطورية يندرج ضمن التخيّل الذي هو "صناعة صور رامزة أو معبّرة عن الواقع(الكردي، 1992 ، صفحة 106)".

ومن أبرز الدلالات الأسطورية المركزية في الرواية نجد دلالة الموت والحياة، وهي التي تعبّر عنها "أسطورة الموت والإنبعاث"، أي الإنبعاث والتجدد من بعد الموت والفناء، وهو ما تفصح عنه المفارقة الحادة التي تجسدت في الرواية من خلال التعبير عن الحاضر المظلم كواقع يحياه الشاهد بالماضي المشرق يأمله ويجد في البحث عنه.

إنه الجدب مقابل الخصب "ما أشد الفرق بين الخصب والجدب.. بين النماء والإنتهاء.. بين الإخضرار والإصفرار" (جلاوجي، صفحة 76)، الدلالة الأسطورية المتناسلة عن الدلالة الإطار(الموت والحياة)، في غمرة هذا المعطى الأسطوري تتجسد فيه المدينة المومس كأرض إنتفت فيها الحياة أو هي نفسها فقدت الحياة "كل شيء قد إنتهى.. وكلّ شيء قد زال ولم يبق من أمل لهذه المدينة المومس.. لقد حذرتها من البداية وقلت لها ألف مرة: إنّ الطريق الذي سلكته أمت..لغز.. سيفقدك كل شيء.."

يتجلّى الشاغل السياسي فيها على نحو غير مباشر، ومن خلال الغراب رمز للسلطة المستبدة التي عاشت فساداً في المدينة المومس، "إنها متعددة الصلاحيات بالنسبة إليه يركبها..يضاجعها..يلاعبها..يتدثرها.. يلتهم منها إذا جاع.. لا حول ولا قوة إنهارت بين يديه ويدي أتباعه وعلى رأسهم السيد نعل الخسيسان اللذان قدما شرف المدينة للأحذية الخشنة، لقد كانا وأتباعها فرحين..سعيدين..مسرورين.. وهما يقدمان شرف المدينة للأحذية الخشنة(...) الأحذية ليست أحذيتنا، لا نعبد ما تعبد".

من خلال هذا المدار الذي تدور فيه الأحداث نجد الروائي يعري صور الإستبداد والقمع السياسي الذي يؤدي بالأوطان إلى الإنهيار والتلاشي والخنوع والخضوع للغرب الإستعماري الذي لم يبق للسلطة هم سوى تقديم قرابين الولاء له وبيعه الأوطان بأبخس الأثمان، ويشخص الكاتب هذا الإستبداد بغياب الوعي في مجتمع المدينة المومس، حيث تجنّد السياسيون فيها للإطاحة بكلّ مناوئ أو متبصر يحاول نشر الوعي بين سكان المدينة، وما نفي أصدقاء الشاهد واغتيال الهدهد والتضييق على الشاهد إلاّ آية لذلك.

كما طرح ضرورة تشكل الوعي بين الجموع كبديل للإستبداد السياسي والحد منه على اعتبار أنه معضلة الأمم، كما شخص المفكر عبد الرحمان الكواكبي. والرواية في كل هذا تتوسل بما هو أسطوري للتعبير عمّا واقعي سياسي، فجلاوجي واحد من الروائيين التجريبيين الذين استنجدوا بالأسطورة " لتكون قناعاً فنّياً ليتقوا به قمع وبطش السياسيين، وليعبّروا من خلالها عن مواقفهم تجاه الإستبداد لتعريته من جهة، ولتقديم البدائل المناسبة له من جهة ثانية".

وعبر هذه الرحلة، رحلة البحث عن الذات المغتربة، ومن خلال تناسل المعتقدات الأسطورية المجسّدةلِما هو أسطوري في الرواية، نلفي الشبه المضمر بين الشاهد كشخصية روائية عاشت اِغتراباً حاداً بين عالمين، عالم مرير متجسد في المدينة المومس وعالم (حلم) خير ما يوصف به أنه صورة للمدن الفاضلة التي شغلت المفكرين والفلاسفة في سابق الأيام، وبين أسطورة الخلاص، حيث" تشيعفكرة الاِعتقاد بالمخلص، أو المنقذ أو المحرّر في كثير من الديانات السماوية والوضعية، وفي كثير من المذاهب أيضاً".

لكن مهما تباينت مرجعياتها تبقى مهمّته أن يملأ الأرض عدلاً بعد أن مُلئت جوراً، فالشاهد منذ البداية رافض للظلم والجور الذي في المدينة، ويعتبر من الطبقة المثقفة الواعية التي كانت تراقب عن كثب، حتى أنه تعرّض للضرب من الغراب وأتباعه عندما ظنّوا أنّه حي بن يقضان، لكنه كان شاهداً سلبياً أو ثائراً سلبياً، فهو "الثائر المخلص لكنه القاصر معرفياً في وعي الضرورات التي يتطلبها الفعل الثوري"، لهذا لما خطا خطوة نحو محاولة التغيير تعرّض للعنة الآلهة ومن ثمّ المسخ الموجب للّعنة.

تثميناً وتعزيزاً للنزوع الأسطوري نحو التجديد والبعث نلفي في الرواية حضوراً للرمز الأسطوري الماء "رمز الموت والاِنبعاث في مجمل أساطير الشعوب"، وأكثر تجلّيات الأسطوري في هذا الرمز هو تطهير الشاهد من المسخ وعودته إلى أصله.

2 -التشكل الصوفي:

يعتبر التراث الصوفي المعتقداتي من أبرز الروافد التي تجلّت في الخطاب الروائي الجزائري الجديد، وهذا يعود إلى خصائصه الروحانية وتلوّنه بالبيئة المحلية التي أصبغت عليه بفعل تواتره ورسوخه في الذاكرة الشعبية منذ عقود مضت، وغالباً ما يستدعي الروائي الفكر الصوفي للترميز متجاوزاً ومخترقاً المنطق المعقول، فيعبّر عن الحاضر بالماضي أو العكس، جاعلاً من هذا الفكر المطاطي الذي يتعايش في كل الأزمنة والأمكنة، أرضاً خصبة ليجذر فيها رؤيته ومخيّلته الروائية و"يقدمها للقارئ مفعمة بالمعنى والقيم من موقع اِفتقاد ذلك في راهن حياة الإنسان"(بدري، صفحة 47).

ونجد اِستلهام الروائيين لهذا التراث متمايزاً كلٌّ حسبرؤيته، ونحن إنّما نقصد بالتشكل الصوفي في الرواية– موضوع الدراسة– اِستخدام لوازم التجربة الصوفية في البناء الروائي، وذلك للتعبير عن قضايا معاصرة.

يجد الكاتب في التجربة الصوفية ثوباً وإطاراً فنّياً لها، " فتتوحد الأزمنة والأمكنة وتتداعى الأحداث والشخصيات الماضية على الراوي في الزمن الحاضر، لتكون إسقاطاً رمزياً على الأمكنة في الواقع المعيش، ومن خلال هذه الأمكنة يطمح الراوي إلى واقع جديد غير الواقع الملطخ بالدماء".

لقد تجلّى الخطاب الصوفي في الرواية في عدة مظاهر كتوظيفه لنموذج الشخصية الصوفية والمعتقدات الصوفية، ولغة الخطاب الصوفي.

*** الشخصية الصوفية:**

قدّم الروائي نموذجاً للشخصية الصوفية من خلال شخصية المجذوب الذي يراد به الشيخ "الذي رأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع، وخضع لتجارب تجعل الولدان شيباً(...) مأخوذ بتقلّبات السكر والصحو والفناء والبقاء والشطح وما شابه" (علاوي، صفحة 299)، وهو شخصية روائية فاعلة في الأحداث لم تخرج صفاته عن المعتقد الشائع عن المتصوفين، فهو صاحب حكمة وبصيرة، كما جاء في النص "هو كل شيء يزين العمامة والجبة واللحية والدار أيضاً، لم يلحظ حضوري.. لا أستغفر الله العظيم، لقد رآني ظاهراً باطناً بعمق دون أن يرفع بصره.. لا أستغفر الله العظيم هو لا يرفع بصره لأنه لا يرى بزجاج النوافذ التي نلصقها نحن في مقدمة الرأس"، وهذه البصيرة القوية جعلته يستشرف مستقبل المدينة المومس، حيث تنبّأ بدوث الطوفان في هذه المدينة التي بغى أهلها، كما أنّ الشاهد كلّما أحسّ بالإختناق وضيق القلب يفزع إليه عساه يفرغ عليه السكينة والهدوء، وهو الذي حذره مراراً من البقاء في المدينة وإلّا هلك.

*** المعتقدات الصوفية:**

- **الكرامات:** المتأثرون بالتصوف يعتقدون أنّ مشايخهم أصحاب كرامات من الله تميّزهم عن باقي البشر، لهذا يتزلفون لهم بغية تحصيل حوائجهم، ونجد في الرواية أنّ الشاهد يستنجد بالمجذوب لأنه هو العليم الحكيم، "يا سيّدي.. يا مولاي.. يا من أوتيت رحمة وعلماً.. لم لا تخرج إليها تمنعها عنّي؟"
- **الحلول والإتحاد:** ويقصدون به أنّ الذات الإنسية تتحد بالذات الإلهية عندما يبلغ الحب مداه كما أشار في موقع التناص فيه مع الحلاج (ما في الجبة إلاّ الله) إلاّ الوحدة إلاّ اللاّشيء.. إلاّ هو حاضر في جبته.
- **الفناء عن شهود السوى:** أي أنّ المتصوف في لحظة التجلّي يفنى عن الوجود ولا يرى كل أحد، ويظهر هذا المعتقد عندما دخل الشاهد عند الشيخ ووجده يذوب في طقوسه فلم يلحظ حضوره.

*** لغة التصوف:**

ولعلّ أهم ما تتميز به اللغة الصوفية أنها " لغة شِعرية رمزية ورمزيتها تكمن في أنّ لكلّ لفظة تكتسبمحمولات جديدة بمجرد توظيفها، وهي بذلك تخلق عالمها الخاص... الذي يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطيتها ويحلّق به سماوات المطلق واللاّنهائية"(جبالي، صفحة 62).

تعتمد الإشارة والتلميح لا المباشرة والتصريح ممّا جعل لغتهم غير مفهومة لدى الكثيرين، وهذا ما يظهر في الرواية مع الشاهد الذي لم يستطع فهم لغة المجذوب الغارقة في الرمزية، كما جاء في الحاشية، "أنت غمامة على شمسك فاعرف حقيقة نفسك فإنه لا يفهم كلامي إلاّ من رقى مقامي".

ومن ميزات لغة الشيخ الصوفي الأمر الذي فيه إقناع كما نجد في أحد المواضيع عندما كان المجذوب يحاول أن يشخص للشاهد معضلته مع المدينة" تريد أن تبلغ مجمع البحرين.. وقلبك معلق بالحوت.. ولبك عاشق للعجل.. عد إذبح العجل.. واَحي الحوت.. ودون ذلك لن تستطيع معي صبراً". ومن تجلّيات لغة التصوف في الرواية إستخدام المعجم الصوفي(المجذوب، الحلول، الهوى، الذوبان، التلاشي، الفناء، الزوال، الورد، مريدين، رحاب، الخلوة، طقوس، الحضرة، عزلة الشيخ...).

ومن سمات الأسلوب الصوفي إستخدام الشّعر الذي يعبّر عن التحلّي " ذوبيني فيك.. اكسري جدار صمتك يا.. دكيه ودعينا نلتحم.. إنّ الإلتحام يولد الإحتراق.. إنّ الإرتواء يولد الظمأ.. حدثتك طويلاً وظللت صمتاً.. كنت في حضرتك يا درويشتي.. أمارس طقوس الحلول.. كنّا جسداً واحداً يا أنا فصرت نصف جسد".

والظاهر أنّ جلاوجي في استلهامه للفكر الصوفي في الرواية قد طرح التصوف كفكر بديل ومضاد لفكر آخر(الفكر المارق)، وقدّمه كحلّ للتخلص من الظلم والشر والإستغلال، لكن وقاع الحياة يثبت مدى خطورة الفكرين معاً، فالتصوف له من السلبيات والبدعوالشركيات ما يدفع للتثبيط والإستكانة وعدم المواجهة والرضوخ بإسم القضاء والقدر.

ولهذانجد أنّ فرنسا في فترة إحتلالها للجزائر قد غذت مثل هذه الأفكار الطرقية بهدف تصريفهم عن المساجد، لهذا نجد أنّ العلّامة عبد الحميد بن باديس- رحمه الله – قد تفطّن لخطورته وعمل على تطهير المجتمع الجزائري من هذا الفكر.

3 -التشكل الشعبي:

لم يقف أصحاب النزعة التجريبية من الروائيّين والنقّاد عند تفويض الأنماط والأساليب الروائية القديمة، بل عملوا على هدم كل الأفكار والمعتقدات التي تقف عائقاً في سبيل التجديد والإبتكار، ومن أبرز ما رفضوه تقيّدهم بثنائية الأدب الرفيع والأدب الوضيع الذي كان يطلق على الأدب الشعبي بكلّ روافده وأشكاله، بل أظهروا قيمة هذا الأدب من خلال تطعيم راياتهم بهذا الشكل التراثي والإستفادة من دلالاته العميقة، ولما يجعله من هوية قومية ومحلية، لأنّ "العودة إلى ينابيع التراثي الشعبي والفولكلوري تمنح العمل الأدبي فاعلية الإنتماء وشروط الإنتماء إلى البيئة، والفنانون والأدباء هم أجدر الناس بمزاولة هذا النشاط وفرز الموروث الوطني في نتاجهم"(المعلم، 1980، صفحة 11).

وعز الدين جلاوجي واحد من هؤلاء المبدعين الذين طعموا كتاباتهم بالموروث الشعبي، فنصّ السرادق حافل بالشكل الشعبي الذي لا نعني به تضمين الكاتب لأحد السير أو الحكايات الشعبية، بل نقصد به "إستخدام لوازم القص الشعبي في بناء فنّي يحتفظ بنكهة الروح الشعبية، مع تضمين هذا العمل لدلالات رمزية معاصرة يقصدها الكاتب"(عدالة، صفحة 155)، ومن أشكاله في رواية السرادق:

* التناص مع ألف ليلة وليلة:

نجد في الرواية تناصاً مع الليالي من حيث البناء اللولبي الدائري الذي يجعل السرد يلتف حلو نفسه، فنجد أسلوب التضمين أو تناسل الحكي، حيث أنّ القصة الأساس تستوعب ضمنها قصصاً أخرى، وهذا يتجلّى في بعض القصص التي أشار إليها الكاتب كقصة القمر، كما يظهر أيضاً في الهامش قصة العبسي.

أمّا من ناحية الخطاب فإنّ محاكاة الليالي تبدو جليّة في الأسلوب المعتمد من طرف الكاتب، إذ يعمد على تطعيم نصّه بعبارات كثيراً ما ترددت في الليالي من قبيل و"سكتت شهرزاد عن الكلام المباح"، بالإضافة إلى إعتماده أسلوب التعجب الذي تطفح به حكايات ألف ليلة وليلة التي تتميز في معظمها "باتخاذها الجن والعفاريت والكائنات

الخرافية، شخصيات تنهض بالأدوار، وأيضاً يصنعون الحدث ويسلكون به إلى غايته الفنّية المرسومة، ولعلّ مثل هذه الخاصية هي التي رقت بهذا الأثر السردي العربي إلى مستوى الأدب الأسطوري الرفيع" (علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية نقلاً عن عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، صفحة 149).

وأجمل ما في سرادق الحلم والفجيعة هذا الطوفان العجائبي، على حدّ تعبير الناقد يوسف وغليسي الذي أغرق الرواية في ضبابية وعدمية معتمة، وظهر جلياً في فضائها وأحدثها ولغتها وبنائها. أمّا على مستوى الشخوص، فنجد اِستحضار شخصيات من الليالي كشخصية شهرزاد وَدنيازاد وشهريار...

كما يظهر التناص على مستوى عنونة القصص، كالقوال والعناكب مثلما نجده في قصص ألف ليلة وليلة، الصياد والعفريت، والكاتب في اِعتماده للّيالي، فإنه يهرب من اللحظة الراهنة، يستدعي هذا العالم ويتخفى وراءه بواسطة الأقنعة والرموز ليعبّر عن واقع مرير لم يجد له الحدود بين الحكاية والواقع، ويضعنا العمل الأدبي في موقف من الحيرة بين مثيلاتها إلّا فيعالم العجب " فإنه لا يليق تصويره إلاّ بما هو غريب وعجيب، حيث تنمحي حكاية الواقع وواقع الحكاية"(مخلوف، صفحة 180).

*** توظيف الخرافة:**

جاء في لسان العرب لِابن منظور تعريف الخرافة على أنها "الحديث المستملح من الكذب" (منظور، صفحة 244) والخرافة نتاج الحكي الشعبي الذي يستند إلى الوهم والتلفيق، ومن أبرز مظاهره "هيمنة طابع الإسناد على المتون الخرافية، الأمر الذي جعل الخرافة حقلاً خصباً يغذي موقفين متناقضين، أوّلهما اِنتماؤها إلى نتاج الخيال والهذيان، وثانيهما خضوعها للإسناد الذي يفرض صحة اِنتساب القول لقائله ولتخطّي معضلة التناقض هذه، وجعلها ميزة من مميزات هذا النوع السردي، أصبحت الخرافة مثالاً لكلّ ماهو خيالي ووهمي، ممّا ينتسب إلى رواة لا وجود لهم، وبذلك يصبح التأكيد على أنّ نسيج الخرافة ماهو إلاّ إسناد ما لا حقيقة له إلى ما لا وجود له".

وهذه الخاصية التي تتميز بها الخرافة جعل الروائيين يستفيدون منها ويوظفونها في متونهم على اِعتبار أنّ "الخرافة عند القاص المعاصر خرافة حديثة يصنعها بنفسه ويحملها ما يريد من دلالات، قد يكون لها أصل قديم لكنه يصوغها بشكل يناسب العصر، يجعلها أكثر دلالة وأكثر عمقاً"(الرمادي، 2013، صفحة 144)، مثلما نجده عند جلاوجي في روايته التي عمل على تطعيمها بالتراث الشعبي مستفيداً من أسلوب الخرافة الغارق في الأباطيل والأكاذيب.

والرواية تحفل بالخرافة المصطنعة من الكاتب، ومن بين خرافاته المسلّية ما ذكره عن سبب وجود الغراب ونعل وأتباعهما في المدينة، ملخّصها أنّ رجلاً صالحاً دعا الله ليمدّه بالعون حتى يقضي على جنس الأبالسة من على وجه الأرض، فأمدّه الله بالعون وراح يطوف بالأرض يصطاد الشياطين ويضعهم في كيس يحمله فوق ظهره، حتى إذا بلغ هذه المدينة المومس آخر مكان له ليحرقهم، إذ ذاك اِنتح الكيس وفرّت الشياطين، وسكنت أرجاء هذه المدينة، وقد ذكر الكاتب عدة روايات لسبب فتح الكيس أصحّها كما قال، أنّ الشياطين من نار وأنّ الكيس من خيش ونار الشياطين بعدما تضاعفت وتسعرت نيرانها أحرقت الكيس، ثمّ ذكر أنه يُقال أنّ الغراب والسيد لعن وكلّ الأتباع إن هم إلاّ مردّة الشياطين وعتاة الأبالسة مسخواً بشراً سوياً.

*** توظيف المعتقدات الشعبية:**

وظّف الكاتب بعض المعتقدات الشعبية كالشعوذة والسحر، كما في حديث العجائز وتخطيطهم لإسقاط القمر في القصعة، و"اجتمعت العجائز عند بوابة المبولة البوالة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردّة(...) وفعلاً جاء القمر يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء".

كما نجد بعض الأفكار المتمخضة عن المعتقد الديني بصورة مغالية كالجبر وحتمية القدر وهو ما يتنافى مع العقل والدين، و" لكن العقلية الشعبية التي تجنح في كثير من الأطوار عن السلوكالعلمي في التفكير بادرت إلى إعتناق مثل هذه الأفكار الجبرية "(مرتاض، صفحة 21). ونجد هذا المعتقد في الرواية عندما إعترف الشاهد أنه شاه سلبي لا يقدر على تغيير الأوضاع وما محاولة معرفته ما يحصل فيها إلاّ فضول منه، " لابدّ أن أدري لابدّ أن أعرف لمجرد إشباع الفضول طبعاً فأنا شاهد سلبي على الأحداث لا أقدر على تغييرها ربّما لأنّ القدر قد رسم وجفّ القلم وطويت الصحف".

بالإضافة إلى توظيفه للعدد الفولكلوري (سبعة) ولهذا العدد "شأن غريب عبر الأديان السماوية والوثنية والأساطير والطقوس والفولكلوريات على إختلافها عبر الأزمنة السحيقة، والحيزات الشاسعة" وقد ذكرهالكاتب مرتين، والروائي في توظيفه للمعتقدات الشعبية رغبة منه في سير أغوار العقلية الشعبية والتفكير الجمعي للعوام.

كما نجد أنّ الأحداث في الرواية تتناص مع الأحداث في الأدب الشعبي، فنلفيها تعتمد على المغامرات والعجائب والمصادفات، واستخدام مكر العجائز لتنفيذ الأعمال الشريرة وكيف أنّ العجوز تكون رمزاً للشر، بينما الشيخ يرمز للحكمة والخير، كما نجد الإستطرادات والتوسل بالحيل لبلوغ الأهداف والغايات، كما نجده يتناص مع بنية الحكاية الشعبية التي تؤطرها ثلاث مراحل، مجتمع الحكاية قبل ظهور قوى الشر، مجتمع الحكاية تحت همينة هذه القوى، والمرحلة الأخيرة تتمثل في ظهور المساعد وصراعه مع قوى الشر والتغلب عليها(وتار، 2002، صفحة 80).

ونجد الكاتب يمتّعنا بمثل هذه الحكايات كما يسرد عن المدينة المومس وكيف أنها " كانت واحة من نخيل شماريخها ذهب إبريز، ورطبها در مكنون، بها أطيار خضر، وسواق حمر، وماء غمر وعشب وزهر، الكلام فيها موسيقى، والنظر إمعان(...) ثمّ حلّ بالمدينة مصاب جلل، وخطب نذل". وبعدها تعرّضت لسنوات قحط فأرادت الأرواح الطاهرة أن تساعدها فأرسلت لها صرة ذهب مع الغراب الذي خان الأمانة، وأفرغ عليها القمل والشياطين وعاشت فيها تطغى. إلى أن تطوّع أحد الشيوخ الصالحين لمحاولة القضاء على الشياطين في الأرض، فيصل إلى هذه المدينة ليكمل عمله ويحرق الشياطين في رأس الجبل، لكن يا حسرتاه لم يفلح وكلّ جهوده باءت بالفشل، وكلّ ما كان يحمله منهم إنتشر في هذه المدينة.

كما نلفي أسلوب الأسلبة التي تُعدّ من الأنماط الأسلوبية التي يتفكك إليها العمل الروائي (باختين، 1988، صفحة 10). تطفح به الرواية لإضفاء الحكي اليومي الشفوي فيها من شواهده في النص " إنه هو نقد عرفته.. سنان الرمح.. أقصد عسل النحل.. عفواً ضياء الشمس.. لا هو سنان الرمح لن أشك في ذلك بعد الآن ولن أضطرب ولن

أزيدكم معي اِضطراباً.. أعذروني فأنتم تعرفون حالي". وفي موضع آخر"هكذاقال.. رتل تلا.. أو لم يقل.. لم يتل.. لعلّه خيّل إليّ أنه قال..رتل.. تلا".

يوجد الكثير من مثل هذه المقاطع في الرواية، ومنها " ندرك أنّ العفوية المقصودة في الكتابة هنا في تقطيع الجمل وتكراربعض الكلمات، والتردد في توصيف الأحوال وتحديدها، إنّما هي سمات شفوية ينقلها إلى مجال السرد بِاعتبارها تقنية كاشفة، تتيح للقارئ أن يعيش تجربة المبدع في تفاصيلها وكلماتها على السواء"(فضل، صفحة 196).

ومن صور التعبير الشفوي نجد أسلوب السخرية، و"السخرية شرط تأمل وسؤال بل إنّ حاجة الإنسان إليها، كحاجة الفيلسوف إلى الشك"(حفيظ، 2006، صفحة 57)،كما يظهر في نعت السيد نعل للشاهد عندما ظنّوه حي بن يقضان الذي يريد أن يوقظ المدينة من سباتها بالبطل المغوار، وأخيراً أنت معنا بيننا..؟ بحثنا عنك في طيّات كل ذرة من هذه المدينة.. أين كنت أيّها البطل المغوار؟ أيّها الإله العظيم..؟ أين كنت حتى نله جلك ملء الحناجر؟ مقطع ساخر يستشف منه مدى معاناة الفرد الصالح في مجتمع المدينة المومس، وتوظيف الروائي لمثل هذه المقاطع الساخرة يعمق من حجم المأساة ويعبّر عن تفاهة ما يحياه.

ومن التراث الشعبي الشفوي أيضاً " تباريح البراح أو القوال، وهو شخصية تذيع الأخبار في الناس وسط الأسواق والأماكن العامّة"(علال، 2000، صفحة 120)، وهو ما يصادفه قارئ الرواية في قوال المدينة الذي يضرب بالبندير ليذيع خبر ذا بال"وحده القوال يدور.. يضرب الطبل.. يفتح فاه صائحاً منادياً.. كأنّما يعلن عن أمر ذي بال.. لكن صوته لم يكن يتجاوز حلقه".

4 -التشكل التاريخي:

تتصدّر الرواية اليوم المشهد الأدبي في العالم وفي الوطن العربي على وجه الخصوص، وقد صارت "خطاباً ثقافياً ومعرفياً وإنسانياً مفتوحاً يتغذى من مهارة اِشتغاله على أشكال القول الأدبية أو الخارج أدبية الأخرى، التي يتصدرهاوينتظمها " تسريد" ممكن ومحتمل المدرك التاريخي الذي لا يتطابق مع مكون التاريخ،كما نعهده أو نتوقعه خارج المتخيلالسردي" (بدري، مدارات الرؤية قراءة في راهن المشهد الأدبي العربي، صفحة 41)، ونقصد بالشكل التاريخي ذلك "الذي يستفيد من لوازم المؤرخ في سرد الأحداث وعرضها، لا من أجل ذاتها ولكن لدلالة يقصدها الكاتب"(عدالة، صفحة 130).

وتمظهر التناص التاريخي في الرواية التجريبية يتخذ عدة أشكال، منها اِستخدام الخطب والرسائل والتقارير التاريخية والنداءات التي تكون على شكل أوامر من الحاكم للمحكومين، وتتخذ طابع الإستبداد والسيطرة التامة التي تنعدم معها رفض الرعية أو مجرد إبداء الرأي.

والنص الذي نسوق الحديث حوله يستلهم التاريخ على ثلاث مستويات، نحاول اِستظهار كل واحدة على حدى.

*** الشخصية التاريخية:**

وكان ظهورها في الرواية عن طريق اِستدعاء اِسم الشخصية التاريخية في سياق السرد أو اِستدعاء أقوالها.

• **اِستدعاء اِسم الشخصية** :تمّ اِستدعاء العديد من الأسماء إلى تربة الرواية، من بينها سيف بن ذي يزن، هنابال بن رافض، بتهوفن، هولاكو... وهو لا يستحضرها جزافاً لكن لغاية يطمحها فمثلاً بِاستدعائه لولاكو هذه الشخصية التاريخية الغربية التي اِرتبط اِسمها بالدم والقتل في أرض بغداد، قد شخّص سبباً آخر للفجيعة يتمثل في الأيادي الخارجية التي تغتصب أوطان العرب بمساعدة أبنائها الخونة، وهي في الرواية الأحذية الخشنة التي دخلت المدينة وتمكنت من أرضها عندما قدماها لهم الغراب والسيد لعن، الأحذية غريبة ولكنها كما عبّر السارد "ضاجعتنا كما ضاجع هولاكو دار السلام ذات تاريخ، أقصد ضاجعت المدينة وتحمّلنا أقصد تحمّلت المدينة ذلك على مضض وسخط أو بفرح وسرور- وهو الغالب- لست أدري".

• **اِستدعاء أقوال الشخصيات التاريخية:** من المقولات التاريخية المذكورة في الرواية قول الغراب وهو يتوعد الأخدان، و"إنّي أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها"، وهي مقولة لصاحبها الحجاج بن يوسف الثقفي الذي أثر عنه السيطرة في الحكم وقتله كل من يخالفه أو يعصي أوامره. والروائي يستدعيها ويوظفها بنفس المدلول التاريخي لها، فمجتمع المدينة مسلوب الحرية والإرادة وخاضع خانع لسلطة الغراب وتابعه السيد نعل. ومن المقولات التاريخية نجد "للكعبة ربّ يحميها"، نطق به الهدهد الذي اِغتاله الغراب وهو ينشر الوعي في المدينة، سمعه الشاهد ينطق به وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، وهو قول مأثور لعبد المطلب جدّ النبي عليه أفضل الصلوات وأزكى التسليم قاله في حادثة هجوم أبرهة الحبشي على الكعبة ومحاولة هدمها فلقي من ربّها حتفه، وكأنّ الكاتب يأمل من اِنتصار الخير في الأخير وتطهير الله لها.

*** اِستحضار فلسفة التاريخ :**

يتمّ اِستحضارها في الرواية على أنها دروس وعبر، والرواية تحفل بمثل هذاالنوع لأنها كما أسلفنا هي رواية أفكار ورؤى إنسانية بالدرجة الأولى، ومن أبرز ما سطرته الرواية اِستناداً إلى فلسفة التاريخ، الصراع الأبدي بين الحاكم والقادة المستبدين المناوئين لكلّ معارض لسياستهم وخاصة من الطبقة المثقفة والواعية بضرورة التغيير والتجديد، والتي غالباً ما تكون غصة في حلقهم فيعملون على التضييق عليها ويشهرون بأنها تحلم بالحكم، وبأنها شرذمة واجب على الجميع إخلاص الولاء لهم بمعاداتها وطردها من منطقة حكمهم أشد طردة.

كما فعل الغراب الذي شرّد كل من يعارضه بالرغممن كونهم أحسن من في المدينة، ولكن بالرغم من طردهم يعيش دائماً في رعب وكلّ حركة تزعزع أمنه يلقي بِاتهاماته عليهم، "أضع جسدي كلّه في النار إن لم يكن أولئك المارقون هم السبب(...) ومن غيرهم بعد أن شرّدنا بهم وطردناهم(...) هاهم يرسلون بسمومهم.. مازال الأوغاد يحلمون بكرسي الزعامة الدافئ، لقد حرم عليهم مادمت حيّاً وستحيون صعاليك لا وزن لكم ولا قيمة".

ويؤكد الكاتب على أنّ المضطهدين من الطبقة الحكيمة الواعية وفي أيّ مجال اِضطهدت فيه ثم الذين يؤثرون الرحيل والفرار من واقع يفقدون فيه ذواتهم فيختارون حياة الغرب كما هو حال أصدقاء الشاهد الذين سكنوا كهوف الجبال وأقاموا حياة جميلة هناك.. أو غطوا في سبات عميق داخل إحدى الكهوف، وهذا ما يحيلنا على رأس القصة

القرآنية، قصة أصحاب الكهف الذين فرّوا بدينهم خوفاً من أن يفتنوا فيه، فأصدقاء الشاهد فرّوا من المدينة خوفاً من الوقوع في هواها.

النتيجة الحتمية التي لحقت بالشاهد عندما بقي فيها، ولولا مساعدة المجذوب له لهلك مع الهالكين من أهل المدينة المومس الذين لن ينجو أحد منهم من الطوفان الذي سيدمّر المدينة ويطهرها من فساد أهلها ردحاً من الزمن، كما أهلك قوم نوح العاصين ذات تاريخ ولم ينج منه إلاّ الصالحون المضطهدون الذي ركبوا سفينة نوح رمز الأمان على مرّ الأزمان، وهكذا "نجد بناء الحدث الروائي المتمركز على الصراع بين الخير والشر شيّد على المفاصل الرئيسية للقصة الدينية بهدف إظهار أنّ التاريخ البشري ماهو إلاّ تاريخ صراع بين قوى الخير وقوى الشر".

*** لغة السرد التاريخي:**

ويمكن رصده على مستويين؛ مستوى المفردات والتراكيب، ومستوى نسق التركيب اللغوي والمنتمي إلى الماضي الموجود في كتب التاريخ.

• **المستوى الأوّل**: ظهر من خلال إعتماد الكاتب الكنايات من مثل قوله: فقدت لساني وكلامي كناية عن فقدان الذات، استر عورتك العوراء، كناية عن الإنحلال الخلقي، كما ظهر من خلال إستعمال العبارات المسجوعة بسجعتين وهي كثيرة، نذكر مثال ورد في الهامش، قلت له: "ما الذي دعاك للخروج؟ قال: الذي دعاك للولوج، قلت له: هذه أرواح المعاني وأنا ما أبصرت إلاّ الأواني".

• **المستوى الثاني** : ظهر على شكل تبليغ القرارات والإعلانات كما جاء في إعلان الغراب لأهل المدينة، وتكفل القول بنشره بينهم وفحواه أنّ المدينة المومس تعلن عن دخول حي بن يقضان إليها لمحاولة زعزعة الأمن، ولهذا واجب القبض عليه يمليه الإخلاص والوفاء لأرض المدينة. ونجد إستخدام النداءات على إعتبار أنها من اللوازم التاريخية، وهي مجموعة من الأوامر تُلقى من الحاكم إلى المحكومين ليفرض إرادته على الرعية وليس لهم الحق في رفضها، كما جاء في ندائه للرعية الدهماء لإقامة إله للمدينة واللهج له بالورد الذي أوحي إليه ذات يوم، أو كما إخترع طريقة جديدة للإنتخاب وسمّاها الطريقة الغرابية وغيرها من الأوامر التي تكون على شكل نداءات يجتمع لها الرعية وما يبدر منهم إلاّ التصديق والهتاف والتهليل.

ثانياً: التقنيات الحديثة:

1 -**الرواية والشّعر**:

من المنجزات الحداثية في البناء النصي السردي المزاوجة بين السرد والشّعر، وهذا ما يُعرف بتراسل الأجناس الأدبية، وقد بلغ قمّة تحققه فيما أطلق عليه جنيت (النص الجامع)، والرواية اليوم لا تؤمن بثنائية الشّعر والنثر، مثلما شاع في الفكر التقليدي الذي جعل للشّعر والنثر خصائص متمايزة لا يمكن المزج بينهما في النص الإبداعي، فالإيقاع مثلاً من العناصر المميزة للعمل الأدبي لا يخص الشّعر فقط، ويتزايد حضوره في الرواية الحديثة، حيث تتراجع الحدود بين الشّعر والنثر(رشيد، صفحة 39).

ولهذا نرى أنّ معظم الروائيين التجريبيين قد مزجوا في رواياتهم بين السرد والشِّعر مقوضين كل الفوارق والحدود بنيهما مثلما تجسّد في النص المدروس- سرادق الحلم والفجيعة- بحث جعل الكاتب الشِّعر يتناوب مع السرد كما سنظهره لاحقاً، أمّا في هذا المقام فنروم اِستشفاف مكامن التجريب في تناصه مع الشِّعر كجنس أدبي له مقوماته وميزاته.

إنّ اللغة في الرواية تبيّن لنا أنها لغة مغرقة في البوح الشاعري، لغة تشربت سمات الشِّعرية- وإن كانت لا تخص الشِّعر وحده- إلاّ أنها تخلقت في رحم الشِّعر ومنذ طفولته مع الشعراء الأفذاذ كاِمرؤ القيس، وزهير بن أبي سلمى وغيرهما من الشعراء قديمهم وحديثهم. ولهذا نعتبر أنّ اللغة الشِّعرية في الرواية مبعثها هذا الاِنفتاح على الشِّعر، وتطعيم الرواية بخصائصه التي نصادفها منذ بداية قراءتنا للنص الروائي الذي يفتح بالتنضيد الشِّعري، واستمراره بالتناوب مع السرد، فقد قام التكنيك الفني على مزاج متجانس بين الجنسين، وعلى العموم يمكن إجمال مظاهر الشِّعر في الرواية في النقاط التالية:

-تبقية الحكاية حيث تنفرط الحبكة مع محاولة التعبير الشِّعري والسرد النثري (وسنوضح أكثر في شكل الكتابة الشِّعرية).

-وصف الشخصية بالمجازات والتشبيهات، وهذا ينسحب على جلّ شخصيات الرواية فيصف الأشرار بأوصاف قبيحة مستعيراً من قبح بعض الحيواناتوالجمادات، كالبالوعات وقذارة المبولة ويوظف لذلك مفردات وعبارات تنتمي مدلولاتها إلى حقل مفهومي واحد (القبح والبشاعة) والعكس بالعكس، ومن شواهد الأخير ما ذكره عن شخصية نور الشمس، و" كانت من أجمل ما رأت عيناي، وإن أنسى كل دهشتها فلن أنسى عينيها الواسعتين السوداوين، وشعرها شلالاً من الكوثر الخوخي ينساب على كتفيها".

-اِستخدام طريقة الشِّعر الجديد في الكتابة كالبياض والنقاط كالنقطتين المتتاليتين التي يفصل الكاتب بهما بين الجمل والعبارات.

-اِلتزام السطر الشِّعري كما جاء مع رواد الشِّعر الحر مع عنونة القصيدة، من مثل قوله في أحد رسائله التي كتبها للحبيبة نون في أسلوب شاعري يزخم بالشِّعرية والتكثيف والاِنزياح تحت عنوان " دثريني"الذي يتناص فيه الكاتب مع القول المأثور للنبي صلى الله عليه وسلم للسيدة خديجة رضي الله عنها، لما عاد للبيت مفزوعاً ترتعد أوصاله من الحمّى لما نزل عليه الوحي أمّا عز الدين جلاوجي فهو يطلب الاِحتواء الروحي والأمان، فيقول تحت هذا العنوان:

خبّئيني في القلب الكبير خبّئيني

دثريني بالرموش الظمأى دثريني

أنا ما عرفت دفء اليقين

ما ذقت شذا الحبّ.. منذ سنين

منذ ولدت.. منذ عصر الجنين..

كما نجده يوظف قصيدة النثر كما في قوله:

"يا رقرقة الصبا.. هذي يدي بيضاء من غير سوء آية حبّي طهرتها قبلاتك.. يا التي في عينيها تتطهر الطهارة.. تستحم النوارس.. وفي أعماقها يتشكل الجوهر..والدر.. ونجوم السماء".

-مارس الكتابة الشّعرية بجوازاتها مجسّداً قاعدة يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر، كما يظهر في أحد أسطره الشّعرية حينما كتب (هاذه) والأصل أن تُكتب (هذه) وكأنّه يغيّر في الكلمة ليقيم الوزن، وهذا ينم عن وعيه بالتجريب الشّعري في روايته، وأنه يعطيها إشارات للقارئ/ الباحث.

-اِعتماده على التهميش على مستوى القول الشّعري، كما شاع في بعض القصائد التي يعمد أصحابها إلى التهميش لشرح كلمة أو فكرة أو ما شابه ذلك.

-اِستخدامه لأسلوب اللازمة المترددة والتي هي من صور التجريب الشّعري مع الشعراء الرواد وقد لعبت في النص "دوراً إيقاعياً بارزاً، ووظيفة وصفية تأكيدية لا غنى عنها"، وهي في الشّعر من بين العناصر الإجرائية، ومن الكلمات المفاتيح التي تستقطب مستويات وأبعاد المعنى البؤري الذي تفيض به النصوص الشّعرية العربية المعاصرة، فهي تنهض بمثل هذه الوظيفة في نص السرادق التي يمكن للقارئ/ الباحث أن يستكشف مدار الرؤية في الرواية اِنطلاقاً من أسلوبية التكرار التي طبعت لغة الرواية، والتي تُعدّ اللازمة من أبرز صوره.

2 -الرواية والمسرح:

عرف المسرح التجريب قبل أيّ فن أدبي آخر، ومنه نقل إلى الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية التي كان من صور التجريب فيها الاِنفتاح والتلاقح مع فن المسرح، فاِستفاد الروائي من خصائصه وتقنياته خاصةً على مستوى الكتابة المسرحية وبعض تقنيات العرض المسرحي، لذا كان لزاماً على الروائي أن يعي أساليب فن المسرح حتى يتمكن من اِستدعائها إلى عالمه وحتى يحسن توظيفها، لكن مع الأديب عز الدين جلاوجي ربّما الأمر لا يحتاج لكبير عناء، فهو الذي وُلد كاتباً مسرحياً قبل أن يتجه إلى التأليف الروائي، فخصائص الكتابة المسرحية تتسرب إلى رواياته بدون وعي منه لأنها متأصلة ومتجذرة فيه، وهو ما يبدو بصورة جلية في روايته سرادق الحلم والفجيعة كما في:

بناء الرواية الفني تأسس على التقطيع واِستقلال المشاهد بمعناها ومغزاها الخاص، كما فعل برتولدبريخت « BrechtdBertold » أحد أعظم الكتّاب المسرحيين في العالم، في تغريبه للمسرح والذي من وسائله البنائية تقطيع الحدث حتى تصبح المسرحية عبارة عن مشاهد يحتفظ كل مشهد بمغزاه الخاص(بوشعير، 1983، الصفحات 43-44).

توظيفه لتقنية الغروتسك بما هي "نوع من الأسلبة التي تنطلق من الواقع وتشوّهه عمداً" (إلياس و قصاب، صفحة 331)، وهي تقنية مسرحية اِهتدى إليها جلاوجي بحسّه المسرحي ورأى فيها قدرة على " اِستيعاب هذا التشوّه الحاصل في الواقع، فراح يجرّبها قالباً يصب في بوتقته تشوّهاته ومتناقضاته ليكشف من خلالها على غرابة وبشاعة ما نحياه"، وقد عمل على إظهار الخلل في المجتمع الذي غدا مألوفاً وبديهياً في العقول، في صورةغير مألوفة، وهذا بغرض توجيه الأنظار إليه وتمرير رسالة بضرورة وعي أزمة ما نحياه بهدف التنوير والتغيير.

توظيف أساليب العرض المسرحي كالحديث الجانبي وهو أن تتحدث الشخصية لنفسها بحضور الآخرين الذين لا يسمعون كلامها، كما تصادف معنا ونحن نقرأ النص حوار الشاهد مع النور المتوهج:

" أنا (لنفسي) وما دخله في هذا (له) أخبرني يا سيدي عن حبيبتك وأنا مستعد لأبحث معك كما نجده يعتمد على الصفي (كاتم الأسرار) الذي هو اِنعكاس لشخصية البطل، واِنعكاس لصورة الأنا لديه، فهو كثيراً ما يمثل صوت العقل الذي يحد من الاِندفاع العاطفي للبطل"، وهو ما يعكسه ذلك النور المتوهج الذي كان يتحاور معه ويؤنّبه على تفريطهم في حبيبته (رمز الوطن) وتضيعهم لها.

كما نجده قد حافظ على الملمح الشكلي للكتابة المسرحية وهذا عبر اِنتقال الروائي من النص السردي إلى الحوارية التي تحتوي في طياتها على المسرحية بالتركيز على الإخراج الطباعي الذي يضمّ اِسم الشخصية قبل العبارة التي تقولها(برغولي، 2006، صفحة 62).

ومن أساليب العرض المسرحي التي ألفيناها في الرواية اِستخدامه للغة الجسد، فنجد أنّ الكاتب على مستوى الشخصية يركز على البعد المادي(الفيزيولوجي) لإظهار ملامحها كما في معرض وصفه للغراب، كما يستخدم أسلوب الحوار بنوعيه على الطريقة المسرحية. فنجد الحوار الخارجي في مواضع عديدة من أبرزها حوار الشاهد مع النور المتوهج، أمّا شكل الحوار الداخلي فيصعب وروده في المسرح إلاّ أنّ المخرجين المسرحيين قد عملوا على تذليله، حيث جعلوا منه حواراً مزيّفاً يتمّ مع شخصية أخرى حاضرة على الخشبة، لكن دورها لا يتجاوز الاِستماع، والموافقة بلكمات قليلة دون تدخّل فعلي، ومن أمثلته في الرواية "صدق الذين رحلوا أو لم يكن لك في الأرض مندوحة.. دحو؟ ولمن تترك المدينة؟؟ للغراب.. للدود اللدود(...) وما يضيرك أنت؟ الظاهر أنّ المدينة قد شغفتك حبّاً..عشقاً.. هياماً". هنا نجد أنّ الشاهد وكأنه يتبادل أطراف الحديث مع شخصية ما (أي قدم على شكل الحوار الخارجي)، لكنفي الواقع لا وجود لهذه الشخصية، والحوار عبارة عن مناجاة داخلية تعكس اِنشطار وتوتر الشاهد.

اِستخدامه أسلوب التمثيل في بعض الشواهد الدرامية في الرواية حين يحاول مسرحة الواقعحيث يبدأ المشهد الدرامي بنداء مؤذن الغراب في أهل المدينة للاِجتماع، فيهرع الكل لتلبية النداء وبعد حمل الغراب فوق الأكتاف واللهج بالولاء له يصوب عليهم الغراب بمخالبه أن ألزموا الصمت ليفصح لهم عن الأمر الجلل لجمعهم، والمتمثل في ضرورة صنع إله لهذه المدينة حتى يحميهم ويحفظ ديارهم، ثمّ ينتهي المشهد بوضع العجل أمام المبولة ويغرف بطميها، ويشرع في إسدال الستار على المشهد بتصفيقات الجمهور، والتصفيق علامة دالّة على الإعجاب والمشاركة وعلى نهاية المشهد(فيلالي، صفحة 49)، كما أنّ شخصية القوال في النص أعطته طابعاً مسرحياً.

3 – اللوحات:

تعتبر الكتابة الشّذرية من مكونات التجريب، حيث "يصبح السرد فيها لوحات ومشاهد نصية مختلفة الدلالة، تعطي الإنطباع منذ البداية بإنفصال وتنافر مكونات النص التي تبدو من خلال القراءة النصية الأولى نصاً منفصماً"(المعادي، صفحة 69).

وقد أصبح هاجس الرواية اليوم "تقديم رؤية فنية ولو على حساب السرد المنتظم والبناء المتصاعد للحدث الروائي، وهو ما اِصطلح عليه عند بعض النقّاد بالسرد المفك «Narration Clévée»أي السرد المفتقر لوحدة الحدث"(زاوي، 2013، صفحة 420)، فالتقطيع أو التشذر السردي " تقنية أدبية ورؤية للعالم، تبدو هذه التقنية الحديثة، إذ أنها تمثل – منذ بدايات القرن في المجتمعات الغربية– تمزق وحدة الرواية التي أنجزت في العصور الذهبية للرواية الواقعية والطبيعية"، كما أنّ من مقومات الكتابة الشذرية " تقسيم الرواية إلى عناوين تندرج تحت كل عنوان أرقام تشكل بنية هذه العناوين"(عليان، 2007، صفحة 84).

ومن اللافت للنظر في رواية السرادق أنّ "المخيّلة السردية فيها ليست مخيّلة تمثيلية تعاقبية تنتظمها حبكة ذات بداية ووسط وذروة، وإنما هي مخيلة تعبيرية، درامية تنتظمها صيرورة متطايفة الحالات، ولذلك لا نستغرب أن تكون فاتحة الرواية هي ما كان يفترض أن يكون نهاية (بدري، مدارات الرؤية قراءة في راهن المشهد الأدبي العربي، صفحة 22)".

إنها رحلة بحث عن ذات مغتربة تعيش منشطرة بين عالمين متقاطبين، وخصوصيتهما تكمن في أنّ كاتبها يريد أن يقول شيئاً، وفي الوقت ذاته يريد أن يحكي قصة، ممّا يؤدي إلى كسر رتابة الإمتداد الخطي للسرد وتتفكك الخطاب حيث تنفرط الحبكة بين محاولة القص، وصيغة العرض السردي وقل الشيء صيغة العرض الشّعري، "ويزداد تفكك الخطاب والقصة معاً بتزايد تناوب الصيغتين في مجرى الخطاب أحياناً، وبتضمين صيغة السرد للعرض الشّعري أحياناً أخرى"(يقطين، صفحة 103).

وهذا التفكك من مظاهر التجدد في صيغة الخطاب الروائي، ومن تجلّيات التجريب في الرواية التي لم تنحصر في الصيغتين (القول والسرد) بل نجد صيغة أخرى تتمثل فيصيغة (الحوار) والكاتب بمزجه بين الصيغ الثلاث قد عمق من تفكك نصّه، فيقف القارئ من خلال هذه اللوحات السردية المتراكبة موقف الإرباك الذي مبعثه هذا الإنفصام واللاّتماسك في بنية النص الروائي، والذي توزع على ثلاث صيغ متباينة؛ صيغة العرض الشّعري وصيغة العرض السردي وصيغة العرض المسرحي أو الحواري، ومع اِنفراط الحبكة يتعذر على القارئ القبض على مضمون هذه اللوحات المشهدية التي راهنت منذ البداية على التشظي والتشذير والإنشطار ممّا يستدعي قارئاً متميزاً ليمارس فعل القراءة التأويلية للقصة، ومحاولة ملأ البياض الدلالي الذي تطفح به الرواية.

هذا التفكك واللاّتماسك الذي يظهر في القراءة الأفقية لا يلبث أن يتوارى عبر ممارسة القراءة العمودية، فيغدو واضحاً جلياً ما كان مبهماً، فمن منطلق قراءتنا التأويلية لنصّ السرادق نجد أنّ الصيغ الثلاث بقدر ما تنافرت في البناء بقدر ما تكاملت في المضمون، فنلفيه في صيغة السرد يتحدث عن المدينة المومس (المكان المعادي والموطن الغريب)

ويسرد لنا ما آلت إليه ووضعه فيها ونفوره منها بيْد أنهلا يتمكن من تركها وهجرانها كما فعل أصدقاؤه ويبقى يتجوّل فيها ويرصد كل تطورات أحداثها.

أمّا في صيغة العرض الشِّعري التي ينتفي منها الحدث فنجدها مغرقة في البوح الشاعري يناجي فيها الحبيبة نون الماضي(المكان الأليف والموطن الأصلي) الذي يهرب إليه من مرارة واقعه عساه يجد ذاته، وهكذا ينقلب المشهد فجأة حسب التقنية القصصية السائدة من الماضي إلى الحاضر، من سرائر الذاكرة والحلم الجميل إلى ضجيج الحياة المعاشة، "وهذا يعني أنّ المنطقة الأصلية توفر نوعين من المعرفة؛ الموضوعية الإدراكية والمعرفة الذاتية، أي رؤية الكاتب الخاصة(الكبيسي و آخرون، الصفحات 43-44) "، ويبقى بين الماضي المرغوب والحاضر المرهوب في صراع هل يطلق المدينة كما فعل الأصحاب ويتغرّب، أم يبقى فيها. فهو يدرك الفعل الأسلم كما يظهر في صيغة العرض المسرحي عندما يتجلّى له ذلك النور المتوهج الذي هو رمز التعقل وصورة الأنا لديه، معاتباً ومنددا لتضيعهم حبيبته (رمز الوطن) كما أشرنا سابقاً.

ومن مثل هذا الحوار نجد قوله:

" فجأةً داهمني موج عاصف قاصف حتى إرتطمت بالجدار المهترئ.. إمتلأ المكان نورا.. تجلّى أمامي.

هو: مازلت تنكرها؟

أنا: عمّن تبحث؟

هو: عن حبيبتي.

أنا: أخبرتك في المرة السالفة أنّي لا أعلم عنها شيئاً.

هو: تعاونتم جميعاً على إغتيالها ثمّ تدّعي أنّك لا تعرف عنها شيئاً".

أو مع ذلك الذي خاله سنان الرمح ورماه بوابل من العتاب، فهو في نظره عاشق متيم بالمدينة المومس، لكن الشاهد أكد له أنها هي من تحبّه أمّا هو فقلبه معلّق بالنون حبّه الخالد.

إنّ الشاهد في المشاهد الحوارية يحاول دائماً نفي ضياعه وإنصياعه للمدينة المومس إنطلاقاً من تأكيده لوجده وحبّه لنون مستغلاً "سلطة اليقين في الحدوس والمواجد الإنسانية الروحية التي تتسع لها ولكلٍّ مشتقاتها صيغة أنا أحبّ إذن فأنا موجود" (بدري، مؤشرات التجريب في الشعر البحريني المعاصر، قراءة في أعمال إبراهيم بوهندي، صفحة 221).

ونحمل القول معتبرين أنّ جلاوجي قد أحكم بناء روايته من خلال هذا التعدد في الصيغ، فنقل الأخبار وسردها لا يتلاءم معه إلاّ صيغة السرد، أمّا كلام القلب وتباريح الحبّ لا ينسجم معه إلاّ الشِّعر، فهو "ظاهرية الروح أكثر من كونه ظاهرية العقل" (باشلار، صفحة 20)، فالحبيبة نون هي الحلم الضائع ورمز الذات المغتربة، وهو يستدعيها عبر أنبوب الأحلام والذكريات بخطاب شِعري ولغة تطفح بالشِّعرية تعكس الوظيفة الكبرى للشِّعر الذي يجعلنا نستعيد

مواقف أحلامنا، في حين عبّر عن صراع الشاهد مع ذاته بصيغة الحوار المكون الرئيسي للمسرح الذي من أبرز خصائصه الصراع، فالكاتب قد اختار لكلّ مقام صيغة مقال.

4 -المسخ:

جردت الحضارة الغربية الإنسان من إنسانيته وتهاوى معها إلى درجات الحضيض فما كان من الأدباء إلاّ التعبير عمّا آل إليه الفرد في مجتمعهم لعلّ من أبرزهم فرانز كافكا« Franz Kafka »بروايته الشهيرة "المسخ"، التي ركز فيها على " تحوّل الإنسان إلى حشرة، ثمّ ترك وحيداً ومكروهاً من أسرته، تطرح الرواية مسألة الإنسانية والهوية بطريقة اِستعارية ورمزية، فهناك علاقة قوية بين المسخ والإنسان، حيث ينعكس العالم الواقعي بإستخدام الأسطورة والسخرية(جينغ، الصفحات 102-103) ".

" كما أنّ التحول في التراث الشعبي العالمي مرتبط بتحول الإنسان أو جماد أو نبات بفعل قوة سحرية يسلّطها الساحر على أعدائه للتخلص منهم، ومرتبط بتحول الجن إلى إنسان أو حيوان في أثناء صراعه مع البشر" (الرمادي، تحولات السرد العجائبي في الخطاب القصصي العربي نموذجا ، صفحة 144).

والكاتب عز الدين جلاوجي في طرحه لتيمة المسخ في روايته، إنّما أراد به المسخ الروحي الذي ينعكس على الصورة الخلقية، كما أظهره على مستوى شخصياته التي أنعم في تشويه خلقتها، كصورة الغراب التي اِنزاح بها عن الصورة المألوفة لهذا الطائر المتطير منه في الثقافة الشعبية، وقدمه للقارئ بأبشع الصور وفي قمّة الاِمتساخ كما في معرض التعريف به " الغراب نسيت أن أحدثكم عنه... هو مخلوقمتميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال وأنواع الدمامات(...) ينتعل حذاءه معكوسة وينكمش فتغوص رقبته في صدره حتى تتلاشى... ويظهر رأسه صواناً بكماء وضعت دون مبالاة على كومة من العظام".

وهذا التشويه في خلقته مبعثه دناءة سريرته وخبثه... فلم يرى فيه الشاهد إلاّ صورة ممسوخة وينبغي هنا أن نشير إلى أهمية نظرة البطل، فمثل ما اِنتشر في الرواية الجديدة الفرنسية من تقنيات التي جعلتها تسمّى أحياناً "بمدرسة النظرة " « école du regard »، فنجد في الرواية أنّ الغراب وغيره من الشخصيات الشريرة قد مُسخت اِنطلاقاً من نظرة الشاهد لها.

لعلّ أبرز تجلّي للمسخ في الرواية يظهر في اِمتساخ الشاهد في الصفحات الأخيرة من الرواية بفعل تعرّضه للعنة من الفئران أو الآلهة (قوى الشر) التي تتحكم بكلّ المدينة، فتوظف من تراه أهلاً لرئاستها، ولهذا يتحول الشاهد من داع للخير ومحبّ له إلى أسوأ ممّا كان عليه الغراب الذي أخذ هو مكانه.

ويتبيّن هذا من خلال المشهد المعنون بالمسخ والذي يسرد فيه "ضحكت ببلاهة، وبلادة.. لقد فقدت كل شيء كان في ذاكرتي... كل شيء غدا أمامي جميلاً بديعاً، وأحسست أنّ طبقة الشّعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة، وأنّ ذراعي قد بدأت تنبت زوائد صغيرة تشبه إلى حدٍّ بعيد زوائد جناحي الوطواط، ودار في خلدي يقيناً أنّني روح خفاش(...) نهضت من سقطتي... اِلتجأت إلى ركن المبولة وتبوّلت كالحمار وخرجت أتلمّس جدران المبولة كأنما

مكان مقدّس... تجمّع حولي حشد من الناس وقد تغيّرت النظرات بيني وبينهم، لم أعد أنظر إليهم نظرة إشفاق بل تعال، ولم يعودوا ينظرون إليّ اِحتقاراً.. بل تبعية..".

ونستشف من هذا المقطع تلازم حسن الصورة بحسن الخلق في الرواية والعكس صحيح، كما أنّ الكاتب يطرح من خلال المسخ فكرة أنّ نظرة الإنسان وحركاته وسكناته هي اِنعكاس لصورة نفسه وسرائر دواخله، فكلّ إناء بما فيه ينضح، والكاتب يحرص على تأكيد هذه الفكرة على طول الخط السردي، كما يتجلّى في نصيحة الفأر للشاهد بأن يمسخ حتى يتعايش معهم، فعلى حدّ زعمه أنّ "هذه مدينة الفئران.. إمّا أن تمسخ فأراً فتكون منّا، لك ما لنا وعليك ما علينا.. وإمّا أن تغادر المدينة.. تهجرها بغير رجعة".وهو من خلال هذا المنحى التجريبي "لا يتوخّى هذا الضرب من الكتابة لمجرد البحث عن أشكال جديدة، أو التجريب الفني المحض الخالي من كل بعد قيمي، لكنه يتجاوز ذلك إلى السعي إلى تحقيق تبادل رمزي بين الواقع بمفهومه العام والكتابة الفنّية " (علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية نقلاً عن عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، صفحة 94).

كما اِرتبط المسخ في الرواية بمفهوم اللعنة حيث أنّ الغراب كما يقال قد أوكلت إليه مهمّة الذهاب بصرة الذهب إلى المدينة التي تعرّضت للحدب والجدب، لكن نفسه الأمّارة بالسوء حدثته شرّاً أن يأخذها إلى مدن أخرى ويصب بدلها القمل والفئران، وبفعل اللعنة التي لحقت به سقط على ما رمى وتداعى عليه الشياطين وحوّلوه خلقاً آخر.

كما نجد في الرواية تجديداً لمفهوم المسخ، فالأصل أن يمسخ الإنسان شيطاناً أو حيواناً، أمّا في الرواية فنجد أنّ مجتمع المدينة الفاسد وعلى رأسهم الغراب إن هم إلاّ مردة الشياطين وعتاة الأبالسة مسخواً بشراً سوياً، فأن يمسخ الشيطان إنساناً فنادر جداً لأن يمسخ عادة ما يكون عقوبة للممسوخ والإنسان أرقى المخلوقات لا يعتبرالتحول إليه بأمر سوء، إلاّ أنّ الكاتب عندما ينزاح بمفهوم المسخ ويصوّر الغراب وأتباعه على أنهم شياطين في صور بشر، يجعل منهم عقوبة وابتلاء للمدينة ومصدر شرّ لها.ولهذا لما تواترت الروايات وادّعى أصحابها أنّ الشيخ الذي حاول تطهير الأرض من الأبالسة والشياطين أنه مسخ شيطاناً رجيماً فند الكاتب هذه الرواية واعتبرها رواية موضوعة، وهذا ما يؤكد أنّ المسخ الروحي هو الذي راهن جلاوجي على طرحه في الرواية، اِستفاد الكاتب من التراث السردي العربي وتوظيف أشكال الكتابة فيه، كما نجده قد انفتح على الغرب وهذا من خلال تطعيم روايته بالتقنيات الحديثة كالمسخ والكتابة الشذرية، وتوظيف خصائص الكتابة الشّعرية والمسرحية، **وختاماً** نشير أنّ هذه الرواية رواية تجريبية بامتياز تحتاج إلى المزيد من الدراسة والبحث والتنقيب لاِستكناه أوجه التجريب فيها.

المراجع

إبراهيم برغولي. (2006). مظاهر التجريب في رواية مصطفى الفارسي "حركات". مجلة عمان، ع 133 .

اِبن منظور. (بلا تاريخ). لسان العرب.

أبو المعاطي خيري الرمادي. (بلا تاريخ). تحولات السرد العجائبي في الخطاب القصصي العربي نموذجا .

أبو المعاطي خيري الرمادي. (2013). تحولات السرد العجائبي في الخطاب القصصي العربي نموذجا التشكل والمعنى في الخطاب السردي،ط1. الرياض: مؤسسة الإنتشار العربي، وحدة السرديات.

أحمد المعلم. (1980). المذنبون تائهون عن معالجة ذنوبهم، ، نقلاً عن فائق المحمد، دراسات في الرواية، ص81. مجلة الموقف الأدبي، ع 115،.

أحمد محمد إبراهيم عدالة. (بلا تاريخ). الجديد في السرد العربي المعاصر.

الخامسة علاوي. (بلا تاريخ). العجائبية في الرواية الجزائرية نقلاً عن عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد.

الخامسة علاوي. (بلا تاريخ). العجائبية في الرواية الجزائرية، نقلاً عن محمد غازي عرابي. النصوص في مصطلحات التصوف.

أمينة رشيد. (بلا تاريخ). تشظي الزمن في الرواية الحديثة.

حسن عليان. (2007). الرواية والتجريب. مجلة جامعة دمشق. المجلد 23، ع 2.

حسين فيلالي. (بلا تاريخ). السمة والنص السردي، مقاربة سيميائية في شفرة اللغة.

رشيد بوشعير. (1983). أثر بروتلد بريخت في مسرح المشرق العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه. جامعة دمشق.

سعيد يقطين. (بلا تاريخ). القراءة والتجربة.

سنقوقة علال. (2000). المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية،ط 1. الجزائر: منشورات الإختلاف.

صلاح فضل. (بلا تاريخ). لذة التجريب الروائي.

طراد الكبيسي، و آخرون. (بلا تاريخ). المنعطف الروائي العربي الجديد.

عامر مخلوف. (بلا تاريخ). الرواية والتحولات في الجزائر.

عبد الرحيم الكردي. (1992). السرد في الرواية العربية المعاصرة. مصر: دار الثقافة.

عبد الملك مرتاض. (بلا تاريخ). عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

عثمان بدري. (بلا تاريخ). دراسات تطبيقية في الشِّعر العربي.

عثمان بدري. (بلا تاريخ). مدارات الرؤية قراءة في راهن المشهد الأدبي العربي.

عثمان بدري. (بلا تاريخ). مؤشرات التجريب في الشعر البحريني المعاصر، قراءة في أعمال إبراهيم بوهندي.

عز الدين جلاوجي. (بلا تاريخ). سرادق الحلم والفجيعة.

عمر حفيظ. (2006). الرواية والشعر. مجلة عمان، ع 133.

غاستون باشلار. (بلا تاريخ). جماليات المكان.

لعموري زاوي. (2013). التشكل والمعنى في الخطاب السردي، مؤسسة الإنتشار العربي. الرياض: وحدة السرديات.

ماري إلياس، و حنان قصاب. (بلا تاريخ). المعجم المسرحي.

محمد المعادي. (بلا تاريخ). خصوصية التجريب السردي في مجموعة "بوابات محتملة" للقاص أحمد خلوفي.

محمد رياض وتار. (2002). توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. دمشق: منشورات اتحاد العرب.

مريم أنيسة جبالي. (بلا تاريخ). صورة الأرض في روايات عز الدين جلاوجي، نقلاً عن عبد الحميد هيمة علامات في الإبداع الجزائري.

ميخائيل باختين. (1988). الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاج. دمشق: منشورات وزارة الثقافة .

وانغ جينغ. (بلا تاريخ). الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب (2009/1942).