

مظاهر التجريب الروائي في رواية سرادق الحلم والفجيرة لعز الدين جلاوي

أ. ريمة لعواس
إشراف: أ.د. علي ملاحي
جامعة الجزائر 2

الملخص:

تتناول هذه الدراسة موضوع التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، وقد أخذنا رواية سرادق الحلم والفجيرة لعز الدين جلاوي نموذجا للتطبيق. تعرض هذه الدراسة أهم عناصر التجريب التي احتوتها الرواية وقد تمثلت في: البناء الفني، شعرية اللغة، التناص، الشخصية، المكان.

الكلمات المفتاحية: الرواية، السرد، التجريب، شعرية اللغة... إلخ.

abstract:

This study deals with the subject of experimentation in the contemporary Algerian novel, and we have taken the narration of (seradik el houloumwa el fajiaa of azedindjlaouji). as a model for application. This study presents the most important elements of experimentation contained in the novel, namely: artistic construction, language poetry, harmony, personality, place.

Keywords: novel, synonym, narration, experimentation, poetic language ... etc.

Résumé:

Cette étude traite du sujet de l'expérimentation dans le roman algérien contemporain, et nous avons pris la narration du (seradik el houloumwa el fajiaa de azedindjlaouji) . comme modèle d'application. Cette étude présente les éléments les plus importants de l'expérimentation contenue dans le roman, à savoir: la construction artistique, la poésie du langage, l'harmonie, la personnalité, le lieu.

Mots-clés: roman, narration, expérimentation, langage poétique ... etc.

يقتضي الإبداع بوصفه وحدة لغوية دالة على الخلق والتجديد والابتكار دون الرضوخ إلى نموذج معين أن يتجاوز البناءات السابقة والقوالب التقليدية السائدة، ولما كان التجريب هو بذرة الإبداع انغمست جل الروايات الجزائرية المعاصرة في مساحة تجريبية واسعة استجابة لرغبة الروائيين الملحة في خرق الثابت والنمطي والتوق إلى البحث عن الجدة، ومن هنا يمكننا أن نحدد مفهوم التجريب بأنه « عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل »⁽¹⁾.

بعد خروج الرواية التجريبية عن تقنيات وقواعد الرواية التقليدية نتيجة حتمية لتحولات الواقع ورفض الذات الكاتبة له، لذا عمد المنجز الروائي التجريبي إلى التهشيم المتعمد للبنى السردية المتصلة بالراوي والشخصية والزمان والمكان، إلى جانب المزج الحاصل بين الخطابات المتعددة وغلبة الفن العجائبي واستعارة تقنيات الكتابة الشعرية الجديدة وإقامتها في الكتابة الروائية، وعلى ضوء هذا لم تعد قراءة الرواية الجزائرية مجلبة للنعاس وإنما أضحت

خطابا يخضع للبحث والتتبع والاستقراء، ومن الروائيين الجزائريين الذين جعلوا أعمالهم الروائية حقلا لممارسة أنواع مختلفة من التجريب نذكر الروائي عز الدين جلاوي.

يتضح من رواية سراق الحلم والفجيرة أن عز الدين جلاوي تقطن إلى أن نصوصه المسرحية والقصصية لم تعد تستوعب وهج الكتابة الذي تطفح به قريحته، فأقبل وبحس واع على الكتابة الروائية خارقا لنظمها إيماناً منه بأن «قوة الروائي الحقيقية تكمن في أن يبتكر، ويبتكر بحرية تامة دون تقيد بنموذج أو مثل»⁽²⁾، فراح يضيف على أحداث وشخصيات رواياته وكذا فضاءاتها مسحة عجائبية تعمل على استغزاز القارئ وإثارة قلقه، بالإضافة إلى هيكلتها وفق بناء فني متميز أعلنت فيه تمردا وبشكل صريح على القوالب التقليدية شكلا ومضمونا، وصارت بذلك تجري المقولة التي تنص على أن «الرواية هي ذلك الجنس الأدبي الذي يجدد إمكاناته التيماتية والتركيبية والأسلوبية... ولا تبقى حبيس القوالب الجامدة.»⁽³⁾

لا يفتأ قارئ هذه الرواية يطرح جملة من التساؤلات من بينها: لماذا عرض الكاتب روايته بهذا الشكل (الخاتمة في بداية الرواية والمقدمة في نهايتها)؟ هل هو رفض للنمطية والتقليد أم في ذلك مبررات أخرى؟ لماذا استعار الكاتب هذا الفضاء الحلولي المقرف المتمثل في المدينة المعبر عنها بصورة المرأة العاهرة المومس؟ وما غرضه من ذلك؟ لماذا هذا الاستعمال المفرط للتناصات القرآنية والشعبية المطعمة بالكثير من الدلالات والرموز؟ تعمل هذه الدراسة دون شك على الإجابة عن هذه التساؤلات إلى جانب تساؤلات أخرى لم نفصح عنها نبتغي من خلالها سبر الأغوار العميقة لهذا النص واكتشاف خباياه.

البناء الفني:

يفاجئنا القلم الجلاوي منذ البدء ببناء فني متميز بدى فيه مطمح التجريب جليا حيث أبدع بناء معماريا نقيضا للبناء الكلاسيكي، فجاءت الرواية مقسمة على 36 فصلا معنونا ومرقما، تتضمن هذه الفصول بدورها مقاطع صغرى معنونة أدت إلى كسر رتابة الامتداد الخطي للسرد، قد يتراءى لقارئها في الوهلة الأولى أنها مستقلة بنفسها لكن سرعان ما يدرك مدى الارتباط الحاصل بينها.

يبتبه القارئ أيضا إلى شعرية لغة الرواية كونها احتوت بعض المقاطع الشعرية هي أقرب ما يكون إلى قصيدة النثر التي سعى أصحابها إلى تحطيم بناء القصيدة العمودية، للسواد فيها دلالاته كما للبياض دلالاته، وتبني عز الدين جلاوي لهذا النوع من الكتابة هو أكبر دليل على نزعة التجريبية التي يبتغي من ورائها تحطيم عمود السرد والحكي، علاوة على هذا فقد طعم روايته بكثير من النصوص الغائبة التي وسمت النص ببنية عميقة كثيفة الدلالات تستدعي من القارئ التزود بمخزون ثقافي بغية فك رموزها وحصول القراءة الصحيحة.

يسترعي انتباهنا أيضا توظيف الحواشي في الرواية حيث عمل جلاوي بين الفينة والأخرى على تقديم إضاءات لأحداث وشخصيات وألفاظ المتن في الهامش على طريقة الدراسات الأكاديمية، وهذا ما يجوز الاصطلاح عليه بلعبة التعطيم والإضاءة، ونمثل لهذا بأحد المقاطع الواردة في متن الرواية الذي جاء فيه: «وجاء من بعيد مجموعة من العبيد المناكيد يجرّون رجلا خلته العبسي* من لحيته وقد نزفت مذاكيره دما»⁽⁴⁾، ثم يشرح لنا في الهامش سبب تسمية هذا الشخص بالعبسي فيقول: «والعبسي سمي كذلك لطول عبوسه حزنا على ما وقع في المدينة...»⁽⁵⁾.

عمد جلاوجي أيضا إلى استحداث استراتيجيات التشويه في روايته حيث أحدث قلبا لغويا لعدة مفردات، مثال ذلك قوله: «ولقد سماه لعن السارمي، ولكنني استقبحت هذا الاسم الشنيع، واخترت له اسما رائعا... إنه قبحون... قبحون العظيم» (6) ومنها أيضا: «رب اللظام واللكام والشيب ...» (7) ويقصد بهما الظلام والكلام.

عرفت الرواية بناء دائريا يتجلى في المحكيات التي تبدأ من النهاية «تعمل هذه البنية على تكسير الزمن وتكسير السير العادي للحبكة وجعلها مغلقة على ذاتها» (8)، إنها بنية ثابتة تعمل على «تثبيت الزمن وتوقيفها تعني الصفر ولا شيء» (9)، ولأجل هذا تتصدر الخاتمة الصفحات الأولى من الرواية بدل الاستهلال، وتؤجل المقدمة إلى آخر صفحة من الرواية جامعة في عنوانها بين الحلم (لقاء الحبيبة نون) والفجعة (انتظار الطوفان المهلك والمنقذ في آن واحد).

يؤدي البناء الدائري في الرواية دورين هامين هما تكسير خطية السرد كما سبقت الإشارة وإثارة اهتمام القارئ، فزيادة على الوظيفة الشكلية يؤدي هذا البناء وظيفة تشويقية تسهم في إشراك القارئ وإدخاله في عالم الرواية، لذا يبدأ جلاوجي القول بـ: «ما زالت الأجيال المتعاقبة ما زالت تبحث عن قمة الجودي حيث رست السفينة... لكنهم لم يعثروا عليها أبدا رغم كثرة الفرق الأثرية المتخصصة في أرقى جامعات العالم» (10)، فتقديم الخاتمة هنا فعل مستفز يحفز القارئ على متابعة القراءة.

شعرية اللغة:

تعد الرواية الجنس الأدبي الأكثر قابلية لاحتضان كل تجريب فني جميل ينأى عن اللغة السطحية التقريرية التي تسعى إلى تحقيق الوظيفة الإخبارية إلى لغة تراهن على تحقيق "الشعرية السردية" عبر «كسر الترتيب السردى وفك العقدة التقليدية وتحطيم الزمن المستقيم وتهديد بنية اللغة المكرسة» (11)، ورواية سراق الحلم والفجعة نموذج متكامل لشعرية السرد والحكي كون أن لغتها غيرت من وظيفتها الإخبارية إلى وظائف أخرى أكثر عمقا ودلالة لتصبح بعد ذلك لغة متواترة مشحونة منزاحة عن الأنماط المألوفة تسعى إلى «محاولة خرق الترابط الدلالي والنحوي والعدول عن الاستعمال العادي» (12)، فهي تخلق عالما الفريد لأن خطابها يمتاز «بخصوصيته الأسلوبية واستثماراته البلاغية ونزعتة نحو التكثيف والاقتصاد اللغوي، حيث يصبح للكلمة في هذا النوع من الكتابة قانونها الخاص وإيقاعها المتميز— فتهمين بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب على الوظيفة النثرية» (13)، ولنا عن هذا العديد من الأمثلة في الرواية منها يقول:

« حسنائي

لم تكتمين ما تفضحه العينان؟

إني أراه يا حبيبتي ... في بؤبؤيك ... أفراح وأحزان

أقرأه بالبنط العريض ... يتحدى الناس...

يتحدى الأزمان

أنا يا حبيبتي... وأنت يا حبيبتي ... واحد لا اثنان

حين أراك تسبح في دمي النجوم...

تورق في فؤادي الكروم...

تشرق البراءة ... وتبتسم يا حسنائي الرسوم « (14).

ويقول أيضا:

« هذه أنت ذي غريبة مثلي فلم لا يلتقي الغرباء؟؟
 تعيسة مثلي فلماذا يا حبيبتي يعادي التعساء التعساء؟؟
 ضيعت في هذه السرايق كل أحلامي...
 فقدت لساني وكلامي
 ورائي وأمامي
 خوفي وسلامي
 هفهاة روعي...تواقة منك للروح...
 شراشيف ضونها ملأى بالبوح... » (15)

ينسى كل قارئ لهذه المقتطفات أنه يقرأ في رواية، فكل حيثياتها جاءت طافحة بالشعرية متوسلة بالمجاز والرموز والإيحاء لتصل إلى قمة الإبداع، كما يتضح من لغة عز الدين جلاوي أنه متملك لأداة القول لا سيما ما كان منها مغترفا من الفيض القرآني ذي النسق الإيقاعي، الأمر الذي طوّع له التراكيب وسما بكتابته إلى درجة الشاعرية إذ نجده يقول: « لم أنطق بكلمة واحدة... ولا بنصفها... ولا بربعها... ولا بأقل من ذلك... ولا أكثر... وإن يك مقال حبة من خردل في فضاء سماواتي أو في أعماق أرضي » (16).

ويقول أيضا: « تلى عطفه...جمع دموعه من بين ثنايا التراب في خيط من عسجد قلدها جيده عقدا لولثيا... تأملني بحيرة المفارق... سبحت في عينيه بحيرتين غامضتين... تركني ومضى... فر من أمامي كأنه حمر مستنفرة فرت من قسورة... اعترتني قشعريرة رهيبة اصطك لها شعر رأسي فجلست القرفساء أتأمله وهو يغيب بعيدا بعيدا عني » (17).

إن أقل ما يجب أن نصف به هذه اللغة التي نهيم بسحرها ونحن نقرؤها أنها سيدة الموقف، استطاعت أن تولد تأثيرا غير مألوف في نفس القارئ، كما عبرت عن سعة اطلاع صاحبها وحسن استثماره لهذه الاقتباسات.

التناص:

تعتبر ظاهرة التناص من الظواهر الفنية التي لا يخلو منها أي نص أدبي لا سيما الرواية التي تعد ملتقى لتقاطع الخطابات المتنوعة، حيث أن نصية أي نص تتجلى من خلال فاعلية التناص « إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها وعلى إنتاج نص جديد » (18) يحافظ على مميزاته الخصوصية رغم تعدد هذه التقاطعات، لأن تفاعل النصوص في بويقة نص واحد لا يعني الخلط بين خصوصية هذا النص الجديد والنصوص الأخرى التي ينسل أو ينحدر منها.

أدرك عز الدين جلاوي أثر ظاهرة التناص وجمالياتها في النص السردي، فطعم بها تجربته الروائية وأغناها بالعديد من الإشارات والرموز والعناصر اللغوية المستمدة من روح القرآن وقصص الأنبياء وحتى الحكاية الشعبية، كما استطاع أن يذيب الحدود بين نصه السردي والعبارات المتنوعة، ومن أمثلة ذلك ما ورد في العنوان باعتباره أعلى اقتصاد لغوي يستطيع الروائي من خلاله أن يلفت انتباه المتلقي له، لذا تكمن أهمية النص في عنوانه بالإضافة إلى أنه يقدم مساعدة لضبط انسجام النص وإضاءة جوهريّة في تحديد الدلالات العميقة له، وهو « من خلال طبيعته المرجعية و الإحالية يتضمن غالبا أبعادا تناصية، فهو دال إشاري وإحالي يؤول إلى تداخل النصوص وارتباطها ببعض عبر المحاور والاستلها، ويحدد بالتالي نوع القراءة المناسبة له ويعلن كذلك عن قصدية المنتج أو المبدع وأهدافها

الإيديولوجية والفنية، إنه إحالة تناسية وتوضيح لما غمض من علامات، فهو إذن النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص» (19).

يجمع عنوان الرواية سراق الحلم والفجيرة بين متناقضين: الحلم (التمثل في لقاء حبيبته نون)، والفجيرة (التمثلة في الطوفان المهلك)، وفي هذا العنوان مؤشر على أن الرواية ستعرف لا محالة من مفردات القرآن الكريم، فكلمة سراق تحيلنا على قوله تعالى: ﴿لَا أَعْتَدُ لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا﴾ (20)، وبالفعل شهدت الرواية حضورا كبيرا لمفردات القرآن الكريم وجمله بسبب وبغير سبب، إلا أن هذا الحضور لم يكن اعتباطيا ولا عبثيا أو مجرد تلاعب بالألفاظ لأنها جاءت محملة بدلالات رمزية اتكئ عليها **جلاوي** بحثا عن شرعية لنصه استنادا لما للنص القرآن من قداسة، فضلا عن هذا فقد استحضر لنا من قصص الأنبياء مضامينها ومن ذلك قصة سيدنا نوح، وقصة السامري، وقصة سيدنا موسى مع الخضر، وقصة سيدنا يوسف...

تعرض لنا الرواية فجيرة الطوفان المنتظر وهو أشبه ما يكون بالطوفان الذي أهلك قوم نوح عليه السلام ويبرز هذا في المقطع التالي:

«إني ذاهب لأصنع الفلك...»

الطوفان آت... الطوفان آت...

واصنع الفلك بأعيننا ووحينا...» (21).

تحمل هذه القصة دلالة استشراف المستقبل، ذلك أن الغرباء أجمعوا على صناعة سفينة النجاة تخوفا من الطوفان الآتي لا محالة، ومما نستشفه من هذه الرواية هو وعي الكتابة إذ أن الراوي العليم هو الذي يحرك مسار الأحداث ويجعل الرواية مفتوحة ويعطي نهايات مقترحة، منها ما تقول أن البطل واصل صنع الفلك إلى أن وافاه أجله، وأخرى تشير إلى اكتمال الصنع وحدث الطوفان الذي أتى على حتف الظالمين.

لجأ عز الدين جلاوي إلى استذكار قصة السامري لتوضيح أو لتصوير القبح الذي تعيشه المدينة المومس، فأى إله كان اعتكف عليه أهله هو بالضرورة من صنع أيديهم، وعشاق المدينة المومس تواضعوا على صنع آلهتهم، وهذا ما اتضح في قوله:

«وما هي إلا ساعات حتى كان النصب شامخا... إلها جسدا له أنين...

نعيق...جئير...

قال أحدهم:

لن نبرح عليه عاكفين» (22).

نجد على النقيض من هذا فئة الغرباء التي تملك الحقيقة وتسعى للبحث عن الخلاص وعن سبل الانتصار على هذا الانقلاب الحاصل في المدينة المومس، وهذا الخلاص لا يتحقق لهذه الفئة إلا حين يقصد البطل الشيخ المتبصر في حقيقة الأمور، تماما كما حدث لسيدنا موسى عليه السلام حين أراد أن يأخذ العلم عن سيدنا الخضر، وهذا يظهر بجلاء في المقطع الآتي: «تريد أن تبلغ مجمع البحرين... وقلبك معلق بالحوث... ولبك عاشق للعجل... عد اذبح العجل، واحي الحوت... ودون ذلك فلن تستطيع معي صبرا...» (23)

يحيلنا هذا المقطع إلى أن الرواية هي بحث عن الخلاص الذي لا يتأتى لطالبه إلا حين يحسم أمره، وستريح قلبه من التعلق بتوافه الأمور، فقتل العجل هو قتل لتلك الرغبات الجامحة حول توافه الحياة التي تعيق الوصول إلى الحقيقة أو بالأحرى إلى الخلاص.

تعرض لنا الرواية قصة أخرى من قصص الأنبياء وهي قصة سيدنا يوسف مع زوجة العزيز المائلة في ذهن كل متلقي عربي، فقد ورد في أحد المقاطع أن 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 ففقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال:

إنفدت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين... وإن قدت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين... » (24)

تستلهم الرواية عدة جوانب من التراث سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، أما تناسل الشكل فتمثل في تقسيم الرواية على شكل قصص ذات عناوين فرعية من قبيل: القوال والعناكب، الفأر والحصاة... وهذا التقسيم إذا أحالنا على شيء إنما يحيلنا إلى تفريعات كتاب كليلة ودمنة: القبرة والفيل، القرد والغليم، ... وهذه التفريعات التي جاء بها ابن المقفع جميعها في عظة الكتاب، والشيء نفسه فيما يخص تقسيمات رواية سراق الحلم والفجيرة، فكل قصصها الفرعية تتضافر لتشكل قصة كبرى.

نجد على غرار هذا تناسلات تراثية على مستوى المضمون، إذ تحيلنا بعض المقاطع من الرواية على عوالم شعبية أسطورية تمثلت في قصة العجائز الساحرات اللواتي يمتلكن قوى خارقة يجلبن من خلالها **يأجوج ومأجوج** لمجالسهن لرؤية القمر وهو ينزل إلى القصعة الماء المعدة له حتى يشوه من قبلهن وذلك في المقطع التالي: « واجتمعت العجائز عند بوابة المبولة البوالة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج من كل حذب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون... وحشر كل ساحر عليم...

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء... حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها... شكوتها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتندنن أغنيته المفضلة .

تأملت صفحة القمر المضئية وهي تلوك علكتها... فرأت صورتها بشعة... مفزعة... مخيفة... مرعبة... مهلعة... مهلكة... قهقهت عاليا تنوح ثم قالت:

مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟

وأجابتها صفحة القمر صمتا... سخرية... هزء... تكبرا... تعاليا... فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر » (25).

نشير زيادة على ما سبق ذكره من تناسلات تراثية شعبية إلى الحكاية المعروفة ببياض الثلج *blanche neige* فهذا المقطع يحيلنا إلى دلالات عميقة منها كره المدينة وحقدتها على القمر بقدر كره زوجة الأب الشريرة لابنة زوجها "ثلجة" كونها أشد جمالا منها، علاوة على هذا فإن في المقطع السابق إشارة إلى حكايات **شهرزاد** التي تداولتها الألسن ما أفقدها لذتها وسحرها، كما نلفي سارد الرواية يعلن في مقدمته أنه عوض **شهرزاد بدنيازاد** التي تروي من الأحداث ما لم يسمعه إنسي ولا جني (26) لا شيء إلا للسبب الذي تم ذكره .

أنبت عز الدين جلاوي وبجدارة واستحقاق قدرته على استحضار النصوص الغائبة وتذويها في نصه الأصلي، بدءا من القرآن الكريم إلى قصص الأنبياء وصولا إلى التراث الشعبي، وذلك لفتح آفاق قرائية مختلفة ومنح نصه دلالات عميقة توميء بكثافة السرد.

الشخصيات:

يعد الروائي ابن بيئته كما أنه يكتب لأبنائها أيضا، لذا فإن نصه الروائي «... يعجز عجزا كاملا عن إبداع شخصيات تختلف اختلافا كاملا عن الشخصيات الحية التي يحتك بها القارئ في حياته اليومية»⁽²⁷⁾، إلا أن عز الدين جلاوي وفي جو من المغامرة وبرع في نسج روايته سرادق الحلم والفجيرة المغرقة أحداثها في الغرابة والتعجب بالانتقال بنا إلى عالم متخيل شبيه بعالم كليل ودمنة، حيث أن الشخصيات تتبناها حيوانات وهبت القدرة على التكلم والتواصل فيما بينها، ففي المقطع المعنون بقبحون يتقمص الغراب شخصية البطل إذ كتب: «وأذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق... عميق... من تحت الأرضة... من عمق البالوعات... من طمي المبوالة... من تشققات الجدران الخربة»⁽²⁸⁾.

عمد جلاوي إلى إسناد دور البطولة للغراب وهو بطل عكسي للإنسان كونه نذير شؤم من جهة، ومن جهة أخرى يصور لنا تدهور أو بالأحرى غياب النزعة الإنسانية وإحلال النزعة الحيوانية محلها، مما يترجم لنا وبحق مأساة الإنسان في هذه المدينة الفاسدة فكلهم «على جسدها المتهدل المهترئ... يغدون حلزونات لا تحسن إلا التلذذ بالالتصاق... وأنا أرفض... أكره... أنبذ... الالتصاق... وهي تحب... تهوى... تعشق... تبغي... تريد... تطلب الالتصاق»⁽²⁹⁾.

ويكشف لنا الكاتب في مقطع آخر عن شخصيته الفنية الساخرة من حال هذه المدينة التي تحولت إلى مومس يقول فيه: «وعلى صدرها يقف الغراب إنه يستعملها مصطبة... منصة شرفية يخطب من فوقها وماذا في ذلك؟ إنها متعددة الصلاحيات بالنسبة إليه يركبها... يضاجعها... يلعبها... يتدثرها... يلتهم منها إذا جاع... والمئات كانوا يقفون هنا وهناك في غير نظام تشرئب أعناقهم للسيد غراب في إعجاب شديد...»⁽³⁰⁾.

يستمر عز الدين جلاوي في الأخذ من عالم الطير ومملكة الحيوانات وحتى الجماد، فيعمل على أنسنة الشيء كالنخلة، والصخرة، والهدد، والزيتونة، والفئران، وذلك وفق أسلوب أدبي يستمد من رموز الأسطورة، ففي مقطع الفأر والحصاة يقول: «من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء... يبصر قفا متكوراً على نفسه... يضحك الفأر ضحكة هيسنيرية... يجري خلفه... يفرع القط يندفع فأراً تتناثر أعضاؤه هنا وهناك... يهتف العجاج عالياً ببطولة الفأر...»⁽³¹⁾، يتضح من هذا المقطع أن جلاوي قد تبنى نزعة تحويلية في هذه الرواية، فالفأر يصبح قفا وفي هذا إشارة إلى أن في هذه المدينة أصبح أراذل القوم هم سادتهم.

المكان:

نلاحظ على مستوى هذه الرواية ثراء كبيراً لعنصر المكان الذي لم يقدم على شكل صور فوتوغرافية وإنما منح مساحة فنية خاصة، حيث نجده يتحول في أحايين كثيرة إلى شخصية لها فاعليتها فيمجرى السرد «تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطاراً أو ديكوراً لتصبح عنصراً مهماً من عناصر تطور الحدث»⁽³²⁾، ولكثرة الأمكنة في هذه الرواية ولضيق المقام لن نفصل الحديث أكثر إلا بما تعلق بمكان المدينة كونه الغالب.

تتحرك شخصيات رواية سرادق الحلم والفجيرة في فضاء قدر عفن يحمل دلالة الموت والانتهيار والخراب والدمار وحتى الانحلال والزيلة، إنه فضاء المدينة المومس أين تتوسد المدينة ذراعيها باسطة جسدها المهترئ كاشفة مفاتها تلوك علكتها تمارس العهر جهاراً نهاراً دون حياء ولا رادع يردعها، حيث نقلنا عز الدين جلاوي من مكان هو مجرد خريطة جغرافية إلى مكان حلولي هو في إحدى تجلياته امرأة مومس تبيع نفسها لكل المارة والعابرين وتبيع الهوى والشهوة على بوابة المبوالة، وفي ذلك يقول مخاطباً المدينة:

أيتها المدينة المومس...

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء...؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟؟(33)

يصور لنا الكاتب في هذه الرواية التحول الذي مس هذه المدينة بعد أن كانت حلما يراود المفكرين، مدينة المثل العليا والأخلاق السامية، يقول لها **جلاوجي**:

آه مدينتي ...

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

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

ما الذي صيرك كالهواء أعدوا خلفه... أضمه إلى صدري بحرقه ثم

أفطن على فجيحة

أو لم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟؟

أو لم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة؟؟

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

هل تذكرينيا حبيبتي... (34)

أصبحت هذه المدينة التي كانت مصدر الصفاء والسكينة مومسا هاجسها إشباع رغباتها وغرائزها بعد أنفشى فيها الفساد ورضخت لأراذل قومها الذين صاروا فيما بعد سادتها كما سبقت الإشارة، فغدت المدينة سبب كل المآثم والمفاسد الاجتماعية وحتى الحالات النفسية المظلمة والكئيبة، يقول الكاتب في ذلك:

الغربة ملح أجاج...

وحدي أنا والمدينة...

لا ورد ينمو ههنا... لا قمر... لا حبيبة...

لا دفع في القلب الحزين...

لا ولا شوق... ولا غيث... ولا حلم أمين...

وحدي أنا والظلام... (35)

يعلن عز الدين **جلاوجي** رفضه لهذه المدينة المومس وبشكل صريح حين يقدم صورة مناقضة لها وهي صورة المدينة الحلم (الحبيبة نون) منبع الحسن والجمال قبل أن تدنس من قبل الغراب، لم يقدم **جلاوجي** هذا التناقض بين المدينتين جزافا أو من باب العبثية وإنما هو لغرض فني له مسوغاته في الرواية تمثلت في كونها حاملة لمرحلتين مرحلة الحلم ومرحلة المأساة (الفجيحة).

نلمح **جلاوجي** في المرحلة الأولى (الحلم) رساما ماهرا بل وأكثر من هذا عاشقا ولهانا لهذه الحبيبة نون إذ نجده

يقول:

حسنا، حبيبتي يا لون الفرح والقمح البري...

يا طعم الطفولة والحلم والليمون...

يا قامة الصفصاف ويا كبرياء السرو...

يا ... نسيم البراءة... يا براءة النسيم... (36)

سرعان ما تتلاشى وتزول هذه الصورة الفنية التي رسمها عز الدين **جلاوجي** عن حبيبته نون لأنها لا تستطيع المقاومة أو بالأحرى لا تحمل في نفسها بذرة البقاء، فأمل ديمومتها على حد تصريح الكاتب «لا يعدو أن يكون حلما جميلا» (37).

يتأكد لنا في المرحلة الثانية وهي مرحلة الفجيرة سقوط الحلم لعجزه عن مجابهة الواقع والوقوف في وجه مضايقات المجتمع نتيجة الانكسارات الاجتماعية والثقافية والانحلال الأخلاقي الذي تصر عليه المدينة، وفي هذا يقول جلاوي:

وأنا... وحدي والمدينة...
مدينتي بقايا الأسن بجوف الغدير...
مدينتي مبعى كبير... (38)

يعتبر الإبحار في عالم رواية سراق الحلم والفجيرة مغامرة صعبة كونها عجائبية الطابع طافحة بالروح الشعرية تستمد قاموسها من القرآن الكريم ومن التراث الشعبي، تتوسل بانزياحات الصورة الشعرية لنقل الأحداث تتميز لغتها بالتركيز والتكثيف بغية شد انتباه القارئ، وإنه لحري بنا الاعتراف بأن هذه الرواية هي بحق إضافة نوعية إلى الرواية العربية عموماً والجزائرية خصوصاً، لأن كل حيثياتها تكشف عن اجتهاد صادق في كتابة رواية تجريبية مغايرة لما هو مألوف في الساحة الروائية.

الهوامش

- (1) محمد الكغط، التجريب ونصوص المسرح، مجلة آفاق، ع3، 1989، ص22/21.
- (2) لحسن كرومي، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحداثة، وهران، ع3، جوان 1994، ص127.
- (3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (4) عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2015، ص30.
- (5) المصدر نفسه، ص30.
- (6) م نفسه، ص16.
- (7) م ن، ص103.
- (8) J.YvesTadie, le récit poétique,ed.puf,1978,p119.
- (9) Ibid, p121.
- (10) عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، ص9.
- (11) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2000، ص106.
- (12) الطاهر رواينية، تضافر الشعري والأساطيري (قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي)، تجليات الحداثة، ع3، جوان 1994، ص84.
- (13) المرجع نفسه، ص79.
- (14) عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، ص117/116.
- (15) المصدر نفسه، ص109.
- (16) م نفسه، ص18.
- (17) م ن، ص57/56.
- (18) نظيرة الكنز، التناسية وألف ليلة وليلة، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع417، 2006.
- (19) محمد الصالح خرفي، فضاء النص، نص الفضاء (دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر)، منشورات آرتيستيك، الجزائر، ط2، 2007، ص57.
- (20) من الآية 29، سورة الكهف.
- (21) عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، ص122.
- (22) المصدر نفسه، ص16.

- (23) م نفسه، ص 21/20.
- (24) م ن، ص 52.
- (25) م ن، ص 54/53.
- (26) ينظر: م ن، ص 126.
- (27) مصطفى حسن سحلول، نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 57.
- (28) عز الدين جلاوي، سراقق الحلم والفجيرة، ص 15.
- (29) المصدر نفسه، ص 20.
- (30) م نفسه، ص 79.
- (31) م ن، ص 12.
- (32) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، 1999، دط، ص 207.
- (33) عز الدين جلاوي، سراقق الحلم والفجيرة، ص 11.
- (34) المصدر نفسه، ص 26.
- (35) م نفسه، ص 10.
- (36) م ن، ص 27.
- (37) م ن، ص 27.
- (38) م ن، ص 12.