الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية: الآداب و اللغات

قسم: اللغة و الأدب العربي

عنوان المذكرة

آليات التجريب في رواية حائط المبكى لعزالدين جلاوجي أنموذجا

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر في الدراسات الأدبية

تخصص: أدب جزائري

مقدمة من قبل:

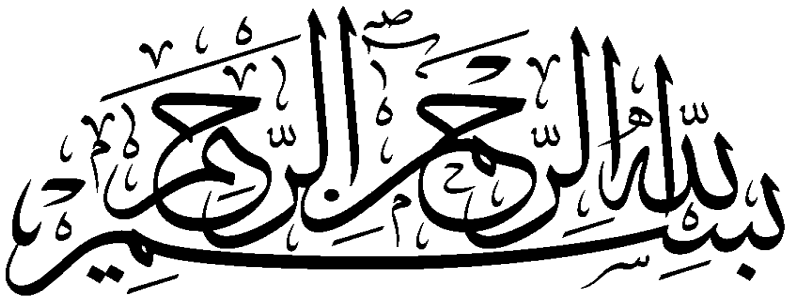
مسلم إيمان

تاريخ المناقشة: 2019/07/06

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
شوقي زقادة	أستاذ محاضر قسم ب	رئيسا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
السعيد بومعزة	أستاذ محاضر قسم ب	مشرفا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
نور الدين مكفة	أستاذ مساعد قسم أ	ممتحنا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعية: 2018 /2019



﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا
مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ
دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ
خَبِيرٌ ﴾

سورة المجادلة الآية: 11

الشكر والعرفان

بسم الله الرحمان الرحيم وبه نستعين، الحمد لله الذي وفقنا في دراستنا و بلوغ غايتنا لإنجاز هذا العمل المتواضع، قال عز وجل :﴿ وقال رَبِي أَوْزِعْنِي أن أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ التِي أنَعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ في عِبَادِكَ الصَّالحِينَ﴾ سورة النمل، الآية 19.

فالحمد والشكر لله على عظيم نعمه، وتمام مننه شكر لا يوّف حق قدره، و لا جلال عظمته على ما منّه علينا من نعم لا تعد ولا تحصى، وأوّلها نعمة العقل الذي ميّز به الإنسان عن سائر المخلوقات.

وعبر نفحات النّسيم وأريج الأزاهير وخيوط الأصيل، أرسل شكرًا من الأعماق للأستاذ المشرف **"سعيد بومعزة"** على عطائه ونصحه وتوجيهه.

وبكلّ الحبّ والوفاء، و بأرق كلمات الشكر والثناء، أتقدّم بالشكر إلى من علمتني حروف الهجاء أمي الغالية.

أعماق

إهداء

أولا أحمد الله على توقيفه وفضله علينا.

ها أنا اليوم و الحمدلله أطوي سهر وتعب الأيام، وخلاصة المشوار بين دفتي هذا العمل المتواضع، ولي الشرف أن أهديه إلى من قال الله فيهما ﴿ وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُوا إِلاَّ إِيَّاه وبالوَالَدَيْنِ إِحْسَانًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِنْدَكَ الكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلاهُمَا فَلاَ تَقُلْ لَهُما أُفٍّ وَلاَ تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لهُمَا قَوْلاً كَرِيمًا ﴾ سورة الإسراء، الآية 23

إلى سندي الضائع أبي.

إلى شمعة متّقدة تنير ظلمة حياتي، إلى من كان دعائها سر نجاحي، وحنانها بلسم جراحي أمي حبيبة قلبي.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة، والنفوس البريئة، إلى رياحين حياتي إخوتي.

إلى من كان يدفعني قدمًا نحو الأمام لنيل المبتغى زوجي الغالي.

إلى الذي سجّل اسمه في قلبي بحروف من المحبة والتّقدير، الروائي عزالدين جلاوجي الذي مد لي يد العون والمساعدة.

إيمان

مقدمة

مقدمة:

تعدّ الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية تعبيرًا عن الواقع، وأكثرها استيعابًا لمختلف قضايا العصر، الأمر الذي جعلها تتّسم بالتّغيّر والحركة، وتستقطب اهتمام الكثير من الرّوائيين الذين حملوا على عاتقهم مسألة تجديدها، وذلك من خلال بحثهم الدّؤوب عن آليات سردية مغايرة أساسها الخرق، والتّجاوز، والانزياح عن المألوف، بغية تقديم نص روائي بحلّة حداثية مسايرة للواقع المعيش، اندرجت كلّ هذه المساعي تحت مصطلح حداثي، هو **التّجريب** الذي وجدت فيه الرّواية متنفسًا هامًا للتّحرر من جلّ القيود الكلاسيكية التي تعيق حرّيتها في التّعبير عن متطلّبات المجتمع، وتغطية إشكالات الراهن وملابساته.

ظهرت أسماء عديدة حملت لواء **التّجريب** والمغامرة، ونخص بالذكر الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** الذي يعدّ من أبرز الأسماء الرّوائية الجزائرية، حيث استطاع أن يخلّد الكثير من أعماله الأدبية، نذكر من بينها رواية **"حائط المبكى"** التي تعدّ أنموذجا هامًا ينمّ عن التّطور الذي شهدته الرّواية الجزائرية في مجال **التّجريب**، ولقد جاء عنوان مذكرتي موسومًا بـ **"آليات التّجريب في رواية حائط المبكى لعزالدين جلاوجي أنموذجا"**، حاولت من خلالها الإجابة عن مجموعة من الإشكالات أهمها:

- ما مفهوم التّجريب؟

- ما المقصود بالتّجريب الرّوائي؟

- ماهي الآليات والتّقنيات التي اعتمد عليها الكتّاب من أجل التّأسيس لنمط سردي جديد ومغاير؟

- كيف كان واقع التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري؟

- كيف تجلّت ملامح التّجريب في رواية حائط المبكى؟

وبخصوص دواعي اختياري لهذا البحث، فهي تتنوّع بين ما هو ذاتي، وما هو موضوعي، فالذّاتي يتمثّل في ميولي للفن القصصي وبخاصة الرّواية، أمّا الموضوعي فيتجسّد في:

- حداثة مصطلح التّجريب في السّاحة النقدية.

- قلّة الدراسات حول موضوع التّجريب في الرّواية الجزائرية.

- التّعرف على مدى قدرة الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** في خرق المألوف وتجاوز السّائد.

وقد كان هدفي من وراء هذه الدراسة، تسليط الضوء على هذا التّيار الحداثي ورصد أهم التّحولات والتّغييرات التي أضفاها على الجنس الرّوائي على وجه الخصوص.

استلزمت هذه الدراسة أن أقسّم بحثي إلى مقدمة، وفصل نظري، وفصلين تطبيقين وخاتمة، تطرّقت في الفصل النظري إلى استجلاء مفهوم التّجريب، من خلال التّعريف اللّغوي والاصطلاحي، ثم عرجت إلى تحديد ماهية التّجريب الرّوائي، وإبراز الدّعائم والمحفّزات التي ساعدت في بلورة التّجريب، وختمت الفصل بالكشف عن واقع التّجريب في الرّواية الجزائرية وأهم تمظهراته، أمّا الفصل التّطبيقي الأوّل فقد خصصته لدراسة مظاهر التّجريب في رواية **"حائط المبكى"**، وقد قمت فيه بالتّركيز على مكونات البناء الرّوائي على النحو التّالي: العنوان، والزّمن، والمكان، والشّخصية الحكائية، وتمظهرات السّارد بين الأنا والأنت، وفيما يخص الفصل التّطبيقي الثاني فقد عمدت فيه إلى دراسة مكونات الخطاب الحكائي والتي حدّدتها في العناصر التّالية: البعد الدرامي وتجلّيات الرّواية البوليسية، والاشتغال الصّوفي وخرق المحظور، والتّناص، والاشتغال الفنّي.

وذيّلت البحث بخاتمة أوجزت فيها أهم النّتائج التي توصلت إليها أثناء دراستي النظرية والتّطبيقية لهذه المدونة.

ولضمان سيرورة البحث وفق أسس وخطوات منهجية ثابتة، ارتأيت الاستعانة بالمنهج الوصفي التّحليلي، الوصفي، لأنّني تطرّقت إلى تحديد ماهية التّجريب، و ووصف عملية انتقاله

بين مختلف المجالات، أمّا التّحليلي لأنّني اخترت أنموذجًا من الرّواية الجديدة، وقمت بتحليله ودراسته.

في دراستي لهذا الموضوع اعتمدت على جملة من المصادر والمراجع، بهدف إثراء بحثي وتزويده بالمعلومات والمعارف اللاّزمة، نستهلها بالمصدر الأساسي، وهو رواية حائط المبكى للروائي "عز الدين جلاوجي"، وبعض المراجع الأساسة نذكر منها:

- الحداثة والتّجريب في القصة الأردنية لعلي محمد مومني.

- الرّواية العربية ورهان التّجديد لمحمد برادة.

- التّجريب في الرّواية العربية الأردنية لمنى محمد محيلان.

وكأيّ بحث آخر صادفتني أثناء إنجاز هذا البحث جملة من الصّعوبات، تأتي في مقدّمتها صعوبة تحصيل المصادر والمراجع المتعلقة بالتّجريب، وكذا صعوبة الموضوع وتشعبه.

وفي الختام يسرّني أن أتقدّم بأسمى معاني التّقدير والشّكر والامتنان إلى أستاذي المشرف "سعيد بومعزة" على ما بذله من جهد في قراءة، وتوجيه، وتصويب أخطاء هذا البحث، كما لا يفوتني أن أسجّل عميق الشّكر للرّوائي "عزالدين جلاوجي" على مساندته لي وكذا الدّكتورة الأردنية " منى محمد محيلان" على ما أسدته لي من توجيهات ونصائح حول الموضوع.

كما أتقدّم بالثّناء والشّكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقّرين على ما بذلوه من جهد في قراءة هذه المذكرة وتقويمها، ولئن أخذ هذا البحث صيغته النّهائية، فإنّني لا أدّعي كماله وخلوه من بعض النقائص.

الفصل النظري

التجريب مقاربة نظرية

1- ماهية التّجريب

2 - مفهوم التّجريب الرّوائي

3- محفّزات و دعائم بلورة التّجريب الرّوائي

4- واقع التّجريب في الرّواية الجزائرية

توطئة:

تعدّ الرّواية من بين الفنون الأدبية الرّاقية، وهي جنس سردي منثور، **"قابل للتّكيف مع المجتمع"**[1]، لذلك نجده دومًا في حالة بحث مستمرة عن التّطور والتّجديد، محاولاً بذلك التّخلص من قيود الرّتابة، وتبنّي أشكال وأنماط تعبيرية مغايرة، تتناسب مع ظروف العصر ومتطلّبات المجتمع المتعدّدة، الأمر الذي ساهم في بناء وخلق رواية جديدة.

بناءً على ما سبق نجد أنّ **التّجريب** هو الملاذ الوحيد الذي يمكّن الرّواية من الحفاظ على حيويتها واستمراريتها، من خلال قيامه على أفاق ورؤى حداثية تعتمد على خاصية الخرق ومن هذا المنطلق نصوغ إشكالية حول هذا التّيار الحداثي، للغوص في أعماقه واستكناه ماهيته، وعليه فما المقصود **بالتّجريب؟**

1- ماهية التّجريب:

1-1- المعنى اللّغوي:

يعدّ **التّجريب** من بين المصطلحات المتداولة في حقل النقديات الحديثة والمعاصرة، وقد ورد تعريفه في لسان العرب **"لابن منظور"** بقوله: **"جَرَّبَ الرَّجُلَ تَجْرِبَةً: اختَبَرَه، والتَّجْرِبَةُ مِنَ المَصَادِرِ المَجْمُوعَةِ.**

قال **"النّابغة"**: **إِلى اليَوْم قَدْ جُرِّبْنَ كُلَّ التَّجَارِبِ.**

قال **"الأعشى"**:

كَمْ جَرَّبُوه، فَمَا زَادَتْ تَجَارِبُهُم * أبَا قُدَامَةَ، إلاَّ المَجْدَ والفَنْعَا.**

قال **"ابن جنّي"**: **وقد يجوز أن يكون أبا قدامةَ منصوبًا بزادت؛ أي فما زادت أبا قدامة تجاربهم إيّاه إلاّ المَجْدَ"**[2]، و ورد كذلك قوله: **"ورَجُلٌ مُجَرَّبٌ: قَد بُلِيَ مَا عِندَ ومُجَرَّبٌ: قد**

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، العدد 240، الكويت، د ط، 1998م، ص: 34.

[2]- أبو الفضل جمال محمد ابن مكرم، ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، مج1، 1990م، ص: 261.

عَرَفَ الأُمُورَ وجَرَّبَهَا، فهو بالفتح مُضَرِّس قد جَرَّبَتْهُ الأُمُورُ وَأَحْكَمَتْه والمُجَرَّب، مثل المُجَرَّس والمُضَرَّسُ الذِي قَدْ جَرَّسَتْه الأُمُورُ وَأَحْكَمَتْه، والمُجَرّب: الذِي قَدْ جرَّبَ في الأمور وعُرِفَ ما عِندَه."[1]

ورد أيضًا في المعجم الوسيط فيما يخص مادة "ج ر ب" ما يلي :

"جَرَّبَه تَجرِيبًا وتَجْرِبَةً: اخْتَبَرَهُ مَرَّة بَعْدَ أخْرَى، وَيُقَالُ رَجُلٌ مُجَرَّبٌ جُرِّبَ فِي الأُمُورِ وَعُرِفَ مَا عِنْدَهُ، وَرَجُلٌ مُجَرِّبٌ عَرَفَ الأُمُورَ وَجَرَّبَهَا"[2]، وبهذا يكون **التّجريب** مصدرًا للفعل جرّب من حيث الاشتقاق، فنقول رَجُلٌ مُجَرَّبٌ؛ أي اختبر العديد من الأمور، وفي كلّ مرّة يصل إلى معارف ومعلومات عديدة، ويكتشف شيئًا جديدًا ومغايرًا.

جاء في القاموس المحيط قوله: **"وجَرَّبَهُ تَجْربةً: اخْتَبَرَهُ، ورَجُلٌ مُجرَّبٌ كَمُعْظَّمٍ: بُلِيَ ما كَانَ عِنْدَهُ، وَمُجَرَّب عَرَفَ الأُمُورَ. ودَراهِمُ مُجَرَّبَةٌ: مَوْزُونَةٌ"**[3]، ومن يمعن النّظر في المعنى اللّغوي للفظة **التّجريب**، يجد أنّ الدّلالة اللّغوية تكاد تكون واحدة، إذ نجده يتأسّس على معاني الاختبار، والاكتشاف، والتّجربة، بغية الوصول إلى المعرفة، وإعطاء رؤية جديدة.

يظلّ مفهوم **التّجريب** من أكثر المصطلحات زئبقية، حيث يصعب تحديده والإلمام بماهيته نظرًا لجدّته في السّاحة النّقدية والأدبية منها، ما جعله يخلق صعوبة لدى الدّارسين في تحديد مفهوم مانع جامع له، الأمر الذي حمّله خاصية التّعدّدية والاختلاف على مستوى المعنى ومنه ما مفهوم **التّجريب** اصطلاحًا ؟

1-2- المعنى الاصطلاحي:

اقترن مفهوم **التّجريب** بالعديد من الحقول المعرفية، ولعلّ أهمّها المجال العلمي، وفي إطار انفتاح العلوم على بعضها، انتقل هذا المصطلح إلى المجال الأدبي عمومًا، والرّوائي

---

[1]- المصدر السّابق، ص: 262.

[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنّشر والتّوزيع، إسطنبول تركيا، ط2، ج1، 1972م، ص: 114.

[3]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع بيروت، لبنان، ط3،ج1، 1920م- 1990م، ص: 64.

خصوصًا، **"فمصطلح التّجريب "Expérimental" مصطلح علمي، استخدمه داروين في منتصف القرن الماضي في نظرية (التّحوّل)، بمفهوم التّحرر من النظريات القديمة، كما استخدمه كلود برنارد "Cloud Bernard" في بحثه (مقدّمة في دراسة علم الطب التّجريبي) بهذا المعنى نفسه"**[1] وهذا ما يؤكّده الباحث **مارتن إسلن "Martin Esslin"** في قوله: **"إنّ كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم ـ علوم الطبيعة ـ فحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد، حينئذ عليه أن يجرّب"**[2]، ومنه فقد أخذ مصطلح **التّجريب** من العلوم وشاع استخدامه في الكثير من المجالات العلمية مرتبطًا بدلالات عديدة كالبحث، والتّجربة والمعرفة.

ونظرًا لزئبقيته فقد تعدّدت تعريفاته، واختلف حوله الكثير من المنظرين، إذ يرى الدكتور **"صلاح فضل"** أنّ **"التّجريب ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي المختلفة فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ويغامر في قلب المستقبل، ممّا يتطلّب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول"**[3]؛ أي أنّ **التّجريب** بهذه الماهية، هو السّعي الدائم وراء التّجديد والتّجاوز، بغية خلق تقنيات حداثية، تمنح الأديب فرصة التّحرر من الأشكال النّمطية، وتكون أكثر قدرة على استيعاب مستجدّات الواقع وتغيّراته.

هناك من يورد أنّ **"التّجريب مرادف للحداثة والإبداع"**[4]، ومن خلال هذا القول نجد أنّ **التّجريب** اقترن بالإبداع؛ ما يعني حتمية مغايرة تلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، والبحث عن التّجديد والتّغيير عبر الزّمن، بغية مواكبة العصر وفهمه، ومنه **"فلا يمكن لأيّ كاتب كان أن**

---

[1]- ليلى عائشة، التّجريب في مسرح السّيد حافظ، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجيستر في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2002م-2003م، ص: 18.

[2]- المرجع نفسه، ص: 21.

[3]- صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005م ص: 3.

[4]- محمد عز الدين التّازي، التّجريب الرّوائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدّم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدّورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الرّوائي العربي، الرّواية العربية إلى أين؟، 12-15 ديسمبر، 2010م، ص: 8.

تنضج تجربته الفنية والإبداعية، دون المرور بمرحلة التّجريب"[1]، فهي دائمًا بحاجة إلى لمسة تجريبية حتى تضمن فعاليتها وجمالها، كما يجدر الإشارة أيضًا إلى أنّ هذا المصطلح دخل مجال الأدب لأوّل مرّة على يد **إميل زولا* "Emile Zola"** إذ يقول الناقد المغربي **"محمد برادة" "لعلّ إميل زولا هو أوّل من ربط كلمة تجريب بالرّواية في كتابه (الرّواية التّجريبية)، إلاّ أنّ هذا الاستعمال الأوّل اقترن بمشروع زولا الرّامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وكان زولا يتقصّد من وراء ذلك التّوصيف أن تكون الرّواية ثمرة تجربة تبنى على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات، قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقية الحقائق المتّصلة بالتّجارب العلمية."**[2]

يتّضح ممّا سبق أنّ **التّجريب** عند **إميل زولا "Emile Zola"** يحمل معنى علميًا، إذ يقوم على البحث، والكشف، والتّقصي، من أجل جمع الحقائق والمعلومات، وبالتّالي فهو يختلف عن مفهوم التّجريب الرّوائي، الأمر الذي يدفعنا للتّساؤل عن ماهيته الحقّة، فماذا نعني **بالتّجريب الرّوائي؟**

2- مفهوم التّجريب الرّوائي:

لا توجد تعريفات جامعة للتّجريب الرّوائي في القواميس والدّراسات النّقدية التي أحاطت نسبية بماهية **التّجريب**، الأمر الذي يدلّ على صعوبة الإمساك بالمصطلح، وضبط مفهوم محدّد له، ومن ثمّة فإنّ كلّ محاولة لتعريفه هي مغامرة كبرى تقتضي الدقّة والتّحديد، وهذا راجع لحداثة هذا المصطلح وجدّته في السّاحة الأدبية.

---

[1]- علي محمد المومني، الحداثة والتّجريب في القصة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنّشر والتّوزيع، عمّان الأردن، ط1، 2009م، ص: 22.

* **إيميل زولا "Emile Zola"** 1840م-1902م، أديب وروائي فرنسي، رائد المذهب الواقعي في الأدب الفرنسي، جاهد لنشر أفكاره على وجوب قيام الرّواية على التّفكير العلمي، والوصف الدّقيق للمجتمع، من أشهر أعماله: الحانة، و رواية الأرض، والوحش البشري.

[2]- محمد برادة، الرّواية العربية و رهان التّجديد، دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011م ص: 48.

يعرّفه الباحث **"محمد عزالدين التّازي"** بقوله: هو **"كتابة تشتغل على بنيات الحكي "السّرد، الوصف، الفضاء، الزّمن، الشّخصيات" بوعي جمالي جديد، إبداعي وخلاّق، يتعامل مع هذه البنيات كاشتغال عليها، وعلى مظاهر كتابية أخرى، من قبيل إضفاء الطّابع الأسطوري على الواقع، والعجائبية وكلّ ما ينتمي إلى الواقعية السّحرية، وكتابة التّاريخ روائيًا بما هو استعادة تخييلية للنّص التّاريخي والوقائع والأشخاص، وما نعنيه بالاشتغال هو وعي الرّوائي بأنّه يكتب نص روائي بالغ التّركيب"**[1] من حيث كونه متعدّد الأجناس ومختلف اللّغات والأصوات، ومن هذا المنطلق تصبح الرّواية قائمة على نزعة هادفة إلى التّجاوز والخرق، بهدف التّأسيس لأشكال حداثية تأبى الثّبات، وتسعى دومًا إلى التّغيير ما يجعلها دائمة الانفتاح على أفاق جديدة في الكتابة لها القدرة على فهم الواقع الجديد وتفسيره وقد تطرّق الباحث **"حسن عليان"** إلى مفهوم **التّجريب الرّوائي** في قوله: **"طبع التّحديث الرّواية الجديدة بخصائص فنية لم تكن متوفرة في الرّواية التّقليدية، وذلك باستخدام تقنيات فنية جديدة تجاوزت تقنيات الرّواية الواقعية"**[2]، إذن فكلّ ما يبتكر من تقنيات وآليات لم تتوفّر في الرّواية التّقليدية، هو **تجريب** أو تجديد روائي، ومنه **" فالرّواية التّجريبية مدعوة على الدّوام للحرص على بقاء بعدها التّجريبي التّحديثي، من خلال تجاوز ما بنته، وابتكار ما عليها من أشكال تعبيرية جديدة"**[3]، الأمر الذي جعلها تنفرد بسمات خاصة بها تميّزها عن الرّواية التّقليدية، حيث أنّها **"تثور على كلّ القواعد وتنكر لكلّ الأصول، وترفض كلّ القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرّواية والتي أصبحت توصف بالتّقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزّمان زمان، ولا اللّغة لغة، ولا أيّ شيء ممّا كان متعارفًا عليه في الرّواية التّقليدية اغتدى مقبولاً في تمثيل الرّوائيين الجدد"**[4] ومنه فالأدب التّجريبي يتميّز بطابعه الانتقالي والتّجاوزي من السّائد والمتعارف عليه، إلى المغامرة و**التّجريب**، معتمدًا في ذلك على رؤية تقويضية أساسها الهدم والبناء؛ أي هدم

[1]- محمد عز الدين التّازي، التّجريب الرّوائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص: 2.
[2]- حسن عليان، الرّواية والتّجريب، مجلة جامعة دمشق ، العدد 2، 2007م، ص: 82.
[3]- محمد عز الدين التّازي، التّجريب الرّوائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص: 10.
[4]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص: 54/53.

وتجاوز الأشكال التّقليدية وخلخلتها، والبناء على أنقاضها أشكالاً جديدة برؤية معاصرة وحداثية.

كما يجدر الإشارة أيضًا إلى أنّ الرّوائي التّجريبي **"لا يكتب رواية واحدة أو روايتين وهو فيما يكتبه من كمّ روائي يسعى دومًا إلى توسيع عوالمه الرّوائية، من خلال التّنويع وتجديد الأشكال، وتجديد العوالم، ومغامرة الكتابة عن عوالم مفترضة، تقع بين الواقع والتّخييل."**[1]

قام النّاقد **"صلاح فضل"** بتصنيف مفاصل التّجريب الرّوائي، في ثلاث نقاط يمكن رصدها فيما يلي:

1-**"ابتكارعوالم متخيّلة لا تعرفها الحياة العادية...** تقوم على البعد الأسطوري والعجائبي وتعبق بالخيال.

2- **توظيف تقنيات فنية محدثة، لم يسبق استخدامها في هذا النّوع الأدبي، مثل تيار الوعي وتعدّد الأصوات، أو المونتاج السّينمائي، أو غير ذلك من التّقنيات السّردية المتجدّدة"**[2] ونلمس هذا في أعمال العديد من الرّوائيين الذين استطاعوا خلق رواية جديدة متعدّدة الأصوات، تتنافى مع تقاليد السّرد الكلاسيكي المعتمد على الصّوت السّردي الواحد، استطاعوا من خلالها تقديم المحتوى الذّهني للشّخوص الحكائية، وإبراز مختلف الرّؤى والإيديولوجيات كما وجّهوا عناية كبيرة لتقنية تيار الوعي التي نرصدها من خلال تركيزهم على مختلف أساليبها، وبالأخص المونولوج الذي يمكّنهم من التّغلغل في بواطنها، و وصف ما يعتريها من مشاعر وأحاسيس مختلفة.

3- **"اكتشاف مستويات لغوية في التّعبير، تتجاوز نطاق المألوف الخاص بالإبداع السّائد ويجري ذلك عبر شبكة من التّعالقات النّصية، التي تتراسل مع توظيف التّراث السّردي أو الشّعري، أو اللّهجات الدّارجة"**[3]، ومنه فإلى جانب استناد الأدباء في إبداعاتهم على لغة سامية ارتكزت على البلاغة والبديع، عمدوا أيضًا إلى توظيف خطابات أخرى، كالتّوظيف العامي

[1]- محمد عز الدين التّازي، التّجريب الرّوائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص: 6.
[2]- صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، ص: 5.
[3]- المرجع نفسه، ص: 5.

والأجنبي في متن روائي واحد، باعتبارها ملامح تجريبية تتماشى مع النّصوص الرّوائية الجديدة ومنه فلم تعد الفصحى هي اللّغة المركزية كما كانت سابقًا، ونلمس هذا التّوظيف في العديد من الرّوايات، من بينها نذكر رواية **نزيف الحجر "لإبراهيم الكوني"** بقوله **" أسمع شن سمّاك ربي رد بالك من المتاع والزّاد"**[1]، وعليه يمكن القول بأنّ **"التّجدّد الرّوائي يجب أن يلتمس أولاً في استراتيجية الكتابة وتفاعلها مع الحياة المجتمعية، وطموحات الذّات إلى التّحرر من الإرغامات والنّواميس، أمّا القطيعة الكاشفة لهذا التّجدّد، فتتجلّى أساسًا في اللّغة والشّكل، ونوعية التّخييل، وبقية مكونات النّص التي يعتمدها الرّوائي، ليتباعد عن المنوال السّائد"**[2]؛ أي أنّ النّزعة التّجديدية تنبثق أساسًا من إدراك الكاتب ووعيه العميق بحتمية الانفتاح، والتّخلص من القيود الكلاسيكية، وكذا ولعه المتواصل باقتراح البديل، وارتياد أفق المخالفة والتّميّز، وذلك كلّه يتجسّد في كتابة روائية مغايرة، تخوض المغامرة وروح التّجديد وتبنى أساسًا على مفارقة الأشكال التّقليدية القديمة، وإعادة إحياء بعضها بطريقة حداثية، ومنه فما **التّجريب** في جوهره إلاّ ضرب من الابتكار والتّحرر، بغية خلق أشكال جديدة في النّص الرّوائي، ويستحيل تحقّق هذه الخطوة في غياب التّواصل المستمر بين القديم والجديد.

بناءً على ما سبق نجد أنّ **"التّجريب في النّهاية سعي دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدم، وهو تجاوز مستمر للقاعدة والقانون، ومخرج الرّواية العربية من ترهلها"**[3]، جعل منه الأدباء السّبيل الأمثل الذي يتيح للمبدع إمكانية التّحرر من قيود المألوف والسّائد، وبالتالي التأسيس لكتابة جديدة تقوم على أسس وآليات مغايرة، تسعى إلى تحقيق الاختراق والتّجاوز بخلق أشكال حداثية تعمل على تحطيم أنساق السّرد القديمة.

3- محفّزات ودعائم بلورة التّجريب:

كانت الرّواية العربية عبارة عن محاولات فردية متناثرة، تعتمد على محاكاة الواقع والإغراق في الذّاتية، وقد استغرق هذا وقتًا طويلاً، وذلك يرجع إلى كون هذا الفن **"يحتاج إلى**

[1]- ابراهيم الكوني، نزيف الحجر، دار التّنوير للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص: 22.
[2]- محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، ص: 79.
[3]- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثـة، منشورات اتّحـاد الكتاب العرب، دمشق د ط، 2000م، ص: 205.

تأمّل طويل، وإلى صبر وأناة، والأهم ظروف ملائمة تساعد على تطوره"[1]، إلاّ أنّها ومع مرور الوقت استطاعت أن تحقّق تراكمًا فنيًا متنوعًا، له سماته وخصوصياته وجماليته، وذلك على يد جيل من الكتّاب حملوا لواء التّجديد والبحث عن أشكال فنية حداثية يخرق من خلالها المألوف من أنماط الكتابة الرّوائية، الأمر الذي جعلها تحوز اهتمام عدد كبير من الأدباء، فقد انتقلت إلى مرحلة جديدة من التّطور والحداثة، بعد أن كانت رهينة الاقتباس والتّقليد، محاولة بذلك خرق الأساليب السّائدة، وبناء نصوص إبداعية مبنية على الاختلاف والمغايرة بطرائق فنية جديدة تعبّر عن روح العصر، ومختلف التّحولات السّياسية، والاجتماعية، والاقتصادية التي عرفها المجتمع العربي فترة السّتينات، وذلك بعد أن عجزت الرّواية التّقليدية على استيعاب إشكالات المجتمع الحديث، ومنه **"فلكلّ وضع جديد، أو لكلّ وعي جديد تتبنّاه باللّغة أو بالأسلوب، أو بالتّقنيات السّردية، أو بالتّركيب النّصي، أو بالبنية الرّوائية"**[2]؛ أي لا بدّ للرّواية من مسايرة الواقع، وما يطرأ عليه من تغييرات بإبداع أشكال جديدة ومغايرة تنزع نحو **التّجريب**، وتمسّ مختلف المستويات كاللّغة، الأسلوب البناء التّقنية...إلخ.

يجدر الإشارة إلى أنّ **"ملامح التّغيّر في القص الرّوائي، بدأت تظهر مع بداية جيل السّتينات، وتجدّدت تلك الملامح وترسّخت في السّنين الأخيرة"**[3]، فكانت هذه المرحلة نقطة حاسمة تعلن عن بداية مسار جديد للرّواية، يطرح نفسه بديلاً عن السّائد، ثائرًا بوعي على التّقاليد المكبّلة للإبداع، تبلور مرحلة الثّمانينات التي شهدت بعامة حركة إصدارات أدبية عديدة، ومنه فقد كانت التّحولات التي شهدتها الرّواية العربية فترة "السّتينات"، دافعًا قويًا حفّزها على **التّجريب** بغية الوصول إلى شكل جديد يتكيّف مع الحياة ومتغيّراتها، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على أنّ الأدب حيّ يتطوّر بتطوّر الظروف والعوامل المحيطة به، وفي هذا الصّدد يقول النّاقد المغربي **"محمد برادة" "عندما نتحدث عن التّجدّد في الرّواية العربية لا مناص من أن نستحضر عنصرين أساسين:**

---

[1]- عبد الله ركيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنّشر، د ط، 1830م 1974م، ص:237.

[2]- محمد داود، الرّواية الجديدة (بنياتها وتحوّلاتـها)، دار الرّوافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م ص: 312.

[3]- منى محمد محيلان، التّجريـب في الرّواية العربية الأردنية، المؤسّسـة العربية للدّراسات والنّشر عمّان، الأردن، ط1، 2000م، ص: 25.

أوّلهما: أنّ التّراث الرّوائي العالمي أصبح متداولاً حاضرًا بكيفية ما في الثّقافة العربية وعند الرّوائيين، وهو ما يبرّر ويستدعي التّفاعل مع التّحوّلات في الكتابة والتّشكيل.

ثانيهما: أنّ الرّوائيين العرب يعيشون اليوم حقبة تاريخية، هي بمثابة لحظة انتقالية نتيجة لأزمة الانحدار المتتالي منذ هزيمة 1967م*"[1]

كما يجدر الإشارة أيضًا إلى أنّ حركة التّجريب الرّوائي، انطلقت وترسّخت بفعل عوامل أخرى، أهمّها وعي الأديب **"ويترتّب على ذلك أن تكون صورة العالم في وعيه غير مشكّلة ولكنّ الأديب يجتهد من أجل أن يفهم هذا العالم الذي يبدو في وعيه قابلاً للتّشكّل ولكنّه لا يتشكّل أبدًا، وإذا كان العالم من أمامه غير جاهز، وغير متشكّل، فإنّه لابدّ أن يقيم نصًا بديلاً لهذا العالم الذي يخلق في الرؤية، وليس في الواقع الموضوعي...وهذا النص يعدّ بديلاً للرؤية الباحثة، عن شكل لن يتيسّر له تبعًا لذلك أن يكون متشكّلاً، أو جاهزًا"**[2]؛ أي على الأديب أن يدرك ضرورة التّحوير والتّبديل، لإدراك عالمه ومعالجة قضايا عصره ومشكلاته وهو في عجزه يلجأ إلى تشكيل عالمه التّخييلي الخاص الذي يحاول فيه تحقيق رغباته والتّعبير عمّا يختلج نفسه من أماني، و أحلام لم يستطع تحقيقها في العالم الواقعي.

بناءً على هذا الواقع الجديد والتّحولات التي طرأت، كان لابدّ من طرق باب **التّجريب** والغوص فيه، وذلك لا يتمّ إلاّ عبر تجاوز الأنماط القديمة، والبحث عن كتابة روائية متغيّرة ومتحوّلة في واقع كلّ ما فيه خاضع للتّغيير والتّجدّد.

الواضح أنّ الرّواية الجزائرية لم تكن بمعزل عن هذا التّيار الحداثي، إذ انتهجت هي الأخرى آليات جديدة تسعى إلى خلخلة البنى السّردية السّائدة في الرّواية التّقليدية، وقد تمثّل ذلك في العديد من الأعمال الأدبية.

* حرب 1967م تعرف أيضًا في كلّ من سوريا والأردن باسم نكسة حزيران، وفي مصر باسم نكسة 67 وتسمى في إسرائيل حرب الأيام السّتة، وهي الحرب التي نشبت بين إسرائيل وكلاً من مصر وسوريا والأردن، بين 5 حزيران/ يونيو1967م والعاشر من الشّهر نفسه، تعدّ ثالث حرب ضمن الصّراع العربي الإسرائيلي، أدّت إلى تدمير70- 80 % من العتاد الحربي في الدّول العربية، وموت آلاف المقاتلين.

[1]- محمد برادة، الرّواية العربية و رهان التّجديد، ص: 72.

[2]- منى محمد محيلان، حركة التّجريب في الرّواية الأردنية، ص: 28.

4- واقع التّجريب في الرّواية الجزائرية:

سعت الرّواية الجزائرية كنظيراتها " الرّواية التونسية، والرّواية المغربية" إلى مواكبة العصر، وتشكيل مرحلة جديدة في الكتابة الرّوائية، تتّسم بالتّغيير والتّجدد، بحثًا عن تقنيات حداثية تخدم متطلّبات المجتمع وحاجاته، وذلك لأنّ الشّكل التّقليدي للرّواية لم يعد يناسب تطوّرات المجتمع وتغيّرات الواقع، فبات من الضروري التّحرر من الأشكال النّمطية، وابتكار طرائق ومضامين جديدة تتماشى ومعطيات الرّاهن، وتتجاوز السّائد بفعل الخرق والمغامرة التي تقوم على **"البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين، يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميّزة في التّجربة الرّوائية، أو الشّعرية"**[1]، ومنه **"فالتّجريب لا يعالج المضمون وحسب، وإنّما ينسحب على الشكل بما فيه من تكثيف وتجزئة، حتى تظهر اللّغة بقالب جديد تؤدي فيه معنى جديدًا، بل ربّما كان تجلّيه في الشّكل أوضح منه في المضمون"**[2]، وبذلك كان مسار **التّجريب** حافلاً بالأعمال الرّوائية، التي حاول مبدعوها خلق مسار نقدي معاصر يستدعي كلّ ما هو حداثي، ويثور على كلّ ما هو قديم، ولقد **"شهدت الجزائر مرحلة الثّمانينات ظهور جيل جديد من الرّوائيين، مسكون بهاجس تجاوز المنجز السّردي، حاول ابتكار أشكال فنية قادرة على استيعاب متغيّرات الواقع، فكان هذا الجيل أكثر عنفًا في ملامسة الواقع الجزائري، وأكثر إصرارًا على اختراق السّائد السّردي، من خلال نزعته التّجريبية الباحثة عن أفق حداثي في الكتابة، والمستفيدة من منجزات الرّواية الغربية والعالمية خصوصًا، والرّواية العربية الجديدة عمومًا"**[3]، ومنه فقد ازدهرت التّجربة الرّوائية في هذه الفترة وشهدت العديد من التّحولات فاتّخذت الرّواية اتّجاهًا حداثيًا مغايرًا، مثّله جيل طموح وتوّاق إلى التّجديد والمخالفة، سعى إلى استثمار التّقنيات الرّوائية الجديدة، مثل الرّوائي **"واسيني الأعرج"** في روايته **"وقع الأحذية الخشنة"** 1981م والرّوائي **"رشيد بوجدرة"** في روايته **"التفكّك** 1982م، وأيضًا الرّوائي **"الحبيب السايح"** في روايته **"زمن النمرود"** 1985م...إلخ.

---

[1]- محمد برادة، الرّواية العربية و رهان التّجديد، ص: 48.

[2]- علي محمد المومني، الحداثة والتّجريب في القصة الأردنية، ص: 21.

[3]- أمال طورش، التّجريب في الرّواية المغاربية، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستر في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللّغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011م -2012م، ص: 27.

أمّا خلال مرحلة التّسعينات، فقد عاشت الجزائر فترة عصيبة، بسبب العشرية السّوداء التي أحدثت انقلابًا كبيرًا على مختلف المستويات، ما جعل الرّوائيون **"يقرؤون التّاريخ بطريقة مغايرة علّهم يتجاوزون تلك البنية التي تكرّس السّلطة، ونفي الذّات والهوية، مقابل مصالح سياسية واقتصادية (...) الأمر الذي جعل الرّوائيون يتساءلون عن دور المثقّف في الفعل التّاريخي ، ومن هنا جاء السّعي إلى النّموذج الأمثل في الكتابة (...) سعوا من خلاله أن يتجاوزوا القواعد التّقليدية والكتابة النّمطية[1]"**، ومنه فقد وجدت الرّواية الجزائرية نفسها مع حلول فترة التّسعينات **"تحت طائل من الاختبارات والاختيارات، وأتاحت لها الفرصة إمكانية تجريب أفاق واسعة الإبداع، وبناء فنّي يتميّز بالتّجريب على مستويات اللّغة وطرائق السّرد وحضور الموروث الشّعبي من حكايات خرافية، خصوصًا بعد تأثّر روائي هذه الفترة بأحداث العشرية السوداء"[2]**، ونمثّل لها بتجارب عديدة مثل رواية **"كراف الخطايا"** للرّوائي **عبد الله عيسى لحيلح، ورواية "امرأة بلا ملامح"**، للرّوائي **"كمال بركاني"**، وعليه فالرّواية الجزائرية لم تكن مفصولة عن واقعها الذي فسح لها المجال للانفتاح على حداثة وآليات التّجريب، ما جعل الكثير من المبدعين يتّجهون إلى عالم الرواية، أين استطاعوا بلورة تجربة أدبية متميّزة، مبنية على استراتيجية محكمة النّسيج.

انفتحت الرّواية الجزائرية على أفاق جديدة، وصارت تقوم على العديد من المرتكزات الفكرية والخصائص الجمالية، محاولة بذلك تجاوز التّصورات التّقليدية والانفتاح على موضوعات متعدّدة مهووسة بهذا التّيار الحداثي، وقد **"برز هذا التّجديد الرّوائي على المستوى الجمالي، وعلى مستوى السّرد، والشّخصيات، والتّركيب الفني للعمل الأدبي"[3]** ويتجلّى تجاوب بعض الرّوائيين الجزائريين معه، من خلال عدّة مستويات نستهلها بـ :

[1]- آمنة بلعلي، المتخيّل في الرّواية الجزائرية (من المتّماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط ، د ت، ص: 208.

[2]- أسامة عميرات، الرّواية الجزائرية المعاصرة بين قلق التّغريب ورهان التّجريب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد7، ديسمبر، 2011، ص: 28.

[3]- محمد داود، الرّواية الجديدة (بنياتها وتحوّلاتها)، ص: 47.

4-1- النّزوع إلى الماضي وبعث الخطاب التّاريخي:

من سمات التّجريب والتّجديد **"لجوء الكتّاب إلى التّاريخ، والتّراث العربي، واستذكار الحوادث، والشّخصيات التّاريخية، وإعادة كتابتها من جديد"**[1]، وقد تطرّق الرّوائيون الجزائريون إلى هذا الجانب، من خلال محاولتهم استعادة التّاريخ النّضالي الذي أخذت فيه الثّورة نصيب الأسد باعتبارها حدثًا عظيمًا، وفي هذا الصّدد تقول الباحثة **"آمنة بلعلي" "منحت الثّورة حالة جمالية للرّواية الجزائرية أنتجت كثافة بأكملها، تجلّت فيها الثورة من خلال رموز وعلامات دالة"**[2]، وهذا ما نلمسه في رواية **"اللاّز"** للرّوائي **"طاهر وطار"** حيث **"عالجت الإشكالات المعقدة، التي صاحبت الثّورة الوطنية بكلّ خلفياتها التّاريخية"**[3]، ومنه فلا يمكن لأيّ أمة أن تقطع صلتها بتاريخها، لأنّه يمثّل هويتها وانتمائها.

4-2- البعد الأسطوري:

تعدّ الأسطورة المغامرة الإبداعية الأولى للمخيلة الشّعبية، وقد اعتمد عليها العديد من الكتّاب في أعمالهم الأدبية، من بينهم نذكر: الرّوائي **"محمود المسعدي"** في روايته **"مولد النسيان"** وكذا الرّوائي **"الطاهر وطار"**، الذي يعدّ من بين الأسماء اللاّمعة التي خاضت متاهات **التّجريب** والتّجديد الرّوائي، ويبرز ذلك من خلال تجاربه الرّوائية، مثل رواية **"الحوات والقصر"** التي استند فيها على البناء الأسطوري، ويتجلّى ذلك من خلال توظيف الرّوائي العدد سبعة في الرّواية، حتى يضفي على عمله الأدبي طابعًا شموليا بأبعاد تراثية وثقافية عريقة، لأنّ **"العدد سبعة يكثر استعماله في المعتقدات الشّعبية، والممارسات الطقوسية السّحرية المختلفة"**[4]، ومنه فقد سعى الرّوائي إلى مسايرة العقلية الشّعبية ومعتقداتها الأسطورية من خلال توظيفه لهذا الرقم.

---

[1]- علي محمد مومني، الحداثة والتّجريب في القصة الأردنية، ص: 83.

[2]- آمنة بلعلي، المتخيّل في الرّواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، ص: 57.

[3]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخية والجمالية للرّواية الجزائرية)، المؤسّسة الوطنية للكتاب، بيروت، د ط، 1986م، ص: 494.

[4]- غراب خديجة، تجلّيات الأسطورة في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار، مذكّرة مكملة لنيل شهادة الماستر، كلّية الآداب واللّغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2013م-2014م، ص: 52.

بالإضافة إلى الرّوائية **"شهرزاد زاغر"** في روايتها **"كوكب العذاب"**، حيث وظّفت فيها أسطورة "بيجماليون"، وقد اعتمدت عليها **"لتقارب بين النص الرّوائي، والواقع فجعلت بطل الرّواية بورحلة "أشير" العاشق الولهان الذي يبحث عن حبه في كلّ مكان وزمان، في صورة مشابهة لبيجماليون، والبطلة "رملية" التي تحوّلت إلى وهم، مثلما تحوّلت جلاتيا فمثلما حطم بيجماليون تمثال جلاتيا، حطّم بورحلة طيف رملية، وقرّر الرّحيل حاملاً ذكراها"**[1]، ومنه فقد استطاعت الرّوائية بتوظيفها للأسطورة، أن تعبّر عن الواقع المعيش من جهة، وأن تحقّق بعدًا تجريبيًا من جهة أخرى.

4-3- تداخل الأجناس الأدبية:

دعا الكتّاب المعاصرون إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية، وتحقيق التّواشج فيما بينهم، فكانت الرّواية من أكثر الأنواع الأدبية قدرة على تحقيق هذا التّمازج الذي نمثّل له برواية **"راس المحنة"** للرّوائي الجزائري **"عز الدين جلاوجي"**، حيث مارس فيها التّجريب، والتّجديد بمهارة فائقة، إذ كانت **"توظّف رقائق الشّعر "نزار قباني ومفدي زكرياء "وتستثمر صفائح وصحائف النّثر "إبراهيم وموسى ونوح"، وتستحضر فصوص الصوفية...وتنزع نحو الغرائبية والعجائبية...إنّها رواية وشكل ثان وثالث وآخر عابر للأجناس: قصة قصيرة، وشعر، وسحر، ومسرح، ومشهد درامي"**[2]، ومنه فقد تحوّلت الرّواية بهذا التّداخل إلى فسيفساء جامعة لمختلف النصوص، وملتقى للعديد من الخطابات والألوان التّعبيرية الأخرى.

4-4- تعدّدية الأصوات:

سعى الرّوائيون الجدد إلى تحقيق التّميز والتّفرد، من خلال اعتمادهم على تقنيات وآليات حداثية تؤسس لبناء نص روائي مغاير، من بينها نذكر تعدّدية الأصوات **"فالمتأمّل في أغلب أشكال الفن الرّوائي المعاصر، سواء من خلال الحوار المباشر أو من خلال سرد الوقائع بلغة**

---

[1]- نسيمة دومي، التّجريب في رواية كوكب العذاب لشهرزاد، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2017م - 2018م، ص: 75.

[2]- حفنـاوي بعلي، تحوّلات الخطاب الرّوائي الجزائري (أفاق التّجديد ومتاهات التّجريب)، دار اليـازوري العلمية النّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، الطّبعة العربية، 2015م، ص: 535.

الرّاوي، يجعلنا نلمس أنّ هناك تعدّدية في أشكال الوعي المتصارعة، وبالتّالي تعدّدية اللّغات المعبّرة عن تلك الأشكال"[1]، حيث تساهم الحـوارات المباشرة في بلورة تعدّد الأصوات واللّغات في الرّواية، وهذا ما يجسّد لنا ما يعرف بتذويت الكتابة التي تتمثّل في **"إفساح المجال أمام كلّ شخصية، وكلّ صوت داخل الرّواية ليعبّر عن نفسه، من خلال مقوّمات وتضاريس ذاتية، تحقّق الاختلاف والتّمايز"**[2]، ومن بين الرّوايات الممثّلة لهذا النّوع التّجريبي نجد رواية **"هلابيل" "لسمير قسيمي"**، حيث سعى من خلالها إلى الكشف عن المكبوتات، وتقديمها بواسطة شخصيات متباينة الآراء ووجهات النّظر، فنجد لكلّ شخصية صوتها الخاص كصوت قدور صوت ندى، صوت السّائق، والضابط...إلخ، ومنه **"فالطّابع الحواري الدراماتيكي هو الأنسب لرواية الأصوات للكشف عن أغوارها، ثم إنّ تعدّدية المواقف والرّؤى الإيديولوجية (...) ستكون هي المولّدة للحوار**[3]**"**، والمحقّقة للتّفاعل والحركية داخل المنجز السّردي.

[1]- حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدّار البيضاء، ط1، 1989م، ص: 84.

[2]- محمد برادة، الرّواية العربية و رهان التّجديد، ص: 67.

[3]- رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السّـرد العربي (مقاربة أسلـوبية في رواية الشحـاذ، لنجيب محفـوظ) دار الزّمان للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015م، ص: 184/183.

الفصل الأول

آليات التجريب في رواية حائط المبكى

أولا : مكوّنات البناء الروائي :

1- العنوان

2- الزّمان

3- المكان

4- بنية الشّخوص الحكائية

5- تمظهرات السّارد بين الأنا و الأنت

أولاً: مكوّنات البناء الرّوائي

1- العنوان:

يمثّل العنوان جزءًا مهمًا من أجزاء العملية الإبداعية، باعتباره عتبة أولى من عتبات النص، وعنصرًا فعّالاً في تشكيل الدّلالة، يعرّفه الباحث **"بسام قطوسي"** بقوله: **"هو أوّل شيفرة رمزية (Symbolical Code) يلتقي بها القارئ، فهو أوّل ما يشدّ انتباهه، وما يجب التّركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصًا أوليًا، يشير، أو يخبر، أو يوحي بما سيأتي"**[1] فهو ليس مجرّد عنصر إضافي، وإنّما عتبة تحيط بالنّص، ومن خلالها يمكن سبر أغواره وفهم مقاصده، وبما أنّ الرّواية الجزائرية قد سعت إلى **التّجريب**، رغبة في تجاوز المألوف، وخرق السّائد فهي لم تغفل العنوان باعتباره نصًا قائمًا بذاته، فعملت على **"تجاوز المنظور التّبسيطي والرؤية التّهميشية لكتّاب الرّواية العربية التّقليدية الذين اعتبروا العنوان مجرّد ملحق إضافي معزول عن الشّكل الرّوائي"**[2]، وأدخلت عليه العديد من التّغييرات، فبعد أن كان الرّوائي التّقليدي يسعى إلى تجنّب العناوين الغامضة والملتبسة التي تنفّر القارئ وتعسّر عليه عملية الولوج إلى أعماق النص، أصبحت الرّواية الجديدة **"تفتح لغزًا من الألغاز الملتبسة الأمر الذي يقود القارئ نحو عدد لا متناه من الخدع والحيل، التي يوقعه فيها هذا النّوع من العناوين المظلّلة...وبموجب هذه الرّؤية المغايرة أصبح العنوان يتراوح بين التّجديد واللاّتحديد، بين التّعيين والإخفاء"**[3]، كما أصبح يفيض بمعاني الإغواء، والإثارة، والغموض والتّعتيم، الأمر الذي يتطلّب من القارئ إعمال فكره، من أجل وضع العديد من التّأويلات له وبالتّالي فكّ أواصر النّص والتّعمّق فيه، ولقد اتّخذ في الرّواية الجديدة العديد من الأشكال نرصدها فيما يلي:

---

[1]- بسام قطوسي، سيمياء العنوان ، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن، ط1، 2001م، ص: 53.

[2]- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، محاكاة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، سوريا، دمشق ط1، 2011م، ص : 43.

[3]- المرجع نفسه، ص: 19/ 20.

1-الإيجاز في الصّوغ العنواني:

- **صوغ العنوان من حرف واحد:** مثل رواية **"واو الصغرى"** للرّوائي **"إبراهيم الكوني"**، أو رواية **"ن"** للرّوائي التونسي **"هاشم القروي."**
- **صوغ العنوان من حرفين:** مثل رواية **"عو"** للرّوائي **"إبراهيم نصر اللّه."**
- **عناوين عبارة عن ضمائر:** مثل رواية **"هؤلاء"** للرّوائي **"مجيد طوبيا."**
- **عناوين تتشكّل من ثلاثة أحرف:** مثال ذلك روايات **"صنع اللّه إبراهيم" "ذات، شرف وردة."**[1]

2-الطول في الصوغ العنواني: من بين الرّوائيين الجدد الذين يستهويهم العنوان الطويل نذكر: الرّوائي **"إبراهيم جبرا"** في روايته **"صراخ في ليل طويل"**، والرّوائي **"الطاهر وطار"** في روايته **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"**[2]، بالإضافة إلى الرّوائي **"إميل حبيبي"** في روايته **"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل"** 1974م.

3-ردّ الاعتبار للعنوان التّحتي: وقد تجسّد هذا في أعمال الرّوائي **"واسيني الأعرج"** مثل روايته **"البوابة الزرقاء"** وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، و**"سيدة المقام"** مرثيات اليوم الحزين.

4-عناوين غير مألوفة على المستوى التّركيبي: مثل رواية **"وعاد الزّورق إلى النّبع"** للرّوائي **"عبدالكريم غلّاب"**، أو رواية **"في غيابها"** للرّوائي **نبيل سليمان."**[3]

كما يجدر الإشارة أيضًا إلى **"أنّ العنوان بوصفه نصًا لا تتحقّق نصّيته إلاّ بتناصيته"**[4] وهذا أبرز مظهر من مظاهر التّجديد في صوغ العنوان الرّوائي، ويكون ذلك بتوظيف كلمات أو إيحاءات تقود القارئ إلى نصوص سابقة، ومنه تستدعي مقاربة العنوان في النّص الرّوائي دقّة كبيرة وتأويلاً عميقًا، إذ لم يعد مجرّد علامة لغوية للمضمون، بل أصبح يشكّل نصًا

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص: 76/75.
[2]- المرجع نفسه، ص: 79/78.
[3]- المرجع نفسه، ص: 82.
[4]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية)، دار التكوين، د ط د ت، ص: 88.

متكاملاً، ومن بين الرّوائيين الجزائريين المجدّدين الذين أولوا أهمية كبيرة له نذكر الرّوائي **"عزالدين جلاوجي*"** الذي طرق باب التّألق والنّجاح من خلال أعماله الرّوائية التي طعّمها بزاد تجريبي يتبدّى لنا انطلاقًا من العناوين التي اتّخذها كأوّل خطوة للتّمرد على المألوف والخروج عن القالب التّقليدي، ومن بينها نذكر رواية **"حائط المبكى*"** فالرّوائي كغيره من المبدعين المجدّدين اتّخذ لهذه الرّواية عنوانًا موجزًا، يشوبه الغموض والإبهام، حاول من خلاله إثارة المتلقي، وبعث الحيرة والتردّد في نفسه، الأمر الذي يجعله يتساءل عن مقاصده ومعانيه مقترحًا العديد من القراءات له، ومنه فالقارئ المطّلع على تاريخ هذا الحائط يضنّ للوهلة الأولى أنّ مضمون الرّواية يدور حوله، ليتفاجأ بعد قراءته بانعدام حضوره الفعلي داخل النّص، أراد الرّوائي من خلال هذه الخطوة، خرق أفق توقّع القارئ من جهة، وخرق المنجز السّردي من جهة أخرى، حيث عالج قصة مغايرة تمامًا عن قصة **"حائط المبكى"** ومنه فهذا العنوان أقرب إلى العناوين الرّمزية، لأنّ هذا الحائط ما هو إلاّ حائط البراق **"الذي أصبح جزءًا من التّقاليد الدّينية اليهودية، اتّخذ منه اليهود مكانًا للبكاء والنّواح، تستند هذه العادة عندهم إلى فكرة أساسية (...) هي أنّ الحضور الإلهي يملأ هيكل سليمان"**[1]، وعليه

---

* **عزالدين جلاوجي** من مواليد 1962م ، أحد أهم الأصوات الأدبية في الجزائر، درس القانون والأدب وتخصّص في دراساته العليا في المسرح الشّعري المغاربي، اشتغل أستاذًا للأدب العربي، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في بداية الثّمانينات عبر الصّحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثّقافية والإبداعية، فهو عضو مؤسّس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية، وعضو مكتبها الوطني منذ 1990م، كما أنّه عضو مؤسّس، ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2001م، أشرف على عدد كبير من الملتقيات الثّقافية والأدبية، وقدّم العديد من الأعمال الأدبية في فن المسرح، والقصّة، والرّواية.

* صدرت رواية **"حائط المبكى"** سنة 2016م، تتكوّن من واحد وخمسين مقطعًا سرديًا، تحكي قصة معاناة رسّام هو بطل هذه الرّواية، كان شاهدًا على جريمة قتل مريبة، راح ضحيتها فتاة بريئة، الأمر الذي أدخله في دوامة من الهواجس والأوهام، عان الوحدة الألم نتيجة فقدانه لأخته و والده في ظروف غامضة، كما فقد براءة الطفولة نتيجة تعرّضه للاغتصاب من قبل صديق والده الجندي، ظلّت هذه الحوادث المأسوية تلاحقه دومًا، ورغم محاولاته العديدة لتجاوزها إلاّ أنّها أبت الزّوال، عاش قصة حبّ مع فتاة تشاركه حبّه للفن توّجت بالزّواج، إلاّ أنّ فرحه لم يكتمل بسبب تعرضها لنوبة مرض شديدة فترة حملها حفرت في داخله فراغًا نفسيًا رهيبًا قاده إلى عالم افتراضي جعل منه طوق نجاة له من وحدته وحزنه، انتهت الرّواية مخلّفة وراءها علامة استفهام بثّت الحيرة في نفس المتلقّي، وذلك بسبب الرّسالة التي تركتها والدة البطلة تخبرها فيها بأنّ والدها ضابط يبدأ اسمه بحرف "ك"، الأمر الذي يفتح تأويلات وتفسيرات عديدة، فقد يكون البطل متزوّج بأخته، كلّ هذه الأحداث أدّت إلى تشظّي الشّخصية البطلة وضياعها.

[1]- زينب عبد العزيز، من حائط البراق إلى جدار العار، دار الكتاب العربي، القيس للطباعة وفصل الألوان دمشق، سوريا، القاهرة ، مصر، ط1، 2004م، ص: 160/104.

فأحداث هذه القصة تقترب كثيرًا من مضمون الرّواية، حيث أنّ **حائط المبكى** الذي جعله اليهود مكانًا للتّنفيس عن ألامهم وأحزانهم، ما هو إلاّ لوحات رسم اتّخذ منها البطل أنيسه الوحيد يصبّ فيها جلّ غضبه وقهره، والمتأمّل لهذا العنوان يلاحظ أنّه جملة إسمية توحي بالثّبات وعدم التّغيير، وهذا ما نلمسه من خلال البطل الذي ظلّ أسير هواجسه وذكرياته المؤلمة فبالرغم من محاولاته العديدة لتخطّيها إلاّ أنّه لم يستطع ذلك، وبالتّالي ظلّت حالته النّفسية متأزّمة ثابتة على حالها، من بداية الرّواية إلى نهايتها، كما أنّه أيضًا يحمل في طياته نوعًا من المفارقة إذ نجده يجمع بين لفظة **"حائط"** التي تحمل دلالة ماديةً ملموسةً "الصلابة، العزل" ولفظة **"مبكى"** التي تحمل دلالة معنوية محسوسة " الألم، الحزن"، فالرّوائي من خلال هذا الربط أراد أن يحقّق انطلاقًا من العتبة تناقضًا يولّد الشعور بالغرابة والدّهشة لدى المتلقّي ويثير فيه لذّة المكاشفة والتّأويل، فيدخل في أجواء استهامية، تدفعه إلى البحث والتّقصي عن ماهية العنوان، وهذا ما يتعارض مع الرّواية التّقليدية التي تميل إلى طرح عناوين بسيطة بعيدة عن التّركيبة المعقّدة.

كما عمد الرّوائي **"عز الدين جلاوجي"** إلى توظيف التّناص بنوعيه ونستهله بـ :

- **التّناص الذّاتي:** ونعني به **"تناص العنوان مع عناوين مؤلفات سابقة للرّوائي نفسه"**[1] وهذا ما نلمسه من خلال هذا العنوان، حيث نجد بأنّه امتداد لغيره من العناوين التي سبقته كرواية **"سرادق الحلم والفجيعة"**، و**"راس المحنة"**، و**"الرّماد الذي غسل الماء"**، وأخيرًا **"حائط المبكى"**، فبالرغم من اختلاف هذه العناوين عن بعضها البعض، إلاّ أنّ الرّوائي بمهارته الفائقة جعلها تحمل تيمة موحدة ميّزت جلّ أعماله، وهي الحزن والألم، ويتجلّى هذا من خلال الألفاظ التّالية: الفجيعة، المحنة، الرّماد، المبكى، وهذا ما يبرز تداخل هذا العنوان مع غيره من العناوين الأخرى.
- **التّناص الخارجي:** ويتجلّى من خلال استدعاء الرّوائي في عمله الأدبي قصة **"حائط المبكى"** التي تعدّ من أهم قصص التّاريخ الإسلامي، الأمر الذي يعكس ثقافته الدّينية والمعرفية.

[1]- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص: 86.

2- الزّمن:

يعدّ الزّمن عنصرًا أساسيًا من عناصر الفن القصصي، فهو **"محور الرّواية وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزائها كما هو محور الحياة ونسيجها"**[1]، يرتبط بالرّواية في علاقة مزدوجة **"حيث أنّ الرّواية تصاغ في الزّمن، والزّمن يصاغ في داخل الرّواية"**[2]، وباعتبار أنّ **"بحث الرّوائي عن تشكيلات جديدة وتجريبها في النّص ينطلق من بنية التشكّل الزّمني"**[3]، فلقد أدخلت عليه العديد من التّغييرات رغبة في خلق رؤية مغايرة له، وخرق الشكل التّتابعي الذي سيطر عليه، فبعد أن كان كتّاب الرّواية التّقليدية لا يجدون عناءً في رسم مساراته وفق تسلسل زمني خطي، أصبح كتّاب الرّواية الجديدة يعمدون إلى تكسير خطّيته وزعزعة رتابته، حيث نجد أنّ **"المتواليات الحكائية قد تبتعد كثيرًا أو قليلاً عن المجرى الخطّي للسّرد، فتعود إلى الوراء لتسترجع أحداثًا تكون قد حصلت في الماضي، أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو أتٍ أو متوقع من الأحداث"**[4]، وبذلك لم يعد الرّوائيون الجدد يتعاملون مع الزّمن تعاملاً تقليديًا يخضع للتّرتيب الكرونولوجي، بل أصبحوا يميلون إلى تجاوز خطّيته ببناء جديد يتّسم بالتّعقيد والتّشابك، تتداخل فيه ذكريات الماضي مع تطلّعات المستقبل، ولحظة الحاضر، الأمر الذي يؤدي إلى تشظّي الزّمن، و**"فقدان المتلقي القدرة على جمع خيوط النّص أثناء القراءة، وربّما يحتاج إلى قراءة ثانية تجعله قادرًا على استجماع هذه الخيوط ونسجها"**[5]، ومنه فقد كان التّتابع الزّمني بالنسبة لهم **"ضربًا من القيود الفنية التي تأسر الرّوائي (...) فعمد هؤلاء إلى كلّ ما كان قائمًا على التّسلسل الزّمني**

---

[1]- رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السّرد العربي (مقاربة أسلوبية في رواية الشّحاذ لنجيب محفوظ) ص: 57.

[2]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان ط1، 2004م، ص: 35.

[3]- المرجع نفسه، ص: 54.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1990م، ص: 119.

[5]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص: 103.

المنطقي، فمزّقوا سلاسله وشوّشوا على نظامه، واتّخذوا من الفوضى جمالاً فنيًا، ومن الخروج عن المألوف جدّة في الشّكل الرّوائي وبنائه."[1]

ظهرت دراسات عديدة تسعى إلى تحليل الزّمن الرّوائي من منظور حداثي، من بينها نذكر مقاربة الباحث الفرنسي **"جيرار جنيت"(Gérard Genette)** الذي انصب على دراسته دراسة معمّقة في كتابه **"خطاب الحكاية"**، حيث عمد فيه إلى تحديد العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية، محددًا إيّاها في ثلاثة محاور: **محور النّظام (ordre)**، **محور المدة (La Durée)**، **محور التّواتر(La fréquence)**، وسنتطرّق إلى دراسة البنية الزّمنية في رواية **"حائط المبكى"** انطلاقًا من:

2-1- محور النّظام الزّمني: (l'ordre temporel)

يعدّ من أهم العناصر الزّمنية، يعمد فيه الرّوائيون إلى **"إحداث تفاوت واضح بين زمن السّرد وزمن الأحداث، والغاية من ذلك هي إرضاء الحس بالجديد لدى القارئ، وجعله يواجه عملاً متميّزًا عمّا هو مألوف لديه"**[2]، إذ أنّ عدم التّطابق بينهما يولّد مفارقة سردية * **(Anachronie narrative)**، تكون استرجاعًا **(Analepse)** ، أو استباقًا **(Prolepse)** وهذا القفز الزّمني يمثّل أبرز سمات الرّواية التّجريبية، حيث يحاول الكاتب تحطيم الزّمن المتتابع، والاعتماد على التّداخل الزّمني.

2-1-1- الاسترجاع: (Analepse) : يعدّ من أكثر التّقنيات السّردية حضورًا في النّص الرّوائي يعرّفه الباحث **"جيرار جينيت" (Gérard Genette)** بقوله **هو "كلّ ذكر لاحق**

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص: 191/190.

[2]- حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية (مدخل نظري)، ص: 81/80.

* تعني "عدم التّوافق بين التّرتيب الذي تحدث فيه الأحداث، والتّتابع الذي تحكى فيه، فبداية السّرد من الوسط ثم العودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكّل نموذجًا مثاليًا للمقارنة" للاطلاع: جيرالد برنس المصطلح السّردي، ص: 24.

لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة؛ بمعنى أنّه تلك التقنية التي يلجأ فيها الرّاوي إلى الحدث الماضي وإعادة بلورته إلى الحاضر"[1]، وهو نوعان:

- **"استرجاع داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرّواية قد تأخّر تقديمه في النّص.**
- **استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية."[2]**

لقد وردت في رواية **"حائط المبكى"** مقاطع استذكارية كثيرة، وهذا ما يبرزه الجدول التّالي:

الاسترجاع	نوعه	الصفحة
"ذات خريف ماطر كنت أقف عند قارعة الطريق، وأنا أحاول يائسًا إصلاح العطب الذي عصف بسيارتي البائسة (...) وفاجأتني سيارة رباعية الدّفع (...) سريعًا قفزت داخلها (...) اندفع بسيّارته كأنّما يطارد بها سيول الأمطار المنهمرة(...) كالجنّي ركن سيارته وأسرع خلفها (...) حين لحقت (...) كانت الفتاة جثة هامدة."	داخلي	11_10
"كان ذلك اليوم عصيبًا عليّ، ولم أك قد بلغت العشرين بعد (...) كان والدي مسجى على بلاط الشّرفة كأنّما يناجي خالقه."	خارجي	34_28
"كان والدي يعهد بي إلى جندي يعلّمني، ولم أتجاوز السّادسة من عمري غير أنّ اللّعين استغلّ ثقة والدي فيه واعتدى عليّ جنسيا في حديقة البيت."	خارجي	109

تحليل المقاطع:

المقطع الأوّل: ينفتح السّرد الاستذكاري في هذا المقطع برجوع البطل إلى ماضيه، وحديثه عن جريمة القتل التي عايشها رغمًا عنه، فقد كانت مغامرة صعبة أدخلته دوامة الحيرة والإحباط وأحاطته بالعديد من الهواجس، الأمر الذي أدّى إلى تأزّم نفسيته، وتعكّر صفو حياته فهذا

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2 1997م، ص: 60.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، د ط، 2004م، ص: 58.

المقطع السّردي يمثّل المؤشّر الأساس الذي يحيل القارئ على مرحلة حاسمة من حياة البطل أين تشكّلت بؤرة التّوتر والتّأزم، ومنها انطلق باحثًا عن خلاصه وسعادته ليلقى ذلك مجسّدًا في الحبّ والفن، ومنه فقد تحوّل الزّمن الموضوعي، إلى زمن ذاتي داخلي يتعلّق بالحالات الشّعورية والنّفسية للبطل، ويغوص في وجدانه وأعماقه، ليعكس لنا عالمه الدّاخلي وما يعتريه من حيرة وقلق، فهو لا يتجلّى في ملامحه الخارجية، وإنّما نلمس أثاره سيكولوجيًا مؤثرًا في عواطف الشّخصية الحكائية ودواخلها.

المقطع الثاني: يعود السّارد في هذا المقطع السّردي بذكرياته إلى حادثة أليمة، تمثّلت في فقدان والده وإحساسه باليتم، فقد كانت الصّدمة قوية عليه، وعلى أمه حين وجدوه ملقى على الأرض جثّة هامدة، فهذا المقطع بمثابة ومضة كاشفة قدّمها البطل حول نفسه، سمحت بإضاءة جانب هام من ماضيه الذي كلّما حاول التّخلص من ذكرياته المؤلمة، وردمها في أعماقه، إلاّ وأصرّت على الظهور مرّة أخرى في حياته، ويجدر الإشارة إلى أنّ أثر هذا الانتقال الزّمني قد انعكس وبقوّة على نفسية الشّخصية البطلة، ما يبرز تحوّل الزّمن الخارجي إلى زمن داخلي، يصوّر لنا العالم الباطني للبطل وما ينتابه من أحاسيس ومشاعر تعبّر عن قهره وعذابه.

المقطع الثالث: يسترجع السّارد في هذا المقطع السّردي، حدثًا مأسويًا لطالما شكّل نقطة سوداء في حياته، حيث تمّ الاعتداء عليه من طرف صديق والده، الأمر الذي أرّقه وسبّب له أزمة نفسية، فقد كان الألم يمزّق كيانه بعد أن سرقت منه براءة الطفولة، والملاحظ هنا أنّ الزّمن الطّبيعي الذي نلمسه في هذا المقطع قد أفضى إلى زمن ذاتي، نتوصّل إليه من خلال إشارة لغوية بارزة "اعتدى عليّ جنسيًا" فهذا الاعتداء بانعكاساته السّلبية، يحيل بالضرورة إلى زمن نفسي متأزّم، تولّد نتيجة لهذه التّجربة الذّاتية التي عايشها البطل مرّة أخرى بفعل التّذكر الأمر الذي جعله ينفرد بنفسه في زمن خاص به لوحده فترة معينة، ومنه تعدّ رواية **"حائط المبكى"** رواية استرجاعية بامتياز، حيث شكّل فيها الاسترجاع حيزًا هامًا من حياة الشّخصية الرّئيسية لجأ إليه السّارد لإضاءة بعض الجوانب أو القضايا الغامضة التي كانت خفية في ثنايا الماضي كما ساهم كذلك في سدّ الثّغرات، أو الفجوات التي يخلّفها السّرد، وبثّ الحركة في النّص

السّردي، وجعله أكثر قابلية **"لتحقيق غايات أخرى منها التّشويق، والتّماسك، والإيهام الحقيقي."**[1]

2-1-2- الاستباق: (Prolepse) يعدّ تقنية من تقنيات المفارقة السّردية يعنى به **"القفز على فترة ما من فترات القصّة، وتجاوز النّقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلّع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرّواية"**[2]، وهو نوعان:

- **"سوابق داخلية: (Prolepses Internes)** هي تلك الاستباقات التي **تكون مضمّنة داخل إطار الأحداث فلا تتجاوز خاتمة الحكاية ولا تخرج عن إطارها الزمني.**
- **سوابق خارجية: (Prolepses externes)** هي تلك الاستشرافات التي **تكون خارج إطار الأحداث وتتجاوز حدود الحكاية الأولى"**[3]، يتواتر القليل منها في رواية **"حائط المبكى"** سنحاول رصدها في الجدول الآتي:

الاستباق	نوعه	الصفحة
"حلمت أن نجلس معا جنبًا إلى جنب على الصخور العملاقة، سأجد لنفسي فرصة تأمّل ملامحها، سأعدو خلفها على رمل الشاطئ، سألتقط لها مئات الصّور (...) سأصرخ فيها أن تعود لئلاّ تبتلعها الموجة."	داخلي	19
"سأرسم اللّيلة وأعزف على العود، وأسمع لكمان صديقتي المراكشية المدهشة، سأقرأ شعر المجنون و ابن زيدون، بصوت مرتفع (...)"	داخلي	9
"مددت بصري إلى الباب أنتظر الدقّ العنيف، ثم تحطيم الباب، ثم مساورات الرشّاشات تحاصرني من كلّ جانب."	داخلي	24

تحليل المقاطع:

المقطع الأوّل: نلمس في هذا المقطع السّردي رؤية مستقبلية، تجسّدت في حلم جميل راود البطل، يتمثّل في لقاء محبوبته على شاطئ البحر، وعيشه لحظات ممتعة معها باعتبارها طوق

[1]- يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، لبنان، ط3، 2010م ص: 113.
[2]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص: 132.
[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص : 77/79.

نجاة له من عالمه الموحش، وهو بذلك يحاول خلق زمن نفسي بغية الهروب من الزّمن الخارجي المثقل بالهموم، من خلال استباق الأحداث، عسى أن يمنحه ذلك بريقًا من الأمل ويخرجه من قوقعته المظلمة، فهذه الرّغبة الكامنة في أعماقه ما هي إلاّ ترجمة لحالة شعورية عاشها لوحده في زمنه الدّاخلي، متأمّلاً تحقّقها على أرض الواقع أين يكون الزّمن طبيعيًا.

المقطع الثاني: يشكّل الحدث المضمّن في ثنايا هذا المقطع السّردي، والذي تمثّل في رغبة البطل بممارسة مختلف الفنون، وسماعه لكمان صديقته، استباقًا تمهيديًا وظّفه السّارد **"ليمهد لحدث سيأتي لاحقًا"[1]**، وهو لقاؤه الفعلي بها وتحقيقه لرغبته، ويتجسّد هذا في الصفحات الموالية من الرّواية **"دون مقدّمات مسحت أصابعها جيدًا، استلّت من حقيبتها آلة الكمان ثبتتها على الجيد، صمت اللّيل كلّه وغرق في رحلة صوفية يتشرّب ألحان السمراء"[2]**، ومنه فحالات البؤس والشّقاء التي كانت تعصف به من كلّ جانب، جعلته يستنجد بالفن الذي كان دائمًا منقذه الوحيد، وسبيله للخلاص من انكساراته وهمومه.

المقطع الثالث: يبرز لنا هذا المقطع السّردي حالة البطل الشّعورية، إذ كانت تتّسم بالتّوتر والاضطراب النّفسي، الأمر الذي جعله يتوهّم هذه الأحداث ويسبق وقوعها، وهذا راجع لشدّة خوفه وفزعه من مجيء الشرطة والقبض عليه جرّاء جريمة قتل لم يرتكبها، ومنه فقد تجاوز البطل الزّمن الحقيقي ليغوص في زمن نفسي متأزّم، انطلاقًا من حالة الهذيان التي يعيشها حيث فقد شعوره بالعالم الواقعي، ودخل عالما آخر خاصًا به لوحده، ومنه يعدّ الاستباق تقنية زمنية برزت كأسلوب حداثي يميّز الرّواية الجديدة، يلجأ إليها الرّوائي قصد خلق حالة توقع وانتظار لدى المتلقي، وجعله يتنبّأ ويترقّب مصير الأحداث والشّخصيات، وبذلك يتجاوز عنصر التّشويق والمفاجأة الذي كان سائدًا في الرّواية التّقليدية.

[1]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص: 209.

[2]- عزالدين جلاوجي، حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط3، 2017م ص: 54.

2-2- محور المدة: (La Durée)

اقترح الباحث الفرنسي **"جيرار جنيت"(Gérard Genette)** لدراسة هذا المحور أربعة مفاهيم تتجلّى تحت عنوان التّقنيات السّردية، بغية الوقوف على وتيرة الزّمن من حيث السرعة والبطء.

2-2-1- إبطاء السّرد: ويقتضي تعطيل وتيرة السّرد باستعمال تقنيتين هما: الوقفة الوصفية والمشهد الحواري.

2-2-1-1- الوقفة: (Pause) تعدّ من أكثر التّقنيات الزّمنية التي تعمل على تعطيل عملية السّرد، إذ **"تكون في مسار السّرد الرّوائي توقفات معينة، يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف الذي يقتضي بالضرورة قطع وتيرة المسار الزّمني"[1]**، وفي رواية **"حائط المبكى"** كثيرًا ما يلجأ الرّوائي إلى توظيف هذه التّقنية، بغية إبطاء زمن السّرد في الرّواية، وهذا ما سيوضحه الجدول التّالي:

الوقفة	نوعها	الصفحة
"سمرتها النضرة، عيناها السوداوان الواسعتان وقد تغشّاهما ذبول حاجبها المعقوقان كخطاف أعياه التّجديف في الفضاء البعيد أهدابها الأشبه بجناحي فراشة سوداء نادرة، شعرها الحالك..."	وقفة وصفية فيزيولوجية	7
"كان والدي مسجى على بلاط الشرفة، رجلاه الحافيتان داخل قاعة الاستقبال، يتجه برأسه إلى السماء كأنّما يناجي خالقه، وقد امتزجت صفرة وزرقة على ملامحه، وانتفش شاربه الكثّ الطويل كنبتة صحراوية امتصّ الهجير دمها."	وقفة دالة على الحدث	34
"فقد انهمرت دموعها الحارقة كسد انفجر فجأة، لم أكن أزيد على أن أجفف دموعها بأصابعي أحيانًا وبمناديل ورقية أحيانًا أخرى (...) يداها ترتعشان، فكّها يرتجف، أنفاسها تتسارع."	وقفة وصفية نفسية	75

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص: 76.

"كان الجو رائقًا، بعض السّحب متناثرة هنا وهناك، يراود بعضها البعض في حميمية عجيبة، تتعاشق ثم تتهاجر كأنّما تخط أروع معلّقات الحب، الشّمس دافئة تتربّع في عرش السّماء فرحة"	وقفة وصفية تأمّلية	37

تحليل المقاطع:

المقطع الأوّل: اشتمل هذا السّياق الحكائي على مجموعة من الأوصاف الخارجية، حاول السّارد من خلالها رسم الملامح العامة للشّخصية الحكائية واستجلاء مفاتنها وصفاتها بدقّة وذلك من أجل تقريب صورتها إلى ذهن المتلقّي، وإيهامه بواقعتيها فيصبح القارئ عنصرًا فعّالاً ومشاركًا في الرّواية، من خلال محاولته نسج صور عديدة في مخيّلته، بغية الوصول إلى شكل الشّخصية الحكائية الموصوفة.

المقطع الثاني: من خلال هذه الوقفة الاسترجاعية، نجد أنّ السّارد قد تجاوز خطّية الزّمن السّردي ومنح الأولوية للزّمن الدّاخلي لشخصية البطل على حساب الزّمن الخارجي، إذ بنى الأحداث على الحضور المكثّف للسّرد الاستذكاري، ما يجعله يعيش في زمن ذاتي، ليعود فيما بعد إلى الزّمن الموضوعي، ومنه فالبطء لم يكن على مستوى وتيرة الزّمن السّردي فقط، وإنّما على مستوى الزّمن النّفسي أيضًا، إذ يعرض لحظات حاسمة في حياته، جسّدت وفاة والده فيصبح الزّمن هنا مرتهن بالحالة النّفسية التي تتملّكه وتسيطر عليه، ومنه **"فالزّمن النّفسي هو زمن مطّاطي يخضع في تمدّده وتقلّصه للانفعال والحالات النّفسية والشّعورية."**[1]

المقطع الثالث: حاول السّارد من خلال تقديمه لهذه اللّوحة الوصفية الغوص في مكامن الشّخصية البطلة، وعرض أحاسيسها ومشاعرها، فهو هنا يصف لنا حالتها السّيئة مبرزًا أدقّ انفعالاتها وحركاتها بإشارات لغوية موحية ومعبّرة " ترتعش، ترتجف، أنفاسها تتسارع " فكلّ هذه الأفعال توحي بالحزن والأسى والانكسار، تولّدت نتيجة تذكّر البطلة لوالديها وإحساسها بالوحدة فعلى الرغم من أنّ والديها على قيد الحياة إلاّ أنّهما لم يشاركوها فرحة نجاحها **"فقد ساءها أن تحسّ بيتمها لحظات فرحها ولحظات انتصارها، ساءها أن لا يحضر والداها حتى في آخر دراستها وهي تتوّج بشهادتها العليا في الفن"**[2]، وفي هذا الصّدد يجدر الإشارة إلى

[1]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص: 143.

[2]- الرواية، ص: 76.

أنّ أسلوب الوصف يعدّ تقنية من تقنية تيار الوعي **"يستخدمه الرّاوي لتقديم المحتوى الذّهني والعمليات الذّهنية للشّخصية."**[1]

المقطع الرابع: نلمس في هذا المقطع السّردي، وقفة وصفية تأمّلية، حيث وقف البطل متأمّلاً سحر الكون وجماله بسحبه وشمسه، فكانت هذه الأجواء تشحنه بطاقة إيجابية، وتمدّه بالرّاحة والهدوء، فقد جرّد المكان من ماديته ليحوّله إلى مكوّن معنوي، له قدرة فعّالة على التّحكم في طبيعة حالته النّفسية، وإضافة إلى البعد النّفسي الذي حقّقته هذه الوقفة، فهي أيضًا عملت على إيهام القارئ بواقعية الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، وبالتّالي واقعية الحدث الذي يرصده المتلقّي ويتتبّعه، وبناءً على ما سبق نخلص إلى أنّ الوقفة الوصفية شكلاً من أشكال تعطيل الزّمن السّردي، حيث تعمل على إيقاف أو إبطاء حركة السّرد في الرّواية.

2-2-1-2- المشهد: (**La Scène**) يعدّ المشهد أحد تقنيات التّعطيل السّردي التي تعمل على كسر رتابة السّرد، يقوم أساسًا على الحوار الذي يحقّق عملية التّواصل، وهذا ما يؤكده الباحث **"حميد لحمداني"** بقوله **"يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد"**[2]، وهو نوعان:

- **"مشهد حواري استرجاعي: يعمل على ابطاء وتيرة زمن السرد.**
- **مشهد حواري آني: وحدة من زمن الحكاية تقابل وحدة مماثلة من زمن الكتابة."**[3]

تبرز هذه التّقنية بشكل كبير في رواية **"حائط المبكى"**، خاصة الحوار الدّاخلي الذي استغلّ مساحة واسعة من المساحة الإجمالية للرّواية، وقد كانت الحوارات في مجملها تصدر من خلال البطل، وهذا ما سنحاول إبرازه في الجدول التّالي:

[1]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة ط1، 2015م، ص: 70.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، ص: 78.

[3]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص: 248.

المشهد	نوعه	الصفحة
"ما الذي تريد أن تخبرني به، هل ستفسخ عقد الزواج بيننا؟ ليتها تفعل بقدر رغبتي الشّديدة في القرب منها أكثر، كانت رغبتي أشدّ في الابتعاد أيضًا، لماذا؟ لا أدري هناك صوتان متصارعان في أعماقي."	مشهد حواري آني	38
"هل تكفيني اللّحظات المتبقية لأن أرسم لها لوحة جديدة؟ مستحيل، هذا جنون، هذا عبث، أين هي أقلامي؟ لا أثر لها، لا معنى إذن للوحة الجديدة (...) لكن ماهي ملامحها؟ كيف يمكن أن تأتيني الآن."	مشهد حواري آني	154
"هل فعلا وقع السفّاح في قبضة الشرطة؟ وهل حقًا قبضوا على عدد كبير من أتباعه ومريديه؟ ممكن، ولكن لماذا يصر على عدم البوح بي؟ هل سيطلق سراحه مرّة ثانية؟"	مشهد حواري آني	73

تحليل المقاطع:

المقطع الأوّل: يجسّد لنا هذا المقطع السّردي حوارًا داخليًا يدور بين البطل وذاته، وهو ما يسمّى بالمونولوج الذي يعدّ تقنية من تقنيات تيار الوعي، يعمد إليه السّارد بغية **"تقديم المحتوى النّفسي للشّخصية، والعمليات النّفسية لديها، دون التّكلم بذلك على نحو كلّي أو جزئي"[1]**، ساعد في الكشف عن العالم الباطني للبطل، وما يعتريه من قلق وحيرة نستنبطها من مجمل التّساؤلات والتّعليقات التي طرحها حول محبوبته، وذلك كلّه وفق نسق سردي تتقاطع فيه الأفكار وتتداخل لتشكّل انعكاسا لنفسيته المضطربة.

المقطع الثاني: يشير هذا المقطع الحواري إلى حالة الانهيار، والتّشتت التي آل إليها البطل حيث تخلّى عن عالمه الواقعي، بكلّ همومه ومآسيه ليهيم في عالم افتراضي، ويغوص في حبّ وهمي يرى بأنّه خلاصه الوحيد الذي سينتشله من الضياع، ومنه فقد ساهم هذا المونولوج على **"الغوص في العالم الدّاخلي للشّخصية في لحظة زمنية معينة، حيث يوقف حركة الزّمن الخارجي ليطفو العالم الدّاخلي على سطح السّرد الحاضر."[2]**

[1]- منى محمد محيلان، التّجريب في الرّواية العربية الأردنية، ص: 75.
[2]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص: 242.

المقطع الثالث: عكس لنا هذا المشهد الحواري الدّاخلي، الحالة الشّعورية للبطل وما يعانيه من اضطراب نفسي، الأمر الذي جعله يستقطع الزّمن الطبيعي ليغوص في زمن نفسي ذاتي بغية محاورة نفسه، بطرح العديد من الأسئلة التي أرّقته بطريقة اندفاعية وعفوية تعكس بوضوح معاناة الذات، وحدّة الصراع الذي تعاني منه، ومنه فقد ساهمت هذه التّقنية في تعطيل حركة السّرد وبناء الشّخصية الرّوائية حيث فسحت لها المجال لتقديم ذاتها، والتّعبير عمّا يجول في خاطرها من أفكار ورغبات دون وسيط، كما نقلت لنا الحدث وجعلت القارئ يشعر بواقعيته ويتعايش معه لحظة بلحظة.

2-2-2- تسريع السّرد: تعدّ الحركة المضادة لإبطاء السّرد، حيث تساهم في الدّفع من وتيرته إلى الأمام، وتكون من خلال تقنيتين هما: الخلاصة والحذف.

2-2-2-1- الخلاصة: (Sommaire) يعرّفها الباحث **"حميد لحمداني"** في قوله **"تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات، أو أشهر، أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر، أو كلمات قليلة دون التّعرض للتّفاصيل"**[1]، وهي نوعان:

- **"الخلاصة الاسترجاعية: وذلك حين يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة فتقوم بتلخيصها في زمن السّرد.**
- **الخلاصة الآنية: وذلك حين يتم تلخيص أحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل."**[2]

لقد اتّخذ الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** تقنية المجمل كوسيلة أساسية لتلخيص أزمنة طويلة وهذا ما سنحاول إبرازه في الجدول التّالي:

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، ص: 76.
[2]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص: 225.

المجمل	نوعه	الصفحة
"لم تمض إلاّ أيام قليلة حتى توصّلت الشّرطة إلى قاتل الفتاة، كيف حصل ذلك لا أدري بالضبط."	مجمل استرجاعي غير محدد	22
"قضيت أيامًا لا أخرج من البيت، حتى أهلي لم يسألوا عنّي، هاتف واحد وصلني من والدتي."	مجمل استرجاعي غير محدد	22
"تطرّفت أمها إلى حدّ الجنون حين رفعت ضدّ والدها دعوى الخلع إمعانًا في أذيّته كان ذلك بعد سفرها إلى فرنسا، قضت هناك أشهرًا كانت مناسبة للتّعرف على رجل نصفه فرنسي ونصفه الآخر تونسي (...) و قرّرت أن تقطع كلّ صلتها بالجزائر."	مجمل استرجاعي غير محدد	76

تحليل المقاطع:

المقطع الأوّل: نلمس في هذه العبارة إجمالاً لفترة زمنية قصيرة، تمثّلت في "بضعة أيام" سبقت انتشار خبر مهم، أدخل السّكينة والهدوء إلى قلب البطل، وهو الإمساك بالمجرم الذي طالما شكّل بالنسبة له هاجسًا ورعبًا كبيرًا، فالسّارد هنا لم يركز على تحديد هذه المدّة، لأنّ هدفه هو الإشارة إلى الحدث الذي تمّ في هذه الفترة، وهو ما يهمّه كونه مرتبطًا بالسّياق الحكائي العام متجاوزًا بذلك كلّ التّفاصيل البعيدة عن مضمون الحكاية.

المقطع الثاني: جسّد لنا هذا المقطع السّردي، إجمالاً لمدة إقامة البطل بالبيت، دون أن يحدَّد امتدادها الزّمني، الأمر الذي يمنح المتلقي فرصة للتّوقع والمشاركة في بناء هذه الرّواية، وذلك من خلال ما يقترحه من تخمينات وتأويلات عديدة، كما أنّ السّارد في هذا المقطع لم يهتم بعرض التّفاصيل والأحداث التي وقعت في هذه الأيّام، بقدر اهتمامه بالحالة النفسية المزرية التي دفعت بالبطل الى اعتناق الوحدة والانطواء، حيث جعل من البيت ملاذه الوحيد بعد أن طوّقه الرّعب والخوف نتيجة تفكيره بأنّ نهايته ستكون في غياهب السّجن، لكن في الحقيقة سجن الذّات كان أشدّ وطأة عليه.

المقطع الثالث: قدّم السّارد في هذا المقطع السّردي لمحة موجزة عن والدة البطلة، عرض فيها أهم التّفاصيل والأحداث التي بإمكانها أن تخدم الرّواية، مبرزًا مدى طيشها وقسوتها الأمر الذي انعكس سلبًا على نفسية البطلة، ومنه فقد ساهم هذا المجمل على إضاءة بعض الجوانب المتعلقة بماضي الشخصية البطلة، كما قدّم لنا شخصية أخرى وهي "الأم"، وبناءً على ما تقدم نجد أنّ كلّ التّلخيصات التي وردت في الرّواية عملت على تسريع الحكي، وذلك بتجاوز التّفاصيل الدقيقة وذكر ما يهمّ من الوقائع فقط، وكذا بتلخيص فترات طويلة، أو قصيرة الأمر الذي يسهّل على المتلقي معرفة ما حدث في بضعة أسطر وبشكل موجز وخاطف.

2-2-2-2- الحذف: (L'ellipse) يعرّفه الباحث **"جيرار جينيت"** بقوله: **"يعني تجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة إليها، ويرتدّ تحليل الحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوفة، وأوّل مسألة هنا هي معرفة تلك المدّة المشار إليها - حذف محدد -أم غير مشار إليها - حذف غير محدد-"**[1]، وقد قسّمه إلى ثلاثة أنواع:

- **"حذف صريح: (Explicit détermine)** وهي **تلك الحذوف التي تصدر إمّا عن إشارة محدّدة أو غير محدّدة إلى ردح الزمن الذي تحذفه.**
- **حذف ضمني: (Ellipse implicite)** وهي **تلك الحذوف التي لا يصرّح في النّص بوجودها بالذّات، وإنّما يمكن للقارئ أن يستدلّ عليها من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال الاستمرارية السّردية.**

- **الحذف الافتراضي: (Hypothétique) يعدّ من أكثر أشكال الحذف ضمنية، يستحيل تحديد موقعه في النص ينمّ عنه بعد فوات الأوان كالحذوف التي تكشف عنها الإسترجاعات."**[2]

سنحاول الوقوف على هذه التّقنية في رواية **"حائط المبكى"** من خلال الجدول الآتي:

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 117.
[2]- المرجع نفسه، ص: 119/117.

الحذف	نوعه	الصفحة
"زرت الطفلين هذا الصباح وقد كان صفي الدين برفقتي (...)"	حذف ضمني	137
"كلّ السّنوات التي قضتها بالعاصمة لم تنسها مسقط القلب، ظلّت تقلب الطرف في كلّ الاتجاهات تنتظر حضنا دافئًا يستقبلها هاهنا يضمها (...) ولكن."	حذف صريح غير محدد	85
"سنوات عشر ظللت أتردّد فيها على هذا المكان، أجلس في النّادي في الحديقة (...) أعتكف في المكتبة."	حذف صريح محدد	8

تحليل المقاطع:

المقطع الأوّل: نجد في هذا المقطع السّردي أنّ السّارد لم يذكر الفترة الموجزة التي سبقت طلوع النهار "الليل"، وحذف كلّ ما جرى فيها من أحداث ووقائع، هذا النوع من الحذوف يتوزّع بطريقة تشعرنا بوجود قطيعة زمنية تحدثها الانتقالات الفجائية داخل الحكي، اذ يشعر القارئ بانقطاع بعد قوله "هذا الصباح"، وهذا يدلّ على قدرته الفائقة على إسقاط فترات زمنية ليست مهمة ولا تعمل على تحريك العنصر الدرامي.

المقطع الثاني: سعى السّارد في هذا المقطع إلى تسريع وتيرة السّرد، الأمر الذي جعله يتخطّى الحديث عن مدة زمنية طويلة المدى وغير معلومة، اذ اكتفى بالإشارة إليها فقط بقوله "كلّ السنوات" ودلالة هذا الحذف تكمن في ترفّع الكاتب عن ذكر تفاصيل وجزئيات لا تخدم الحدث الرّئيسي، وترك حرية للقارئ من أجل تقدير المسافة الزّمنية المحذوفة.

المقطع الثالث: يبرز هذا المقطع بوضوح إسقاط فترة زمنية مقدرة بعشر سنوات، تجاوز السّارد الحديث عن تفاصيلها تمامًا، واكتفى بتحديدها للدّلالة على تردّده المستمر على هذا المكان الذي أصبح يشكّل جزءا من الذاكرة، وملاذا خاصًا به، يساعده على تخطّي ألامه وأحزانه، ومنه **"فالحذف يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزّمن الميت**

في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها"[1]، ويجدر الإشارة إلى أن السّارد قد عمد إلى الحذف أيضًا باستخدام طريقة أخرى، تمثّلت في وضع نقاط عديدة تشير إليه مثل **"أسرعت أتسلّل تحت الباب، عبرت الرّواق دخلت الغرف كلّها، لا شيء (...) لا أحد (...) وحده الفراغ (...) وحده الخواء (...) أين زوجتي؟ أين ولداي (...)؟ ما الذي يحدث؟ أين أنا (...)؟ من أنا (...)؟"**[2]، ومنه فقد لجأ السّارد إلى هذا النوع من الحذوف بغية تسريع السّرد وفتح المجال أمام المتلقي لإعمال خياله وتصوّراته من أجل ملأ الفراغ، وبذلك يصبح عنصرًا فعّالا ومشاركًا في بناء النّص.

2-3- التّواتر:

يعدّ التّواتر أهم مظهر من مظاهر التّقنية الزّمنية السّردية، و لقد أدرج لدى الكثير من النقاد والباحثين من أهمهم نذكر الباحث الفرنسي **"جيرار جنيت" (Gérard Genette)** الذي يعرّفه بقوله: **"سلسلة من عدّة أحداث متشابهة ومنظور إليها من حيث تشابها وحده"**[3] ويشمل أربعة أنماط:

- **"السّرد الإفرادي: (Récit singulatif) ويتمثّل في الصيغة التّالية: أن يحكى مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة، وهي الأكثر رواجًا في النّصوص السّردية.**

- **السّرد التّكراري: (Récit répétitif) وصيغته أن يحكى أكثر من مرّة ما وقع مرّة واحدة، إذ يكون فيه كمّ الخطاب أكثر من كمّ الخبر، لأنّ ما حدث في الخبر مرّة واحدة ينقله الخطاب أكثر من مرّة.**

- **السّرد المؤلف: (Récit itératif) ويعني أن يحكى مرّة واحدة ما وقع أكثر من مرّة.**
- **السرد الترددي: ويعني أن "يروى مرّة واحدة - بل دفعة واحدة- ما وقع مرات لانهائية."**[4]

بناءً على هذا العرض النظري الموجز سنحاول معاينة أنواع التّواتر التي وظّفها الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** في روايته **"حائط المبكى"**.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص: 157.
[2]- الرواية، ص: 151.
[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 130/129.
[4]- المرجع نفسه، ص: 131/130.

التّواتر	نوعه	الصفحة
"كان يوما مدهشًا مختلفًا أترعنا فيه للجميع كؤوسًا دهاقًا للفرح عصرناها من كلّ عناقيد السّكر ودوالي الخمرة، كتبنا لكلّ المدعوين على بطاقات الدعوة احملوا معكم كلّ أفراحكم."	سرد إفرادي	82_81
"بعد موت والدي أحسست نفسي طائرًا مكبّلا كنت في حاجة إلى أن أكسّر القيد و أحلّق بعيدًا."	سرد تكراري	52
"سنوات عشر مرت ظللت أتردّد فيها على هذا المكان أجلس في النّادي في الحديقة...أستدرّ كتب الفن...أعزف الموسيقى، أرقص أحيانا."	سرد مؤلف	8
"لم أستيقظ باكرًا كالعادة رغم حركة المارة والسيارات، ورغم أشعة الشمس وصخب العصافير وهي تعبث على أشجار الحديقة."	سرد ترددي	46

تحليل المقاطع:

المقطع الأوّل: يمثّل لنا هذا المقطع السّردي نوعًا مهمًا من أنواع التّواتر، وهو المحكي المفرد تجسّد نتيجة سرد البطل حدثًا هامًا تمثّل في زواجه من محبوبته مرّة واحدة، دون أن يعود إلى ذكر تفاصيله مرّة أخرى، وكأنّه أراد أن يحتفظ به كذكرى جميلة ويجعله شيئًا خاصًا به.

المقطع الثاني: يجسّد هذا المقطع محكي تكراري، حيث نجد أنّ البطل كثيرًا ما يسترجع ذكريات أليمة تخصّ والده كموته الغامض، فكان في كلّ مرّة يعيد هذا الحدث بنبرة تغلب عليها مسحة من الحزن والألم، فتكرار هذه الحادثة أكثر من مرّة يدلّ على وقعها السّلبي الشّديد على نفسيته حيث بقيت راسخة في أعماقه.

المقطع الثالث: قام السّارد في هذا المقطع بإضاءة جانب من ماضيه، حيث كان يتردّد بكثرة على النّادي ممارسًا مختلف الفنون، ساعيًا من خلالها إلى تحقيق النّشوة والسعادة، فاختصر زيارته المتعدّدة لهذا المكان بمؤشرات لفضية دالة "سنوات ظللت أتردّد"، الأمر الذي يوحي بأنّ هذا الحدث كان كثير الوقوع ولازال مستمرًا حتى اللّحظة الراهنة فهو بهذا حكى مرّة واحدة ما وقع عدّة مرات.

المقطع الرابع: من خلال هذا السّياق الحكائي نجد أنّ السّارد قد أشار دفعه واحدة الى حدث وقع مرات لامتناهية، وهو استيقاظه متأخرًا كلّ مرّة وهذا ما تؤكّده لفظة "كالعادة" التي تحمل معنى التعدّد، والاستمرارية، والإبهام، إذ لا تحدّد بالضبط عدد تكرار هذا الحدث، ما يجعل القارئ يدرك أنّه حدث لانهائي خاصة وأنّه تحوّل إلى عادة.

بناءً على ما تقدّم نستنتج أنّ الرّوائي كان حريصًا على تطبيق مختلف المفارقات الزّمنية التي تشكّل سمة بارزة من سمات **التّجريب**، وهذا من خلال كسر خطية الزّمن، وخلخلة المفهوم التّقليدي له.

3- المكان:

يعدّ المكان من بين العناصر الفنية المهمّة والمكوّنة للخطاب الرّوائي، باعتباره **"الإطار الذي تقع فيه الأحداث"**[1] وتتحرك فيه الشّخوص، الأمر الذي جعله يحظى باهتمام العديد من الباحثين والنقاد الذين عملوا على إعطائه حلّة جديدة، وصورة مغايرة، متجاوزين بذلك الطرح القديم له، فبعد أن كتّاب الرّواية التّقليدية **"يبالغون في وصفه ويبرعون في بنائه حتى لا يشكّ أحد من المتلقين في أنّه حيز حقيقي"**[2]، أصبح كتّاب الرّواية الجديدة يعمدون إلى عدم تقديم توضيحات أو ملامح مفصّلة ودقيقة له، وذلك لاعتبارهم أنّ **"الكاتب الرّوائي بتأنّقه ومبالغته في تحديد معالم الحيز قد يجعله غير صادق مع نفسه ولا مع المتلقين أيضًا"**[3]، انطلاقًا من هذه الرؤية **"صاروا يميلون إلى تعتيمه وتعويمه في الأسطورة، وحمله على النّطق، ودفعه إلى الوعي وادعاء ما لا يجوز له عقلاً من السلوك"**[4]، وبذلك تجاوز دوره المألوف كديكور تدور فيه الأحداث الرّوائية إلى مكان حيّ محمّل بصفات إنسانية، و**"تحوّل من وجود جغرافي جامد إلى وجود مكثّف وثري بالدّلالات والمعاني"**[5] ينعكس على الجانب النّفسي للشّخصية الحكائية فنجده يتأرجح ما بين حزن وفرح، كما يعكس حقيقة انفعالاتها واضطراباتها، وبذلك

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص: 106.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص: 130.

[3]- المرجع نفسه، ص: 202.

[4]- المرجع نفسه، ص: 130.

[5]- رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السّرد العربي (مقاربة أسلوبية في رواية الشّحاذ لنجيب محفوظ) ص: 72.

ينتقل من الجانب السّطحي إلى الجانب العميق من تكوينها النّفسي، حاملاً في طياته جزءا من أحاسيسها وأفكارها وعاداتها، الأمر الذي يمكّن المتلقي من قراءة سيكولوجية الشّخصيات الحكائية من خلاله، ومنه فقد **"اغتدى الرّوائيون الجدد يتعاملون مع المكان بتقنيات حداثية كالتّقطيع والإنطاق، أو الأنسنة والتّشخيص"**[1]، وأصبح كباقي العناصر السّردية الأخرى وبالأخص الزّمن، فلم يعد يخضع للتّرتيب التّسلسلي، بحيث **"يمكن أن يمثل ب قبل أ، أو د قبل ج، دون أن يكون ذلك مستبشعًا مستنكرًا، بل محبذًا مستملحًا"**[2]، كما أنّه تجاوز صورته كحيز لحركة الشّخصيات وإطار يحتضن أفعالها، لنجده يبرز لنا عاداتها، وطباعها، وأنماط عيشها، ما يساعد على فهمها والتّقرب منها أكثر فيتحوّل بذلك إلى ناطق، كما يعكس لنا الحالات الشّعورية للشّخوص الحكائية.

يعدّ الروائي **"عزالدين جلاوجي"** كغيره من الرّوائيين الذين عمدوا إلى خرق المألوف معبّرًا بذلك عن وعي جمالي أكثر نضجًا وتطورًا، ونلمس هذا في كيفية تعامله مع المكان في رواية **"حائط المبكى"** والذي يتراوح ما بين أمكنة مغلقة، وأخرى مفتوحة، لكلّ منها دلالتها الخاصة.

3-1- الأمكنة المغلقة:

- **البيت:** يشغل البيت حيزًا مهمًا في حياة الإنسان، **"فهو ركننا في العالم، إنّه كما قيل مرارًا كوننا الأوّل، كون حقيقي بكلّ ما للكلمة من معنى"**[3]، تجسّد في رواية **"حائط المبكى"** كمكان مغلق تجري فيه أحداث كثيرة، وتتحرّك فيه شخوص متنوّعة كلاً منهم ينظر إليه نظرة خاصة ويقوم ببنائه وفقًا لما يتناسب مع طباعه ونفسيته، فنجده يمثّل للبطل مقر دفء وأمان، وملاذه الوحيد الذي يخلّصه من صدمات الواقع المرير، إذ كان كلّ مرّة يهرع إليه هروبًا من قساوة العالم الخارجي وهيجان الطبيعة، ويتجلّى هذا في قوله: **"حين دخلت بيتي كان الظلام الدّامس قد لفّ الكون كلّه، وكانت الأمطار قد ازدادت هيجانًا، كأنّما ترقص على إيقاع صفير الرّيح**

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص: 122.

[2]- المرجع نفسه، ص: 131.

[3]- غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص: 36.

الغربي البارد، لم أشعل النور إلاّ بقدر ما غيّرت ثيابي (...) جلست تحت المرش الدافئ ساعة من الزمن أغتسل من الأوحال، والبرد، والجبن، والجريمة."[1]

قام السّارد بتقديمه منذ اللّحظة الأولى من خلال رسم معالمه وأبعاده **"لم يكن بيتي سوى غرفتين إحداهما للنوم، والأخرى لممارسة جنوني الإبداعي، مع مطبخ وحمام واسع وحديقة تحيط بالبيت من جهتيه"**[2]، حاول من خلال هذا الوصف الموجز إدخال القارئ إلى عالم الرّواية التّخييلي وإيهامه بواقعية المكان، وبالتّالي واقعية الشّخصيات والأحداث التي تجري فيه، ويجدر الإشارة إلى أنّ دلالته قد تغيّرت حيث أصبح يمثّل مركز قلق وحزن للشّخصية البطلة وتجلّى هذا في قوله: **"حين دست المفتاح داخله رأيتها ترجف، وصرّ الباب ثم استكان للصمت (...) لزمت الصّمت المطبق، كنت أهمّ كلّ مرّة أن أسأل وأعلق، غير أنّ عواصف الحزن على وجهها كانت تسرق مني كلّ جرأة على فعل ذلك"**[3]، فهذا المقطع يبرز لنا حالة البطلة وهي تهمّ بفتح باب البيت الذي عاشت فيه، وعلى وجهها مسحة من الحزن والقهر جرّاء تذكرها ماضيها وذكرياتها مع أمّها وأبيها، فقد ساءها تشتّت عائلتها وانفصالها عنهم بعد أن كان هذا البيت مكانًا للمحبّة والألفة بينهم، وعليه **"فالمنظور الذي تتّخذه الشّخصية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الرّوائي ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقّق دلالته الخاصة"**[4] ويجدر الإشارة هنا إلى أنّ السّارد لم ينقل لنا المكان نقلاً موضوعيًا، بل نقله وفق منظور نفسي فنّي جمالي، يخدم أحداث الرّواية، وحركة الشّخوص الحكائية، فتعبّر فيه عن مزاجها وأفكارها، وميولها، وتصبّ فيه جلّ أحزانها، وأسرارها، وبالمقابل يحدّد للشّخصية انتمائها ويكشف لنا حالتها النفسية.

- **مدرسة الفنون:** مكان مغلق يحمل معاني التّعليم والتّلقين والإبداع السّامي، يقصده الطلبة لممارسة جلّ ميولاتهم وإبداعاتهم المتميّزة، حيث تضم مختلف أنواع الفنون، كالرّسم والموسيقى، والرّقص، فقد جاء على لسان البطل قوله: **"أجلس في النادي، في الحديقة أعتكف في المكتبة، أستدرّ كتب الفن، أمارس في المرسم جنوني الفنّي، أعزف الموسيقى**

[1]- الرواية، ص: 12.
[2]- الرواية، ص: 25.
[3]- الرواية، ص: 99.
[4]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص: 32.

أرقص أحيانًا، أتحدّى الحياة، أريد أن أحياها بإيقاعي (...)"[1]، فهي تمدّه بالحيوية والنشاط وتزرع في قلبه حبّ الوجود والحياة، يعبّر فيها بشتّى أنواع الفنون عن أحاسيسه ومشاعره واضطراباته النّفسية متجاوزًا حاجز الصّمت والسّكون، إلى الحركة والإبداع، كما أنّها ترمز للحبّ، والفرح، واللّقيا، إذ تعدّ نقطة انطلاق علاقة وطيدة، جمعت بين البطل وحبيبته السّمراء علاقة مدّته بالقوة وزيّنت حياته فرحًا و سرورًا بعدما كان يجلوها الخوف والرّعب، ونلمس ذلك في قوله: **"في حديقة مدرسة الفنون الجميلة (...) لمحتها تجلس وحيدة، تحتضن محفظتها الزّيتية المنسجمة مع لون قميصها و حذائها، اندفعت إليها بحذر حتى لا أزعج لحظات تأملها (...)"**[2]، ومنه فالرّوائي بتوظيفه لهذا المكان يحاول دمج العالم الخارجي في عالم الرّواية التّخييلي وهو بذلك يمنح المتلقي إحساسًا بأنه في عالم واقعي حقيقي، كما أنّه تجاوز كلّ وصف مادي ليعبّر عن فرحته وسعادته بممارسة فنونه ولقاء بمحبوبته، فهذا المكان يمثّل بالنّسبة له صورة للحرّية، حيث يساعده على الهروب من هواجسه وأوهامه، ويبعث فيه الطمأنينة والأمان، ومنه فقد أصبحت هذه المدرسة فضاءً مفتوحا على الحبّ، يعبّر عن انطباع الشّخصية وإحساسها.

- **السجن:** مكان شديد الانغلاق، يتّسم بالعزلة والانطواء ومفارق لعالم الحرية، يشكّل بهذا المعنى **"نقطة انتقال من الخارج إلى الدّاخل، ومن العالم إلى الذّات بالنسبة للنّزيل"**[3] وهذا ما ينطبق على السفّاح الذي قتل الفتاة بوحشية ودون رحمة، حيث انتهى به المطاف حبيسًا في السّجن، ونلمس هذا في قوله: **"اهتزت المدينة على أكبر عمليات مداهمة تقوم بها الشرطة لأوكار الجريمة، وأشيع بين الناس أنّ كبير السفّاحين قد وقع في الفخ"**[4]، ينظر إليه البطل على أنّه هاجس أرّقه وأفقده طعم الهدوء والسّكينة، إذ كان يراوده دائما أنّ مصيره سيكون في غياهب السجن، ضنًا منه أنّه عضو مشارك في هذه الجريمة لعدم إبلاغه عن المجرم، أو مساعدته للفتاة **"حتمًا لن يطول الأمر سيشي بي في أول لقاء للتّحقيق وهو في قمّة الانتشاء**

[1]- الرواية، ص: 8.
[2]- الرواية، ص: 9.
[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص: 55.
[4]- الرواية، ص : 72.

ويثبت لهم (...) أنّي القاتل الفعلي والحقيقي"[1]، ونجد أيضًا **"ارتفع فجأة صوت سيارة الشرطة، تراجعت إلى الخلف وقد اصطكت ركبتاي وأسناني وأحسست بالرّجفة في يدي تهاويت إلى الأرض"**[2]، فهذه المقاطع تبرز لنا الحالة النّفسية المضطربة، والمهتزة التي كان يعيشها البطل جرّاء تلك الحادثة، حيث ظلّ الوسواس يحاصره ما جعله يعيش حالات نفسية مضطربة ملؤها الرّعب والذّعر، أدخلته في دوامة من الحيرة والتّساؤلات، وأفقدته طعم الحياة الأمر الذي يشير إلى أنّ السجن قد تجاوز معناه المادي المتعاهد عليه، إلى معنى معنوي عميق يعبّر عن معاناة البطل الذي ظلّ حبيس أوهامه وهواجسه.

3-2- الأمكنة المفتوحة:

• **البحر:** مكان طبيعي يكتسب جمالاً وسحرًا ومهابة، ويبعث الرّاحة والطمأنينة في النّفس الإنسانية، جعل منه البطل ملاذه الذي يبثّ فيه الشعور بالقوّة والأمل، وينتشله من العزلة والقهر الذي يعانيه، فهو من منظور البطل تجاوز بعده المادي، ليكسب بدل ذلك بعدًا معنويًا إذ أضحى له دور كبير في التّأثير على نفسيته، ونلمس ذلك في قوله: **"كانت لي رغبة جامحة في أن نزور البحر هذا الصباح يتملكني حدّ النخاع، وأنا أقف أمامه هائجًا مستعرضًا قوّته ومهارته القتالية، أمقته حين يستسلم رخوًا صيفًا"**[3]، وعليه فهيجان أمواج البحر تمدّه بالطاقة التي تساعده على تخطي أزماته وانكساراته، واستسلامها يقوده للخضوع والفشل، فالمكان إذن **"يبقى ثابتًا جغرافيًا، ومتغيّرًا إيقاعيًا بتغيّر حال الشّخصيات والأحداث"**[4]، ونجد أيضًا **"دخلت مقهى يتربّع على ربوة الحي المجاور، تعودت أن أقصده تحسّ فيه بالرّاحة المطلقة وأنت تتأمّل صفحة البحر أمامك يمتدّ إلى ما لانهاية"**[5]، ومنه فالمتأمّل للفضاء المكاني يلمس ذلك التّفاعل الموجود بينه وبين الشّخصيات التي تتماهى معه، ما يجعله ترجمة لأحاسيسها ومشاعرها، وعليه **"فمن خلال المكان نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه، وطريقة حياتهم**

---

[1]- الرواية، ص: 22.
[2]- الرواية، ص: 23.
[3]- الرواية، ص: 20.
[4]- رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السّرد العربية (مقاربة أسلوبية في رواية الشّحاذ لنجيب محفوظ) ص: 73.
[5]- الرواية، ص: 47.

وكيفية تعاملهم مع الطبيعة"[1]، ونذكر أيضًا **"بعد العشاء سهرت مع فاتنتي المراكشية على شاطئ البحر، كنت في حاجة إلى أن أنصت لنغمات الكمان التي رقصت لها الأمواج كثيرًا وطرب لها المحيط حتى ثمل"**[2]، من خلال هذه المقاطع نجد أنّ السّارد قد عمد إلى أنسنة المكان، إذ حمّل أمواج البحر ومحيطه صفات إنسانية عديدة فجعلها تحسّ، وترقص، وتطرب وتثمل كأي شخص حقيقي، وهو بهذا جرّده من صفة الجماد والسّكون، ليضفي عليه سلوكات إنسانية تعكس حالته، وبذلك فقد غيّر من طبيعة المكان وأكسبه بعدًا جديدًا.

كما يجدر الإشارة أيضًا إلى أنّ هناك تماثل وظيفي، بين البحر والشّخصية البطلة يتمثّل في كونهما يحملان الكثير من الأسرار والمفاجآت بداخلهما، تتجلّى بوضوح من خلال الأحداث والوقائع التي يخبئها البطل لنفسه، كحادثة تعرضه للاغتصاب، التي بقيت على طول السّنين سرًا دفينًا في أعماقه يأبى البوح به، ونلمسه كذلك من خلال تشابه الحالات بينهما فصورة البحر لحظة هيجانه تعكس حالة البطل لحظة غضبه ومقته لهواجسه، ووساوسه الشّيطانية وصورته لحظة هدوءه واستسلامه، تعكس لحظات هدوء البطل، وانسجامه مع لوحاته بعد أن يصبّ فيها كلّ ما يؤرّقه.

- **المقهى:** بنية مكانية صغرى تتّسم بالانفتاح والشّمول، إذ تضم العديد من فئات المجتمع على اختلاف أجناسهم وأعمارهم وتوجهاتهم، **"تتحقّق الوظيفة الأصلية لهذا الفضاء، من حيث هو مكان لتصريف فترات الفراغ، وإمداد الفرد بمزيد من قوّة الاحتمال، لمواجهة رتابة الحياة اليومية"**[3]، لها حضور قوي في رواية **"حائط المبكى"** إذ وردت بأسماء عصرية كالنّادي كافتيريا، ويتجلى هذا في قوله: **"ضمتنا كافيتريا الأحلام مباشرة على شاطئ البحر، تقابلنا وجهًا لوجه"**[4]، وأيضًا **"واجهنا مقهى أغراني بالجلوس، كنت بحاجة إلى ارتشاف عصير يمنحني نشاط، اختارت الطاولة وأصرّت عليّ أن أجلس تحت شجرة عملاقة"**[5]، ومنه فهذا

[1]- ياسين نصير، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، د ط، 1986م، ص: 17.
[2]- الرواية، ص: 6.
[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص: 93.
[4]- الرواية، ص: 21.
[5]- الرواية، ص: 61.

المكان يحمل معاني الودّ، والمحبة، والراحة، جعل منه البطل مقرا للقاء حبيبته، والتّرفيه عن نفسه متجاوزًا كلّ ألامه و أحزانه.

- **المدينة:** مكان مفتوح يتّسم بالاتّساع والشّمول، يجمع بين فئات عديدة من السّكان مختلفة الأعراف والأفكار والرؤى، وقد عمد الرّوائي في رواية **"حائط المبكى"** إلى استحضار العديد من البلدان والمدن من بينها نذكر "الدار البيضاء" التي عبّر عن نفوره منها **"لم أطق حتى دخولها، هذه المدينة لا تثير شهيّتي بأحيائها الإسمنتية الميّتة، باردة بمظاهر البؤس التي تواجهك في بعض أحيائها، بكثرة المدمنين والمتشردين"**[1]، ونجد كذلك مراكش، التي يميل إليها مسحورًا بجمالها وفنّها **"الساحة تعجّ بالحياة تعبق بالفن، أينما تولّ وجهك فذلك عبق الأنسان وعبقريته"**[2]

بالإضافة إلى مدينة "وهران" عروس الغرب الجزائري التي تغزّل بها بقوله :

"إنها وهران

أميرة المدائن

وسحر الجنائن"[3]

فمن خلال هذه المقاطع نلمس حبّه الشّديد وولعه بها، فهو يرى أنّها ملهمته لإبداع الكثير من اللّوحات، ونلمس ذلك في قوله: **"ستفجّر وهران عبقريتي الفنية، سأخوض هاهنا تجارب لانهائية في الرّسم"**[4]، أمّا بالنسبة للشّخصية البطلة، فوهران تمثّل لها الماضي وذكريات الطفولة، ونلمس ذلك في قوله: **"كانت تمدّ عينيها بشغف كبير إلى كلّ شبر مما تقع عليه عينيها، كأنّما تستعيد ذكريات الطفولة (...) تتغيّر ملامحها في كلّ لحظة فرحًا وحزنًا انبساطًا وانقباضًا"**[5]، من خلال هذا المقطع نجد أنّ للمكان دور فعّال في رسم ملامح الشّخصية معبّرًا عن حالتها النّفسية، كاشفًا عمّا يجول بداخلها من مشاعر وأحاسيس، تتغيّر

[1]- الرواية، ص: 53.
[2]- الرواية، ص: 54/53.
[3]- الرواية، ص: 86.
[4]- الرواية، ص: 103.
[5]- الرواية، ص: 91.

بتغيّر طبيعة كلّ ذكرى تسترجعها من ماضيها، الأمر الذي يبرز لنا العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الزّمان والمكان، إلى الحدّ الذي يستحيل فيه **"تناول المكان بمعزل عن تضمين الزّمان كما يستحيل تناول الزّمان في دراسة تنصب على عمل سردي، دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان وهو ما يطلق عليه الزّمكان الرّوائي، الذي يعني على حد تعبير باختين العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزّمان والمكان، المستوعبة في الأدب استيعابًا فنيًا باسم Chronotope"**[1] ونجد أيضًا مدينة "تلمسان" التي طالما تحدّثت عنها البطلة بشغف كبير، إذ تشكّل بالنسبة لها نقطة انطلاق أحلامها وأمانيها، وكذلك نذكر "الصويرة" "حي الحمري" "طحطاحة"، عين التّرك "وهران" ودرب الحدادين "تلمسان"، ويجدر الإشارة إلى أنّ الرّوائي في طرحه لهذه الأماكن قد عمد إلى تعتيمها، حيث أنّه لم يقدّم وصف دقيق تفصيلي لها، وإنّما اكتفى بذكر أسمائها فقط، وبذلك تجاوز الطّرح التّقليدي للمكان، كما أنّ جنوحه نحو **"اختيار أسماء حقيقيّة للمدن والأحياء والشوارع، يعطي للقارئ إحساسًا بأنّه يستطيع أن يتحقّق من وجودها"**[2]، وذلك من خلال زيارتها والوقوف على أهم جزئياتها وتفاصيلها، التي تعرف عليها مسبقًا في العمل الرّوائي.

4- بنية الشّخوص الحكائية:

تعدّ الشّخصية عنصرًا فعّالاً في العمل الرّوائي، **"إذ لا رواية دون شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال، وتعطي القصّة بعدها الحكائي"**[3]، طرأت عليها العديد من التّغييرات فبعد أن كانت الرّواية التّقليدية تتعامل معها على أساس أنّها **"كائن حي له وجود فيزيقي فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنّها، وأهوائها، وهواجسها وأمالها، وآلامها (...)"**[4]، أصبحت في الرّواية الجديدة **"كائن من ورق، وذلك لأنّها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للرّوائي، ومخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف، ويبالغ في تكوينها، وتصويرها بشكل يستحيل معه أن تعتبر تلك الشخصية الورقية**

---

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، دار فارس للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط2 2015م، ص: 33.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص: 117.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص: 20.

[4]- عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص: 76.

مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني"[1]، ومنه فبعد أن كانت الشّخصية حقيقية من لحم ودم، أصبحت مجرّد عنصر شكلي شأنها شأن العناصر السّردية الأخرى **"أعارتها الرّواية الجديدة أذنا صمّاء وعينًا عمياء، فلم تكد تأبه لها بل بالغت في إيذائها وفي التّضليل من مكانها (...) فإذا هي مجرّد رقم، أو مجرّد حرف، أو مجرّد اسم غير ذي معنى وإذا هذه الشخصية طورًا إنسان وطورًا آلة وطورًا شيء آخر"**[2]، ومنه فلم يعد للاسم الذي يمنح للشّخوص الحكائية معنى على الإطلاق، و**"حسب الرّوائي الجديد فهو يكتفي بذكر حرف ما للتّدليل على شخصياته أو ضمائر لا تعني شيئًا، أو يقوم بإطلاق اسم واحد فقط على شخصيات متعدّدة، أو بوضع عدّة أسماء لشخصية واحدة."**[3]

كما يجدر الإشارة إلى أنّ الرّوايات التّجريبية تميّزت **"بالحركة الدّاخلية للشخوص أكثر من الحركة الخارجية، ولذلك جاءت الأحداث فيها غير متنامية وقليلة، فالمنولوجات والإسترجاعات عطّلت التّنامي في الأحداث"**[4]، ومنه فهي تسعى إلى التّوغل في باطن الشّخوص الحكائية لاستكناه أسرارها، والوقوف على ما يعتريها من حالات نفسية شعورية مضطربة **"فالمعاناة الدّاخلية للشخصيات هي أبرز الملامح التي تظهرها الرّواية التّجريبية."**[5]

لقد عمد الرّوائي **"عز الدين جلاوجي"** إلى تقديم جملة من الشّخوص، بأسلوب حداثي متميّز، يتّسم بالتّجديد والتّغيير، سنحاول تصنيفها حسب الدّور الذي تقوم به في الرّواية وحسب درجة تواتر حضورها، إلى شخوص رئيسية وأخرى ثانوية.

4-1- الشّخوص الحكائية الرّئيسية: (**شخوص في صورة حروف**) وهي الشّخوص المحورية في كلّ عمل روائي، **"يصطفيها القاص لتمثّل ما أراد تصويره أو ما أراد التّعبير عنه من**

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتّطبيق، ص: 35/34.
[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)،ص: 48.
[3]- محمد داود، الرّواية الجديدة (بنياتها وتحوّلاتها)، ص: 88.
[4]- منى محمد محيلان، التّجريب في الرّواية العربية الأردنية، ص: 121.
[5]- منى محيلان، التّجريب في الرّواية العربية الأردنية، ص: 125.

أفكار وأحاسيس (...) أبرز وظيفة تقوم بها هذه الشّخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي"[1]، ويمثّلها كلاً من :

- **الشّاب:** وهو الشّخصية البطلة في رواية **"حائط المبكى"** والرّاوي نفسه، يسرد بلسانه أحداث هذه المدونة وتفاصيلها، ويقدّم شخوصها الحكائية، يرمز للانهيار، والانكسار، والضياع سخّر كلّ حياته للفن يسمو به على مآسي الحياة وهمومها **"كان الرّسم خلاصي الأوحد في هذه الحياة، بل الفن عموما"[2]**، ومنه فقد كان يصب جلّ أحاسيسه ومشاعره المضطربة، في لوحات مختلفة اللّمسات والتّشكيلات خاصة به، وحده من يفكّ شفراتها ويقرأ معانيها، يحضر في النّص الرّوائي دون اسم حقيقي، فقد جرّده الكاتب منه، وبدل ذلك أطلق عليه حروف عديدة "و م ه"، يمكن أن نستجلي بعض معانيها انطلاقًا من ثنايا النّص السّردي، فنقول أنّ حرف **"الواو"** يرمز إلى لفظة وضيع لأنّ هذا الحرف أطلقه عليه والده أثناء غضبه منه **"لكنّ والدي كان يسميني واوا يصرّ عليها وهو يصدر أوامره العسكريّة أما إذا اشتدّ غضبه فلا بدّ أن يضيف إليها كلمة أعور، واوا أعور"[3]**، أمّا حرف **"الميم"** الذي ورد بقوله: **"انحنيت قليلاً وأنا أطوّق سمرائي وهمست في أذنها بإسمي الحقيقي (...)هي الآن تعرف أنّي ميم"[4]**، قد يرمز به إلى متيّم متمرّد، أحبّ سمراءه بجنون متمردًا على واقعه المأسوي وهواجسه المظلمة باحثًا عن سعادته وسكينته معها، بالإضافة إلى حرف **"الهاء"** الذي أشار إليه قائلاً: **"كانت اللّوحة القرنية تنكفئ على وجهها حزينة (...) دبجتها أنامل سمرائي، ليس فيها إلاّ حرف الهاء بلون أصفر(...) الهاء طليعة مأسوية، هو بداية الهمّ والهرم، وهو متقوقع على نفسه ملتّف كالأفعى"[5]**، تجاوز هذا الحرف معناه السّطحي كونه مجرد توقيع على لوحة الرّسم، إلى معنى عميق، أكثر إيحاءً وأشدّ تعبيرًا عن الحالة النّفسية التي آل إليها البطل، إذ أضحى هو الآخر متقوقعًا على حاله أسير ذكرياته وألامه وأحزانه، ومنه فقد ساهم هذا الحرف بتشكيله

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر د ط، 2009م، ص: 45.
[2]- الرواية، ص: 36.
[3]- الرواية، ص: 39.
[4]- الرواية، ص: 39.
[5]- الرواية، ص: 124.

الجمالي في رسم صورة عن العالم الباطني للشّخصية، ففن الخط العربي يخاطب البصر بجماله واللّسان بنطقه، عمد الرّوائي إلى توظيفه باعتباره أقرب الوسائل في التّعبير وأقواها ومنه فقد كان كلّ حرف من هذه الحروف مثقلاً بالعديد من الإيحاءات والرموز المعبّرة عن حالة البطل، إذا حاولنا جمعها مع بعضها البعض لتشكيل معنى واضح ودقيق، فإنّنا نقف على لفظة "وهم"، وفعلاً هذا ما ينطبق على البطل الذي كان يغوص في بحر من الهواجس والأوهام، جرّاء الحادثة الأليمة التي عايشها، فقد شاءت الأقدار أن يشهد على جريمة قتل مريبة، ألقت عليه بوساويس شيطانية، وجرّدته من إنسانيته في بعض الأحيان.

ركز السّارد على إبراز هواجسه، وخلجاته، وأرائه، متجنّبًا الجانب المورفولوجي، من أجل تقريب القارئ من الشّخصية، وتمكينه من معرفة عالمها الدّاخلي، ويتجلّى هذا في قوله: **"كم بكيت بحرقة حين هاجمني كالكاسر المارد وهو يمزق كراسي الخاص الذي كنت أرسم عليه خربشاتي الأولى"[1]**، فقد كشف هذا التّداعي عن قهره وعذابه جرّاء المعاملة السيّئة التي كان يتلقّاها من طرف أبيه، ونجد أيضًا **"ما الذي يحدث؟ هل هي حقائق أم مجرد أوهام؟ لا حلّ إلاّ أن أواجه هذه المخاوف اللّعينة والوساوس القذرة"[2]**، صوّر هذا المونولوج المعاناة النّفسية التي يعيشها البطل، إذ دخل في نوع من الهيستيريا، بسبب أحداث الماضي، ومنه فقد اعتمد الرّوائي على أنواع أساسية من التّكنيك المستخدمة في تيار الوعي، كالمونولوج والتّداعي بغية تقديم المحتوى النّفسي للشخصية.

- **الفتاة:** وهي الشّخصية المحورية الثّانية في رواية **"حائط المبكى"**، ترمز للجمال والحبّ والحياة، عشقت الفن وجعلت منه ملاذاً تلقي فيه شوقها وحنينها، وتملأ به فراغ اليتم والهوّة الكبيرة التي تشكّلت في حياتها نتيجة انفصال والديها، وعدم تلقّيها الحب والحنان العائلي، لم يمنحها الرّوائي اسم معين وإنّما أطلق عليها اسم "سمرائي" نسبة إلى سمرة بشرتها **"سمرة أمها، ابتسامتها، شعرها، وجه أبيها البيضاوي"[3]**، كما تفنّن في وصف ملامحها الخارجية متغزلاً بجمالها **"سمرتها النظرة، ابتسامتها المشرقة، نظراتها الدافئة شعرها المنساب**

[1]- الرواية، ص: 93.
[2]- الرواية، ص: 131.
[3]- الرواية، ص: 50.

كشلال من الياقوت الأسود الذي يندفع من شواهق الرأس إلى منتصف الجيد"[1]، ومنه فقد ساهم السّارد من خلال تقديمه وصف دقيق للجانب المورفولوجي للشّخصية في إبراز ملامحها وتقديم صورة واضحة عنها، الأمر الذي يوهم المتلقي بواقعيتها وحقيقتها، وفي سياق وصفي آخر نجد أنّ السّارد ينتقل إلى الوصف الدّاخلي معبّرًا عمّا يدور في أعماقها **"عند الباب تسلّمت حبيبتي رسالة غيّرت مزاجها دفعة واحدة وأجهشت بالبكاء (...) كانت قد تخلّصت من دموعها ونحن ندخل المكتب، أوصدت الباب فضتها على عجل، وصار لبكاها نحيب يخترق الجدران"**[2]، ومنه فالسّارد هنا نقل لنا كمية الوجع والقهر الذي كانت تعاني منه الشّخصية البطلة نتيجة علمها بمرض أمها الشّديد فبالرغم من قسوتها عليها إلاّ أنّ هذا لم يقلّل من مقدار محبتها لها، وفي مقطع آخر نجد **"انسلخت سمرائي عن كلّ شيء، لم تعد تلك التي أعرفها مقبلة على الحياة، متحمسة إليها، مدافعة عن الفن والإبداع (...) بدأت تشعر بوهن شديد يكاد يقيد كلّ أحلامها ونشاطها، ودخلت في دوامة من الكسل واليأس والاكتئاب (...) صارت أميل إلى النّوم الطويل"**[3]، سعى السّارد من خلال هذا الوصف إلى إبراز تدهور نفسية زوجته إذ فقدت حيويتها ونشاطها، وصارت أقرب إلى العزلة والانطواء، تحاول الهروب من عالمها من خلال النّوم، ومنه فحالتها النّفسية صارت متذبذبة، وقلقة، وحائرة، يغلب عليها الحزن والأسى، ولقد حاول السّارد تجاوز الطرح القديم للمرأة في الرّواية التّقليدية، من خلال تقديمه البطلة في صورة فتاة تعتنق التّحرر وتمارس هوايتها وأعمالها دون قيد أو إلزام، فبعد أن كانت مسلوبة الحقوق والحريات، يطوّقها الفشل والاستكانة، أضحت تضاهي الرّجل قوّة فكر وحضور، فرسّخت بذلك كينونتها ووجودها، وهذا ما يشكل نوعًا من أنواع **التّجريب** وهي تشبه إلى حد بعيد صورة شخصية **"زينة"** في رواية **"الطلياني"** التي تمثّل صورة لا نمطية للمرأة التونسية.

- **القاتل:** هو نفسه السّائق الذي التقى به البطل في ذلك اليوم المشؤوم، حيث يقول: **"فاجأتني سيارة رباعية الدفع وهي تقف أمامي فجأة، وسريعًا قفزت داخلها، لم يعرني السّائق اهتمامًا**

[1]- الرواية، ص: 42.
[2]- الرواية، ص: 115.
[3]- الرواية، ص: 112.

كبيرا، واندفع بسيارته كأنّما يطارد بها سيول الأمطار المنهمرة"[1]، يرمز للغموض، والظلم والقسوة، والوحشيّة، إذ قام ودون رحمة بقتل فتاة ممارسًا عليها ساديته باحتراف، ونلمس هذا في **"أصابعها المبتورة، نهداها المقطوعان، شعرها المحترق."**[2]

يعدّ القاتل عاملاً معارضًا ومعيقًا للبطل، حيث شكّل بفعله الإجرامي هاجسا ظلّ يطارده ويلازمه من بداية الرّواية إلى نهايتها، حاول الرّوائي تقديم ملامح خارجية له، بغية تمكين القارئ من تكوين صورة عنه، وملامسة ماهيته، باعتباره مجهول الهوية، بقوله: **"كان طويلاً مفتول العضلات، متناسق الملامح، أميل إلى البياض، كلّ ملابسه سوداء، قميصه سرواله جاكتته، ضيّعت عينيه خلف النظارة السوداء الكبيرة"**[3]، وكغيره من الشّخوص لم يقدّم له السّارد اسما محدّدًا، وإنّما اكتفى بتسميته بلقب السّفّاح الأسود، نسبة إلى لون ملابسه، ووظيفته في الرّواية.

- **كمال:** وهو والد البطل يحمل اسمه معاني ودلالات عديدة منها تمام الأخلاق والتحلّي بالصفات الحسنة، إذا ما حاولنا إسقاط هذه المعاني على النّص السّردي، نجد أنّها تتنافى تمامًا مع تصرفاته وسلوكاته، الأمر الذي يشكّل مفارقة داخل النص، حاول البطل استحضار بعض الملامح الخارجية له **"رسمت في لوحتي صورة أبي (...) كان بشاربين كثّين متدليين إلى الأسفل، يحيطان رقبته كدثار صوفي شتوي (...) ثم يمتدان على جانبيه كأنّهما ضفيرتا سمرائي (...) كان الأنف أميل إلى الفلطحة والاحمرار فبدا كأنف عنزة"**[4] من خلال هذا الوصف نجد أنّ البطل قد عمد إلى التّلاعب بملامح والده بطريقة ينفر منها المتلقي، وهذا الوصف لم يكن اعتباطيًا وإنّما مقصودًا حتى يعكس شرّيته وأخلاقه السّيئة كما تطرّق أيضًا إلى إبراز ملامحه الدّاخلية **"كان عنيدًا وقاسيًا معها، تجهز له ما تعوّد أن يأخذه معه ثم ينتقل إلى عزلته في البيت الصغير، حيث يوفّر لنفسه خمره وعشيقاته"**[5] ونجد كذلك **"كان والدي**

---

[1]- الرواية، ص: 11.
[2]- الرواية، ص: 22.
[3]- الرواية، ص: 18.
[4]- الرواية، ص: 114.
[5]- الرواية، ص: 28.

صارم الملامح، لا يكاد يحدث أحدًا ولا يكاد أحد يحدثه"[1]، ومنه فقد قدّم البطل والده في صورة رجل عسكري متغطرس وحاد الطباع، يميل إلى الوحدة مشكّلاً عالمه الخاص بعيدًا عن أسرته، أين يمارس طقوسه الشهوانية بعيدًا عن مرآها، كما أنّه محبّ للتّسلط والجبروت لا يجرؤ أحد على مواجهته، ويجدر الإشارة إلى أنّ منح الرّوائي اسمًا لهذه الشّخصية لم يكن انطلاقًا من معطى تقليدي، وإنّما حاول خرقه وتجاوزه ليحقّق في نهاية الرّواية بعدًا تجريبيًا مفاده إثارة الدّهشة والحيرة في نفس المتلقي، ودفعه إلى إعمال عقله، وإطلاق العنان لمخيّلته لقراءة ما بين السطور، وتقديم العديد من التّأويلات والقراءات التي تختلف باختلاف القرّاء وبذلك يصبح المتلقي عنصرًا مشاركًا في بناء النّص السّردي، ولقد تحقّق هذا من خلال سرده لمقطع حافل بحقائق صادمة، حيث يقول في معرض حديثه عن الرّسالة التي تلقتها زوجته من أمّها **"بنيتي أكتب إليك مستسمحة، إنّي مغادرة إلى العالم الآخر، ولابدّ من الاعتراف، يجب أن تعلمي أن أباك ضابط اسمه ك..."**[2]، ومنه فقد سعى الرّوائي إلى جعل هذا الاعتراف ناقصًا يشوبه الغموض والإبهام بغية تحفيز القارئ على معرفة الحقيقة، انطلاقًا من هذا الحذف.

- **والدة البطل:** وهي ركن أساسي في الرّواية، ترمز للحياة والدفء والأمان، تسعى إلى مساعدة ابنها في مشواره الفنّي، ولطالما كانت ذرعًا له من قساوة والده، عزف الرّوائي عن عرض ملامحها الخارجية، وفي المقابل ركّز على إبراز ملامحها الدّاخلية، فراح يعكس باطنها ومزاجها النّفسي في الكثير من الحالات **"كنت أشفق على والدتي وهي تستسلم لبكاء خفي بعيدًا عنها، كنت أحسّ بما يمزّقها من الدّاخل، ماكنت أرى دموعًا، لكن كنت أرى جراحا ودماء"**[3]، جسّد لنا من خلال هذا المقطع الحالة النّفسية التي آلت إليها الأم بعد فقدان ابنتها، فقد تحوّلت أفراحها إلى أحزان وانكسارات أبت أن تشاركها مع بقية أفراد الأسرة ونجد كذلك **"تملّك والدتي هاجس الخوف الشّديد، كانت كئيبة قلقة لا تكاد تستقر في مكان واحد..."**[4]، ومنه فقد أطلعنا السّارد على شدّة المعاناة النّفسية التي تعاني منها الأم وما ينتابها

---

[1]- الرواية، ص: 29.
[2]- الرواية، ص: 151.
[3]- الرواية، ص: 71.
[4]- الرواية، ص: 29.

من قلق وحيرة جرّاء غياب زوجها، كما قدّمها في صورة امرأة تميل للاستكانة والخضوع مقيّدة بتعاليم وأوامر زوجها **"لكنّها كالنعامة كانت تضع رأسها في الرمل وتسكت"**[1]، ومنه فالاستلاب والتّجريد لم يكن على مستوى الاسم فقط، بل امتدّ ليمسّ الشخصية بعينها، حيث كانت مجرّدة من حقها في إبداء الرأي والتّحرر، وحبيسة أوامر زوجها ورغباته، الأمر الذي ألغى حضورها وكيانها، ومنه فقد شكّلت شخصية الأم في هذه الرّواية صوت الوعي المكبوت والصوت المهمّش المنطوي على ذاته، إنّها صورة نمطية للمرأة الجزائرية.

4-2- الشّخوص الحكائية الثانوية: وهي تلك الشّخوص الحكائية التي **"تشارك في نمو الحدث القصصي، و بلورة معناه"**[2] و يجسّدها كلاً من :

- **المراكشية:** وهي من بين الشخوص الحكائية الثانوية في الرّواية، ترمز للجمال والإبداع والمعرفة، نلمس هذا من خلال بعض المقاطع السّردية التي عمد فيها الرّوائي إلى إبراز مستواها الفكري حيث يقول: **"أخبرتني أنّها دارسة موسيقى تخصّص كمنجة، وأنّ لها صوتًا ملائكيا"**[3]، ونجد أيضًا **"لم تكن المراكشية عازفة فحسب، وعلى معرفة بتاريخ الفن العربي فقط، بل كانت ذات إطلاع واسع على تاريخ الأدب ورجالاته أيضًا"**[4]، ومنه فقد كانت هذه الفتاة على قدر كبير من العلم والمعرفة، ما يعكس ثقافتها الواسعة، تعدّ عاملاً مساعدًا للبطل حيث ساهمت في التّنفيس عنه، ومدّه بطاقة إيجابية، الأمر الذي جعله ينسى ماضيه الأليم وهمومه، ويتجلى هذا في معرض حديثه عنها **" نسيت همومي مع هذه الملاك التي تنزّلت على قلبي بردا وسلاما (...) أخرجت من مخي تمامًا حكاية السفاح"**[5] وكغيرها من الشّخوص الحكائية، لم يمنحها الرّوائي اسما محددًا، وإنّما نسبها إلى المكان الذي تقطن فيه، وربّما يرجع هذا إلى إعجابه الشّديد بمراكش.
- **السكرتيرة:** وهي أيضا من الشّخوص الحكائية الثانوية، لم يضع لها الرّوائي اسمًا خاصًا بها وإنّما اكتفى بإسناد صفة مهنية إليها، وغايته في ذلك تحديد دورها في الرّواية، ترمز للمرأة

[1]- الرواية ، ص: 24.
[2]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 45.
[3]- الرواية، ص: 54.
[4]- الرواية، ص: 59.
[5]- الرواية، ص: 60.

المتحرّرة والمثقّفة، كما ترمز للإغواء والجمال، ونذكر في هذا الصدد **"احتضنتني بالعطر الباريسي الذي كانت تضمخ به جسدها، بدت اليوم أجمل وقد اعتنت أكثر بملابسها وتصفيف شعرها"**[1]، حاول السّارد النّفاذ إلى شقّها الباطني من خلال الإشارة إلى حالتها النّفسية، ويتجلى ذلك في **"كانت السّكرتيرة على جانب كبير من الهدوء والانضباط، ورغم اليأس البادي على ملامحها، لعلّها تخشى العنوسة التي بدأت تدخل بوابتها، إلاّ أنّها كانت نشيطة متقنة لعملها"**[2]، ومنه فقد كانت على قدر كبير من الهدوء والرزانة، تعيش حياة مستقرة بعيدًا عن الضغوطات، تعدّ من الشّخوص المساعدة للبطل، ويتجلّى ذلك من خلال محاولاتها المتكرّرة للوقوف بجانبه أثناء مرض زوجته، فكانت تخفّف من أحزانه وألامه **"وغرقت في بكاء جارف حتى الإنتحاب، حين انتبهت إلى نفسي كانت السّكرتيرة تشدّني بقوّة تحاول تهدئتي"**[3]، ونذكر أيضًا **" كان بيتي قد تغيّر تمامًا منحته السكرتيرة لمسة فنية جمالية مختلفة، غيّرت ديكور الأثاث وأزالت طبقات الغبار التي عرّشت بفعل الإهمال، وعبق المكان بروائح زكية"**[4]، ومنه فقد كان لها دور مهم في حياة البطل.

- **صفي الدين:** يعدّ من بين الشّخوص التي منحها السّارد اسمًا يحدّد هويتها، يرمز الشق الأوّل منه إلى الصّفاء، والنّقاء، والشّفافية، أمّا الثاني فيرمز إلى تمسّكه بتعاليم الدّين الإسلامي يخدع البطل بتمثيله دور فتاة يتعرّف عليها عبر مواقع التّواصل الاجتماعي، ليتفاجأ في نهاية الرّواية بأنّها ليست صوفيا وإنّما صديقه صفي الدّين، الأمر الذي يجعلنا نقف على مفارقة من خلال المقارنة بين معاني الاسم وطبيعة الشّخصية في الرّواية، حاول السّارد من خلال منحه هذا الاسم تمويه القارئ وتعتيم الأمر عليه، إذ لا يدرك حقيقة الشّخصية إلاّ بعد قراءة الرّواية وهو بذلك يؤكّد على فكرة مهمّة مفادها أنّ **"الاسم الذي يطلق على الشّخصية السّردية لا يعني إعطاءها صفة لازبة ولا توكيد شرّيتها أو خيّرتها من مجرّد الاسم الذي يطلق عليها فأيّ علامة يمكن أن تحلّ محلّ الاسم، كما أنّ أيّ ضمير من الضمائر يمكن أن ينهض بهذه**

[1]- الرواية، ص 118.
[2]- الرواية، ص: 110.
[3]- الرواية، ص: 129.
[4]- الرواية، ص: 135.

المؤونة، ولا حرج"[1]، ومنه فالشّخصية في الرّواية الجديدة أصبحت تحدّد بالوظيفة التي تؤديها في الرّواية وليس بالاسم.

تعدّ هذه الشّخصية عاملاً مساعدًا للبطل، حيث كان يسعى دومًا إلى تقديم يد العون له وملازمته طيلة النّهار، من أجل أن يروّج عنه وينسيه أحزانه، ويتجلّى هذا في قوله: **"حتى صفي الدين ما كان يتأخّر عن المجيء، خاصة بعد أن تغادر السّكرتيرة، يبقى معي حتى أخلد إلى النوم بل ويبقى معي أحيانًا اللّيل كلّه"**[2]، ونجد أيضًا **"حين راحت دموعي تنهمر احتضنني طويلاً مهدئا إيّاي"**[3]، كما حاول إبراز بعض ملامحه الخارجية **"كان حديث السن مشرق الوجه، شديد سواد الشّعر، أنيق الثياب، أميل إلى السمنة"**[4]، ويجدر الإشارة إلى أنّ الرّوائي قد وضع اسمًا لهذه الشّخصية حتى يصوغ من خلاله أحداثًا أخرى.

بناءً على ما سبق يمكن القول أنّ لجوء الرّوائي إلى تجريد الشّخصية من اسمها ومنحها مجرّد حروف أو صفات مهنية، أضفى عليها نوعًا من الغموض والإبهام، الأمر الذي يجعل المتلقي يحاول على طول الصّفحات فكّ شيفراتها، باعتبارها رموزًا دالة على الشّخصية تعكس حالتها وتعبّر عن ماهيتها، وبهذا فقد حقّق الرّوائي أبعادًا تجريبية إذ استند إلى تعتيم صورة الشّخصية من جهة، وجعل القارئ عنصرًا فعالاً في صياغة العمل الرّوائي من جهة أخرى، كما حاول بهذا أيضًا تعميم الحالات النّفسية أو الظروف التي تمر بها كلّ شخصية كالقتل، والاغتصاب، والعنوسة، والموت، فكلّها قضايا واقعية لا تقتصر على أشخاص محدّدين وإنّما تمسّ كلّ الأفراد، تجنّب الرّوائي تخصيصها بوضع اسم معين لكلّ شخصية ومنه فكلّ شخص يمكن أن يكون محلّهم، وبالتّالي فقد تجاوزت هذه الشّخوص الحكائية بعدها الخيالي في العمل الرّوائي لتكون بمثابة نماذج حيّة يمكن إسقاطها على الواقع المعيش، ضف إلى ذلك فالرّوائي بهذه الخطوة التّجريبية سعى إلى تعميق فكرة الاغتراب على شخصياته وخاصة شخصية البطل، فهو في هذه الرّواية يعاني من الضياع والتّشتت نتيجة واقعه المرير والظروف المضنية التي عايشها، ما جعل نفسيته مضطربة وغير متّزنة، وهذا يتجلّى في

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص: 86.
[2]- الرواية، ص: 125.
[3]- الرواية، ص: 137.
[4]- الرواية، ص: 118.

قوله: **"لا شيء...لا أحد... وحده الفراغ...وحده الخواء...أين زوجتي؟...أين والداي؟ مالذي يحدث؟ أين أنا...من أنا...؟"**[1]، ومنه فهو يعيش في اغتراب ذاتي، وتعمّق هذا الشّعور بتجريده من اسم يحدّد هويته، فبهذا التّلاشي الذي جسّده الاسم الحرفي في رواية **"حائط المبكى"** لم يعد للشّخص أهمية، وإنّما هو مجرد حرف يعيش في صراع مع الآخر ومع ذاته، ما أدى به إلى الانشطار والتّشظي.

5- تمظهرت السّارد بين الأنا والأنت:

يعدّ السّرد أحد أهم القضايا التي استثارت اهتمام الكتّاب والباحثين، فهو الرّكيزة الأساسية في كلّ عمل أدبي، عرّفه الباحث **"حميد لحمداني"** بقوله **"هو الكيفية التي تروى بها القصة"**[2]، يشتمل على العديد من الأشكال السّردية تتباين وتختلف حسب طبيعة كلّ عمل أدبي سنحاول الوقوف على بعضها في رواية **"حائط المبكى"** حيث اعتمد السّارد في تقديمه لأحداث هذه الرّواية ومجرياتها على نوعين من الضمائر نستهلها بـ :

5-1- ضمير المتكلم "أنا": وهو **"شكل سردي متطوّر، تولّد غالبا عن رغبة السّارد في الكشف عمّا في طيات نفسه للمتلقي"**[3]، باستخدامه يستحيل إلى **"مجرّد شخصية من شخصيات عمله السّردي فيصارعها ويعاديها، كما يوادها ويحابيها، يضاديها تارة ويوامقها تارة أخرى"**[4] وهذا ما نلمسه في الرّواية، حيث نجد السّارد نفسه هو البطل المحوري فيها يقدّم شخوصها ويسرد بلسانه أحداثها وتفاصيلها باعتباره شاهدًا عليها، ويتجلّى ذلك في قوله: **"اهتزت المدينة على أكبر عمليات مداهمة تقوم بها الشرطة لأوكار الجريمة، وأشيع بين الناس أنّ كبير السفّاحين قد وقع في الفخ (...) كانت العاشرة صباحا حين وقعت الحادثة"**[5] ومنه فالسّارد هنا يسعى إلى ذكر الحدث بأدقّ تفاصيله، محاولاً بذلك إيهام المتلقي بالأمانة والصدق في نقل الخبر بكلّ دقائقه، كما استطاع باستخدامه لهذا الضمير أن يتوغّل في أعماق نفسه، ويكشف لنا عن مكنوناتها وخباياها وأسرارها، وينقل لنا ما يدور في داخلها نقلاً ذاتيًا

---

[1]- الرواية، ص: 151.
[2]- حميد لحمداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، ص: 45.
[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص: 161.
[4]- المرجع نفسه، ص: 161.
[5]- الرواية، ص: 73.

للقارئ، ونلمس هذا في قوله: **"وقفت في مكاني مرعوبًا، ثم عاودت الجلوس، ارتفعت دقات قلبي، أحسست بالمخاطر تحدّق بي من كلّ جانب، وضعت يمناي على قلبي (...) تكاد أنفاسي تنقطّع، تخمد دقّات القلب، أنتظر الموت المفاجئ"**[1]، ونجد أيضًا **"مددت بصري عبر النّافذة راودتني رغبة في البكاء، والنّواح، والصّراخ، وتكسير كلّ شيء"**[2]، ومنه فقد استطاع السّارد من خلال اعتماده على الضمير "أنا" أن يعبّر تعبيرًا صادقًا عن حياته، ويكشف لنا حالته النفسية المضطربة وما يعانيه من ألم وحزن مزّق كيانه، وأدخله في جوّ من الضياع والتّشتت فكان نقله للأحداث والمشاعر أكثر قربًا وصدقًا، خاصة وأنّه ينقل كلّ شيء كما هو، لا كما يجب أن يكون، نقلاً حيًا مباشرًا، الأمر الذي يوهم المتلقي بواقعية كلّ ما **"يقدم له من طرف الرّاوي ويجعله يلتصق أكثر بالعمل السّردي، ويتعلق به أكثر متوهمًا أنّ المؤلف فعلاً هو إحدى الشّخصيات التي تنهض عليها الرّواية، فكأنّ السّرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يحسّ، أو لا يكاد يحسّ بوجوده"**[3] فيكون بذلك ساردًا وشاهدًا في آن واحد، يعرض عالمه الرّوائي من منضور ذاتي، ومنه فمن خلال الاعتماد على ضمير المتكلم تمكّن السّارد من التّوغل إلى أعماق النّفس البشرية، واستجلاء أحاسيسها ومشاعرها وافكارها بصدق دون زيف أو تزويق، فالصّوت الذّاتي يترجم الألم الدّاخلي، ويوصله إلى القارئ بأمانة، كما يتيح للكاتب أن يطرح أفكاره بطريقة مباشرة ودون وسيط للقارئ، ويتجلّى ذلك في قوله: **"فكرت مرارًا وأنا في بداية فتوّتي في الهجرة، بحثًا عن بشر يقدرون ما أنجزه بشر يرضعون الفن مع حليب أمهاتهم (...) لا فن دون حرية، الحرية طائر مذبوح في أوطاننا لكنّي تراجعت، الهجرة أيضا أنانية واستسلام وانهزام"**[4]، ونذكر أيضًا **"لا معنى لفن لا يشمل النّاس جميعًا، لا معنى لفن لا يرقى بالإنسانية على معارج الحبّ والخير والجمال."**[5]

---

[1]- الرواية، ص: 48.
[2]- الرواية، ص: 128.
[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص: 159.
[4]- الرواية، ص: 46.
[5]- الرواية، ص: 115.

2-5- ضمير المخاطب" أنت": هذا الضمير **"ليس جديدًا استعماله في تاريخ السّرد، وإنّما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطاءه وضعا جديدًا ومكانة متميّزة في الكتابة السّردية، فاتّخذ ما اتّخذه من موقع جعله يغتدي شكلاً من أشكال السّرد الفني الجديد"**[1]، ولقد تجلّى في رواية **"حائط المبكى"** من خلال تقديم السّارد بعض المقاطع موجهة بشكل مباشر للقارئ، من بينها نذكر **"كانت تحكي عن تلمسان وعن بيتهم القابع في درب الحدادين، وتغرق في وصف الناس هناك وكرمهم وطيبتهم، وتتوقف عند كلّ جزئية، وعند كلّ فرد، تكاد تنقل إليك العواطف والمشاعر، وروائح الأطعمة والأشربة، ووقع الأغاني والأهازيج"**[2]، ونجد أيضًا **"تكاد اللّوحة تتشكّل طبقتين يفصل بينهما خط رفيع من منمنمات مذهبة، يجعل اللّوحة وأنت تتأمّلها من بعيد تبدو عروسا بحزام ذهبي بديع (...) تدهشك ضربات الريشة السريعة الراقصة، تبهرك نقاط الضوء المرتعشة اطمئنانا ورعبا، تهتز من أعماق أعماقك لتقول شيئا ولكنّك لا تقدر أن تقول شيئا"**[3]، من خلال هذه المقاطع نجد أنّ السّارد يتوجه بكلامه إلى القارئ باعتباره المخاطب الأوّل، فيحاول محاورته ونقل أفكاره بطريقة مباشرة له، وتقريب المشاهد والصور إلى ذهنه، ليجعل منه عنصرًا مشاركًا وفاعلاً في الرّواية، من خلال إعمال عقله وخياله وتصوّراته، ويتجلى هذا الضمير أيضًا من خلال اعتماد السّارد على تقنية تيار الوعي، إذ نجده يخاطب نفسه في مونولوج داخلي، ومنه فقد أصبح يشير إلى الرّاوي المتكلم وهو منقسم على ذاته يحاورها، ويناجيها، ويسألها أيضًا، وبذلك فقد تخطّى دوره في أن يكون وسيلة اتصال بين المؤلف والقارئ، ليصبح عنصرًا دالاً على تشظي الشّخصية، ويبرز هذا بكثرة في الرّواية من بينها نذكر **"ماذا يفعل هذا القدر هنا؟ سألت في نفسي وأجبت، لعلّه عاشق هذه الجارة النّتنة، وهل يعشق هذا القذر؟"**[4]، ونجد أيضًا **" كان نحرها بديعًا وقد طوقته سلسلة ذهبية، يتعانق فيها حرفان عربيان بديعان، الأوّل هو حاء ولم أتبيّن الثاني (...) هل هو هاء؟ ربّما، هل تقصدني؟ ربما؟"**[5]، من خلال ما تقدّم نلاحظ أنّ السّارد قد اتّخذ من نفسه شخصًا ثانيًا، يتوجه إليه بالكلام، ويطرح عليه العديد من الأسئلة التي تدور في

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص: 164.
[2]- الرواية، ص: 99.
[3]- الرواية، ص: 102.
[4]- الرواية، ص: 116.
[5]- الرواية، ص: 133.

خاطره وتشغل تفكيره، ومنه فالكاتب لم يلتزم بصيغة واحدة للسّرد وإنّما اعتمد على الضمير المتكلم للبوح بأحاسيسه ومشاعره، كما اعتمد على الضمير المخاطب، لإبراز حالة التّشظي التي يعاني منها من جهة، وتوجيه الخطاب للمتلقي من جهة أخرى.

الفصل الثاني

التمظهرات التيمية في رواية حائط المبكى

مكوّنات البناء الحكائي :

1- البعد الدرامي وتجلّيات الرّواية البوليسية

2- الاشتغال الصّوفي

3- خرق المحظور

4- التّناص

5- الاشتغال الفنّي

ثانيًا: مكوّنات البناء الحكائي

1- البعد الدرامي وتجليات الرّواية البوليسية:

سعى الرّوائيون الجدد إلى خرق البنية التّقليدية للخطاب الرّوائي، من خلال بحثهم عن نمط جديد للإبداع، والانفتاح على تقنيات حداثية مغايرة، ولقد طال هذا التّجديد حتى الحدث باعتباره عنصرًا محوريًا من عناصر السّرد القصصي، يعرّفه الباحث **"رشاد كمال"** بقوله: **"هو كلّ ما يؤدي إلى تغيير أمر، أو خلق حركة، أو إنتاج شيء"**[1]، ومنه فقد كانت الأحداث في الرّواية التّقليدية **"تقدّم وفق خط متسلسل، تسلسلاً زمنيًا مضطردًا، وبنفس ترتيب وقوعها"**[2]، بمعنى أنّ الرّوائي يعمد إلى عرض أحداثه انطلاقًا من المقدمة إلى العقدة، فالنهاية التي يكون فيها الحلّ، لكن تغيّرت هذه الرؤية في الرّواية الجديدة، حيث **"يشرع القاص فيها بعرض حدث قصّته من لحظة التّأزم، أو كما يسمّيها بعضهم العقدة، ثم يعود إلى الماضي، أو إلى الخلف ليروي بداية حدث قصته، مستعينًا ببعض الفنّيات والأساليب، كتيار اللاّشعور والمناجاة، والذكريات"**[3]، وهذا ما نلمسه في رواية **"حائط المبكى"**، حيث استهلّ الكاتب روايته بالحديث عن حاضره مشيرًا إلى العقدة التي تتمحور حولها الرّواية **"ما كدت أتمدّد في سريري حتى قفزت أمام عيني عشرات اللّوحات للفتاة السمراء (...) بدا لي رأسها مفصولاً عن جسدها، وقد امتلأ دماء (...) ضغطت على عيني أمنع تسلّل تلك الصّور الشّنيعة إليّ دون جدوى هي حالات تنتابني من حين لآخر(...)"**[4]، وقد عمد الرّوائي إلى هذا الطرح، حتى يبعث الحيرة والتّساؤل في نفس المتلقي عن سبب هذه الهواجس التي يعيشها البطل، ليعود فيما بعد إلى صياغة الحدث من بدايته معتمدًا في ذلك على تقنية الاسترجاع **"ذات خريف ماطر كنت أقف عند قارعة الطريق (...) فاجأتني سيارة رباعية الدّفع (...) سريعًا قفزت داخلها لم يعرني السّائق اهتمامًا كبيرًا (...) استلّ من باب السيارة مسدسًا وضعه أمامه (...) كالجنّي**

---

[1]- رشاد كمال، أسلوبية السّرد العربي (مقاربة أسلوبية في رواية الشّحاذ لنجيب محفوظ)، ص: 39.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص: 54.

[3]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصّة الجزائريّة المعاصرة، ص: 33.

[4]- الرواية، ص: 10.

ركن سيارته وأسرع خلفها حين لحقت به (...) كانت الفتاة جثة هامدة"[1]، ومنه فهو لم يعتمد في عرض أحداثه على السّرد التّتابعي والمتسلسل للأحداث، بل تجاوز هذا التّتابع، وبنى أحداثه على التّشظّي، والانتقال غير المباشر بين الحدث والآخر، الأمر الذي يتطلّب قدرًا كبيرًا من التّركيز والدقّة من قبل القارئ، وانطلاقًا من هذا الحدث المحوري، نجد أنّ الرّواية تتميّز بإيقاع بوليسي، حيث تبدأ بمشهد استرجاعي ينتقل بالقارئ إلى عالم الجريمة والرّعب، مجسّدًا جريمة قتل مريبة راح ضحيتها فتاة مارس عليها المجرم ساديته و وحشيته باحتراف، لقوله: **"كان رأسها شبه مفصول عن جسدها، وفي عينيها لوم وعتاب، وفي فمها المزموم صرخة لم تدو وقد شدّت أصابعها على الطين من حولها، مازال الدّم يتدفّق ساخنًا يعانق سيول الأمطار"**[2]، وأيضًا **"أصابعها المبتورة، نهداها المقطوعان، شعرها المحترق"**[3]، سعى السّارد من خلال هذا الوصف الدّقيق إلى بثّ مشاعر الخوف والرّعب في نفس المتلقي وإيهامه بواقعية الحدث، الأمر الذي يجعله يترقّب ويتتبّع بدقّة الأحداث لمعرفة خيوط الجريمة وهوية القاتل الذي أخفى اسمه إمعانًا في الإثارة والتّشويق، وليس هذا فحسب فحتى اختياره للغابة كمكان وقوع الجريمة لم يكن اعتباطيًا وإنّما كان مقصودًا، حاول من خلاله إضفاء الغموض والفزع، باعتباره مكانًا مفتوحًا ومعزولاً يلوح بالمخاطر، وذلك يزيد الشّعور بالمتعة لدى المتلقي ويدفعه إلى التفاعل مع الأحداث، ومنه فبناء الرّواية بهذه الطريقة **"حمّلها نوعًا من الغموض السّحري، يهيّج التّفكير وينتظر الحلّ الأكيد، إذ أنّ القارئ على ثقة أنّ هذه الألغاز واقعية إنسانية، وأنّ شريرًا ابتدعها، وسيهتدي إلى حلّها إنسان خبير أقدر منه"**[4] وقد تمثّل في شخصية الشّرطي، حيث فتح له الرّوائي المجال حتى يقوم بالتّحري والتّحقيق، دون أن يبرز ملامحه وأوصافه، وبذلك تنتهي الحكاية بانفراج العقدة، والإمساك بالمجرم الذي طالما شكّل هاجسًا للبطل عن طريق مطاردته له، ويبرز هذا في معرض حديثه عن الشرطي **" (...) ولم يزد على أن أحاطنا علمًا بإلقاء القبض على المجرم الخطير وعصابته، وأنّ إطلاق**

[1]- الرواية، ص: 11/10.

[2]- الرواية، ص: 11.

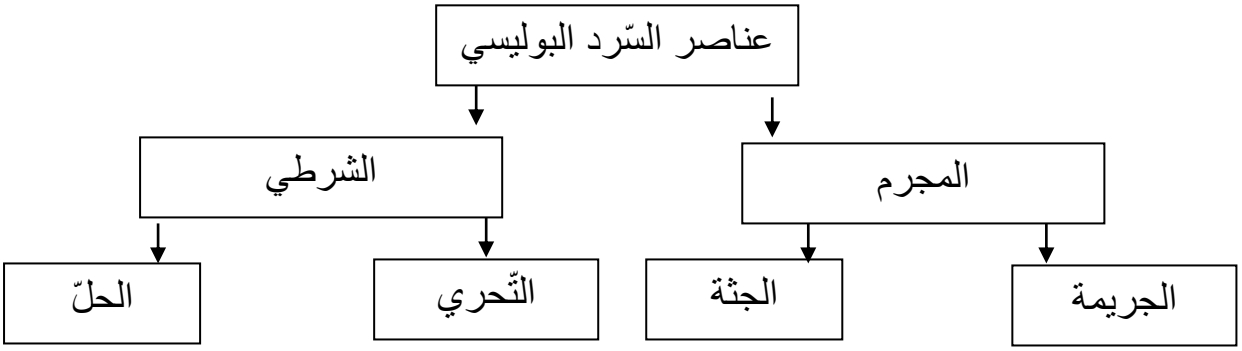
[3]- الرواية، ص: 22.

[4]- حسين دحو، الأدب الموازي في الأدب العربي (إشكالية المفهوم والنظرية، دراسة في الكتابة البوليسية العربية)، مجلة مقاليد، عدد 9، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ديسمبر، 2015، ص: 56.

سراحه الأوّل لم يكن إلاّ طعمًا انطلى عليه وعلى أتباعه"[1]، ومنه فهو يشير إلى مدى ذكاء الشرطي وحنكته، بالإضافة إلى حيلته في القبض على المجرم.

يمكن أن نحدّد الهيكل العام الذي انبنت عليه الحكاية الإطار في رواية **"حائط المبكى"** بالشكل التّالي:

كما يمكن أن نمثّل لعناصر السّرد البوليسي الموظفة فيما يلي:



يجدر الإشارة إلى أنّ ميل الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** إلى توظيف تقنيات الكتابة البوليسية لم يكن من أجل إدخال التّغيير على المنجز السّردي فقط، وإنّما من أجل تعرية الواقع وفضحه أيضًا، وبذلك **"تصبح البنية البوليسية مجرّد مرآة للبنية الأعمق المجسّدة في البنية الواقعية، حيث تشكّل الجرائم والمطارة البوليسية مجرّد عناصر ترميمية تؤثّث الهدف الواقعي"**[2]، وعليه فقد استعان الكتّاب بآليات الكتابة البوليسية من أجل تقديم صورة حقيقية عن الواقع المعيش، حيث تنقل لنا أحداثه ووقائعه بطريقة فنية، ملؤها الإثارة والتّشويق، الأمر

[1]- الرواية، ص: 80.

[2]- حسين دحو، الأدب الموازي في الأدب العربي (إشكالية المفهوم والنظرية، دراسة في الكتابة البوليسية العربية)،ص: 55.

الذي يساهم في إضفاء المتعة والحركية على المنجز السّردي من جهة، وطرح مواضيع وقضايا واقعية من جهة أخرى، كقضية "القتل" التي شكّلت محور هذه الرّواية.

2- الاشتغال الصوفي:

سعى الرّوائي المعاصر إلى إثراء تجربته الإبداعية، معتمدًا في ذلك على التّراث بعد تحويره وإعادة صياغته من جديد، وفقًا لما يتماشى مع أفكاره و رؤاه، فنجده يستحضر التّاريخ، والحكاية الشّعبية، والسّيرة، وكتب التّراث...إلخ، و تعدّ التّجربة الصوفية جزءا مهمًا من التّراث، اتّجه نحوها العديد من الرّوائيين فطعّموا بها نصوصهم عن طريق إيراد المقولات والأذكار الصوفية، والاغتراف من القاموس الصوفي، الذي يحمل بعدا إيحائيًا وثقلاً دلاليًا وكثافة رمزية معبّرة، وقد سار الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** على منوال هؤلاء، ونلمس ذلك من خلال استدعائه العديد من المصطلحات الصّوفية في روايته نستهلها بـ :

2-1- حلقات الذكر: وهي من أهمّ الطقوس التي يقوم بها الصّوفية من أجل ذكر اللّه عزّوجل والتّضرع له، وحمده على نعمه وأفضاله، تعدّ من خير المجالس وأعلاها قدرًا عند اللّه، لقوله عزّوجل:﴿ **واصْبِر نَفْسَكَ مَعَ الذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بالغدَاة والعَشِي يُرِيدُونَ وَجْهَهُ وَلاَ تَعُدْ عَينَاكَ عَنْهُمْ**﴾[1]، وقد تجلّى هذا المصطلح في قوله: **"حين كانت تشير بأناملها لحركة الصّوفية في حلقات الذّكر، وبحالة الوجد التي كان يعيشها الحلاج أثناء صلبه، كنت أرى الحلقات منشارًا إلكترونيًا للذّبح، وليس الصّليب الأحمر إلاّ نهرًا من الدماء"**[2]، ومنه فقد كان البطل ينظر إلى حلقات الذّكر على أنّها منشارًا إلكترونيًا للذّبح، الأمر الذي يبرز مدى معاناته، وسيطرة أوهامه وهواجسه عليه.

2-2- الوجد: نعني به **"بدء النّشوة في نفس الصوفي، للاقتراب من اللّه تعالى، فتنصرف حواسه كلّها عمّا حوله للتّأمل في اللّه الواحد، ويدخل على القلب من أجل ذلك فرح لا**

[1]- سورة الكهف، الآية 28.
[2]- الرواية، ص: 20.

يوصف"[1]؛ بمعنى أنّه ذلك الفرح والابتهاج الغامر الذي يعتري قلب الصوفي، ويجعله يسلك طريق الحدس والتّأمل، فيبعده عن العالم الدنيوي وكلّ ما يحيط به، و يزيد في تعلّقه بالعالم العلوي الذي يربطه بالذّات الإلهية.

استدعى في هذا المقطع السّردي أيضًا شخصية **"الحلاّج"**، وهو **"من أئمة الصوفية فارسي الأصل، نشأ بواسط، وقدم بغداد فخالط الصوفية (...) لقّب الحلاّج لكلامه على أسرار المريدين في أوّل نشأته، كما لقّب سيّد الطائفة، وطوّف في العالم الإسلامي (...) انتهى الأمر بمقتله لأنّه كان يقول أنا الحق."**[2]

2-3- الحضرة: وهو **"مصطلح إسلامي صوفي يطلق على مجالس الذّكر الجماعية التي يؤدّيها المسلمون المنتمون إلى الطرق الصوفية، يكون على رأسها شيخ عارف بالطريقة ينبّه على كلّ ما من شأنه أن يشوّش إمكان الوصول إلى لحظة الصفاء"**[3]، ولقد سمّيت بالحضرة نسبة إلى الحضور الذي يعنى به **"حضور القلب بالحق عند الغيبة عن الخلق."**[4]

2-4- المريد: وهو **"الذي عرف جلال الرّبوبية، ومالها من حقوق في مرتبة الألوهية على كلّ مخلوق، وأنّها مستوجبة من جميع عبيده دوام الدّؤوب بالخضوع والتّذلل إليه والعكوف على محبّته، وتعظيمه وداوم الانحياز إليه، وعكوف القلب عليه معرضًا عن كلّ ما سواه"**[5] وقد وردت في معرض حديثه عن محبوبته **"امتلأت حياة وأنا أتابع قسمات وجهها، وإيقاع منير بشير يعزف على العود مقطوعة نسمات، فتصير سمرائي لحنًا سرمديًا ملائكيًا، أنتشي في الحضرة مريدًا، ترفرف أحلامي حواليها، أنسى كلّ مآسي الحياة"**[6]، من خلال هذا المقطع السّردي نلمس تماهي وذوبان للمصطلحات الصّوفية مع التّكوين السّردي للرّواية، فقد اتّخذ

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التّراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ط، د ت ص: 200.

[2]- المرجع نفسه، ص: 211.

[3]- الموقع: الحضرة -https:m-Wikipédia//ar » wiki، بتاريخ: 29 جوان 2019م.

[4]- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص: 260.

[5]- أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، (دراسة تراثية مع شرح مصطلحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء)، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، د ط، 2000م، ص: 87.

[6]- الرواية، ص: 52.

منها السّارد أداة للتّعبير عن حالته الشّعورية، وما يعتريه من فرح وسرور لحظة تواجده مع سمراءه، فجعل نفسه مقام المريد في الحضرة لحظة بلوغه النّشوة مع الذات الإلهية، وتجرّده من كلّ الملذّات والشهوات.

2-5- السّكر: وهو" عند الصوفية غيبة بوارد قوي"[1]، والمراد "بالغيبة" عندهم عدم الإحساس؛ ويقصد به تلك النّشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي، بعد امتلاء قلبه بحب الذّات الالهية، وولعه بها، وقد ورد في قوله: **"استلّت من حقيبتها آلة الكمان (...) صمت اللّيل كلّه وغرق في رحلة صوفية يتشرّب ألحان السّمراء (...) ترك من تبقّى من سيّاح طاولات أطعمتهم الفاخرة وتمغنطوا نحو اللّحن الحالم، يغمض معظمهم عينيه يتهادى برأسه، ليرحل في العالم اللاّمتناهي، صفّق الجميع وهم يصحون من سكرهم"[2]**، من خلال هذا المقطع السّردي، نجد أنّ السّارد قد شبّه السّياح وهم غارقون مع ألحان الكمان بالمريدين لحظة تماهيهم مع الذّات الإلهية، وقد أشار هنا إلى صحوهم من السّكر، وهو هنا لا يقصد به السّكر المادي المتعاهد عليه، وإنّما سكر معنوي يخص أهل الصّوفية، حيث يعتري المريد فيفقد إحساسه بما حوله، ويغرق مع الذات الإلهية وهو في أقصى درجات العشق.

2-6- الحلول: ويعنى به **"وجود شيء داخل شيء آخر، دون أن يفقد أحدهما طبيعته، أو هويته، أو ذاتيته، أو ماهيته، فتحلّ الذّات الإلهية في الذّات الإنسانية، أو يحلّ على حدّ تعبيرهم اللاّهوت في النّاسوت"[3]**، وقد ورد هذا المصطلح في معرض حديثه عن صديقته المراكشية **"صباحًا فاجأت ساحرتي بصورة لها، وهي في حالة انتشاء وحلول مع أنغام الكمان"[4]**، ومنه فقد استقى السّارد مصطلح "الحلول" ليعبّر به عن مدى انسجام وتماهي صديقته المراكشية مع أنغام الكمان.

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التّراث الصوفي، ص: 260.

[2]- الرواية، ص: 54.

[3]- محمد الشوبكي، التّصوف وأنواعه في الميزان الشرعي، مكتبة أفاق، غزّة، ط1، 2002م، ص: 31.

[4]- الرواية، ص: 63.

بناء على ما تقدّم نلاحظ أنّ الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** قد أضفى على عمله الإبداعي لمسة صوفية، من خلال اغترافه من القاموس الصوفي، الأمر الذي يعكس مدى تعمّقه في هذا المذهب الإسلامي، وإدراكه لمختلف أسراره ومعانيه.

3- خرق المحظور:

حاول بعض الروائيين الجزائريين خرق المألوف، وتجاوز السّائد، رغبة منهم في بناء نص روائي يروم بالتّغيير والتّجدد، فاتّخذوا من خرق المحظور أو الثالوث المحرم "الجنس والدين، والسياسة"، أداة هامة حاولوا من خلالها طرق باب التّجريب، والخوض في غماره فتطرّقوا له في العديد من كتاباتهم الأدبية بلغة تعبيرية مباشرة وتقريرية، حاولوا من خلالها تعرية الواقع وطرح مواضيع عديدة تتعارض مع التّقاليد والأعراف، والنّظم الدينية أو الاجتماعية، ويعدّ الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** من الرّوائيين الذين حاولوا خرق المحظور بنوعيه ونستهله بـ :

3-1- الدّين: (بين قطبي المرجعية والممارسة)

يعدّ الدّين **"نظامًا متّسقًا من المعتقدات والممارسات التي تدور حول موضوعات مقدّسة، يجري عزلها عن الوسط الدنيوي، وتحاط بشتّى أنواع التّحريم"**[1]، الأمر الذي جعل الأدباء والكتّاب يتعاملون معه بحذر ورهبة لكونه موضوعًا مقدسًا، لكن هذا لا ينفي وجود بعض الأعمال التي سعت إلى كشف المسكوت عنه والتّوغل فيه، من بينها نذكر رواية **"حائط المبكى"** التي تعدّ أنموذجا لهذا الاختراق، ويتجلّى ذلك من خلال سرد البطل حادثة الاغتصاب التي تعرّض لها من قبل صديق والده الجندي **"كان والدي يعهد بي إلى جندي يعلّمني ولم أتجاوز السادسة من عمري، غير أنّ اللّعين استغلّ ثقة والدي فيه واعتدى عليّ جنسيًا في حديقة البيت"**[2]، ومنه فقد حاول السّارد من خلال هذا المقطع السّردي طرح قضية الاعتداء الجنسي على الأطفال، باعتبارها جريمة تعارض كلّ الشّرائع السّماوية، والمواثيق، والقوانين

[1]- فراس السّواح، دين الإنسان (بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني)، دار علاء الدين للنّشر والتّوزيع والتّرجمة، سورية، دمشق، ط2، 2002م، ص: 27.

[2]- الرواية، ص: 109.

الدّولية، تبرز ضعف الوازع الديني وانعدام الضّمير، بالإضافة إلى الاضطرابات السّلوكية عند هؤلاء المغتصبين، وقد مثّل لنا هذه الجريمة بشخصية "الجندي" و"البطل" ساعيًا من وراء ذلك إلى ملامسة الواقع المعيش، من خلال تقديم نماذج حيّة تعكس الانحلال الذي مسّ الجزائر في السّنوات الأخيرة، وإبداء خطر هذا الفعل الشّنيع وما يخلفه من هدر للكرامة، وفقدان الثّقة بالنّفس بالنسبة للمعتدي عليه، وبالفعل هذا ما نلمسه من خلال شخصية البطل، فقد ظلّت هذه الذكرى نقطة سوداء لطّخت براءته وسلبت منه طفولته.

2-3- الجنس: (الذكر والجسد الأنثوي)

أصبح موضوع الجنس يطغى على معظم النّصوص الإبداعية التي اختار كتّابها التّمرد وتخطي السّائد متحررين من كلّ القيود والتّقاليد الفنية، فكونه إحدى أركان الطابو لم يمنع الأدباء من التّطرق له ومعالجته في نصوصهم، ونحن **"عند التّكلم عن الجنس لا نعني في الغالب الجنس من حيث الذكورة والأنوثة، أو الاختلافات بين الذكر والأنثى فحسب، بل نعني وبشكل أوضح الاتّحاد الجنسي بدنيا"**[1]، ومن بين الرّوائيين الجزائريين الذين جنحوا نحوه نذكر الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** الذي تناوله في نصّه ملمحًا فقط، بعيدًا عن ذلك الاستخدام المشحون بالدّلالات الجنسية الجريئة، ويتجلّى أساسًا في تصويره ظاهرة الجنسية المثلية من خلال شخصية "صفي الدين"، ويرد ذلك في قوله: **"ضمتني إليها أكثر غصنا معًا في قبلة مجنونة، رغم النّقاب الأسود الذي يمتطي أنفها وينسدل حتى أسفل نهديها (...) وأخيرًا بدأت تستسلم، فتحت جلبابها من الأسفل (...) وأحسست بها تمدّ ثغرها إلى رقبتي وتطبع عليها قبلة، فعضّة خفيفة، ومارت في أعماقي لجج العشق، وانبهرت دهشة وتمتمت بالاسم صو...صو...صو"**[2]، ومنه فبالرغم من أنّ هذه الظاهرة منبوذة اجتماعيا وأخلاقيا في الواقع إلاّ أنّ الكاتب تطرّق لها في نصّه، وهو بذلك يحقّق **"تمردًا على قيم وعادات قديمة، ونوعًا من نشدان الحرية والتّعبير بوضوح وصدق، دون الوقوف وراء تعليقات الآخرين ونقدهم**

[1]- جيفري بارندر، الجنس في أديان العالم، تر: نورالدين البهلول، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع، دمشق، د ط 2001م، ص: 8.

[2]- الرواية، ص: 156/155.

مدحًا أو هجاءً"[1]، ونلمس ذلك أيضًا في معرض حديثه عن حبيبته **"تسلّل الماء البارد إلى صدري، وتسلّل خدر النهدين، وقد ضغطتهما بيدي وسرى دفئًا في كلّ الجسد، واحتوانا السّرير الواسع"[2]**، يشير البطل في هذا المقطع السّردي إلى العلاقة الحميمية التي جمعت بينه وبين محبوبته، متمردًا على كلّ ما يعيق حرّيته في الكتابة، ومتحدّيًا سلطة الرّقيب كالمجتمع والدولة، وتكمن أهمية هذا النوع من الكتابة -حميمية- في **"إبراز مدى قدرة الكاتب على خلق حالة شعورية، رامزة لموضوعات غير مطروحة، وفي هذا الجانب تتّضح قدرة المتلقي على التّفكير، والخيال، والتأويل"[3]**، ونذكر أيضًا **"رغبتي الجنسية كانت مجنونة، حاولت طردها ألحّت على الحضور، تقلّبت في فراشي، ازداد صراخها، تهيّأت لي السكرتيرة في ثوب شفاف تتلوّى راقصة رقصًا شرقيًا شبقيًا، أغمضت عيني، خلتها تتسلّل إلى فراشي"[4]**، وفي نفس السّياق يقول معبّرًا عن مدى جمالها ورشاقتها **"كانت تتعمّد التّخفيف من ملابسها كلّما زارتني، لا أنكر أنّ لجسدها فتنة، قد لا أقاوم أمامها كثيرًا، ساعدها المتناسقان مع يديها وأصابعها البضّة (...) خصرها الذي صنع منها سمكة متمرّدة"[5]**، وأيضًا**" وقفت إلى جانبي تكاد تلتصق بي وهي تفتح الملفات الواحد بعد الآخر وتغرق في شرح جزئياته، برغم كلّ الألم انتشيت، كنت أريدها أن تقترب أكثر، أريد أن أخرج معها الآن إلى حيث نتنشق عشقا"[6]**، أشار السّارد في هذه المقاطع إلى مفاتن الجسد الأنثوي، مركزًا على الصورة الخارجية للمرأة باعتبارها منبع الحسن والجمال، معبّرًا بذلك عن مدى ضعفه وعجزه بعد مرض سمراءه وابتعادها عنه، فقد كانت تمدّه بالقوّة والنّشوة، وفي غيابها ضاع كلّ شيء الأمر الذي جعله تائهًا ضائعًا يلتمس الحب والحنان في أحضان غيرها.

---

[1]- علي محمد المومني، الحداثة والتّجريب في القصة القصية الأردنية، ص: 107.

[2]- الرواية، ص: 87.

[3]- علي محمد المومني، الحداثة والتّجريب في القصة القصيرة الأردنية، ص: 116.

[4]- الرواية، ص: 126.

[5]- الرواية، ص: 126/125.

[6]- الرواية، ص: 128.

4- التّناص: (Intertextualité)

لم يعد النّص الأدبي مجرّد إبداع ذاتي مغلق أو بنية فنية مستقلة، بل أصبح يتواشج ويتعالق مع غيره من النّصوص المختلفة، مشكلاً بذلك بنية موحدة ومتكاملة، سواء أكان ذلك بوعي من الأديب أو بغير وعي منه، وقد أدى هذا الوضع إلى ميلاد مفهوم جديد في الدّراسات النّقدية الحديثة هو **التّناص** الذي يراد به **"أن يتضمّن نصّ أدبي ما، نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التّضمين، أو التّلميح، أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب"[1]**؛ ما يعني أنّ التّناص هو ذلك التّداخل الحاصل بين العديد من النّصوص، الأمر الذي يؤدي إلى ميلاد نصّ جديد ومغاير، له بصمة خاصة ولمسة مختلفة تتزاوج فيه تجربة المبدع الشّخصية ومجموعة من النّصوص الأخرى المضافة إليه، تساهم في إثراء النّص وتمكّن القارئ من فهم أبعاده ومقاصده، وتحليله تحليلاً دقيقًا انطلاقًا من النّصوص المتضمّنة فيه، وبذلك يتحوّل النّص الواحد إلى فسيفساء دمجت فيه اقتباسات عديدة ومتنوعة محقّقة نوعًا من الانسجام معه، **"صاغته في البداية الباحثة جوليا كريستيفا "Kristeva Julia" ثم أعاد جنيت صياغته فاعتبره بمثابة حضور متزامن بين نصين، أو عدّة نصوص أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر"[2]**، تطرّق له العديد من الباحثين في دراساتهم من بينهم نذكر الباحث **رولان بارت**، و**"Roland Barthe"**، و **مارك أنجينو "Marc Angenot"**، وأيضًا نذكر الباحث **ميشيل فوكو"Michel Foucault" "** و **إمبرتو إيكو "Umberto Eco"** ...إلخ.

كما يجدر الإشارة إلى أنّ هذا المصطلح **"ليس جديدًا تمامًا في الدّراسات النّقدية المعاصرة (...) وإنّما هو موضوع له جذوره في الدّراسات النّقدية شرقًا وغربًا، بتسميات ومصطلحات أخرى، فالاقتباس والتّضمين والاستشهاد (...) وما شابه ذلك في النّقد العربي**

[1]- أحمد الزعبي، التّناص (نظريا وتطبيقيا)، مؤسسة عمون للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط2 2000م، ص: 11.

[2]- عبد القادر بقشي، التّناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، إفريقيا الشرق المغرب، د ط، 2006م، ص: 22.

القديم هي مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التّناص في صورته الحديثة"[1]، وعليه نلفي العديد من الرّوائيين يعمدون بقصد، أو بغير قصد إلى الاستخدام الحاذق لأسلوب التّناص، ومن بينهم نذكر الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** الذي ارتأينا دراسة روايته **"حائط المبكى"**، بغية استنباط النّصوص التي تفاعل معها في هذا العمل الأدبي، والتي سنحاول إبرازها من خلال الجدول الآتي:

النصوص المتناصة	طبيعتها	دليلها من الرواية	الصفحة
قال تعالى: ﴿مَا زَاغَ البَصَرُ وَمَا طَغَى﴾	الآية 17 من سورة النجم	"ارتعش كلّ بدني، ابتلعت ريقي بصعوبة، زاغ بصري..."	12
قال تعالى: ﴿وَأَذِّن فِي النَاسِ بِالحَجِ يَأْتُوكَ رِجَالاً وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍ عَمِيقٍ﴾	الآية 27 من سورة الحج	"ترى الخلق بكلّ أطياف البشر يأتون من كلّ فجٍ عميق."	54
قال تعالى: ﴿ واللهِ عَلَى النَاسِ حَجُ البَيْتِ مَنْ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلا وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ الله غَنِيٌ عَنِ العَالمِين﴾	الآية 97 من سورة آل عمران	"حجو إلى مراكش من استطاع إليها سبيلا."	54
قال تعالى: ﴿قُلْنَا يَا نَارًا كُونِي بَرْدًا و سَلاَمًا عَلَى إبْرَاهِيم﴾	الآية 69 من سورة الأنبياء	"نسيت كلّ همومي مع هذه الملاك التي تنزّلت على قلبي بردا و سلاما."	60
قال تعالى: ﴿جَزَاؤهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَات عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَار خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدَا رضي	الآية 8 من سورة البينة	"إن هي إلاّ ساعة من زمن وأشرقت علينا الصويرة، دخلتها مساء الخميس ترتدي ملاءة خضراء هاربة من جنات	60

[1]- أحمد الزعبي، التّناص (نظريا وتطبيقيا)، ص: 19.

الله عنهم و رضوا عنه ذلك لمن يخشى ربّه﴾		عدن."	
قال تعالى: ﴿وَنفَخَ فِي الصُورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِم يَنْسِلُون﴾	الآية 51 من سورة يس	"رنين هاتفي يوقظ الأجداث حتى من الأجداث."	79
قال تعالى: ﴿كَلاَّ إِنَّ كِتَابَ الأَبْرَارْ لَفِي عِلِّيِّين﴾	الآيـــة 18 مـــن ســـورة المطفّفين	"كانت رنّات العود ترفرف بأرواحنا إلى أعلى علّيّين."	82
شواطئ سندبادية	أسطورة	"أغمضت عيني وحلّقت بعيدًا كطائر فتّي يكتشف شواطئ سندبادية."	154
البساط الطائر	أسطورة	"أنا الآن أمتطي بساطا طائرًا أقطع كونا أسطوريا لازورديًا."	155

بناءً على ما سبق نلاحظ أنّ الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** قد اعتمد بكثرة على التّناص نستهله بـ :

4-1- التّناص القرآني:

يتأسّس التّناص القرآني عبر **"الاقتباس أو الأخذ عن آيات القرآن الكريم بشكل واضح ومباشر، فيما يطلق عليه بالتّناص المباشر أو الظاهر"[1]**، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على ثقافته الواسعة، ومدى تشرّبه بالنّص القرآني الذي اتّكأ عليه، باعتباره مصدرًا هامًا يتّسم بالفصاحة والإعجاز، وبوصفه كتابًا دينيًا مقدسًا يضفي على الخطاب الأدبي مصداقية كبيرة ومنه فقد طعّم الرّوائي عمله الإبداعي بآيات، و ومضات قرآنية اندمجت وتماهت مع نصّه محمّلة بدلالات عديدة، انسجمت مع رؤاه وأفكاره الذّاتية، من بينها نذكر **"حجّو إلى مراكش من استطاع إليه سبيلاً"**، فهذه العبارة تتناص مع قوله تعالى: ﴿ **وَاللّهِ عَلَى النَاسِ حَجُّ البَيْتِ**

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتّطبيق، ص: 185.

مَنْ اسْتَطَاعَ إِلَيْه سَبِيلاً وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللّه غَنِيٌّ عَنِ العَالمين﴾، في هذا المقطع استغلّ السّارد بنية النص القرآني وصاغها في روايته، ليعبّر عن مدى حبّه وولعه بمراكش، فكما دعا اللّه عزّوجل عباده المؤمنين إلى زيارة مكة المكرمة، من أجل أداء مناسك الحج وإتمام الرّكن الخامس من أركان الإسلام لمن له القدرة على ذلك، دعا السّارد أيضا النّاس إلى زيارة مدينة مراكش التي تعدّ من بين أجمل المدن المغربية العريقة، وجوهرة الجنوب لأنّها تعبق بالبهجة والفن، كما نذكر أيضًا **"نسيت كلّ همومي مع هذه الملاك التي تنزّلت على قلبي بردا وسلاما"** هذه العبارة كذلك تتناص مع قوله عزّوجل ﴿ **قُلْنَا يَا نَارًا كُونِي بَرْدًا وسَلاَما عَلَى إِبْرَاهِيم﴾**، ولقد ورد التّناص هنا مماثلاً لما جاء في القرآن الكريم، منسجمًا مع سياق الحديث فمثلما كانت النّار بردًا وسلاما على سيدنا "إبراهيم" بعد أن ألقاه قومه فيها نتيجة تحطيمه لأصنامهم، كانت المراكشية أيضا بردًا وسلاما على قلب البطل بعد كلّ ما عايشه من ألام وأحزان، فقد منحته الأمل وحبّ الحياة من جديد ، وأنسته هواجسه ومخاوفه، وفي سياق أخر نجد **"إن هي إلاّ ساعة من زمن، وأشرقت علينا الصويرة، دخلتها مساء الخميس ترتدي ملاءة خضراء هاربة من جنات عدن"**، استقى السّارد عبارة "جنات عدن" من القرآن الكريم وبالتّالي نلمس تناص مع قوله عزّوجل ﴿ **جَزَاؤهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَات عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَار خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدَا﴾** في هذه الآية الكريمة يعد اللّه عزّوجل عباده المؤمنين بجنات عدن التي تحوي العديد من الخيرات، مما لاعين رأيت ولا أذن سمعت، ولا خطر على بال بشر جعل منها السّارد مثالاً عن الحسن والجمال، وعند رؤيته للصويرة مكتسية ببساط أخضر وبأبهى حلّة استحضر خيالها مباشرة، ونذكر أيضًا **"رنين هاتفي يوقظ الأموات من الأجداث"** فهذه العبارة تتناص مع قوله عزّوجل ﴿ **وَ نُفِخَ فِي الصُورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الأَجْدَاثِ يَنْسِلُون** ﴾ فهنا أيضا حاول السّارد استثمار التّراكيب القرآنية في عمله الأدبي، وهذا ما نلمسه في هذه العبارة من خلال استدعائه لفظة "الأجداث" التي يراد بها القبر، ففي هذه الآية الكريمة يتحدث اللّه عن يوم القيامة، وخروج البشر جماعات، جماعات، مسرعين ملبيين نفخة البعث والنشور، وقد عمد السّارد إلى هذه الصياغة المجازية، للتّعبير عن مدى ارتفاع رنين هاتفه، وتقريب الصورة أكثر إلى ذهن المتلقي، وعليه يجدر الإشارة إلى أنّ الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"**، لم يستدع الآيات بصورة كاملة، وإنّما اقتطع منها جزءا وقام بدمجه في نسيج خطابه الرّوائي محافظًا

على صيغتها الأصلية، وكيفية حضورها في القرآن الكريم، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على وعي الأديب أثناء قيامه بالتّناص، حيث انتقى ما يتماشى مع أفكاره ويخدم عمله الأدبي بكيفية حقّق من خلالها فكرة التّواشج والتّداخل بين النّصين.

2-4- التّناص الأسطوري:

يمثل التّناص الأسطوري أنموذجا ثريًا من نماذج التّناص المهمّة التي تعمّق النّص وتحصنه بدعامة فنية تكون قادرة على تجاوز الواقعي إلى العجائبي والخيالي، وتعدّ رواية **"حائط المبكى"** من بين الرّوايات التي اعتمدت عليه، حيث استحضر الرّوائي قصة **"البساط السّحري"** التي تعدّ رمزًا يختصر الأسطورة، وهو سجّادة سحرية استخدمت كوسيلة نقل جوية لقدرتها على الطيران، وردت هذه القصة في كتاب **"كامل الكيلاني" "بساط الريح"** حيث يقول الكاتب متحدثًا عن الهند **"اخترت في هذه المرّة أسطورة من أشهر أساطيرها، و زهرة من أزاهيرها، لترى فيها آية من آيات الهند الفريدة ورائعة من حكمها الرّشيدة"**[1]، تحكي قصة سلطان يتّسم بالذّكاء ورجاحة التّفكير، له ثلاثة أولاد **""حسين"** و **"علي"** و **"أحمد"** عني بتنشئتهم أكرم تنشئة، كما عني بتثقيفهم، حيث كان ثلاثتهم يتسابقون في اكتساب المعارف و المعلومات، كان لهم ابنة عم ذكية، وحسناء، أراد السّلطان تزويجها أحد أبنائه، فاقترح عليهم أن يرتادوا بلاد العلم و يحضروا النّفائس النّادرة، وفعلاً قاموا بذلك، حيث تحصّل **"علي"** على المنظار العاجي الذي ينظر الناظر من خلاله على كل ما يخطر على باله، ولو كان على بعد ألاف الأميال، كما تحصّل **"أحمد"** على تفاحة تشفي الدّاء، في حين عثر **"حسين"** على البساط السّحري، وبعد مدّة التقى الأشقاء فتطلّعوا على أحوال القصر من خلال المنظار فإذا بهم يشاهدون ابنة عمهم على فراش الموت، فأسرعوا إليها بواسطة البساط السّحري، وبمجرّد شمّها للتفاحة شفيت تمامًا، كما استحضر كذلك أسطورة **"السندباد البحري"** التي تعدّ واحدة من أشهر حكايات ألف ليلة و ليلة، يعدّ من أكثر الشّخصيات البارزة في التّراث العربي حيث كان بحارًا شجاعًا يهوى التّرحال والمغامرات، زار العديد من الأماكن والتقى بالكثير من الوحوش الأمر الذي جعله يتعرّض للمخاطر والمصاعب، إلاّ أنّه تغلّب عليها بفضل حنكته وذكاءه، وعليه يمكن القول أنّ التّناص عنصرًا جوهريًا في بنية النّصوص الإبداعية، لأنّه

[1]- كامل الكيلاني، بساط الرّيح، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثقافة، القاهرة، د ط، 2012م، ص: 8.

يساعد على تكثيف فاعلية اللّغة ومنحها قوّة وجزالة، كما يساهم في إثراء النّص، وتعميق المعاني وترسيخها، وكذا تعميق التّأثير في وجدان القارئ وتنشيط فكره، حيث يتفاعل مع النّص بغية اكتشاف النّصوص الغائبة التي تمكّنه من تقديم العديد من التّأويلات له، وفكّ مغاليقه.

5- الاشتغال الفني:

تتّسم الرّواية العربية الجديدة بقدرتها على ضم واستيعاب مختلف الأجناس الأدبية والعلوم والفنون، وبذلك تحوّلت إلى فسيفساء ملمّة بمختلف الطبوع والألوان، هذا الأمر ساهم في إثرائها وتنوّع خطاباتها وتكثيفها، إذ لم تبق كما كانت منغلقة على ذاتها، بل صارت ميدانًا رحب تتفاعل وتتداخل فيه مختلف الفنون الأدبية، وغير الأدبية كالسّينما، والمسرح والنحت والرسم...إلخ، وقد برزت هذه الظاهرة أكثر في أعمال الرّوائيين الأكاديميين الذين أدركوا جمال هذه الفنون وسحرها، وامتلكوا معارف عديدة عنها أمثال **"واسيني الأعرج"** و**"أحلام مستغانمي"**، وكذا الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** في روايته **"حائط المبكى"** التي اتسعت لتستضيف في ثناياها نوعين من الفنون هما: الرسم والموسيقى.

5-1- الرسم:

اتّكأت الرّواية العربية على العديد من المرجعيات بغية تحصيل الإثراء والتّنوع، **"ففضلا عن الصورة الفوتوغرافية، الخطاب الصحفي، الرّسائل، المذكرات، الشعر، الموسيقى (...) نجد أيضا الرسم والفنون التّشكيلية، وذلك بسبب قوّة الصّلة بين الرّواية والفنون المكانية"**[1] ومنه فإنّ الربط بين الرّواية وفن الرسم يؤدي إلى نتيجة مفادها أنّ الأديب مثل الرسام، فهذا الأخير يعبّر عن الواقع، ويعكس أحاسيسه ومشاعره للمشاهد معتمدًا في ذلك على الرّيشة والألوان مخاطبًا بهما العين الباصرة، وذاك يسعى إلى البوح عن أفكاره وتصوير الواقع تصويرًا دقيقًا معتمدًا على اللّغة التي تؤثر في القارئ، وتدفعه إلى تشكيل صور عديدة في

[1]- حسن لشكر، الرّواية العربية والفنون السمعية البصرية (مظاهر التّفاعل)، سلسلة كتّاب المجلة العربية العدد 169، المملكة العربية السعودية، الرّياض، 1431هـ، ص: 108.

مخيلته، وعليه فقد يختلفان في المادة إلاّ أنّ هدفهما واحد وهو تجسيد العالم بواسطة أساليب فنية معبّرة والتأثير في نفوس المتلقين.

لقد منح الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** لهذا الفن أولوية في روايته، حيث حمّلها الكثير من المعلومات من خلال تعريفه بالعديد من اللّوحات الفنية لمشاهير وفنانين عالميين، والإشارة إلى أشهر مدارس الفن الحديثة والمعاصرة نستهلها بـ :

5-1-1- المنمنمات: يعدّ من أهم الفنون التّراثية في المشرق الإسلامي **"كان في السّابق يسمّى التّزاويق حيث أنّ استخدامه الشّائع قد تمثّل في التّزويق؛ أي تزيين تلك الكتب الأدبية والمخطوطات القديمة بالصّور المعبّرة، ليس فقط عن موضوعات تلك الكتب، بل أيضًا عن شتّى ألوان الحياة الاجتماعية والاقتصادية للشعوب، وكذا رسم منمنمات معبّرة عن مشاهد فنية تصوّر حياة البسطاء من الناس، وذلك من خلال تفاصيل حياتهم اليومية ومعيشتهم"**[1] في هذا الصّدد نذكر منمنمة الفنان الجزائري المشهور **"عمر راسم"*** في قول السّارد واصفًا اللّوحة **"قبالتنا على الجدار استوت لوحة لعمر راسم، حرص فيها على إظهار أدقّ التّفاصيل فجمع بين منظر عمراني لمسجد العاصمة الكبير، وأمامه سوق تعجّ بالحركة (...) وفي الخلف يترامى البحر رهوًا وقد عجّ بالسّفن، ورغم الدقّة التي حرص "عمر راسم" على إظهارها في لوحته، إلاّ أنّ ألوانه كانت قاتمة حزينة، زرقاء وبنية سوداء، مع** سحاب **مركوم فوق البحر (...)"**[2]، ومنه فقد رسمت هذه اللّوحة بأنامل فنان ثائر على الرّاهن أراد من خلالها الحفاظ على التّراث العربي الإسلامي، والتّصدي لموجات الفرنسة والطمس والتّغريب، فاختار المسجد العتيق رمزًا للعراقة والأصالة، والانتماء والهوية، حيث يعدّ أوّل مسجد شيّد في الجزائر العاصمة في القرن 5هـ، على يد مؤسس الدّولة المرابطية **"يوسف بن تشفين"**

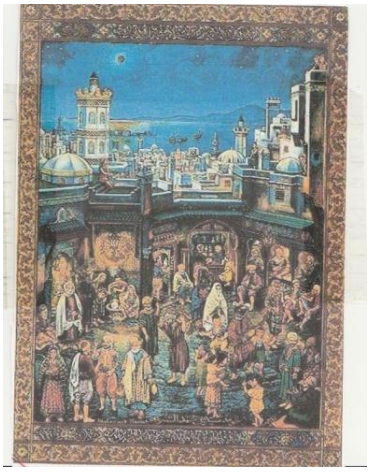
---

[1]- كريم كريموف، تاقييفا رويا سيف الدين، فن المنمنمات الأذربيجانية، تر: عبد الرحمان الخميسي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015م، ص: 7.

***عمر علي راسم :** خطّاط وصحفي جزائري في القرن 20م، اشتهر بخطه العربي ومقدرته في رسم المنمنمات، أسّس مدرسة المنمنمات الجزائرية في 1939م مع شقيقه **"محمد راسم"** وهو ممّن نكّبوا على يد الاستعمار القاسي، نكبة سوداء أثّرت على البقية من حياته، اشتهر بعد خروجه من السجن بنشاطه الإصلاحي والثقافي، وميله إلى الفن والرسم.

[2]- الرواية، ص: 87.

جسّدت بتشكيلتها المتميّزة فكرة هامة وهي **"نوستالجيا المكان"**، التي يراد بها ذلك الفيض الكبير من الشّوق والحنين الذي يعتري الإنسان اتجاه وطنه، فيقوم باسترجاع ذكريات الماضي بدفئها وجمالها بغية تحسين حالته النّفسية، وهذا ما نلمسه مع الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** الذي عبّر عن مدى شوقه وحنينه لماضي الجزائر العريق، من خلال توظيفه لوحة متفرّدة تحمل دقائق وتفاصيل عديدة عنها، فهو يتوق إلى تلك الأيام التي ظلّت أحداثها راسخة في أعماق ذاكرته تأبى الزوال والاندثار، ليعود كلّ مرة إلى بثّ الحياة فيها من جديد، وهذا لا يتأتّى إلاّ بالوقوف عند ذلك المكان واستحضار ذكرياته.



5-1-2- المدرسة التّكعيبية: تعدّ من بين أهم المدارس الفنية **"مرت بمرحلتين في تصورها الأولى هي المرحلة التّحليلية، حيث لم يبرز فيها دور الألوان الرّئيسي، أمّا الثّانية فقد اتّسمت بالتّركيب أو التّوفيق، وتحرّر الفنّان فيها من الاتّجاهات السّابقة، فاستخدم الألوان وبدأ ينقل من الطبيعة نفسها، وقد ذهب التّكعيبيون إلى استخدام الأشكال الهندسية، وعلى رأسها الشّكل المكعب والمخروطي والكروي"**[1]، يعدّ **"بيكاسو"*** من أبرز ممثلي هذه المدرسة وقد اشتهر بلوحته "الجورنيكا" التي **"قام برسمها سنة 1937م، بعد أن كلّفته الحكومة الإسبانية في المنفى بعمل لوحة جدارية كبيرة لمبناها في المعرض الدّولي الذي كان سيفتح**

[1]- راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ط1، 1998م، ص: 349.

* **بابلو بيكاسو: (Pablo Picasso)** رسّام، ونحات، وشاعر، وكاتب مسرحي، إسباني الجنسية، قضى معظم حياته في فرنسا باعتبارها بلاد الفن، كان أبوه يعمل في مجال الرّسم المتخصّصة في التّصوير الطبيعي كالطيور، ولهذا السبب أظهر شغفه ومهارته الخاصة في مجال الرّسم منذ نعومة أظافره، تعدّ لوحة "آنسات أفينيون"، و "غرنيكا" أكثر أعماله شهرة.

في باريس، وقد أصيب بحيرة شديدة وفكّر في أنسب الطرق لتنفيذ لوحته، إلى أن جاء يوم 26 أفريل1937 حيث قصفت الطائرات الألمانية قرية "الجورنيكا" بكلّ وحشية، وبعد هذا الواقع المرير تجلّت لديه رؤية فنية في تجسيد هذه الواقعة المؤلمة"[1]، ومنه فقد أصبحت هذه اللّوحة رمزًا عالميًا يصوّر ويجسّد أهوال الحرب، وما تخلفه من خراب ودمار، عبّر من خلالها الفنّان عن صرخته الغاضبة والرافضة للإبادة والقهر الذي يصيب الإنسان، وقد وردت في قول السّارد: **"انتصبت في مخيّلتي جدارية الجورنيكا (Guernica) المفزعة المدينة لهمجية الإنسان ضدّ أخيه الإنسان، المنذّدة بالحروب وسفك الدّماء، كانت لوحة "بيكاسو" استثناءً في عالم الفن والفن التّكعيبي على وجه الخصوص، رماد في الألوان ومأساة في ملامح الحيوان والبشر"[2].**

5-1-3- المدرسة الدّادئية: "ولدت الدّادئية عام 1916م، وبحلول أوائل العشرينات أضحت ظاهرة فنية سعت إلى قلب الأفكار البرجوازية التّقليدية في الفن، كانت تلك الحركة مناوئة بشكل جرئ للفن، والأهم من ذلك كلّه أنّ المشتركين فيها أمثال "مارسيل دوشامب فرانسيس بيكابيا، تريستان تزارا (...) وضعوا حبّهم للمفارقة، والوقاحة مقابل جنون العالم الذي جنّ جنونه (...) وذلك بينما كانت الحرب العالمية الأولى تستعر في أوروبا"[3]، ومنه فقد

[1]- فاطمة عمران راجي وآخرون، الإبداعية في تطوّر شكل الثّور في لوحة الجورنيكا، مجلّة كلّية التّربية الأساسة، العدد 17، أيلول، 2014م، ص: 589.

[2]- الرواية، ص: 61.

[3]- ديفيد هوبكنز، الدّادئية والسّريالية، تر: محمد الروبي، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثقافة، القاهرة، ط1 2006م، ص: 11.

نشأت هذه الحركة في ظلّ ظروف صعبة خلّفتها الحرب، وقد جاءت كرد فعل عليها، حيث **"رأت نفسها معنية بإعادة تمثيل الاضطراب النّفسي النّاجم عن الحرب العالمية الأولى."**[1]

استحضر الرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** لوحة فنية عليها صورة لزعيم الدّادئية ومؤسسها **تريستان تزارا "Tristan Tzara"** بعدما أشار إلى اسم الصّورة وصاحبها في معرض حديثه عن الأوهام والكوابيس التي تنتابه دائما، ويتجلّى ذلك في قوله: **"ضغطت عيني بقوة وأعدت فتحهما بسرعة، مجرّد أوهام ما رأيت، إنّها صورة للسّفاح، تشبه إلى حد كبير قناع تريستان تزارا للرسّام العالمي مارسيل جانكو* وهي تضرب عرض الحائط بكلّ القيم، لتستدعي الفوضى والعبث، لكنّ فمه المائل كأنّه فم مشلول كان أقرب إلى الابتسامة الزائفة"**[2] استطاعت هذه اللّوحة أن تكشف لنا عن مدى تمرّد البطل في رسم والده، من خلال العبث بملامح وجهه وتفاصيله، حيث يقول: **"حلمت ليلاً أنّني عثرت على لوحة سريالية بديعة، بها صورة والدي مدججًا بالنّياشين، يزيّن رقبته عقد يقطر دمًا، وكانت ملتصقة بأعلى كتفه ويرتفع فخذه إلى الأعلى وتنثني ساقه فوق رأسه لتتدلّى قدمه على كتفه الأخرى، تمرّدت على الوحي بوحي آخر من تريستان تزارا "Tristan Tzara" فربطت أنف والدي بقدمه بواسطة سلك مفتول شائك"**[3]، ومنه فقد جعل البطل من الرّسم أداة هامة يروّج بها عن نفسه ويصبّ من خلالها جلّ همومه و أحزانه، فنجده يعبّر عن مدى كرهه الشّديد لوالده المتغطرس، من خلال تشويه ملامحه وإبدائها في صورة سيئة، تنمّ عن مدى سوء طباعه وأفعاله، وهذا يؤكّد قوله: بأنّ **"العمل الفنّي ليس مجرّد شيء حسّي، إنّه روح تتجلّى من خلال وسط حسّي (...)"**[4]، ومنه فالفن مرآة شفافة تعكس بوضوح الحالات الشّعورية التي تنتاب كلّ فنّان مبدع، حيث يضفي عليها دائمًا جزءا من خصوصيته سواء أكان ذلك بوعي منه أو بغير وعي.

---

[1]- المرجع السّابق، ص: 12.

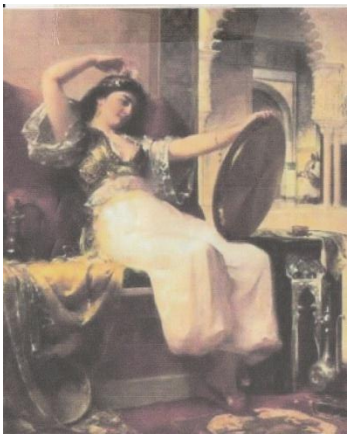
* **مارسيل جانكو: (Marcel janko)** رسّام، ونحّات، وشاعر، ومهندس معماري روماني الأصل، من مؤسّسي الحركة الفنية العالمية "الدادئية".

[2]- الرواية، ص: 24.

[3]- الرواية، ص: 34.

[4]- الرواية، ص: 42.

تتقاطع لوحة أخرى مع الأنساق السّردية، أشار إليها الرّوائي قائلا: **"اخترت لوحة فتاة من الشّرق للفنّان العالمي أوليفر دينيت غروفر (Oliver Dennett Grover) وهي تغرق في نرجسيتها في صفحة نحاسية اتّخذتها مرآة لها"**[1]، وقد استحضر الرّوائي هذه اللّوحة حتى يعكس لنا نظرة الآخر الغربي للحضارة العربية العريقة، ومدى تأثّره بها ونلمس ذلك جليًا من خلال توظيفه العديد من الأثار الموحية بثقافتنا وتقاليدنا، والتي تبرز في معرض حديثه عنها **"تبرّجت عن سحر الشّرق بكلّ ما فيه من تحف فنية، أقواس وأعمدة مرمرية، أباريق نحاسية، زراب وفساتين، وحلي ساحرة (...)"**[2] هذا من جهة، كما يسعى من جهة أخرى إلى عقد مقارنة بينها وبين محبوبته التي رآها أحلى وأجمل منها قائلا: **"رأيتها أحلى من فتاة أوليفر دينيت الحالمة، تقوّس أشدّ في الحاجبين، وامتداد في الرّقبة وحور بيّن في العينين، وامتداد عجيب في الذقن"**[3].



[1]- الرواية، ص: 107.

[2]- الرواية، ص: 107.

[3]- الرواية، ص: 108.

ومنه فقد طعّم الرّوائي عمله بالعديد من اللّوحات التي تتماشى وأحاسيسه وأفكاره، مقدّمًا معلومات عنها، ما ينمّ عن ثقافته الواسعة واطلاعه على مختلف الفنون، ولقد ترك المجال مفتوحًا لتحفيز آلة التّأويل لدى المتلقي كلّ حسب وجهة نظره، وذلك بعد غوصه في عالم الرّسم والتغلغل في أسراره، كما عمد إلى استحضار أسماء الرسّامين المشهورين، أمثال **"سلفادور دالي"(Salvador Dali)**، **"بول كوكان" (poul cougin)**، **"ماري كاسيت" (mary Cassatt)** **"أندريه ماسون" (Andri Masson)**، وغيرهم ممّن يجسّدون دعائم وركائز عالم الفن.

2-5- الموسيقى:

فطر الإنسان على حبّ الموسيقى وولعه بألحانها، كيف لا وقد خلقه الله في طبيعة موسيقية، من خرير النّهر، إلى صوت الموج الصّاخب، ومن حفيف أوراق الأشجار، إلى صوت الرعد الصّارخ، كلّ هذه الأصوات التي يسمعها منذ نشأته الأولى زادت في تعلّقه بهذا الفن الذي برز منذ عصور التّاريخ السّحيقة والذي ينحصر في **"علم في العزف على الآلات الموسيقية، وعلم الغناء بموجب الآلات الموسيقية الزّمنية التي تجعل اللّحن مؤلفا من عبارات موسيقية، متساوية في أزمنتها حتى ولو اختلفت في أنغامها"**[1]، ويبدو أنّ الموسيقى من الفنون التي تجاوزت حدود المسموع إلى المكتوب، حيث تمظهرت بصورة جلّية في العديد من الأعمال الإبداعية وبخاصة الرّوائية، من خلال حضور أعلامها وأدواتها وآلياتها، ومن الأعمال الأدبية نذكر رواية **"حائط المبكى"** للرّوائي **"عز الدين جلاوجي"** حيث قام باستحضار هذا الفن من خلال العديد من المقاطع نستهلها بقوله: **"هممت أن أحدثها عن ميولي الموسيقية أيضًا، لكنّها لم تمنحني فرصة، ودون مقدّمات مسحت أصابعها جيدًا استلّت من حقيبتها آلة الكمان، ثبتتها على الجيد، صمت اللّيل كلّه وغرق في رحلة صوفية يتشرّب ألحان السمراء المرفرفة بأجنحة الملائكة بأناملها (...) أخبرتني أنّ ما عزفت كان مقطوعة للعازف العالمي عبده داغر"**[2]، في هذا المقطع يشير البطل إلى معرفته الواسعة بفن الموسيقى، وإلى السّحر الذي تحدثه في المتلقين إذ تسمو بالنفس، وتلطّف المشاعر، وتحقّق

[1]- سليم الحلو، الموسيقى النظرية، منشورات دار المكتبة الحياة، بيروت، ط2، 1972م، ص: 12.
[2]- الرواية، ص: 55/54

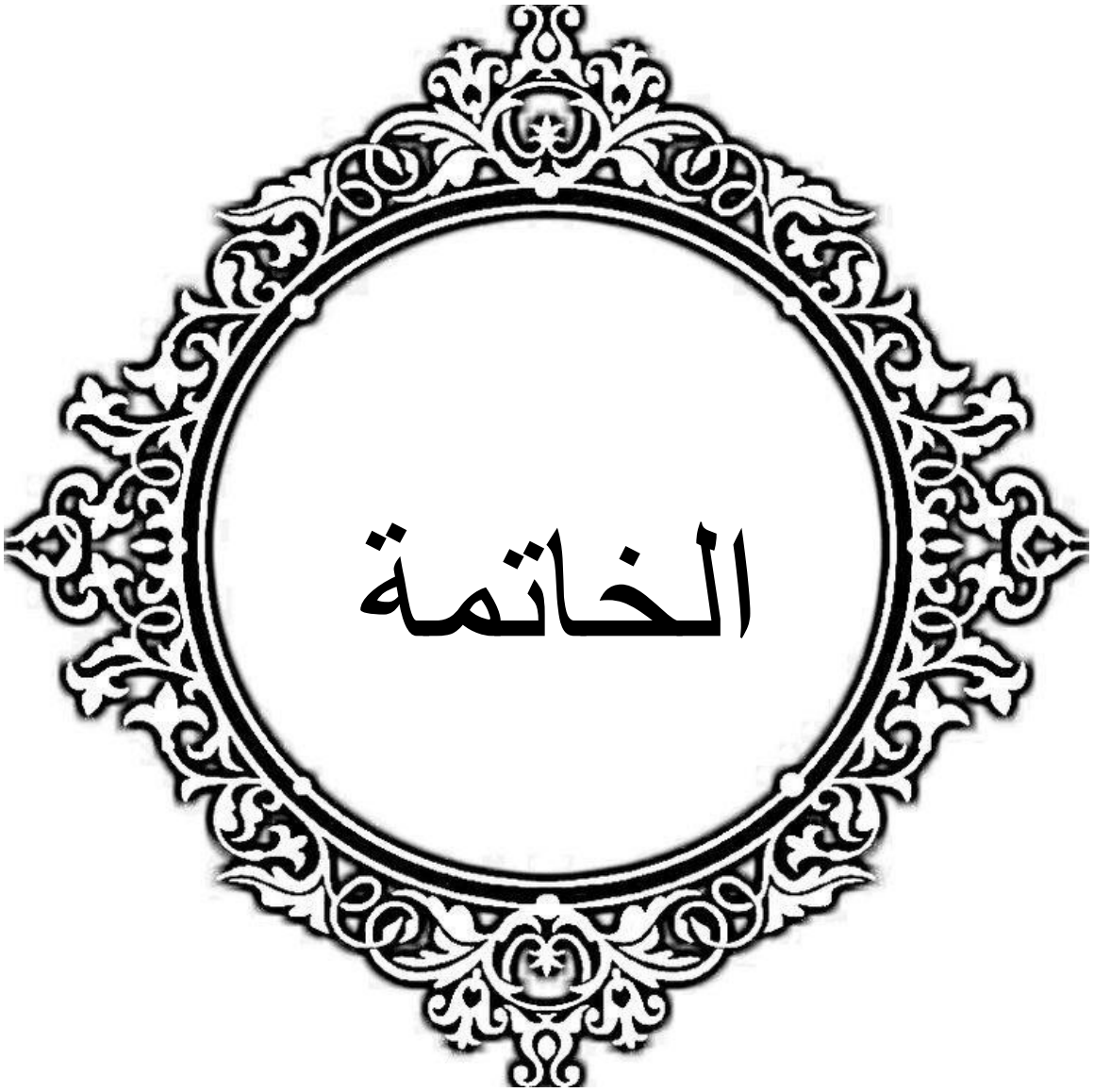
النشوة والفرح، مستحّضرًا الموسيقي والعازف المصري **"عبده داغر"** الذي اشتهر بأسلوبه الخاص في العزف، والتّأليف، وتعليم الموسيقى، كما عرج الى استدعاء آلة موسيقية هامة وهي "الكمان" التي تعدّ من أرقى الآلات الموسيقية التي استخدمت في عزف الموسيقى الكلاسيكية، وأقواها في التّعبير عن الأحاسيس والمشاعر، وذلك لقوة التقنيات التي تمتاز بها ويذكر في معرض حديثه عن صديقته المراكشية **"استخرجت قرصًا كانت قد أهدته لي، ثبّته فانطلقت أنغامه، أنغام العازف المغربي الشّهير عبد العزيز احباري على آلة الكمان (...)استمعت إلى الموسيقى تنساب شلالاً للعبقرية في كلّ الكون (...) وتأوّهت طويلاً مع الأوتار تداعبها أنامل فريد الأطرش، وعلّة، ورياض السنباطي، ونصير شمة، ومنير بشير وغيرهم"**[1] في هذا المقطع استدعى الكاتب كوكبة من الموسيقيين المشاهير كالموسيقي والمطرب السوري **"فريد الاطرش"** الذي ترك بصمات واضحة في الموسيقى والغناء العربي والموسيقي المصري **"رياض السنباطي"** الذي تفوّق في تلحين القصيدة العربية، متأثرًا بأبيه الذي برع في العزف على العود، والتّرنم بالأغاني القديمة، ونجد أيضًا **"رقصنا وغنينا واستمعنا الى الموسيقى، كانت رنّات العود ترفرف بأروحنا إلى أعلى علّيين، ظلّت أنغام الكمان تحوم حولي، وظللت دون وعي منّي أشرئب بحثًا عن المراكشية، لو حضرت لكان الحفل بطعم الجنة"**[2]، في هذا السّياق السّردي تحوّلت الموسيقى إلى أداة هامة لاستحضار سيل من الإسترجاعات، والذكريات الجميلة، حيث نجد أنّ البطل تذكّر من خلالها صديقته المراكشية التي تشاركه حبّه للفن، ومنه فإلى جانب الطرب والرّاحة التي تحقّقها الموسيقى للإنسان عند سماعها، فهي أيضًا تساهم في الكشف عن عالمه الداخلي، وما يعتريه من أحاسيس ومشاعر مختلطة، و في سياق آخر يقول: **"وكانت تنطّ في كلّ مكان فرحًا بهذا اللّقاء كما لم أرها من قبل، وهي تدندن أغنية فايزة أحمد "انت وبس اللّي حبيبي"**، في هذا المقطع السّردي استدعى الكاتب أغنية **"فايزة أحمد"** "انت وبس اللّي حبيبي"، التي كانت تردّدها سمراءه فرحا باللّقاء الذي سيجمعها بوالدها بعد طول غياب، وبذلك تصبح الموسيقى لغة معبّرة وبقوّة عن مشاعر الفرد، وأداة بارزة للتّعبير عن حالته النّفسية، كما استحضر الملحن

[1]- الرواية، ص : 65/64.
[2]- الرواية، ص: 81.

الجزائري **"بلاوي الوهراني"** الذي منح الوسط الفنّي ثروة من الإبداعات في الألحان الموسيقية بمختلف الطبوع والألوان، وتخرّج على يديه العديد من المواهب، ويتجلّى ذلك في قوله: **"كان السّائق السّتيني النّحيف غارق في ترديد أغنية لبلاوي الهواري المنبعثة بصوت خافت أمامه"[1]**، وبناءً على ما تقدّم يمكن القول أنّ الرّواية تحاول الجمع بين عالمين متناقضين، عالم مليء بالرّوحانيات، والسّعي وراء إدراكها من خلال الذّات "الشّخصية البطلة"، ويتجلّى ذلك في استدعاء النّص السّردي للعديد من الفنون التّواقة إلى الحرية والسلام "الموسيقى، والرسم"، وعالم مليء بالماديات المزيّفة "الاغتصاب، الجنس القتل"، ساعد ذلك في تحميل الشّخصية البطلة العديد من التّحولات النّفسية المعقّدة.

يعدّ هذا الخرق والتجاوز المستمر الذي أحدثه الأدباء في الرّواية، من خلال تزويدها بنصوص غير أدبية وأنساق تعبيرية أخرى، مظهر من مظاهر التّمرّد على التّقاليد الفنية المتعاهد عليها، والجنوح نحو ابتكار وخلق أساليب مغايرة، تتّسم بصياغة بنية سردية جديدة وتجسيد قيم التعدّد والتّراسل بين الفنون، وعليه فإن ما يمكن الرّكون إليه بعد هذا المشوار من البحث، هو الجزم بأنّ التّجريب ليس نزعة عابثة، تسعى وراء التّمرّد على الأشكال وتقويضها، وإنّما هو في الأصل منهج في التّفكير يرتكز على الاجتهاد، والبحث من أجل إعادة إحياء التراث وبعثه من جديد، بصورة مختلفة مع تجاوز وخرق البعض من الأشكال النمطية حتى تواكب متطلّبات العصر وظروفه، محقّقين بذلك معارف راقية ومتجدّدة، قد تتأسّس على جذور التّقليدية، لكنّها غالبًا ما تحمل سمات متباينة عن المعرفة السّابقة، تطغى عليها صفة المغايرة والتّجدّد.

[1]- الرواية، ص: 90.


الخاتمة

خاتمة:

استطاعت الرّواية الجزائرية أن تحقّق تطورًا كبيرًا على مستوى مواضيعها وتقنياتها وذلك بفضل جنوحها نحو **التّجريب**، الذي يرتكز أساسًا على نبذ المألوف والسّائد، بحثًا عن صيغ جديدة ومغايرة، وقد برزت لنا من خلال هذه الدّراسة العديد من المظاهر التّجريبية التي ميّزت الرّواية الجديدة يمكن أن نحدّدها في جملة من النقاط :

- يعدّ التّجريب ممارسة إبداعية حداثية، ترتكز أساسًا على قانون التّجاوز، والخرق المستمر لكلّ ما هو مألوف و تقليدي.
- دخل التّجريب مجال الأدب على يد **إميل زولا** "Emile Zola" من خلال كتابه الرّواية التّجريبية.
- إحساس الرّوائي بالعجز والإحباط داخل عالم كلّ ما فيه خاضع للتّغير والتّجديد، حفّزه على بناء رواية جديدة بأسس وصيغ حداثية تساير ظروف العصر.
- يعدّ الروائي "عزالدين جلاوجي"، أحد مؤسّسي الرّواية الجديدة في الجزائر، ونلمس ذلك في العديد من الأعمال الأدبية التي قدّمها كرواية العشق المقدنس، وسرادق الحلم والفجيعة...إلخ.
- تتداخل في رواية حائط المبكى ملامح تجريبية عديدة، ويتجلّى ذلك بدءا بالعنوان الذي يكتنفه الغموض والضّبابية.
- يعدّ التّشظّي الزّمني من أهم سمات الرّواية الجديدة، حيث أصبح الرّوائي ينتقل بكلّ حرية بين مختلف الأبعاد الزمنية، معبّرًا عن الواقعية الذهنية، وتراقص الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهو بذلك يتجاوز التّسلسل الزّمني المعهود في الرّواية التقليدية.
- سعت الرواية الجديدة إلى هدم البنية التّقليدية للرّواية بما فيها المكان، وذلك من خلال بنائه على التّقطيع والأنسنة، واللجوء إلى تعتيمه، وعدم تقديم توضيحات أو ملامح مفصلة عنه.
- فقدت الشّخصية الحكائية في الرّواية الجديدة قيمتها، إذ لم تعد تملك اسمًا ولا هوية بل أضحت مجرد رقم أو حرف، ركّز الرّوائيون الجدد على إبراز حالتها النفسية وما يعتريها من انهيار وتشظّي، من خلال استنادهم على تقنية المونولوج، وتفعيل صيغ أخرى كالهذيان والأحلام والكوابيس.

- سعت الرّواية الجديدة إلى تكسير خطّية الحدث، حيث أصبحت تبدأ من النهاية وتعود إلى البداية الأمر، الذي يؤدي إلى تداخل الوقائع والأحداث.
- يعدّ الاشتغال الصوفي، واحدا من أهم أشكال النّزعة التّجريبية الجديدة في الرّواية، عمد الرّوائيون إلى توظيفه في الرّواية، قصد إثراءها بأدوات جديدة ومبتكرة، لها دور فعّال في تعميق المعاني وتوضيحها.
- أصبحت الرّواية الجديدة أكثر قدرة على اختراق المحظور، والخوض فيما كان ممنوعًا الأمر الذي يبرز تحرّر الكتّاب من كلّ القيود والعوائق التي تقيّد حريتهم في الكتابة وتمرّدهم على القيم والعادات البالية، وذلك بغية تقديم إبداع جديد متميّز وغير نمطي.
- تحوّلت الرّواية الجديدة بفعل التّناص إلى فسيفساء، تتداخل وتتواشج فيها مجموعة من النصوص سواء اكانت سابقة أو معاصرة، حققت نوعًا من التّجديد والحداثة، وعبّرت عن انفتاح النص الرّوائي على مختلف الأشكال والخطابات.
- تسعى الرّواية التجريبية إلى كسر الحواجز والحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية محقّقة بذلك فكرة التّراسل والتّداخل فيما بينها.

في الختام يجدر الإشارة إلى نجد أنّ التّطور الذي حقّقته الرّواية الجزائرية من خلال تبنيها مبادئ وأسس جديدة، جعل منها ظاهرة أدبية جديرة بالبحث والاهتمام، حيث أقبل عليها العديد من الرّوائيين الذين أرادو خوض غمار التّجريب والمغامرة، والتّأسيس لصيغ وأشكال جديدة للخطاب.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.

- قائمة المصادر:

1- إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، دار التّنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2 1992م.

2- عزالدين جلاوجي، حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والنشر والتّوزيع، الجزائر، ط2 2016م.

3- كامل الكيلاني، بساط الريح، مؤسّسة هنداوي للتّعليم و الثقافة، القاهرة، 2012م.

- قائمة المراجع العربية:

1- أحمد الزعبي، التّناص (نظريا وتطبيقيا)، مؤسسة عمون للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن ط2، 2000م.

2- آمنة بلعلي، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من التّماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ت.

3- آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتّطبيق، دار فارس للنشر والتّوزيع، عمان الأردن، ط2، 2015م.

4- بسام القطوسي، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

5- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)،المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1990م.

6- حفناوي بعلي، تحوّلات الخطاب الرّوائي الجزائري، أفاق التّجديد ومتاهات التّجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، الطبعة العربية، 2015م.

7- حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية الدار البيضاء، ط1، 1989م.

8- حميد لحمداني، بنية النص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثقافي والنشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1991م.

9- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التّكوين، د ط، د ت.

10- راوية عبد المنعم عباس، الحسّ الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، ط1، 1998م.

11- رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السّرد العربي(مقاربة أسلوبية في رواية الشّحاذ لنجيب محفوظ)، دار الزمان للطباعة والنشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015م.

12- زينب عبد العزيز، من حائط البراق إلى جدار العار، دار الكتاب العربي، القيس للطباعة وفصل الألوان، دمشق، سوريا، القاهرة، مصر، ط1، 2004م.

13- سليم الحلو، الموسيقى النّظرية، منشورات دار المكتبة الحياة، بيروت، ط2، 1972م.

14- سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، د ط، 2004م.

15- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر الجزائر، د ط، 2009م.

16- صلاح فضل، لذّة التّجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر ط1، 2005م

17- عبد القادر بقشي، التّناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية) إفريقيا الشّرق، المغرب، د ط، 2006م.

18- عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر د ط، 1830م - 1974م.

19- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، محاكاة للدراسات والنّشر والتّوزيع دمشق ط1، 2011م.

20- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، العدد 240، الكويت، د ط، 1998م.

21- علي محمد المومني، الحداثة والتّجريب في القصة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م

22- فراس السّواح، دين الإنسان (بحث في ماهية الدي ومنشأ الدافع الديني)، دار علاء الدين للنشر والتّوزيع والتّرجمة، سورية، دمشق، ط2، 2002م.

23- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، د ط، 2000م.

24- محمد الشّوبكي، التّصوف وأنواعه في الميزان الشرعي، مكتبة أفاق، غزة، ط1 2002م.

25- محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة ط1، 2011م.

26- محمد داود، الرّواية الجديدة (بنياتها وتحوّلاتها) دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1 2001م.

27- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التّراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ط د ت.

28- منى محمد محيلان، التّجريب في الرّواية العربية الأردنية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2000م.

29- مها حسن قصراوي، الزّمن في الرّواية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت لبنان ط1، 2004م.

30- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، بيروت، د ط، 1986م.

31- ياسين نصير، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، د ط، 1986م.

32- يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، لبنان، ط3 2010م.

- قائمة المراجع المترجمة إلى اللّغة العربية:

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط2، 1997م.

2- جيفري بارندر، الجنس في أديان العالم، تر: نور الدين البهلول، دار الكلمة للنشر والتوزيع دمشق، د ط، 2001م.

3- ديفيد هوبكنز، الدادئية والسريالية، تر: محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة القاهرة ط1، 2006.

4- روبرت همفري، تيار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1، 2015م.

5- غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

6- كريم كريموف، تاقييفا رويا سيف الدين، فن المنمنمات الأذربيجانية، تر: عبد الرحمان الخميسي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015م.

- قائمة المعاجم والقواميس:

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع اسطنبول، تركيا، ط2، ج1، 1972م.

2- أبو الفضل جمال محمد ابن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة جرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، مج1، 1990م.

3- أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، دراسة تراثية مع شرح مصطلحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000م.

4- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط3، ج1، 1920م- 1990م.

- قائمة المجلاّت والدوريات:

1- أسامة عميرات، الرّواية الجزائرية المعاصرة بين قلق التّغريب و رهان التّجريب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد7، ديسمبر، 2011م.

2- حسن دحو، الأدب الموازي في الأدب العربي، إشكالية المفهوم والنظرية، دراسة في الكتابة البوليسية العربية، مجلة مقاليد، العدد9، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر ديسمبر 2015م.

3- حسن عليان، الرّواية والتّجريب، مجلة جامعة دمشق، العدد2،2007م.

4- حسن لشكر، الرّواية العربية والفنون السمعية البصرية، سلسلة كتاب المجلة العربية العدد، 169، المملكة السعودية ،الرياض، 1431 ه.

5- فاطمة عمران راجي وآخرون، الإبداعية في تطور شكل الثور في لوحة الجورنيكا، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد17، أيلول، 2014م.

- قائمة الندوات والمؤتمرات:

1- محمد عز الدين التّازي، التّجريب الرّوائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الرّوائي العربي، الرواية العربية إلى أين؟ 12- 15 ديسمبر، 2010م.

- قائمة الرسائل الجامعية:

1- أمال طورش، التّجريب في الرواية المغاربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011م، 2012م.

2- غراب خديجة، تجلّيات الأسطورة في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار، مذكرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللّغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2013 2014.

3- ليلى عائشة، التّجريب في مسرح السيد حافظ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستر في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2002م، 2003م.

4- نسيمة دومي، التّجريب في رواية كوكب العذاب لشهرزاد زاغر، كلية الآداب واللّغات جامعة بوضياف، المسيلة، 2017م، 2018م.

- قائمة المواقع الإلكترونية:

1- الموقع: الحضرة https :m-Wikipédia//ar Wiki »، بتاريخ: 18 جوان 2019.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
الشكر والعرفان	
الإهداء	
مقدمة	**أ - ب –ج**
الفصل النظري: التّجريب مقاربة نظرية	
توطئة	**2**
1- ماهية التّجريب	**2**
1-1- المعنى اللّغوي	**2**
1-2-المعنى الاصطلاحي	**3**
2- مفهوم التّجريب الرّوائي	**5**
3- محفزات ودعائم بلورة التّجريب	**8**
4- واقع التّجريب في الرّواية الجزائرية	**11**
4-1- النزوع إلى الماضي وبعث الخطاب التاريخي	**13**
4-2-البعد الأسطوري	**13**
4-3- تداخل الأجناس الأدبية	**14**
4-4- تعدّدية الأصوات	**14**
الفصل الأوّل: آليات التّجريب في رواية حائط المبكى	
أولاً: مكوّنات البناء الرّوائي	**17**
1- العنوان	**17**
2- الزّمن	**21**
2-1-محور النظام L’ordre Temporel	**22**
2-1-1- الاسترجاعAnalepse	**22**

2-1-2- الاستباق Prolepse	**25**
2-2- محور المدة La Durée	**27**
2-2-1- إبطاء السرد	**27**
2-2-1-1- الوقفة Pause	**27**
2-2-1-2- المشهد La scène	**29**
2-2-2- تسريع السرد	**31**
2-2-2-1- الخلاصة Sommaire	**31**
2-2-2-2-الحذف L'ellipse	**33**
2-3- التّواتر La Fréquence	**35**
3- المكان	**37**
3-1- الأمكنة المغلقة	**38**
2-3- الأمكنة المفتوحة	**41**
4- بنية الشّخوص الحكائية	**44**
4-1- الشّخوص الحكائية الرّئيسية "شخوص في صورة حروف"	**45**
4-2- الشّخوص الحكائية الثانوية	**51**
5- تمظهرات السّارد بين الأنا و الأنت	**54**
5-1- ضمير المتكلم "أنا"	**54**
5-2- ضمير المخاطب " أنت"	**55**
الفصل الثاني: التّمظهرات التّيمية في رواية حائط المبكى	
ثانيا: مكوّنات البناء الحكائي	**59**
1- البعد الدرامي وتجلّيات الرّواية البوليسية	**59**
2- الاشتغال الصوفي	**62**
2-1- حلقات الذكر	**62**
2-2- الوجد	**62**
2-3- الحضرة	**63**

2-4- المريد	**63**
2-5- السكر	**64**
2-6- الحلول	**64**
3- خرق المحظور	**65**
3-1- الدين: (بين قطبي المرجعية والممارسة)	**65**
3-2- الجنس: (الذكر والجسد الأنثوي)	**66**
4- التّناصIntertextualité	**68**
4-1- التّناص القرآني	**70**
4-2- التّناص الأسطوري	**72**
5- الاشتغال الفني	**73**
5-1- الرّسم	**73**
5-1-1- المنمنمات	**74**
5-1-2- المدرسة التكعيبية	**75**
5-1-3- المدرسة الدادئية	**76**
5-2-الموسيقى	**79**
خاتمة	**83**
قائمة المصادر والمراجع	**86**
فهرس الموضوعات	**93**

ملخص المذكرة

ملخص:

يعدّ التّجريب حركة إبداعية حداثية تسعى إلى التّخطي، والخرق، والتّمرد على القيود والتّقاليد السّائدة، وذلك بهدف تأسيس نصوص إبداعية تتّسم بسمات التّجديد والمغايرة، وتسعى إلى ابتكار أفاق روائية جديدة، تأبى الثبات وتسعى دوما إلى تجاوز الأشكال النمطية المعهودة في الرّواية التّقليدية، ولم تكن الروية الجزائرية بمعزل عن هذا التّيار الحداثي، وقد تمثّل ذلك في العديد من الأعمال الإبداعية، من بينها رواية **"حائط المبكى"** للرّوائي **"عزالدين جلاوجي"** التي تعد أنموذجًا هامًا يضم في ثناياه العديد من الآليات، والتقنيات المميّزة للرّواية التّجريبية.

الكلمات المفتاحية: التّجريب، المغامرة، الكتابة الجديدة، الرّواية، حائط المبكى.

Résumé:

L'expérimentation est considérée comme un mouvement inventif moderne qui cherche le dépassement, la violation et l'insubordination sur les restrictions et les traditions prédominantes, dans le but de produire des textes inventifs distingant par le renouvèlement, et le changement, cherchant inventer des nouvelles perspectives romantiques, l'immuable, et dépasser les stéréotypes prédominants dans l'ancien roman. Le roman algérien n'était pas loin de ce courant moderne. Ceci, représente dans des plusieurs travaux: le roman « le mur des cris »du romancier Azzedine Djelaoudji qui est considéré comme un paradigme important englobant des plusieurs normes et des technique distinctes du roman Expérimental.

Mots clés : l'expérimentation, l'aventure, la nouvelle écriture, le roman mur des cris.

Summary:

Expérimentation Is a modern créative movement That seek to transcende, break and Rebel against prevailing traditions, with the aim of establishing créative texts cha- racterized by innovative and différent characteristics, with the aim of creating new literary horizons. The Algerian Novel has not been isolatéd from This modernist trend and has been represented in many créative Works, including the novel the Wall of lamentation by nove-liste Izz al‹Din jalawaji, which Is an important model That includes many characteristic mechanisms and techniques of the expérimental novel.

Key words: Experimentation, Adventure, New writing, The novel, Wailing Wall.