الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 02 - أبو القاسم سعد الله -

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة
(دراسة لنماذج مختارة)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)
تخصص: قضايا الأدب والدّراسات النّقدية والمقارنة.

إعـداد الطالب:
حسن مهدي

إشـراف:
د/ حميد بوحبيب

السنة الجامعية: 1440-1441هـ / 2019-2020م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 02 - أبو القاسم سعد الله –
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة
(دراسة لنماذج مختارة)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)
تخصص: قضايا الأدب والدّراسات النّقدية والمقارنة.

إعـــداد الطالب:
حسن مهدي

إشـــراف:
د/ حميد بوحبيب

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د/ علال سنقوقة	أستاذ التعليم العالي	الجزائر 02	رئيسا
د/ حميد بوحبيب	أستاذ محاضر (أ)	الجزائر 02	مشرفا مقررا
د/ مليكة بن بوزة	أستاذة التعليم العالي	الجزائر 02	عضوا مناقشا
د/ الزاوي لعموري	أستاذ التعليم العالي	الجزائر 02	عضوا مناقشا
د/ مصطفى ولد يوسف	أستاذ التعليم العالي	آكلي محند ولد الحاج . البويرة	عضوا مناقشا
د/ راوية يحياوي	أستاذة التعليم العالي	جامعة مولود معمري . تيزي وزو	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 1440-1441هـ / 2019-2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

إلى التي حبّها لم يسعه قلبي فتدفق يسري في كياني، ريحانة حبي وحنانه أمي الرؤوم حفظها الله.

إلى الذي بذل س أجل تربيتي وتعليمي كل معروف...والدي رمز العطاء المتدفق حفظه الله.

إلى إخوتي وأخواتي...وخاصة البرعمة إبتهال...في قلب القلب أنتم.

إلى التي شاركتني أفراحي وأحزاني ووقفت إلى جانبي طيلة مسار البحث دون كلل أو تعب، فأمدتني بالتشجيع والدّعم فكانت خير سند. رفيقة دربي زوجتي الغالية.

إلى فلذة كبدي وبهجة حياتي 'فاطمة الزهراء ثم' أحبّك بنيّتي..

إلى ينابيع العطاء س أساتذتي الأماجد...إلى كل س علمني منهم حرفا في مسيرتي العلمية 'الله يعلم ما يُكنّه فؤادي'...

إليكم جميعا، أهدي ثمرة جهدي وعصارة فكري، وما توفيقي إلا بالله.

حسن مهدي

شكر وعرفان

أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي المفضال صاحب الإرادة القوية والنشاط الفياض المشرف على هذا العمل الأستاذ الدكتور حميد بوحبيب، الذي كان له الفضلُ في تشجيعي وتوجيهي، هذا الذي مكنني من التغلب على كثير الصُعُوبَات والعَقبات التي اعترضَت سَبيلَ بحثي، فلقد أحاطني بكرمه وفضله... وأمدّني بالمعارف والمعلومات التي ارتقت ببحثي... كما أشكره على رحابة صدره، وحرصه الشديد على أن يكون العمل جادا ومجديا، فكان نعم الموجه والمعين... فله تحيتي وتقديري الخالصين.

والشكر موصول إلى كُل بذل وعطاء أحاطني به شَوامخُ أهل العلم والأدب، أساتذتي الكرام، أعضاء لجنة التكوين تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة، الذين كان لهم فضل توجيهي وتيسير السبيل أمامي، من خلال توجيهاتهم الحكيمة التي سَربَلُوني بها والمصادر والمراجع العديدة التي خَصُوني بها، وتحملوا مَشقَة إحضارها لي.

فلهم مني خالص التقدير...

حسن مهدي

مقدّمة

الحمد لله ذي الجلال صاحب الجود والإنعام، ثم الصّلاة والسّلام الأتمان الأكملان، على ملاذ الورى وشفيع الأنام، المصطفى بدر التّمام عليه أفضل الصلاة وأزكى السّلام. وبعد؛

شكّل التّجريب الرّوائي بوصفه استراتيجية جمالية، هاجسا حقيقيا لدى الأقلام الإبداعية التي جعلت منه ملاذها للتعبير والمغامرة في عوالم جنس الرواية، من خلال ما ضمِنَه لهم من إمكانيات، من قبيل تكسيره للميثاق السّردي المشكّل لبنية الرواية التقليدية وثورته على الأنماط الكتابية السّائدة، وتأسيس رؤيته الفنية على الانفتاح والتّجاوز الذي لا يعترف بالحدود. ليغدو -التّجريب- وفق هذا الخيار، استجابة جمالية لرغبة الرّوائيين الملحة في التّجاوز والتّخطي المستمرين.

ومن ثمّة، يتبيّن أن الرّواية بانفتاحها على مجموع الفنون واحتفائها بعديد التفصيلات الإبداعية، يجعل منها الشّكل الإبداعي الأنسب القابل للخرق والتّجاوز، وهي بهذا التّوصيف تمتطي مركب التّجريب الرّوائي بأبعاده الجمالية، وتوغل في مضمار التّجديد السّردي الذي يسعى إلى خلخلة السّائد والمكرّس من أشكال الكتابة التي شهدتها بنية الرّواية الكلاسيكية، ورسم آفاق جديدة تؤسّس لوعي جمالي جديد؛ لأن التّجريب نمط من الفهم والممارسة، يرفض التّقليد ويخرق القوانين والمعايير الثابتة.

وفي ظلّ هذه التحولات، شهدت الرّواية الجزائرية نزعة تجريبية مكّنت المبدع من ولوج عوالم التّخييل، فمنحت أثره الإبداعي قيما جمالية استرعت اهتمام المتلقي وكسرت افق انتظاره؛ لأن ممارسة التّحديث من شأنه أن يرتقي بالإبداع ويغنيه بالحمولات الفنية التي تدخل القارئ في صلب العملية الإبداعية بالتفاعل والمشاركة المثمرة، على اعتبار أن المبدع في الغالب يرى ما لا يراه غيره، خاصة وأنّ الرواية فضاء منفلت لا حدود له.

وتعدُّ دراسة تمظهرات التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة، من المواضيع التي لا فكاك من طرحها ومعالجتها نظير ما تكتسيه من أهمية فكريّة واجتماعية وفنّية.

من أجل ذلك تولّدَتِ الرّغبة عندَنا في اختيار مبحث 'الرّواية الجزائرية' مادة للدِّراسة في هذا البحث الذي ارتضينا له عنوانا وسمناه به هو: ' **التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة** '، (**دراسة لنماذج مختارة**).

كما نهدف من خلال هذه الدِّراسة، لفت انتباه الباحثين بضرورة الاهتمام بالرّواية الجزائرية، وكذا محاولة إثبات أن ثمة أقلاماً روائية جزائرية تستحق أن يسلّط الضّوء على تجاربها الإبداعية دراسة وتمحيصا، على اعتبار أنها أثبتت نجاعتها وثراءها على أكثر من صعيد، خاصة تلك التي حاولت الفكاك والتّخلص من قيد النمطية الكتابية السّائدة التي كانت واقعا مشهودا عند التجارب الإبداعية قبلُ..، ساعية في تقديم رؤية فنية وفق أشكال جمالية جديدة، إن من ناحية البناء والتّشكيل الفني، أو الموضوعاتي من ناحية أخرى، فأبانت عن قدرات فنية، قدّمت للقارئ الجزائري جديدا كان يَعُوزُه، وهو القارئ الذي أعيته هشاشة الواقع المثقل بمعاناته وأزماته المتعدّدة؛ بدليل أنّ الحياة الأدبية مرتبطة أشدّ الارتباط بالحركية الاجتماعية. كما نروم أيضا معرفة مدى فاعلية النقد الجديد بآلياته التّحليلية في مقاربة النّص الرّوائي الجزائري، وكيف لهذه الإجراءات أن تكون عاملا محفزا في إحلاله المكانة اللائقة به.

وعلى هذا الأساس، اقتضت ضرورة البحث اختيار نموذجين روائيين، سلك صاحباهما مسلك التّجريب وخاضا غماره، وتلمسنا ذلك من خلال الخصوصية التي طالت تشكيلهما السّردي الذي تمظهرت فيه عديد الملامح التّحديثية التي استدعت منا الوقوف عند دراستها والتعرض لها بالبحث.

أما النموذج الأول فتمثل في رواية 'جذور وأجنحة' لـ 'سليم بتقة'، في حين أنّ النّموذج الثاني فتمثل في رواية 'المطر يكتب سيرته' لـ 'مرزاق بقطاش'، ولعل هذا الاختيار المتقصد له ما يبرره، فاختيارنا لرواية سليم بتقة، فلأنه يعدّ أديبا وروائيا شابا من جيل الاستقلال، حيث وقفنا على ملامح التّحديث التي مارسها والتّجديد الذي خاض غماره وهو يشيّد عالمه التّخييلي، ما قادنا لدراسة مواطن التّجريب الذي اشتملت عليه روايته 'جذور وأجنحة'.

أما النّموذج الثاني المنتقى والمتمثل في رواية 'المطر يكتب سيرته' فيعود للرّوائي مرزاق بقطاش، كاتب مخضرم عايش زمن الكتابة الرّوائية في بواكيرها، فقدّم للمشهد الثّقافي عديد الأعمال الإبداعية التي تأسّست بنيتها السّردية عموما على النّمط التّقليدي الذي شاع تشكيله من لدن أدباء تلك الفترة، ليتحوّل بعدها إلى ارتياد نمط جديد ومختلف عن السابق من الأعمال، حاول من خلاله اعتماد التّحديث السردي الذي بدأت ملامحه بالظهور في النّص الرّوائي الجزائري الحديث والمعاصر، كما آثرنا اختياره كقلم جزائري له باعه الراسخ في ميدان الكتابة الإبداعية، محاولين بذلك إجراء مقارنة بينه وبين صوت شبابي مبدع من جيل الاستقلال، وذلك من خلال روايته الجديدة 'المطر يكتب سيرته' التي حظيت بجائزة آسيا جبار للرواية سنة 2017.

أما عن دواعي اختيارنا لهذا الموضوع، فهو ممّا لا يمكن الوقوف عنده إجمالا، ولكن حسبنا أن نذكر بعض الأسباب التي أفضت إلى مقاربتنا هذا البحث والتي نوجزها فيما يلي:

- طبيعة الرواية الجزائرية وما تحظى به من خصوصيات، عبّرت عن الواقع الاجتماعي الذي يحياه الفرد من معاناة وأزمات، وإنجازات وانتصارات، تمخض عنها وعيا جديدا حيال الكتابة الإبداعية التي انبثقت منه فعبّرت عنه وفق رؤية حداثية استطاعت من خلالها معالجة قضاياه المستجدّة.
- الرغبة الملحة في الوقوف على مقاربة أنماذج روائية انفتحت عوالمها التّخييلية على الجديد السردي، الذي مكنها وفي ظرف وجيز من تبوء مكانة غاية في الأهمية، الأمر الذي جعلها حريّة بأن تدرس وتناقش.
- ونروم في هذه الدّراسة التّعرض لاستراتيجية التّجريب الروائي بالبحث والتنقيب، محاولين الوقوف عند أهم النّقاط التي تخلّلتْها، كما ترتكز رؤيتنا على مقاربة نقدية تهدف إلى تبصر مواطن التجريب الرّوائي؛ خاصة لما يملكه النّص من مرونة في استيعاب معطيات وتقنيات جديدة من ناحية الشكل والمضمون...

وقد انطلقنا في إنجاز هذه الدّراسة من إشكالية كبرى جسدتها هذه التساؤلات:

ما المقصود بالتّجريب في النّص الروائي الجزائري؟ متى حقّقت الرواية الجزائرية الوعي التّجريبي؟ وما هي أبرز ملامح التّجريب في الرّواية الجزائرية ؟

وعليه، وحسب ما تقتضيه مجريات البحث في هذا الموضوع الموسوم بـ **'التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة'**، (**دراسة لنماذج مختارة**)، وضعنا خطة قسمنا فيها البحث منهجيا بعد المقدمة إلى مدخل وثلاثة فصول، مدخل عنوناه بـ'مصطلح التّجريب وقضاياه النّقدية' توزع بدوره إلى ثلاثة مباحث، مبحث أول اختص في تحديد المفاهيم: تحدثنا فيه عن ماهية التّجريب وعرضنا معانيه اللغوية كما وردت في المعاجم وكتب اللغة، وبيّنا كيف انتقل هذا المفهوم من المعنى اللغوي إلى المعنى الاصطلاحي. أما المبحث الثاني فعالجنا فيه التّجريب في حقل الإبداع الأدبي وكذا علاقة التّجريب بالرواية، خاصة إذا علمنا حاجة العمل الإبداعي إلى تجديد أدواته وآلياته الفنية، على اعتبار أن الرّواية تعدّ جنسا أدبيا يتسم بطابع المرونة والتّجدّد، ويتميز بخصائصه الفنيّة، وتجاربه الفكرية، وأبعاده الجمالية، الباحثة عن الخصوصية بغية تحقيق الانفتاح والتّجاوز، للننتقل بعدها للوقوف على محور آخر تمثل في التّجريب وإشكالية المصطلح.

أما الفصل الأول فخصصناه للجانب النّظري، عنوناه بـ 'التّجريب الروائي في المنجز النّقدي الغربي والعربي'، حيث تم التطرق فيه إلى المرجعيات المعرفية التي أسّست للتّجريب، حيث توزع بدوره إلى ثلاثة مباحث، اقتضى منا مبحثه الأول الوقف على رصد منطلقات الرّواية الغربية ووعيها بالتّجريب، على اعتبار أن طرح سؤال البدايات مسألة جوهرية لا ينبغي إغفالها، لذا آثرنا التركيز على المرحلة التّأسيسية للمصطلح عند 'إيميل زولا'، وهو ما مكّننا من تلمس حقيقة انتقاله من التّجريب المادي المخبري إلى التّجريب الفنّي الأدبي. ثم عرّجنا بعدها إلى تتبع المنحى التّاريخي والسوسيو ثقافي للتّجريب في المنجز النّقدي الغربي. ليُفضي بنا مجال الدّراسة لبسط أبرز مقولات الرّواية التّجريبية في الغرب أعلامها ومميّزاتها، فتعرضنا لمساءلة أشهر الطروحات النّقدية التي واكبت ميلاد هذا المصطلح. في حين تناول المبحث الثاني والموسوم بـ' الرواية العربية

ووعي التّجريب' أهم التحولات التي عرفتها الرواية العربية، من خلال الوقوف على مجموع الأساليب والتقنيات التي تبناها المبدع العربي وهو يخوض غمار التجريب، محدثا بذلك ثورة على الوعي الجمالي السّائد، مبتكرا أساليب وتقنيات جديدة أحدثت تغييرات شملت شكّل الرواية وبنيتها الفنية...، وقد قُسم هذا المبحث إلى قسمين، تطرقنا في القسم الأول منه إلى معالجة قضية نقدية تُعنى بدراسة المنزع التّجريبي في الرواية العربية وأهم أسسه النّقدية، أما القسم الثاني فقد خُصص لدراسة أهم مميزات الرواية التجريبية العربية من خلال تسليطنا الضوء على الوعي التجريبي الذي تجلى في أعمال بعض الروائيين العرب. في حين أن المبحث الثالث والمعنون بـ 'النّص الروائي الجزائري واستراتيجية التّجريب –رصد للمسار وتوصيف للوعي التّجديدي–'؛ فخُصص لدراسة الوعي التجديدي والتّحديث السردي الذي شهدته الرواية الجزائرية انطلاقا من رصد أهم الجوانب التي حقّقت لهذا المنجز الروائي أفقا جديدا بعدما تحرّر من قيد التقليدية التي عرفتها تجارب الجيل المؤسس. كما اهتم هذا المبحث الذي توزع إلى قسمين اثنين بمناقشة بعض القضايا ذات الأهمية البالغة، حيث سَلط القسم الأول منه الضوء على دراسة هواجس التجريب في الرواية الجزائرية، في حين تطرق القسم الثاني إلى تتبع مسار الرواية الجزائرية من التّأسيس إلى تبلور الوعي التّجريبي.

أما الفصل الثّاني فخُصّص للمقاربة التطبيقية، وسمناه بـ' تمظهرات التّجريب في رواية ـ جذور وأجنحة ـ'، حيث خضنا من خلاله مغامرة البحث عن أبرز آليات التّجريب التي حظيت به المدونة المختارة، فشرعنا فيه بدراسة عديد النقاط التي سطرت في مباحث أربعة، تم التطرق فيها إلى مناقشة جملة من المحاور تمثّلت بداية في 'شعرية العتبات النّصية وحداثة التّشكيل البصري'، ثم انتقلنا بعدها إلى مبحث آخر وُسم بـ 'التّجريب وبراعة التّشكيل اللغوي' ، لنخوض بعدها معالجة مبحث آخر عنوناه بـ 'الكتابة الرّوائية والوعي الجديد بالموروث الشّعبي'، أما عن المبحث الأخير من الفصل فتعرض إلى دراسة عنصر 'التّجريب الرّوائي فضاء الانفتاح على فن الرسم'.

والتزم الفصل الثالث الموسوم بـ ' ملامح التّجريب في رواية ـ المطر يكتب سيرته ـ' بمقاربة جملة من المسائل التي مكنتنا من كشف بعض مظاهر التّجريب التي حفلت بها المدونة المختارة، فتطرقنا إلى معالجة بعض

الخصائص التي شكّلت المتن الروائي 'المطر يكتب سيرته'، فوقفنا على مباحث ثلاثة كشفت مجتمعة نزعة التّجريب التي خاض غمارها المبدع وهو يشكّل عالمه الروائي، فتناولنا بالبحث محور 'استراتيجية النّصية الموازية وأبعادها التّجريبية'، ثم أعقبناه بمبحث آخر درسنا فيه 'جماليات التّناص التّراثي ترسيخ لوعي روائي جديد'، ثم تعمّق المبحث الأخير بدراسة 'الخطابُ التّخييلي وتداخل الأنواع والفنون السمعية البصرية'.

وممّا ينبغي الإشارة إليه، أننا توجنا كل مبحث من هذه المباحث الخاصة بالمقاربة التطبيقية – الفصل الثاني والثالث– بملخص ضم في جوانحه بعض الاستنتاجات العامة المتوصل إليها.

وختاما انهينا البحث بخاتمةٍ أجْمَلْنَا فيها مجموعة من النتائج والملاحظات والتوصيات، استقيناها من مضامين فصوله ومباحثه انطلاقا من شقيه النّظري والتّطبيقي.

وككل دراسة، فلقد أفاد بحثنا من بعض الدّراسات السابقة التي تناولت موضوع التّجريب الرّوائي فأطرت تفاصيله ابستمولوجيا ونظريا، ولعل من أهم هذه الجهود نذكر: بن جمعة بوشوشة في كتابه 'سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية'، و'التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي'، ومحمد أمنصور وكتابه 'استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة'، و'خرائط التّجريب الرّوائي'، و خليفة غيلوفي وكتابه 'التّجريب في الرّواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض'، وكذا سعيد يقطين وكتابه 'القراءة والتجربة و'حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب'، ومحمد عدناني وكتابه 'إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد'...، وحتى تتحقّق غاية البحث عبر هذا التحليل النّصي المستند لآليات التّجريب الرّوائي، فلقد أفادت الدراسة من بعض المراجع الأجنبية المترجمة التي أطرت بدورها هذا الحقل على المستويين النّظري والتطبيقي وفق إجراءات نقدية حداثية، كالأبحاث التي قدمها كل من: آلان روب غرييه في كتابه 'نحو رواية جديدة'، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، و ألبيرس وكتابه 'في تاريخ الرواية الحديثة'، تر: جورج سالم، وإيان واط في مؤلفه 'نشوء الرواية'، تر: ثائر ذيب، و جان ريكاردو وكتابه 'قضايا الرواية الحديثة'، تر: صيام الجهيم، و روبرت همفري وكتابه 'تيار الوعي في الرواية الحديثة'، تر: محمود الربيعي،

و ريمون ألاهو في 'حوار في الرواية الجديدة'، تر: نزار صبري، و ناتالي ساروت وآخرون، في مؤلفهم 'الرّواية والواقع'، تر: رشيد بن حدو، وميشال بوتور في مؤلفه 'بحوث في الرّواية الجديدة'، تر: فريد أنطونيوس.

وخضعت نظرتنا البحثية إلى رسم حدود منهج أو بالأحرى عدة مناهج اقتفينا أثرها وفق الرؤية التي اقتضتها طبيعة المدونتين، بالإضافة إلى خطة البحث وأفقها المنشود، فاستعنا بالمنهج التاريخي الذي أفادنا في تتبع مسار التّجريب في الرواية الغربية وكيف انتقل إلى الرواية العربية وبعدها للرواية الجزائرية، كما اعتمدنا في المقاربة التّطبيقية على المنهج الوصفي التّحليلي وذلك بغية رصدنا لظاهرة التّجريب وأهم آلياتها المتمظهرة في المتن الروائي الخاص بالمبدعين. ولكننا لم نكتف بهذه المناهج وإنما استخدمنا مناهج بحث مختلفة أكثر نجاعة لمقاربة النموذجين؛ كالمنهج الفني الكاشف عن الأبعاد الجمالية التي منحتها آليات التّجريب للعملين الروائيين، والمنهج التأويلي لمنح قراءات دلالية أحالت عليها جملة التوظيفات، والمنهج السيميائي لاستنطاق العتبات الروائية...وهكذا.

ولعل الشيء الذي أملى علينا هذا الاختيار هو طبيعة الرّوايتين وما تمتازان به من خصوصيات، وما تحملانه مضامينهما من أبعاد ودلالات.

ولا ننكر أنها اعترضتنا أثناء إعدادنا هذا البحث صعوبات جمة لعل أبرزها؛ اتساع الموضوع، إذ إن التّجريب الرّوائي حقل متشعب وشائك، وعلى الباحث فيه أن يمتلك عدة فكرية وعتادا ثقافيا كافيا، أضف إلى ذلك الاختلاف والتباين المشهود في المصطلحات؛ إذ نلفي أكثر من مصطلح لمفهوم واحد، وهذا ما أدى بنا إلى تنويع القراءات وإجراء المقارنات بينها وانتقاء أشهرها. بالإضافة تغيير المشرف على البحث عديد المرات وما يترتب على ذلك من أثر.

ومن العوائق التي واجهتنا أيضا، صعوبة توفيقنا بين واجباتنا التربوية في المدرسة الجزائرية، والتزاماتنا بالبحث العلمي، الذي يعلم الجميع أنه يحتاج تفرُّغا تامًّا؛ وهو ما تطلب منا جهدا مضاعفا. لكن رغم هذه

الصعوبات التي كادت تصرفنا عنه، إلا أننا واصلنا سبيلنا وذلك إيمانا منا بأن البحث لا بد له من صبر وجلد حتى يحقّق غايته المنشودة.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدّم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور 'حميد بوحبيب'؛ الذي تبنى البحث فكرة، فرعاه بالمتابعة محاورا ومصوبا لفكره ومنهجه، مقترحا ومدققا إلى أن استوى على ما هو عليه الآن، فالله أسأل أن يبارك فيه وأن ينسأ له في عمره حتى نستفيد من علمه أكثر في مشاريعنا المستقبلية إن شاء الله وقدر.

والشكر موصول إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، على ما بذلوه من جهد في قراءة البحث وتصويبه، آملا الاستفادة من ملاحظاتهم القيمة والعمل بها في مشاريعي البحثية القادمة، فلهم مني جميل الشكر وخالص التقدير.

والله من وراء القصد وما توفيقي إلا به سبحانه.

المدية في: 03 أوت 2020.

حسن مهدي

المدخل

مصطلح التّجريب وقضاياه النّقدية

- **أولا: في تحديد المفاهيم.**

1. **التّجريب لغة.**

2. **التّجريب اصطلاحا.**

- **ثانيا: التّجريب في حقل الإبداع الأدبي.**

1. **التّجريب والإبداع.**

2. **الرّواية والتّجريب.**

- **ثالثا: التّجريب وإشكالية المصطلح.**

1. **التّجريب والتّجربة.**

2. **التّجريب والحداثة.**

شكّلت الرّواية كجنس أدبي متميّز، ملاذا حقيقيا للأقلام الإبداعية التي وجدت فيها ضالتها للتعبير عن كل ما يختلج في أعماقها من عواطف وأحاسيس وهواجس، من خلال ما يبثونه فيها من آراء وأفكار وتطلّعات، تبرّر مواقفهم وتعبّر عن آلامهم وآمالهم، محاولين تحقيق الفائدة والمتعة في آنٍ.

وما يزال الاهتمام بدراسة الرّواية مدار مناقشة ومدارسة بين الباحثين والمشتغلين في حقل الدّراسات النّقدية المعاصرة، خاصة في ظل ما يشهده هذا الجنس الأدبي من تطور ملحوظ على مستوى البنية و الشّكل أو حتى الرؤية في حدّ ذاتها. والحديث عن الرّواية هو في حقيقة الأمر حديث عن اللّحظة الفارقة التي أسهمت في حضورها، والمتمثلة أساسا في عسر الكتابة؛ لأنه وفي حال بحثنا عن لذة الكتابة –وهي من أهم المسائل المطروحة اليوم والباحثة عن متعة النّص الرّوائي– فإنّه بإمكاننا الحديث أولا عن التّجربة الكتابية؛ على اعتبار أنّها هاجسٌ ينتاب الذّات، ينطلق منها ويعود إليها بالضّرورة، بدليل أن الصّدق الفنّي يتحقّق بميلاد لحظة الانتقال بين الثقافات، بين المشاعر والخلجات التي تسكن الذات الكاتبة، لتُرتسم وفق تشكيلة رُؤيوية، تعبّر عن الكون والحياة والإنسان والطفولة، بطاقة تخييلية خلّاقة، مرشوشة بأمطار جمالية تبعث على الأريحية والأنس لدى القارئ، خاصة إذا كانت تعبّر عن آلامه وأحلامه وطموحاته..؛ لأن النّص السردي فضاء ذو خصوصية، وتحديدا في مسألة انفتاحه ومجاوزته للأبعاد الدّلالية المشكّلة لوحداته البنائية ولمفرداته اللغوية، ليخوض في مسألة القيم المشكّلة لهويته، وكذا مقاصده الحاملة لقابلية التّأويل والقراءة المتعدّدة...

كما يشهد مسار الخطاب الرّوائي الجزائري رواجا واسعا نظير التّحولات الكبيرة المشهودة في السّاحة الإبداعية على كافة الأصعدة، خاصة وقد برز ما يُعرف بالتّيار التّجريبي الذي بدت ملامحه واضحة في المشهد الرّوائي، إذ أخضع الرّوائيون منجزاتهم الإبداعية وشكّلوا عوالمهم المتخيّلة وفق

آليات التّجريب المتعددة...؛ محاولة منهم اقتفاء أثر هذه المتغيِّرات الاجتماعية والثَّقافية والسِّياسية، بإبداع نصوص تسير على وفاق ومخرجات عصر تدعو الضرورة الملحة فيه إلى مواكبة راهنه بصياغة وإنتاج ما يعبر عنه. كل هذا وذاك، كان مدعاة إلى انفتاح تجربة مبدعينا بكل ما يملكونه من طاقات رمزية، ومخزون ثقافي وفكري ثرٍّ، في إثبات حضورهم وتأكيد ذواتهم، محاولين و بالفن وحده وبرؤية محايدة قراءة الواقع لخلق جو من التوازن في عصر اختلطت فيه الحقائق بالأوهام...

هذا ما يقودنا للإقرار، بأن الرّواية جنس أدبي قابل للخرق باستمرار؛ بدليل أنها ترتبط ارتباطا وثيقا برؤية المبدع للعالم، بمساءلته وطرح تصوراته ورؤاه بوعي يعايش راهن الواقع بكل مستجداته. وهذا التوصيف مميّزٌ حقيقي للرّواية التجريبية عن الرّواية التقليدية؛ لأنّها" تثور على كل القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء ممّا كان متعارفا في الرواية التّقليدية اغتدى متآلفا مقبولا في تمثّل الرّوائيين الجدد"[1].

[1] عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)** ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت ،ع: 40، ديسمبر1998، ص53، 54.

أولا: في تحديد المفاهيم.

1. التّجريب لغة:

لا يتم الكشف عن دلالة لفظ ما، إلا من خلال البحث في جذوره اللغوية قبل حمله لدلالة أخرى ضمن مجال آخر انتقل إليه، ومن ثمّ؛ فلفظ **التّجريب** في اللغة العربية، مشتق من الفعل (**جَرَّبَ**)، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور من مادة (**جَرَّبَ**) ما يأتي: "جرّب الرجل، تجربة وتجريبا: الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى، ورجل مجرب: قد عرف الأمور وجرّبها، والمجرب: الذي قد جرّب في الأمور وعرف ما عنده، ودراهم مجربة/ موزونة "[1].

والدّلالة نفسها، نجدها في المعجم الوسيط: "جرّبه تجريبا وتجربة اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل مجرَّب جُرّب في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرِّب عرف الأمور وجرّبها "[2].

وفي المعجم الأدبي التجربة:" معرفة متأنّية عن معاناة واختبار، وهي تزيد النّفس غنىً، وتكشف أمامها أفاق جديدة في فهم كنه الحياة "[3].

ومن خلال تتبعنا دلالة التجريب في مجموع المعاجم العربية، وجدنا أنّها تفيد معنى الاختبار والمعرفة.

أما لفظة **التّجريب** (Expérimentation) في الأصل اللاتيني للغات الأوربية، فلم تختلف كثيرا عمّا وقفنا عنده في المعاجم العربية من مدلولات؛ إذ إنّها حملت معنى الاختبار والمحاولة، وهذا ما لمسناه من خلال تتبعنا لمعناها الاشتقاقي؛ "فكلمة تجريبيّ (Expériment)، قد قُررت للمرة الأولى عام 1503،والمقتفاة من الأصل اللاتيني (Experimentalis)، تقترب من الفرنسية القديمة

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ط1، دار الأبحاث للطباعة والنشر، 2008، مج11، مادة (جرب)، الجزائر، ص257.

[2] **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، باب الجيم، ط2، القاهرة، 1972، ص14.

[3] جبور عبد النّور، **المعجم الأدبي**، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ص58.

(Esperiment)، أو (Experiment)؛ والمتحدّرة من الأصل اللاتيني (Experimentum)، ويمكن ترجمتها بـ'محاولة أو تجربة '؛ من فعل (Experiri) يُجرب أو يحاول"[1].

وبالتّمعن في المعنى الأخير للفظة 'التجريب'؛ تبيّن لنا أنّها احتفظت بالدلالة ذاتها؛ وهي الاختبار والمحاولة من أجل بلوغ حقيقة معيّنة.

2. التّجريب اصطلاحا:

يعدّ مصطلح التّجريب (Expérimentation) فضفاضا جدّا؛ فهو "مصطلح ليس له محتوى محدّد ولا مرجعية ثابتة له"[2].

يرتبط مصطلح التّجريب (Expérimentation) بادئ ذي بدء؛ بحقل العلوم الطبيعية التي تبنته لفترات قبل أن ينتقل إلى مجال الأدب، لتصير "التجريبيات في اصطلاح العلماء؛ هي القضايا التي يحتاجها العقل في جزم الحكم بها الى تكرار المشاهدة...من غير علاقة عقلية، لكن مع وجود قياس خفي"[3]، وهذا ما يؤكده 'كلود برنارد' في كتابه الشّهير 'مقدّمة في دراسة الطّب التجريبي'؛ بأنّ التّجريب يزيد من معرفتنا، ويمنحنا حجية أكبر للقدرة على التنبؤ بالأحداث، وفي الوقت نفسه، يَبْسُط لنا إمكانية التّحقق من صدق الفرضيات.

وبغية الوقوف على الدّلالات الواقعية لمصطلح التجريب، وضمن مجال آخر سابق لميدان العلوم، نجد الحقل الفلسفي الذي وظّف هذا المصطلح توظيفا تجريديا لكل ماله علاقة بجموع "المذاهب التي

---

[1] دومينيك توغيز، **السينما التجريبية مغامرة ابداعية لا تتوقف عن التّجدد**، تر: صلاح مسريني، جريدة الاتحاد، نقلا عن: موقع الجريدة على الرابط :http://www.alitthad.com .تاريخ الاطلاع: 2017/02/10.

[2] محمد الدّغمومي، **الرواية العربية وثقافة ما بعد الحداثة**، ندوة **الرواية العربية في نهاية القرن(روئ ومسارات)**، تنسيق: عبد الحميد عقار وخديجة الكور، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، فبراير 2003، ص285.

[3] المرجع نفسه، ص285.

تنكر وجود مبادئ عقلية فطرية قبل التّجربة ومتميّزة عنها، وتكون المعرفة حينئذ معرفة مكتسبة بعد التّجربة والتّجريب"[1].

ثم ينتقل بعدها إلى مجال الأدب، ليظهر أول مرة على يد **'إيميل زولا'** في روايته (**الرّواية التّجريبية**)، الذي تأثر فيه **'بكلود برنارد'**، من خلال قراءته لكتابه (**مدخل إلى دراسة الطّب التّجريبي**)، الصّادر سنة 1881م؛ حيث يرى أن الرّواية التّجريبية هي نتيجة التطور العلمي المذهل الذي يشهده القرن، إذ تُستبدل دراسة الإنسان المجرد، بدراسة الإنسان الطّبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية[2].

ويبدو واضحا لدرجة كافية أنّ **'إيميل زولا'** أحدث خلخلة بين المبدعين والعلميين، إذ إنه يدعو الفنان المبدع أن يتعامل مع الخيال الإبداعي في نتاجه، كما يتعامل العالِم مع المادة في المختبر[3].

ومن ثمّة؛ فالتّجريب هو "تأسيس وتأصيل لأسلوب جديد يمارسه القاصّ من أجل الوصول إلى الحقيقة عن طريق معارضة الواقع في الخيال أحيانا" [4]؛ أي أن المبدع وهو يخوض مغامرته التّجريبية، يسعى إلى إكساب نتاجه الفني تحديثا تخييليّا وفق أشكال تعبيرية مصوغة جماليا، يبتغي من خلاله استنطاق الواقع.

وقد لا نجانب الحقيقة إذا قلنا؛ إن التّجريب يخضع لطبيعة الإبداع الذي تتحقّق ممبرارته المنطقية مع المبدع نفسه الذي يراهن على موضعة تجربته وفق استراتيجية التّجريب بما تقتضيه من وعي وتبصر، خاصة وأن أي تجربة إبداعية تتحقّق جدواها بالتجريب لا غير، وهو الاعتقاد الذي أقرّ به الناقد علي محمد المومني حين قال إنّ:" أي عمل أدبي يبدأ بالتجريب، فلا يمكن لأي كاتب مهما

[1] منى أحمد أبو زيد ، **التّجريب** ، نقلا عن: موقع الأزهر على الرّابط: http://www.elazhar.com تاريخ الاطلاع: 2017/02/14.

[2] Émile Zola , **le roman expérimental** , gharpentier éditeur , Paris , 1881. P:2.

[3] صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، (د.ط)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1978، ص201.

[4] سليمان البكري، **التجريب في القصة والرواية**، (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د.ت)، ص10.

كان أن تنضج تجربته الفنية والإبداعية دون المرور بمرحلة التجريب"[1]. ومن ثمّ؛ يُفسح المجال لتجربة في إثراء عمله الفني، فيخرجه معدّلا ومقوما في الآن نفسه، وهذا ما يراهن عليه التجريب في حّد ذاته.

والتّجريب في الفنون الأخرى؛ هو عبارة "عن اقتراحات في مجال الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتّواصل"[2]؛ ما يعني أن المجرّب يثير ويقترح كل ما من شأنه فتح آفاق تخرج عن المكرر من الخطابات، وهذا ما يجرنا إلى القول بأنّ التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية قطعا بقدر ما يقتضي الوعي به وبتجارب الآخرين وما تمليه من أشكال ومضامين بالدّرجة الأولى؛ بدليل أن التّجريب "فعل ناتج عن ذات فاعلة مجربة واعية بما تفعل، وقوام هذا الفعل التّجاوز المؤدي الى تقديم المختلف الإبداعي بامتياز"[3].

وجدير بنا القول بأنّه وبالرغم من الرواج الواسع الذي يشهده مصطلح التّجريب في الساحة الإبداعية والفنية، إلا أن بذوره الفلسفية والعلمية كانت محل استهجان وعزوف من لدن بعض النّقاد، فوجدوا أن لفظ التّجديد هو الأليق من حيث الاستعمال، ومن بين المقرّين بهذا الطّرح نجد النّاقد الرّوائي 'عبده جبير' الذي يرى أن التّجديد أصلح وأنسب لميدان الفن والإبداع[4] .

---

[1] علي محمد المومني، **الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية**، ط1، دار البازوردي العلمية، عمّان، الأردن، 2009، ص22.

[2] محمد أمنصور، **استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة**، ط1، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، 2006، ص76.

[3] زهيرة بولفوس، **التّجريب في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر**، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، كلية الآداب، (2009-2010)، ص12.

[4] محمد الحمامصي، **نقاد وروائيون**، جريدة إيلاف الإلكترونية، عن موقع الجريدة عبر الرابط: http://www.elaph.com/ تاريخ الاطلاع: 2017/02/14.

وبصورة عامة؛ نجد أن مصطلح التّجريب يعدّ حقيقة من المصطلحات عسيرة الضبط والثّبات المفهومي؛ بدليل زئبقيته وتنوع المناهج الفكرية التي تقوم بدراسته، إذْ وبالرغم من الإجراءات التنظيرية التي عرفها فإنّه لا يزال يتلمسُ طريقَهُ في إنضاج أدواتِهِ التحليلية، كونه تعرض لتقاطعات واستقطابات عديدة من قبل المشتغلين في المجال السيميائي، والبنيوي، ومحللي الخطاب؛ مما أدى إلى تعدد نتائجه.

ثانيا: التّجريب في حقل الإبداع الأدبي.

1. التّجريب والإبداع.

إنّ أهم ما يميّز الكتابة الرّوائية بشكل عام أنّها جنس أدبي يتصف بالمرونة وقابلية التّجدد بشكل مستمر، ويرجع هذا بالأساس إلى طبيعة العمل الأدبي الذي يمثل التعبير عن وجهة النظر إلى العالم، فينعكس هذا على وعيه وتصوره؛ لأن المبدع وحده من يمتلك الأداة المناسبة لتشكيل العالم، ومن ثم؛ كان لزاما على العمل الأدبي تجديد أدواته الفنية للتّعامل مع الواقع ورهاناته.

وتعدّ الكتابة الإبداعية هاجسا ينتاب الذّات المبدعة، فهي بحقّ وليدة معاناة وعسر، لأنها تؤسّس للمتلقي مسافة للرؤية وموضعا للارتكاز، فهي تأسيس لمختلف الآراء والأفكار والمشاعر والخلجات، فقط بالكتابة التي تبعث بالرسائل المفعمة بالمعاني والدّلالات التي تُعنى بالحياة في شموليتها؛ لأن الكتابة تفعيل وحركة كما يقول (**ج. بول سارتر**)، وهي كما يُقال في اللغة اللاتينية:" يفيد الصّوت الإبهار، أما الخطّ فيحرك التّفكير[1]"، فهي مغامرة تواصلية يتبنّاها الكاتب، لبلوغ الغاية والمبتغى، على حدّ تعبير الرّوائي **'محمد ساري'**[2].

---

[1] Mehenni Akbal . **les idées mediologiques chez mouloud Feraoun**. Coéditions ENAG/Dahlab 2001 p29. نقلا عن: أم الخير جبَور، الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية،ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013، ص42. .

[2] محمد ساري، **محنة الكتابة 'دراسات نقدية'**، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص150.

ولعل من أهم الأسئلة التي تطرح نفسها في مجال الكتابة الإبداعية، ما يلي: ما التّجريب وما الإبداع؟ وما الفرق بينهما؟ وإلى أي مدى يمكن التّسليم بأن التّجريب بذرة للإبداع؟

وإذ نتصدى للإجابة عن هذه الأسئلة؛ لا ندعي لأنفسنا بلوغ كنه حقيقتها على الوجه الكافي، بقدر ما نطمح إلى ملامسة جوهر العلاقة بين التّجريب والإبداع، من خلال بسط المفاهيم والآراء ذات الصلة وعرضها؛ لكونها تشكل آفاقا ومداراة لاكتناه الحقيقة المنشودة.

يسعى كل أديب ومبدع للارتقاء بعمله الفني وفق أنماط تجريبية تجديدية تتخذ من النّص مساحة لبلورة الأفكار والرؤى. فالتّجريب إذن؛ "هو عملية واعية ومقصودة تسعى إلى تحقيق التّجاوز عن طريق البحث عن أشكال وطرائق جديدة في الكتابة الرّوائية، ولا يمكن أن يحقق كل ذلك دون التّواصل المستمر بين القديم والجديد"[1]؛ لأنّ التّجريب نزوع صوب ارتياد آفاق بكر، واستكشاف عوالم مجهولة، وخروجا على التّقاليد الفنية المألوفة، في محاولة لتقديم موضوعات بطرق وتقنيات معالجة جديدة [2].

وتأسيسا على ما تقدّم؛ فإنّ التّجريب ذو علاقة طردية بالإبداع؛ بدليل أنّ هذا الأخير مفردة لغوية دالة على الاتيان بشيء لا نظير له، فيه اختراع وتجدّد وخلق وابتكار؛ فهو منظومة متكاملة ذات "فعالية ثقافية تلتزم وضع النّص الأدبي في موقع التنشيط الذي يتجاوز البناءات، ويثور على القوالب النّصية الجاهزة التي تتواتر إلينا عبر العصور، ولا يمكن ذلك أن يكون دون وعي من المبدع نفسه"[3].

---

[1] عبد الكريم برشيد، **المسرح والتّجريب والمأثور الشّعري بين الفن والصّناعة والعلم والإيديولوجية**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص18.

[2] سليمان البكري ، **التجريب في القصة والرواية**، مرجع سابق، ص11.

[3] عن الموقع الإلكتروني الساخر WWW.AL SAKHER.COM. تاريخ الاطلاع: 2017/02/17.

والقول بأن الإبداع ثورة على القديم بشكل عام، لابد أن يؤسّس على رؤية واضحة؛ لأن هذا التصريح لا يخدم العملية الإبداعية، حيث أن الاستلهام من التراث يمدّ المبدع بعناصر تخدم البنية النصية وتثريها؛ لذا فإن علاقة الأديب بموروثه علاقة حميمة قديمة، يعمد إليه فيستلهم مضامينه ومعطياته ويعيد تشكيلها تشكيلا فنيا مبدعا. فالتراث إذن؛ أحد مصادر الإلهام الرئيسية التي لا يمكن أن تخلو منها تجارب بعض الأدباء، ولعل من الأسباب الداعية لاستثمار المنجز التّراثي، نجملها في سببين اثنين؛ "أولهما: الواقع الذي يعيشه ويفرض عليه توظيف التراث لما تحمله تجاربه من مضامين، والسبب الثاني: التراث نفسه، فالشاعر والأديب حلقتان في سلسلة تاريخية، مهما زاد شوقهما للتجديد، وكسر التقاليد، لا يفلتان من الماضي الذي ترسبت آثاره في الأذهان، فمهما طال الباع مع التجديد لا بد من العودة إلى التراث، والنهل من منابعه"[1]؛ لأنّ ذلك يعد حتمية تُملى علينا، ما دمنا نقر بعدم استقلالية النصوص، وأن اللاحق يستفيد من تجربة السابق بالضرورة.

ومن ثمة؛ ما على المبدع إلا أن يحسن استثمار هذا الموروث، فلا يأتي على استدعاء الماضي قضّه وقضيضه فيصبح نتاجه استغراقا، ولكن لابد له من رؤية واضحة قوامها الفهم العميق وحسن التعامل مع المادة التراثية، فيستوحي منها ما يفتق به أواره الإبداعي، فيثري نصه ويفجّر طاقته التعبيرية، فيخرج بذلك عن النمطية في التناول.

من هنا، نلحظ أن وعي المبدع ضرورة حتمية تفرضها طبيعة التّجريب ذاته، والمزاوجة بينه وبين الإبداع هو في حقيقته تجديد وخلق وإبداع، يُلْبَسُ لبوسا مخاتلا تستدعيه قوانين اللعبة الفنية؛ لأنّ " العملية الإبداعية تتضمن بالضرورة محاولة تجريبية، فالتّجريب يتيح للروائي ممارسة طقوس الإبداع بكل حرية، والولوج ضمن فضاءات بكر في الكتابة، وخوض المغامرة الإبداعية إلى أقصى حدودها فهو حرية بالأساس أو هو هكذا أو لا يكون (...)؛ لأن المتأمَّل من الإبداع، أن يخترق كل هذه

[1] طه وادي، **جماليات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د.ت)، ص55.

الحدود الكائنة والممكنة..."[1]؛ وهذا ما ذهب إليه أيضا 'أحمد المديني' حين رأى "أن التّجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيّتها"[2].

وفي هذا السياق، تطرح النّاقدة 'منى أبو سنة' موقفها من علاقة التّجريب بالإبداع حين ترى أنهما وجهان لعملة واحدة؛ حيث نجدها تقرّ بأن "التّجريب مرادف للإبداع، والإبداع على الإطلاق، والإبداع الفني على التّخصيص، وهو ما يعني إيجاد علاقة جديدة بين الأشياء من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغييره بواسطة العقل النّاقد"[3]. ومن خلال هذا الطرح، نجد أن الناقدة 'منى أبو سنة' جعلت من التّجريب والإبداع ثنائية يكمل أحدها الآخر لما يحملانه – من وجهة نظرها– من دلالات لا مجال فيها للفصل بينهما.

والفكرة نفسها، تحفز الباحثة 'أمال طورش' للقول بذات الرأي الذي أقرت به الناقدة 'منى أبو سنة'؛ حيث جعلت من التّجريب ملاذا "يبيح للتجربة الإبداعية صيرورتها، كما يبيح للذات المبدعة تعميق رؤيتها وانفتاحها الدّائم على الجديد المختلف؛ فالتجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع، ووضع كل شيء موضع السّؤال..."[4].

يبدو إذن، وبناء على ما سبق، أن ثمة شبه إجماع على أن التّجريب والإبداع وجهان لعملة واحدة، باستثناء بعض الفروق الطفيفة التي تنبه إليها بعض الدّارسين، كمسألة الأسبقية والشهرة والذّيوع،

---

[1] ياسين النصير، **ما تخفيه القراءة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة)**، ط1، المجلس اعراقي للثقافة، الدّار العربية للعلوم والنّشر، لبنان، 2008، ص102.

[2] أحمد المديني، نقلا عن: نبيل سليمان، **التجريب في الرواية الجزائرية**، كتاب الملتقى الرابع لعبد الحميد بن هدوقة، ط1، دار هومه للنشر، برج بوعريريج، 2001، ص63.

[3] ليلى بن عائشة، **التّجريب في مسرح السّيد حافظ**، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005، ص49.

[4] أمال طورش، **التّجريب في الرّواية العربية**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري بقسنطينة، كلية الآداب، (2011-2012م)، ص19.

وهذا ما أشارت إليه الباحثة 'ليلى بن عائشة'، في كون الإبداع "تمتع بالشّهرة والذّيوع في الاستعمال على امتداد الزّمن، أما التجريب فقد اتسم بالخمول في الذّكر والمؤاقتة التي يتجاوزها الزّمن"[1] .

غير أنّ التّسليم بتلازمية التّجريب في علاقته بالإبداع الأدبي، يفتح المجال أمامنا لطرح عديد الاستفهامات التي تجعل من أمر الإقرار بها قطعا، موقفا ينتابه القلق والفضول في آن؛ لأنه ما من شك، أنّ أي عمل فني يتسم بسمات تجعله يتميّز عن غيره من الأعمال، وليس بالضرورة أن تُطبع الأعمال جميعها بطابع الإبداع والخلق والتّجدد، فقد تجد من النصوص ما تبتغي المباشرة والسّطحية في الطرح، وتتحيّن المقصدية والاستعراض، فتجدها تمتح ممّا توافر من الأفكار والرؤى ذات الرّواج والذيوع لتتمظهر حينها بطابع التّقليد.

وما يزكي ذلك في اعتقادنا، هو الرّأي الذي بسطه الروائي والنّاقد **السالمي** في معرض مقاربته لمصطلحي التّجريب والتّجديد وما يحملانه من مضامين ودلالات، ساقته إلى التّصريح بضرورة الفصل بينهما لاعتداد منطقي؛ مؤداه وفرة كتابات تجريبية ليست بالجديدة، لكون" تجريبيتها سطحية خارجية استعراضية، وثمة كتابات تبدو تقليدية؛ لكن لو تأملناها لاكتشفنا أنّها جديدة وحديثة"[2]. ومن ثم؛ يبقى الرّهان معقودا على المبدع الذي لابد أن يشتغل على تقديم نصوص تسير وفق آليات التّجريب واستراتيجياته.

وعليه يمكن القول من كلّ ما تقدّم، إنّ علاقة التّجريب بالإبداع الرّوائي علاقة ثنائية اتّسمت بالتّعالق والتّكامل، نظرا للخصوصية التي يمتاز بها الجنس الرّوائي عن غيره من الأجناس الأدبية، كما أنه من المفيد أن نشير، أن كليهما واكبا التّحولات الاجتماعية والمعرفية المشهودة عبر الأزمنة المتعاقبة.

[1] ليلى بن عائشة، **التّجريب في مسرح السّيد حافظ**، مرجع سابق، ص50.

[2] محمد الحمامصي، **نقاد وروائيون**، مرجع سابق. (موقع إلكتروني).

ومنه نلاحظ هنا، أن التّجريب الإبداعي استراتيجية نصيّة تزيد من فنية العمل الأدبي؛ لأنّ" التّجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها وتبريرها، وذلك لما يتوفر عليه من سمات وآفاق غير محدودة، تعود في جوهرها إلى طبيعة الباحث باستمرار عن المغاير من أشكّال الكتابة الرّوائية وأدواتها، ذلك أن البحث يشكّل أولى درجاته إذ بدون بحث لا يوجد تجريب..."[1].

2. الرّواية والتّجريب:

تعدّ الرّواية جنسا أدبيا اتسم بطابع المرونة والتّجدّد، و تميز بخصائصه الفنيّة، وتجاربه الفكرية، وأبعاده الجمالية، إضافة إلى ما يوفره من فائدة ومتعة لمتلقيه، فنّ نثري استطاعت من خلاله رسم حدود مغايرة؛ فتمكنت أن تتسيّد كلّ الأجناس الأدبية، ما أفضى بالمشتغلين في حقل الدّراسات النّقدية الحديثة والمعاصرة إلى جعلها محطّ اهتمام ومباحثة، حتى غدت تيمة استراتيجية استدعت التّناول والاقتحام.

ولقد انصبت مجموع المشاغل والتّراكمات ذات الصّلة بالرّواية بادئ ذي بدء بجانبي الشّكل والمضمون على حدّ سواء، ومع تطور الدّراسات والمناهج المقاربة للنّص الإبداعي توسع الاهتمام ليشمل جوانب أُخر اكتست الأهمية ذاتها.

شكّل موضوع 'التّجريب في مجال الرّواية' هاجسا بحثيا أُثيرت حوله مساءلات نقدية جادة، انبرت للإجابة عنها دراسات عديدة متنوعة في منطلقاتها الفكرية، وهو ما فتح باب البحث أمامنا لاستقراء ما توصّل إليه النّقاد في هذا المجال، محاولة منا الإجابة على الإشكالات الآتية:

[1] بن جمعة بوشوشة ، **سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية**، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنّشر والإشهار، تونس، 2005، ص19.

ما علاقة التّجريب بالرواية؟ وما موقعه من ثنائيتي الإبداع والتّجديد؟ إلى أيّ مدى أسهم التّجريب في منح الرّواية حركية تجديدية على مستوى الشّكل والمضمون؟ وما هي الإضافات التي قدّمها هذا الأخير على مستوى الأداء الفني الخاص بتنويع التّقنيات السّردية؟ ماهي الآثار الجماليات التي يخلفها التّجريب على المنجز الرّوائي؟

غدا التّجريب من أكثر المصطلحات "انتشارا في النّقد الأدبي العربي، وأكثرها دورانا على ألسنة النّقاد وأقلامهم، إذ لا تكاد تخلو دراسة تتعرض لقضايا الرّواية العربية المعاصرة، إلا ونجد فيها حضورا لهذا المصطلح ساعة تشخيص أوضاع الرواية العربية الرّاهنة"[1].

سعت جلّ الأقلام الإبداعية جاهدة إلى منح نصوصها نفسا جديدا يخرجها من التبعية والنّمطية السّردية التي ظلت ملازمة للعملية الابداعية ردحا من الزّمن، تعتور مضامينه وتتصدر أشكاله، بالرّغم من التّحولات المشهودة اجتماعيا وثقافيا وتاريخيا، هذا كلّه كان مدعاة لتولد هاجس المغايرة والتّجدّد في الكتابة والنّسج إلى أن غدا التّجريب "همّا إبداعيّا يعتلج في ضمائر الكثير من الكتّاب والمبدعين، فالبحث عن الأساليب الفنّية الجديدة يصبح مشروعا، ما دامت كلّ مرحلة تعزّز رؤيتها الفكريّة والفنية، وألونها الأدبية، وموضوعاتها واهتماماتها"[2]، وهذ التّحول الذي شمل مختلف الجوانب الفنية للمنجز الرّوائي، لم يتولد من العدم بقدر ما أسهمت فيه عديد المتغيرات خاصة منها متطلبات الواقع والمجتمع وما يشهدانه من تطور متسارع في جميع المجالات، فأبدا المبدعون استعدادا واضحا لتشكيل متونهم الروائية وعوالمهم الإبداعية وفق حداثية الكتابة التّجريبية، بعيدا عن القوالب الكلاسيكية؛ لأن التجريب تقنية تُعنى بالبحث "عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب

[1] خليفة غيلوفي، **التّجريب في الرّواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض**، ط2، الدّار التونسية للكتاب، 2010، ص171.

[2] محمد عزّام، **اتجاهات القصة المعاصرة بين الواقع والشطح**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص22.

الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث عن رواية جديدة استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية وظّفت تقنيات فنية قطعت الصّلة عمّا شاع من رؤى وأساليب واقعية"[1].

يحيلنا هذا الطّرح المنهجي لقضية مفصلية مؤدّاها؛ أن المبدع الفنان وهو يصنع أفقه الكتابي، يراهن على قارئ خبير ومتلق جاد يقرأ نتاجه، ويخضعه للمساءلة التي يمليها عليه سلم قيم المجتمع، ومن ثمّ، يتصدى المبدع لمتطلبات وسطه الاجتماعي، "ليصبح المعبّر والمدافع عنها، داخلا في صدام حاد مع الأذواق الجمالية السّائدة؛ بالإضافة إلى ذلك، فإنّ متطلبات العصر أو المجتمع الجمالية هي تلك الظّاهرة الحقيقية التي بالتّفاعل معها، يجري تطور فن مرحلي ما"[2]. ومن هنا، ندرك أن الكاتب الذي يتبنى التّجريب منهجا، يسكنه هاجس التّجدد وتتملكه الرّغبة الجامحة في التّخطي والاستمرار، إيمانا منه بمشروعية المخالفة الفنية للسّائد المبتذل من التقنيات والأشكال.

ومن المفيد أن نشير هنا، أنّ مبحث الكتابة الروائية غدا سؤالا نقديا ملحا – خاصة منذ أواسط القرن العشرين–؛ حيث تجاذبته عديد التّيارات والمدارس النّقدية بالتّناول والمعالجة[3]، سعيا في فهم جوهر العمل الأدبي، انطلاقا من التنظير له بشكل يسمح بتعزيز الفهم المشكّل لسيرورته.

وبناء على ما تقتضيه ضرورة الدّراسة من مقاصد، لا مندوحة لنا ونحن نتتبع مجموع الآراء التي صيغت لمبحث التّجريب في علاقته بالرّواية من الوقوف على سؤال طرح نفسه بإلحاح ونحن نخوض

[1] سندي سالم أبو سيف، **الرّواية العربية وإشكالية التّصنيف**، دار الشّروق والنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص22.

[2] خرابتشنيكوم، **ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب**، تر: نوفل نيوف وعاطف أبو حمزة، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980، ص63.

[3] عبد العزيز ضويو، **التّجريب في الرواية العربية المعاصرة (دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة)**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، 2014، ص3.

غمار هذا البحث، وهو: "كيف يتأتى لنا أن نتناول بالتّحليل روايات عربية معاصرة متأثرة بتقنيات الرّواية العالمية من تداخل مستويات التّعبير وتنوع منظورات السّرد، وتعدد الأصوات واللغات ؟"[1].

وهذا ما يحيلنا للبحث في هوية التّحول الذي لحق مسار الرّواية العربية، تحول أفرزه التطور الذي عايشه الواقع المتغير سياسيا، واجتماعيا، وثقافيا...

وينطلق النّقاد في بحثهم من علاقة التّجريب بالرّواية؛ من إشكالية مفادها: ما موقع الرواية العربية من الرّواية التّقليدية؟ هل هي امتداد لها أم تجدّد عنها؟ ما هو المتغير الإبداعي الذي ساهم في تكوّن الرّواية التّجريبية العربية وتشكّلها؟

تعود نشأة الرّواية بشكلها الأدبي إلى الاتصال المباشر بالغرب والتّأثر، خاصة بعد منتصف القرن 19م على أيدي المهرة من المثقفين العرب، الذين نهلوا من معين الفكر الغربي بما تمليه معطيات المثاقفة، فعرفت الرّواية العربية التّقليد في بدايتها الأولى تأثرا بالمنجز الرّوائي الغربي، ما شكّل إحداث قطيعة على مجموع الأساليب السّردية المتوارثة أو مع نمط التّشكيل البنيوي للرواية التّقليدية آنئذ؛ لتطبع تجاربها الإبداعية وفق أنماط تواكب روح العصر، وهذا "تلبية للحاجات الجمالية الاجتماعية المستجدة دون إغفال لأثر التّراث الجمالي من ناحية والمؤثرات الأجنبية من ناحية ثانية"[2].

ومن الخطأ الاعتقاد أن نعت الرواية بالتّقليدية هو نقيصة تتحملها الرّواية، ومثلبة تقلّل من شأنها؛ فلا هذا ولا ذاك يمكن له أن يدحض فنية وجمالية هذه الرواية، فبالإضافة إلى ما تبثّه في ثناياها من آراء وأفكار وتطلعات في شاكلة حلول واقتراحات تبتغي من خلالها التّعامل مع الواقع

[1] محمد برادة، **أسئلة الرّواية أسئلة النّقد**، ط1، شركة الرّابطة، الدّار البيضاء، 1996، ص22.

[2] شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، مجلة عالم المعرفة، ع: 355، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2008، ص49

الاجتماعي ومتغيراته، والارتقاء بالوعي الجمعي المشكّل له على حدّ سواء، وفي هذا يقول 'شكري عزيز الماضي' في كتابه "أنماط الرواية العربية الجديدة" حين قال إنّ: "نعت الرّوايات بالتّقليد يستند إلى ماهية الرّوايات ووظيفتها المتمثلة بالتّعليم والوعظ والإرشاد"[1]؛ لأنّ المسلم به أن التجربة الإبداعية لا تتشكّل من فراغ، ويستحيل لها أن تنطلق من عدم، إذ إن التقليد من المنظور الفني والأدبي؛ هو أحد "المناهج والأساليب المتبعة بغية تحقيق الأثر في شكله وفي مضمونه، مأخوذ عادة عن السّلف جيلا عن جيل، بحيث تصبح مع مرور الزّمن ميزة عضوية في أدب من الآداب أو فن من الفنون"[2]، وهذا لا يلغي من جمالية العمل الأدبي شيئا، بالقدر الذي يبعث في محتواه أو أسلوبه أو الاثنين معا[3]؛ أثرا فنيا يخصب دلاته ويثريها.

نلاحظ أنّ تجارب مبدعينا كما سبق وأشرنا، آثرت الخروج عن المألوف، تأسيسا لتجربة سردية حداثية بعيدة عن سابقتها التي –في اعتقادهم– غلب عليها "السّرد التّاريخي أو الاجتماعي دون ارتباطها بمذهب فني واضح، ولكن هناك ظاهرة فنية يجدر الوقوف عندها وهي الرّوائيين الذين مضوا إلى المهجر، فأتيح لهم الاطلاع على النّماذج القصصية الغربية بأكمل وجه فتأثروا بها"[4] تأثرا نبع من رغبة الانفتاح في جلب إضاءات إيجابية، سعيا إلى تجديد الأساليب الفنية بتقنيات حديثة، وهذا ما تجسّد في الفترة الممتدة من أواسط الستينيات حتى نهاية الثّمانينات التي شهدت بدورها ثراء التجربة الرّوائية العربية، لذا تعدّ المرحلة المفصلية من القرن العشرين الذي شهد الفصل "بين مرحلتين تاريخيّتين على المستوى المحلي والعالمي(...) تغيّرت فيه موازين القوى بين قوى العلم(...) وتغيّرت

[1] المرجع السابق، ص8.

[2] محمد جلاوي، **تطور الشّعر القبائلي وخصائصه بين التّقليد والحداثة** ،ج1، المحافظة السّامية للأمازيغية، تيزي وزو، 2009، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص28.

[4] محمد كامل الخطيب، **تكوين الرّواية العربية(اللغة ورواية العالم)**، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق 1990، ص45.

سياسات متعدّدة، وتحركت فيه مكامن ثورات سياسية وفكرية في أرجاء العالم جميعا في الشّرق والغرب، في أمريكا وآسيا وإفريقيا"[1].

من خلال ما تقدم، نلحظ أنه استجابة لراهن المتغيّرات السّياسية، والاجتماعية والاقتصادية والثّقافية المشهودة، بدا واضحا أن تمظهر ملامح التّحول في مسار الحركة الأدبية العربية هو ما تحقّق فعليا؛ لتمضي الرّواية العربية في منعطف جديد " مستمدة حداثتها الفعلية من نزوعها إلى التجريب الإبداعي، تحت وعي نظري بضرورة نحت شكل روائي عربي جديد" [2].

إنّه ممّا لا شك فيه، أن للخطاب السّردي مقاصد يسعى إلى تحقيقها وهو يمارس فعل التّجريب؛ على اعتبار أنّه يخرج الرّواية من رتابتها ويمنحها حيوية وتجدّدا دائمين. وهو ذات الرّأي الذي قال به 'محمد الباردي' وهو يطرح وجهة نظره حول التّجريب بقوله: إنّه "سعي دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدم، وهو تجاوز مستمرّ للقاعدة والقانون، وهو مخرج الرّواية العربيّة الجدية من ترهلها، ولكنّه في الوقت نفسه يعكس حيرة تعاملها مع واقعها في زمن انهيار الثّوابت"[3]؛ ليصير بهذا المعنى المجدّد الإبداعي المجاوز للتقاليد التي كانت بالعهد القريب قناعات راسخة اتسمت بالثّبات والرسوخ.

وهو ذات الرأي الذي تقدّم به 'جابر عصفور'، حينما عدّ التجريب استراتيجية ووعيا نقديا يسعى للمساءلة المستمرة[4]، ويتخذ من المستقبل إطارا مرجعيّا يبحث في المكنون المضمر والمبطن ليجلّيه ويظهره رغبة في تحقيق المقصدية المنشودة.

---

[1] حلمي بدير، **الرّواية الجديدة في مصر**، قراءة في النّص الرّوائي المعاصر، ط1، دار المعارف، مصر، 1988، ص10.

[2] عبد العزيز ضويو، **التّجريب في الرواية العربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص5.

[3] محمد الباردي، **إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة**، مركز النّشر الجامعي، تونس، 2014، ص303.

[4] جابر عصفور، **"ندوة المسرح والتّجريب"**، فصول، مج14، ع:1، 1995، ص 147.

ويسعى الأدب في عموم موضوعاته ومضامينه التّعبيرية إلى تمثّل الواقع الاجتماعي بكامل مخرجاته التي تُرتسم صورة صادقة معبرة عن الكون والحياة والإنسان، وينشد الآفاق التّحررية التي تمارس فعلها التّفكيري والإبداعي بعيدا عن القيود التي تفرضها مرجعيات الخطابات السّياسية المؤدلجة التي تحدّ بدورها من إبداعية الأديب، جاعلة من نتاجاته لا تخرج من قوقعة النّمطية والابتذال، ليشكّل بهذه الرؤية الواعية واحدة من "القيم العالية في الحياة والمستقبل، اصطحبت الإنسان في كل مراحله، وكانت جوهر كل نهضة، ولا غنى عنها إن أردنا الانتساب لعصرنا".[1]

والفكرة نفسها، تقود النّاقد **'محمد عزّام'** لطرحها حينما أطلق تسمية "أدب التّجاوز" على التّجريب؛ إذ لم يعتبره "مغامرة تنطلق من الصّفر لتنتهي إلى الصفر؛ ولكنّه منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام، والذّاتي والجماعي"[2]، وهو ما يعبّر عن الرّغبة التي تخالج كلّ ذات مبدعة في تجاوز المألوف والنزوع نحو التّجدد والانفتاح، وتسير على وفاق مع مجمل التّغيرات الاجتماعية، وهو ما يراهن عليه المبدع المتمرّس وهو يشهد المتواتر من الأعمال والمختلف من الأشكال الإبداعية "التي لم تعد قادرة على التّعبير وأصبحت مجوفة رغم ما يحشوها به المبدع، من مقولات عامة وكلية مؤثرة في النّفس، لكن هذه النّفس قد تغيرت بتغير الزّمن والتّحول الاجتماعي، وأن تلك الأشكال أصبحت قاصرة على لعب الدّور الذي لعبته في مرحلة تكوّنها ونشوئها"[3].

ما حدا بعديد الرّوائيين المعاصرين إلى ارتياد أنماط وأساليب خرقت السّائد من القوالب، فآثروا التّجريب الذي وفر لعوالمهم المتخيلة مسحات من الجدّة والتّفرد، مكنتهم من التّعبير عن "الحقيقة الجديدة التي يتخيلونها، والتي باتت في حاجة إلى شكل جديد يستوعبها، ويعبّر عنها ضمن توليفة

[1] سيد أحمد الإمام، **حول التّجريب في المسرح**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص29، 30.

[2] محمد عزّام، **اتجاهات القصة المعاصرة بين الواقع والشطح**، مرجع سابق، ص401.

[3] محمد معتصم، **النّص السّردي العربي (الصيغ والمقومات)**، ط2، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2004، ص126.

سردية تنقل الشّعور بالواقع دون طبعه بكل جزئياته، بل تترك هامشا للخيال والانعتاق من عبودية الأطر الاجتماعية والأدبية والسّياسية"[1].

ويمضي بنا التجريب في مساره؛ ليقف أمام الاعتقاد التّأسيسي الذي تبناه النّاقد 'إزرا باوند' حول إلزامية حضور المنهج التّجريبي في المنجز الأدبي، إلى الحدّ الذي اعتبره حتمية إبداعية لا فكاك منها، وذلك بقوله: "عدم الرّغبة في التّجريب موت حقيقي"[2].

ومن المفيد أن نذكر، أن التّجريب كمفهوم إجرائي؛ تقنية تبعث على الشّكل الرّوائي الجدة، خاصة فيما تعلق بالأدوات والآليات الإجرائية، وكذا التنويع في الأساليب التّقنية، مرورا بالمضامين والدّلالات ذات الصلة بالرّواية؛ ممّا يجعله "يتناول أي شيء فيها وكل شيء: الموضوع والحبكة والأسلوب واللغة والتقنية السّردية (...)؛ لكن أهم ما يميزه أنه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة وقد تحررت من قواعد الشكل ومن قيود المضمون عن عوالم جديدة وأشكال جديدة"[3].

هذا، وإنّ أحد أهم الأهداف التي يسعى التجريب الرّوائي من خلالها تجاوز النّمط التقليدي في تشكيل عالم الرواية، هي مجموع التقنيات الفنية والأسلوبية وغيرها.

فإذا أخذنا الحدث –وهو من أهم مكونات الرواية–، وجدنا أنه أخضع لمنطق جديد، فبعدما كان يخضع للتسلسل والخطّية ومنطق السّببية، أضحى مبدأ يستنبط من داخل العمل نفسه، متجاوزا بذلك الأحداث ومسلمات تشكيلها داخليا.

---

[1] سناء شعلان، **السّرد الغرائبي في الرّواية والقصة القصيرة في الأردن (1970–2002)**، نادي الجسرة الثّقافي والاجتماعي، قطر، 2007، ص72.

[2] إزرا باوند، نقلا عن: زهيرة بولفوس، **التّجريب في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر**، مرجع سابق، ص16.

[3] مجموعة من الكتاب، **الرواية العربية ' ممكنات السرد'**، أعمال النّدوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ج1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص120.

أما بالنسبة للشخصية؛ فلقد فقدت سيطرتها على الأحداث كسابق عهدها في الرّواية الواقعية، بالإضافة إلى غياب الوصف الذي يُعنى بسماتها ودقائق حيثياتها، ليكتفي بالإشارة إليها إما بحرفها الأول أو بضمير الغائب، أو إسناد رواية الأحداث بضمير المتكلم أو الراوي (البطل)[1].

ثالثا: التّجريب وإشكالية المصطلح.

إن المتتبع لمسَار التّجريب في حقل الدراسات الأدبية، يلحظ حجم التقاطعات المصطلحية والحدود المفاهيمية التي تعترض طريقه وهو يحاول الكشف عن ماهيته؛ ليقف على أنه مصطلح عسير الضبط والتّحديد، خاصة من خلال التراكمات المصطلحية وثيقة الصلة به والتي جعلت أمر ضبطه مسألة تحتاج لعميق البحث وواسع التّدبر، ولعل من أهم المصطلحات المقاربة للتّجريب، نجد هذه الثنائيات التركيبية الملازمة له (التّجريب والتّجربة، والتّجريب والحداثة)، ما دعانا إلى إثارة هذا المشغل النقدي في شاكلة أسئلة تروم مقاربة هذا الطرح: ما علاقة التّجريب بالتجربة؟ وهل بين التّجريب والحداثة صلة؟

1.التّجريب والتّجربة:

شكّل مصطلح التّجريب حيرة وعسرا حقيقيين لدى المشتغلين في حقل الدراسات النقدية، وهذا لما يكتنزه من دلالات ومضامين، جعلته يلتبس مع مصطلح **التجربة**، هذا الأخير الذي يدانيه من حيث أصل التركيب والاشتقاق اللغوي من الفعل "**جرب**"، وممّا زاد من حدة التداخل والانصهار، هو حملهما للدّلالة المعجمية نفسها، وهذا ما تلمسناه ونحن نتتبع معانيهما في معاجمنا العربية –على اختلافها–؛ لنجد أنهما يعبران عن الاختبار من أجل بلوغ معرفة معينة، لكن هذا التّعالق المعجمي لا يجعلنا نقف عند حدود الاصطلاح بقدر ما يقودنا للبحث في محتواهما المفاهيمي؛ لأنهما "وإن

[1] شعبان عبد الحكيم، **التجريب في القصة القصيرة**، (1960– 2000)، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2010، ص26. 27.

اشتركا في الأصل اللغوي، فقد باعدت بينهما الدلالة التي اكتسباها مع الزمن، فأضحى مفهوم التجربة غير مفهوم التجريب، دون أن تنقطع صلة كلّ منهما بالآخر، ودون أن تنتفي حاجة كل منهما إلى الآخر"[1].

وقبل التعرض لهذه القضية بالمساءلة والطرح، تقتضي الضرورة أن نقف عند الحدود التعريفية لهذين المصطلحين، علّها تجلّي لنا شيئا ممّا اكتنفهما من تداخل وغموض، وما تخللهما من فروق.

يعدّ التجريب كما سبق الإشارة إليه؛ عملية تتأسّس على رؤية فنية ترتضي فعل المغامرة وتجاوز المألوف رغبة في الإبداع والتجدّد وخروجا عن النمطية والسّائد بحثا عن المغايرة الكتابية المبدَعة، التي تخلف في الأثر الأدبي ما يفتح الآفاق، ويكسر الرتابة التي اعتنقتها مجمل المنجازات التقليدية ردحا من الزمن؛ لأن "التّجريب في جوهره وفلسفته بحثا واختبارا وطلبا للأكمل والأجمل انطلاقا من إقراره بالنقص وقوله بالنسبي، واحتفائه بالسؤال"[2]، في حين نجد **'محمد عدناني'** يُعرف التّجربة الأدبية؛ على أنها "ممارسة تؤدي إلى نتائج لقاء تفاعل الذّات والموضوع، وتكون النّصوص أوضح تمظهر لهذا التّحقق، أي أن التجربة تضيف المجد والنفع وتراكم المعارف وتزيدها نضجا، فالتجربة تحقّقات ملموسة"[3].

يبدو إذن، وبناء على ما تقدم؛ أن ثمة فروق جوهرية بين التّجربة والتّجريب، لكن المشترك بينهما هو الفعل الكتابي؛ إذ إن المبدع وهو يمارس تجربته الكتابية؛ هو يروم التّأسيس للتّجريب كمحاولة فنية معتمدا في ذلك على "قواعد جمالية مضبوطة في أحد الأنواع الأدبية المعروفة، فيكون هذا

[1] الطاهر الهمامي، **التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع:411، 2005، نقلا عن: موقع الاتحاد على الرابط: http://www.awu-dam.org . تاريخ الاطلاع: 2017/03/13.

[2] الطاهر الهمامي، **التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)**، المرجع نفسه.

[3] محمد عدناني، **إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد**، ط1، جذور للنشر، الرباط، 2006، ص45.

السعي بذلك؛ مرتكزا على عمل فني سبقه في أغلب الأحيان، يعدّ بمثابة النموذج أو المثال أو المنوال الذي يجب أن ينسج عليه هذا الكاتب تجربته الفنية"[1]؛ أي إنّ الانطلاق من تجربة الآخرين حتمية يفرضها منطق التجريب، فالمبدع وهو يبدع نصه لا ينطلق من العدم؛ إذ لا بد له من خلفيات مجربة تدعم ممارسته الإبداعية، وتمدّها بالرؤى الفنية التي ترتقي بنتاجه، ومع السيرورة في المراس والدّربة الجادة المدعمة بالشجاعة والمغامرة، يتجاوز المبدع المألوف ويتخطّى السّائد، لينشد التّجديد بإبداع أساليب وتقنيات مغايرة، ممّا يضعّف من إنتاجاته ويقربه شيئا فشيئا صوب التجريب الإبداعي، إلى أن يتمثّله حقيقة؛ فثراء التجربة وتراكمها "من شأنه أن يُفضي بالروائي إلى سبل جديدة وأساليب مغايرة لما هو ثابت ونمطي"[2].

من خلال هذه المقارنة العجلى، لمسنا أن ثمة فروقا شاسعة بين التّجربة الفنية والتّجريب الإبداعي، لنقف على بعض ممّا جرى الاتفاق عليه من قبل جل النّقاد والدّارسين، "فجاءت موسومة **بالثوابت** التي يتحقق من خلالها التجريب الإبداعي:

1. ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التعبير الفني المختلفة.
2. تجاوز المألوف والمغامرة في قلب المستقبل، ممّا يتطلب الشجاعة والمغامرة.
3. استهداف المجهول دون التحقق من النجاح.
4. الفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة.

[1] عز الدين المدني، **الأدب التجريبي**، الشركة التونسية للتوزيع والنشر، تونس، 1972، ص27.

[2] عبد القادر عميش، **من تجربة الالتزام إلى إبداعية التجريب عند الطاهر وطار**، نقلا عن موقع الكاتب على الرابط: http://www.amicheabdelkader.com/ . تاريخ الاطلاع: 2017/03/17.

5.نادرا ما يظفر الفن التجريبي بقبول المتلقين دفعة واحدة، ويتوقف مصيره لا على استجابتهم فحسب، كما يبدو للوهلة الأولى، بل على قدر ما يشبعه من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع، ويوظفه من إمكاناتهم الكامنة.

6.جدل التّجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يجري داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي"[1].

2. التّجريب والحداثة:

لقد تعدّدت المقاربات النّقدية التي اهتمت بالتّأسيس لمفهوم الحداثة، ممّا ولد تباينا في الرؤى وتعدّدا في المخرجات، ما صعب مأمورية ضبطها، وفي هذا السياق يقول 'عبد الرحمان منيف' إنّ: "مصطلح الحداثة من أكثر المصطلحات خلافية، بسبب عدم تحديد معناه بدقة، وعدم معرفة أسباب وظروف نشأته، بسبب عزله عن سياقه التّاريخي، وطغيان إحدى دلالاته الجزئية على المفهوم ممّا يزيده غموضا"[2].

فالتجريب هو الممهد الأساسي لتبلور فكر الحداثة ونشأتها؛ لأن التّجريب ضمن الحداثة هو إبداع وتجدّد، والحداثة منحى يواكب سيرورة الحياة عبر أزمنتها المتلاحقة في حركية إبداعية خاصة ما تعلق منها بمجال الفكر ولا سيما في حقول الإبداع الأدبي، والفكري والفني، أوهي الإتيان بالشيء الذي لم يؤت به من قبل، والتّحرر من أسر المحاكاة؛ فهي بهذا التوصيف، تعني الثّورة على كل قديم في سبيل اعتناق كل جديد.

[1] مجموعة من الكتاب، **الرواية العربية ' ممكنات السرد'**، مرجع سابق ، ص103.

[2] نبيل سليمان، **فتنة السّرد والنقد**، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2000، ص52.

وضمن هذا السّياق، ومن خلال وقوفنا على أهم المفاهيم التي صيغت للحداثة، ورصدنا لكنْه التّقاطعات بينها وبين التّجريب؛ وجدنا أن النّقاد ينطلقون من الحداثة كرؤية؛ لأنها تتضمن معنى تجاوز القديم وكل ما له صلة بالموروث، لتكون بذلك محاولة لتجاوز كل ما هو تقليدي، فهي تهدف إلى التّجديد؛ وبالتّالي "هي ثورة على الماضي والحاضر أيضا، لأنها ترمي إلى نبذ كل ما تعلمناه من ماضينا، كما أنها تحارب الحاضر من حيث أنها ترفض الانغماس في القيم، والفنون والآداب والفلسفة والأفكار التي يفرضها علينا الحاضر، ومن ثمة فإنّه آن الأوان لتعويضها بما يتماشى ويواكب العصر"[1].

من هنا، تتأسس رؤيتنا لهذا المفهوم أنّه شديد الصلة بالتّجريب إلى حد بعيد، خاصة وأنه يتضمن التّجاوز الذي يعدّ من استراتيجيات التّجريب الإبداعي، وكذا سمة الإبداعية والمغامرة والتّخطي لكل ما هو مألوف، وهو ما تصفه الحداثة بالتّمرد على كل متعارف عليه، "وتتداخل مع أي مشروع يعد بالتّقدم ويبشر بأحلام الحرية والعدل ويؤمن بإنسانية جديدة، وكانت الحداثة أيضا مشروعا يرفض ما عليه الواقع من العربي من اتباع، وبذلك تلتقي مع أيّ آفاق جديدة لا تغتني بالسؤال والبحث والمغامرة والتّجريب"[2].

ومن وجهات النّظر التي طرحت في هذا الصّدد أيضا، نجد تلك التي تناولت موضوع التجريب الحداثي من رؤية تستلهم من عمق التّأمل الفكري الفلسفي، وهو ذات الرأي الذي قال به بعض النّقاد الماركسيين حول الذات وما تمليه من اندفاعات نحو الشعور، كما في أعمال **بروست،**

[1] محمود إبراهيم، **النّهضة والتّقدم في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003، ص206.

[2] رزان محمود إبراهيم، **خطاب النّهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003، ص26.

وجويس وبريخت، وأن الماركسية لا تتعارض مع التّوجه الحداثي التجريبي[1]؛ إذ إنها "تدعو إلى تحطيم وهم المحاكاة، وحث الجمهور على المشاركة في حركة تغيير المجتمع الرأسمالي، بدلا من الاكتفاء بإدراك نقائصه على نحو سلبي"[2].

ولقد بدا واضحا من خلال رصدنا لبعض المفاهيم ذات الصلة بالتجريب والحداثة؛ أننا ألفيناها تؤكّد في مجملها وثوق الصلة بينهما، ما حدا ببعض الدارسين إلى جعلهما على درجة واحدة من التوافق؛ على اعتبار "أن التّجريب هو التّجسيد العملي للحداثة، فهذا التّجاوز والتخطي والابتكار والخلق على غير نموذج سابق، هو التجريب الذي يبيح للتجربة الإبداعية صيرورتها، كما يبيح للذات المبدعة تعميق رؤيتها وانفتاحها الدائم على الجديد المختلف، فالتجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع، ووضع كل شيء موضع السؤال، هو الوجه الآخر من الحداثة"[3]، ومن ثم؛ ندرك أن التجريب الحداثي يمنح الوعي الأدبي مجاوزة القيود الشكلية للماضي، وتشكيل واقع جديد للذات المبدعة، ليجعلها توغل وبوعي في تشكيل عوالمها الجمالية التي تتحقّق معها أدبية الأدب، وهو ذات الوعي والقصدية التي تعدُّها الحداثة "شرطا من شروط التّجريب، فالحداثة في عمقها وعي بأدبية الأدب، لأنها تحافظ على عناصر ديمومته، وعلى قوامه الفني، وهذا الوعي يهتم بالتشكيل الجمالي للنص، كما يهتم بالمضمون المعالج في تغير كليهما وفق حاجات العصر، والذات المبدعة"[4] على حد سواء.

---

[1] سهام ناصر ورشا أبو شنب، **مفهوم التّجريب في الرواية**، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج:36، ع:5، 2014، ص310.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، **دليل النّاقد الأدبي**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص220.

[3] أمال طورش، **التّجريب في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص20.

[4] مدحت الجيار، **مشكلة الحداثة في الرواية والخيال العلمي**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص37.

يمكن القول من كلّ ما تقدّم، إن اقتران الحداثة بمنطق التّجاوز والتّخطي لكل المسلمات الثابتة، يفرز عمق الصلة التي تربطه بالتجريب الذي يتقاطع مع إقراراته المنهجية التي يقتفي أثرها وهو يمارس فعله التجريبي على المنجز الإبداعي، بروآه وتشكيلاته التعبيرية المنفتحة على الاختلاف والمغايرة.

ما يفضي بنا إلى التّسليم بأن التّجريب والحداثة وجهان لعملة واحدة، بدليل ما يجمعهما من فواصل تتفق من حيث المبدأ؛ ولأن كلاهما يخضع لمحكمات القيم الفنية والمعايير الجمالية، ليغدو التّجريب الحداثي بهذا المعنى؛ "بحث مستديم عن صياغة جديدة ومتجددة للإبداع، تشمل أشكال التعبير، وقضايا التفكير والحداثة، وهو مغامرة الأشكال وتحول الرؤى خارج المنظومات المغلفة والمفاهيم السّاكنة"[1].

[1] خالد لغربي، **الشّعر التّونسي المعاصر بين التّجريب والتشكيل**، ط1، دار نهى للطباعة والنشر، صفاقص، 2005، ص14.

الفصل الأول

التَّجريب الرّوائي في المنجز النّقدي الغربي والعربي.

- **أولا: الروّاية الغربية ووعي التّجريب.**

1. **الرّواية من التّجريب المادي المخبري إلى التّجريب الفنّي الأدبي.**
2. **بدايات التّجريب في المنجز النّقدي الغربي.**
3. **الرّواية التّجريبية في الغرب أعلامها ومميّزاتها.**

- **ثانيا: الرّواية العربية ووعي التّجريب.**

1. **المنزع التّجريبي في الرّواية العربية وأهم أسسه النّقدية.**
2. **الرّواية العربية التّجريبية أعلامها ومميّزاتها.**

- **ثالثا: النّص الرّوائي الجزائري واستراتيجية التّجريب 'رصدٌ للمسار وتوصيفٌ للوعي التّجديدي'.**

1. **الرّواية الجزائرية وهاجس التّجريب.**
2. **الرّواية الجزائرية من التّأسيس إلى تبلور الوعي التّجريبي.**

أولا: الروّاية الغربية ووعي التّجريب.

تعدّ الرّواية الجنس الأدبي الذي ينشد الانفتاح والحوار المتجدّد الدّائم، فحركيته المستمرة تجعله الجنس القابل للمجاوزة والتّحديث السردي، وهو التّوصيف ذاته الذي قال به 'ميخائيل باختين' بعد إقراره بأن الرواية هي الجنس الذي لم يكتمل بعد؛ بدليل احتواء كيانها لجميع أنواع الأجناس الأدبية، من (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية...)، وكذا مجموع النّصوص البلاغية والعلمية والدّينية... [1]، وهي بهذا الزخم، تضفي على المتن الرّوائي أشكالا لفظية ودلالية تمثّل مختلف مظاهر الواقع؛ لأنها "تستمد ديناميتها النظرية والإجرائية جنسا أدبيا في ظل تشكّل دائم، وصيرورة لا تنتهي من دينامية المجتمع في تغيير أبنيته وتحولاتها"[2].

إنّ الواقع الاجتماعي؛ فسيفساء من المضامين والطروحات الفكرية والثّقافية ذات الأفق المتطور غير الثّابت التي تستدعي هي الأخرى تطورا في الأفكار والرؤى التي يصطبغ بها الخطاب الأدبي، الذي ينطلق من الواقع المشحون بالمتغيرات المختلفة سياسيا ودينيا، واقتصاديا ونفسيا، وما الرّواية في هذا المنحى؛ إلا معبرة عن كل مستجد طارئ؛ وهذا ما وقف عنده 'هنري جيمس' حين قال:" إنّ المبرر الوحيد لوجود الرّواية هو أنّها تحاول بالفعل تصوير الحياة وعندما ترفض هذه المحاولة، فإنّها ستكون قد وصلت إلى حالة غريبة"[3]، ومن ثمّ؛ فالرواية تمثيل لجدل التّفاعل مع النّص والواقع الذّاتي للعصر، كما هي تعبير عن جدل الإبداع الرّوائي في تفاعله مع التّاريخ والواقع الاجتماعي[4]، على اعتبار أنها تمنح المبدع "إمكانية تعميم خصوصية الحاضر المباشر، بإيلاء الأهمية الملموسة للزمان

---

[1] ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2009، ص160، 161.

[2] بن جمعة بوشوشة، **التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي**، ط1، المغاربية للطباعة والنّشر، تونس، 2003، ص7.

[3] هنري جيمس، **الفن الرّوائي**، ضمن كتاب: **' نظرية الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث'**، ط1، تر: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنّشر، 1971، ص72.

[4] سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1992، ص132.

والمكان والظّروف الاجتماعية والنّظرة إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه ونتاج نشاطه في التّاريخ، ممّا يؤدي بالضرورة إلى اعتبار فكرة التّقدم الإنساني قانونا تاريخيّا، وفلسفيا محسوسا"[1]، وهي بهذا المرتكز تؤكد على طريقة التّفاعل في أبعادها لتحقق نصية الرّواية العربية الجديدة وإبداعيتها؛ لأنها شكل تعبيري قابل للتّجدد الدّائم المستمر.

وهذا ما يعني، أن إعادة البحث في جوهر الأدب كان منطلقه الأساسي الواقع الاجتماعي بتراكماته، والذي استدعى بدوره إعادة قراءة مغايرة، تستجيب لراهن الأسئلة المستجدة وهو يساير وقائعه ومتطلباته؛ وهو الرأي الذي ذهبت إليه الناقدة 'جوليا كريستيفا' التي ترى أن "تحول مفهوم الأدب في أوربا خلال القرن الأخير، يعود إلى التقائه بـ" المستحيل"، ذلك أن مجابهة الأدب لتعقيدات الواقع الاجتماعي ولمآزق الوعي وتجليات الجنون، أقنعت الأدب بالتخلي عن وظيفة تجويد اللغة والاحتفال بالاستيتقية وتقديم الأجوبة المطمئنة، ليسعى إلى تغيير المتخيّل نفسه ليجعل منه سبيلا إلى الاقتراب من الحقيقة وتحويل الذات والمجتمع على السّواء"[2]، ومن ثمّ؛ فإن زحزحة الطرائق التقليدية التي تأسّست عليها الرّواية التقليدية ردحا من الزمن أصبحت قناعة لا فكاك منها، ليسير الانتقال التّجريبي بعدها إلى تلوين المتن الرّوائي بسمات وملامح تخضع في جوهرها لأحكام الوعي النقدي والجمالي، المنبثق أساسا من رؤية سوسيو ثقافية ونقدية جديدة.

ومن هذا المنظور، يمكن القول؛ إن الوعي الرؤيوي الذي يبديه المبدع إزاء رهانات واقعه يسعى جاهدا لإيجاد رؤية جديدة، تخلخل ذلك الوعي التّقليدي الذي لم يعد قادرا على الاستجابة

[1] عبد الرزاق عيّد ومحمد جمال باروت، **الرّواية والتّاريخ، دراسة في "مدارات الشرق"**، ط1، دار الحوار، سوريا، 1991، ص7.

[2] جوليا كريستيفا، نقلا عن: بن جمعة بوشوشة، **التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي**، مرجع سابق، ص18.

لمتغيرات العصر؛ لأن "قوة الرّوائي في أنّه فعلا يخلق بكل حرية وبدون نموذج"[1]، وهذا انطلاقا من مبررات حداثوية لا تعتبر شكلا" بقدر ماهي وعي يربك الوعي السائد ويقدم الرؤية البديلة القائمة على مساءلة الذات والكتابة، تصورا وممارسة"[2].

يبدو إذن، وبناء على ما سبق، أنّ التجريب الرّوائي أضحى البديل الأقدر لولوج مغامرة الكتابة الروائية؛ على اعتبار أنه "يتناول أيّ شيء فيها وكلّ شيء: الموضوع والحبكة والأسلوب، واللغة والتقنية السّردية (...)؛ لكنّ أهم ما يميزه أنّه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة وقد تحررت من قواعد الشّكل ومن قيود المضمون عن عوالم جديدة وأشكال جديدة"[3]، تخرج بها من النمطية المعهودة لتسرح في عوالم التخييل الجمالي المبدع في حقل السرديات، مستقطبة بذلك قارئها ليسبر أغوارها ويستكنه عوالمها المنبثقة من توالف جمالية غير مألوفة، بأشكالها ومضامينها التي تتحرّى البراعة في النسج والغوص في التجريب بآلياته وتقنياته التي تسعى إلى التجدّد في المضامين الفنية وتقديم القراءات المبنية على التبصر والتّخطي، من خلال الخلخلة وإعادة البناء، وهذا ما يقع على كاهل المبدع؛ لأن الممارس لفعل التّجريب "إنما يمارس ثنائية الهدم والبناء، ويشارك في ارتياد آفاق لم تُكتشف بعد"[4].

ومن خلال ما تقدّم، يمضي بنا البحث إلى تقفي مسارات أخرى في هذا التناول البحثي، من خلال إثارة مجموع الأسئلة الباحثة عن صيغ معرفية، تختص بموضوع التّجريب الروائي. جسدته هذه الطروحات: ما هي الإرهاصات الأولى لظهور مقولة التجريب الرّوائي؟ وما هي الأسس والمرتكزات

---

[1] آلان روب غرييه، **نحو رواية جديدة**، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، (د.ط)، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص38.

[2] بن جمعة بوشوشة، **التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي**، ص203.

[3] مجموعة من الكتاب، **الرواية العربية ' ممكنات السرد'**، ص120.

[4] عمر حفيظ، **التّجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والرّوائية**، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999، ص19.

المعرفية التي بلورت نضوج الرواية التجريبية؟ ما هي أبرز الأسماء التي تصدت لهذا المبحث الحيوي؟ وما الإسهامات التي تقدمت بها الأخيرة في بعث الحركية التجريبية الروائية؟ إلى أي مدى أسهم النقد الغربي في منح قراءات إجرائية فاعلة لمقولة التّجريب الرّوائي؟

1. واقع الرّواية من التّجريب المادي المخبري إلى التّجريب الفني الأدبي.

تعدّ الرّواية من أكثر الفنون الأدبية مرونة وحرية وقدرة على التّطور المستمر مقارنة بباقي الأجناس، وهذا التّوصيف منطلقه الأساس، تلك الحركية التي طبعتها، إذ أنها لم تعرف الثبات منذ نشأتها فطبعت بطابع العصر المنفتح ذو الواقع المتغير والحاضر مفتوح النهاية، فظلت تنشد وتتجاوز كل القواعد، وتقصد كل الأفاق التي من شأنها الارتقاء بها فنيا وجماليا، ولأنها لا تخضع لمحكمات الأجناس الأخرى ولا تتقيّد باشتراطاتها، تجدها اتسمت باحتضان كل الفنون والأنواع الأدبية، ووسعت كل الرؤى، محدثة بذلك ثورة على قوانين الرّواية التقليدية رافعة شعار المجاوزة والتّخطي، فراهنت على التّجريب الذي خرج عن المألوف بتفجير القواعد الجاهزة المعروفة في الكتابة آنئذ. وهذه المغايرة والتّخطي؛ لا تعني" الخروج على المألوف بطريقة اعتباطية ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها الآخرون في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتّجريب؛ أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النّظرية لتجارب الآخرين، وتوفره على الأسئلة الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثّقافي ورؤيته للعالم"[1].

يُجمع الدّارسون أن التّجريب ارتبط بداية بالعلوم التّجريبية؛ حيث حاولوا من خلاله التّأسيس لمقاربة مجموع الطروحات العلمية وإدراجها ضمن أسيقة مجال الأدب، رغبة في تقفي مسارات الحقيقة التي ينشدها الإنسان في سبيل حلّ المشاكل التي تعترض حياته، وما الأدب والفن إلا

[1] محمد أمنصور، **خرائط التّجريب الرّوائي**، ط1، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب، 1999، ص24.

معبرين عن واقع يحياه ومستقبل يتأمله؛ لأن التّجريب الفني والأدبي" الذي نعنيه نحن، هو تلك العملية الفنية التي يقوم بها الفنان أو الأديب لرفض ما للثقافة الأدبية والفن والتّقاليد الحضارية من عناصر متعفنة تنافي في جوهرها روح العصر، وتطور المجتمع وحرية الفرد لتفكيك تراكيبها، وإبراز هياكلها، وإظهار مميزاتها ثم للدخول في مغامرة فنية وأدبية لخلق أدب وفكر وفن نظيف من الأدران، وذلك اعتمادا على ما تقدّمه العلوم الإنسانية وحتى الصحيحة والفنون باختلافها من شتى الإيرادات الايجابية، ومعرفة دقيقة للأصول الجمالية الممكن استعمالها في أحد الأنواع الأدبية"[1].

ومن المفيد أن نشير هنا، أنّ الفلسفة الوضعية التي أسسها 'أوجست كونت' (1873-1798)، والفلسفة التّجريبية التي جاء بها 'جون ستيوارت ميل' (1706-1873)، نادت بضرورة خروج الإنسان من حدود ذاته سعيا في إيجاد المعرفة الصحيحة، واستكناه عوالم الحقيقة التي يوفرها العلم بعيدا عن الأسّس التي روجت لها الرومنسية؛ إذ أن "موجز قضايا الفلسفة الوضعية والتّجريبية التي تهمنا أن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها، وأن العلوم التّجريبية هي التي تمدّنا بالمعارف اليقينية وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ في الفلسفة والعلم، إلا بعكوف الدّائب على التّجربة وبتخلّيه عن أفكاره الذّاتية السابقة"[2].

وإذا انطلقنا من المسلمة التي تجعل من التّجريب قرين الإبداع، فإننا نؤكد أن الانتقالي والتّجاوزي لا يتحقّق في النتاج الأدبي إلا بالتّجريب "الذي هو قرين الإبداع؛ لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[3]؛ وهو ذات الطّرح الذي دعا إليه 'إيميل زولا' الذي رسّخ مبادئ الاتجاه

[1] عز الدين المديني، **الأدب التّجريبي**، (د.ط)، الشّركة التونسية للتوزيع، (د.ت)، ص26 ،27.

[2] محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنّشر، القاهرة، 2001، ص309.

[3] مجموعة من الكتاب، **الرواية العربية ' ممكنات السرد'**، ص85.

العلمي الطّبيعي في مجال الرّواية انطلاقا من مجموع الأبحاث العلمية التي تقدم بها في سبيل تقديم أحكام وتقنيات موضوعية، من شأنها مد جسور التّواصل بين ميداني الفن والطّبيعة، بغرض الكشف عن السلوك الإنساني من خلال عرض مفاصل القصة والرواية على التجريب، حالها حال المادة التي تخضع للتجريب المخبري؛ أي إنّه "أراد أن يقيم الرّواية على أساس علمي، ويحلّ التّجربة والوثيقة، محلّ الخيال والإبداع"[1]، وهذا ما جاء به في كتابه الشّهير 'الرّواية التّجريبية'؛ حيث يرى" أن الرّواية التّجريبية، هي نتيجة التّطور العلمي للقرن، إنّها تستبدل دراسة الإنسان المجرد، الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطّبيعي الخاضع للقوانيين الفيزيائية، الكيميائية، والمحددة بتأثيرات الوسط، إنّها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي"[2].

وسعيا من 'إيميل زولا' في بث الطابع العلمي للتعامل مع الرواية، تأكّد يقينا مع الطرح الذي صاغته مقاربته التطبيقية، التي عالج من خلالها واحدا وثلاثين قصة طويلة، اختصت بتاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشّخصيات، تتمثل في أسرة 'روجون ماكار'، وقد أفضى به التحليل إلى نتائج محمودة بشرت بنجاح هذه الرؤية العلمية؛ حيث عبّر "عن ثقته المطلقة في مستقبل العلم على أساس أن الفيزيولوجيا تشرح ذات يوم بلا شك عمليات التّفكير والشّعور لدى الإنسان"[3].

ومن خلال ما تقدم، نلحظ أن 'إيميل زولا' بطرحه المنهجي هذا؛ أسّس لقواعد وتقنيات تخضع النّص الأدبي المتمثل في الرّواية إلى قوانين التّجريب العلمي باشتراطات أدبية ذات مضامين وأساليب جديدة، تعبر عن الرواية التّجريبية وفق منظورات تتحقق معها مقومات يبدع الرّوائي في نسج خيوطها "بصورة أفضل، وبشكل أجمل، وفق رؤيته المحلقة خلف وحدة رؤيوية، تحاول أن تعطي

[1] جورج لوكاتش، **الرّواية**، تر: مرزاق بقطاش، الشّركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ت)، ص81.

[2] بير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرّواية**، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء للنشر، المغرب، 2000، ص 184.

[3] صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، مرجع سابق، ص201.

العمل الأدبي قواما خاصا، ومعنى خاصا متخيلا؛ هو الخلفية التي اتّكأ عليها لإقامة بنائه الفني بهذا الأسلوب أو ذاك"[1].

ومن خلال مساءلتنا لرؤية **زولا**، لفت انتباهنا أن المنطق الذي خاض غماره وهو يرتاد مجالات معرفية عدة– علمية وفلسفية–؛ هو تأسيس حيوي انتقل من خلاله بالفعل التّجريبي إلى البنية الفنية ذات المرجعيات الإبداعية المفعلة، بدل الفيزيولوجيا التي تُعنى بالمادة، وهذا ما صاغه في كتابه **'الرواية التجريبية'**؛ وعبّر عن "ثقته المطلقة في مستقبل العلم على أساس أن الفيزيولوجيا تشرح لنا ذات يوم بلا شك عمليات التّفكير والشّعور لدى الإنسان"[2] .

2. بدايات التّجريب في المنجز النّقدي الغربي.

بعد المحاولة التّأسيسية التي خاض غمارها **'إيميل زولا'** باجتراحه مسلكا جديدا في الإبداع الأدبي المتمثل في التّجريب الرّوائي، فتح السبيل أمام جمهور النّقاد للبحث في متاهات هذا المبحث الحيوي دراسة وتحليلا ونقدا...

من أجل ذلك، بدا الاهتمام واضحا بالرّواية وسيرورتها وبنيتها الخصوصية المعروفة بأنها "ليست ثابتة ومنتهية، بل هي سيرورة تحول وتحويل تنمو وتتطور وتتفاعل مع تطور المجتمع البشري، وتتفتح على كل المستجدات والتغيرات"[3] التي يشهدها الواقع الغربي، ليبدأ التّجريب الرّوائي الفعلي في مرحلة بدأ فيها "المفكرون يشكون في قدرة اللغة على تمثيل الواقع تمثيلا حقيقيا، وبلغ هذا الشّك ذروة عالية في القرن العشرين، بعدما أثبتت العلوم الجديدة، أي اللسانية، وعلم النّفس التحليلي

[1] عليان حسن، وآخرون، **تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن**، مؤتمر جامعة فيلادلفيا، **'الحداثة وما بعد الحداثة'**، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2000، ص470.

[2] صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ص201.

[3] محمد برادة، **أسئلة الرّواية أسئلة النّقد**، مرجع سابق، ص58.

والأنثربولوجيا، محدودية الوعي البشري وقصوره، هذا التطور هو ما أخرج الرّواية من أوهامها، وحتّم عليها البدء بتغيير جذري في بنيتها. ومن وجوه هذا التّغيير ظهور البطل (المشكل) الذي تصفه 'جوليا كريستيفا' بأنّه ولد من الانتقال من الرّمز إلى العلامة، من الرمز الذي يقابل عالما يرعاه الله إلى العلامة التي تقابل عالما من صنع الإنسان عرضة للغموض، وتغير المعنى"[1].

ولقد غدا التّجريب مشغلا نقديا ظهرت بوادره مع ظهور الرّواية الجديدة في فرنسا في أواسط الخمسينيات، حيث عرفت الرّواية من خلاله تجدّدا قلب مجموع الثوابت التقليدية في بناء معمارية النّص، ولامس جوانب شكلية وفنية، ومثّل هذا التّيار التّجريبي" طائفة من الكتاب الفرنسيين، وبخاصة منهم (آلان روب غرييه، نتالي ساروت، كلود سمون، ميشال بوتور)"[2]، حيث راهن هؤلاء الأعلام على سلوك مبدأ مغامرة التّجريب بوصف الرواية " بحث مستمر"[3] عن الآليات والتقنيات التي تضطلع بمهمة كسر القوالب النّمطية وتحقيق فنية العمل الإبداعي التجديدي، ومن أجل تحقيق هذا المسعى التجريبي، قامت أبحاثهم بناء على ما خلفه السّلف من اجتهادات تخدم الغاية الإبداعية، فأفادوا من هذه القراءات؛ من خلال نبشهم "في ماضي التّراث الفرنسي وغيره من الأسلاف، ينسبون أنفسهم إليهم من فلوبير إلى بروست وريمون روسيل (من الفرنسيين) ، وإدغار آلان بو، ودستوفسكي وجويس وفولكر وكافكا وفرجينيا (من غير الفرنسيين)، اعتبروا أنفسهم مكملين لمسار هؤلاء الذين أتو بتعديلات في أصول السّرد الروائي وآلياته، أكثر غموضا وتموجا في تراكيبه النّصية أشبه بملصقات الرسوم التّجريدية"[4].

---

[1] مجموعة من الكتاب، **الرّواية العربية ' ممكنات السّرد'**، ص 122.

[2] عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)** ، مرجع سابق، ص47.

[3] Robe Grillet Alain، **pour un nouveau roman**. Edition de minit. Paris.1963p 145.

[4] جورج دورليان، **الرّواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشّكل والمضمن)**، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع:544، مارس، 2004، ص89.

يبدو إذن، وبناء على ما سبق؛ فإن الرؤية التي انبنت على استراتيجية البحث عن أشكال جديدة تتحقّق معها غاية الأدب ذاته، هي رؤية عميقة، وفي هذا الصّدد تقول 'ناتالي ساروت':" أعتقد أنّ تصورا ما للأدب هو الذي يجمعنا، وأنّ هذا التّصور المشترك ينبع أولا من مبدأ أساسي، وهو أننا نؤمن بأن الأدب كسائر الفنون، ينبغي أن يرتكز على بحث"[1] مستمر في كل ما من شأنه الخلاص من نمطية الكتابة ذات الصّلة بالواقعية البلزاكية. وبناء على هذا التّحول في النّظر إلى الواقع، تتخلى الرّواية الجديدة عن الطّرائق والأشكال التّعبيرية المألوفة، وترفض الأعراف والمعايير المتبعة، لتمتطي موجة التّجريب، وخاصة فيما يتعلق بإعادة النّظر في الشّخصية الرّوائية التي تقلصت تدريجيا وتفكّكت، حيث لم يعد البحث مركزا عليها، وإنّما على مادة مجهولة، ومن التقنيات التي طالها التّجديد أيضا؛ نجد طبيعة الحوار الذي بوأته الرّواية الجديدة موقعا غدا من خلاله عصب الرّواية ومحركها الأساس، أضف إلى ذلك الطابع السّردي الذي أخذ شكلا مخاتلا تأسّس على آلية التّعدد الذي شمل مستوياته المتداخلة، فتوسعت الأصوات الناطقة بداخل المتن متجاوزة الراوي العليم[2]، "كما حرّروا الشّخصية الرّوائية من النّمطية الجامدة أمثال 'بروست وكافكا'، واستبدلوها بضمير يمتص آلاف الانطباعات والتّأثيرات، فضلا عن الذين شعروا مثل 'أندريه' بضرورة الدّمج بين الرّواية ونظريتها، لتصبح الرّواية نفسها بحثا، كلّ هؤلاء شكّلوا أسلافا أناروا طريق رواد الرّواية الجديدة"[3].وفي السياق التّجديدي نفسه؛ نجد الأعمال التي تقدم بها 'آلان روب غرييه'، والتي حاول من خلالها خلخلة السّائد الفني حيال الكتابة الإبداعية، فتمظهرت في مجموع منجزاته أنماط التّجريب خاصة في البنية السّردية التي عرض من خلالها رؤاه وفق مضامين متحررة، ومن مجمل هذه

[1] ناتالي ساروت وآخرون، **الرّواية والواقع**، تر: رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدّار البيضاء، 1988، ص15.

[2] جورج دورليان، **الرّواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشّكل والمضمن)**، مرجع سابق، ص89.

[3] المرجع نفسه، ص 89.

الأعمال نذكر: رواية (المماحي) 1953، ورواية (المتلصص) و(الغيرة)1957، كما تقدم بمبحث تنظيري عالج من خلاله مسار الرّواية الجديدة، تضمنه كتابه الشّهير "من أجل رواية جديدة"[1].

ومن خلال ما تقدم، رأينا أنّه من المفيد أن نشير ونحن نتقرى مسار التّجريب في المنجز النّقدي الغربي إلى مسألة فكرية جوهرية، تتجلى في الفكر الوجودي في علاقته بالرّواية التّجريبية؛ إذ نجد أن الوجودية كمذهب فلسفي يؤمن بالحرية الفردية، استقطب اهتمام المنظرين للتّجريب الرّوائي، لنقف على أنّ كثيرا من "الأدباء انتهجوا النّهج الوجودي في رسم رؤاهم وشخصياتهم وتحليلاتهم، حتى تبلور في النّصف الثّاني من القرن العشرين، ما يدعى بالأدب الوجودي، وكان من أبرز أدبائه جون بول سارتر، وألبير كامو"[2].

وبهذا الطّرح، تكون الرّواية التّجريبية قد استلهمت بعض مبادئ هذا المذهب الوجودي، خاصة فيما تعلق بمسألة الحرية والانعتاق، التي ترتسم خطاه الرواية التّجريبية وتؤسّس" قوانينها الذاتية منه، وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التّجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النّص، وتخون أية تجربة خارج التّجربة الذّاتية المحضة، فلكل وقائع مختلفة، أشكال مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسّس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيها هدمها"[3]؛ أي إن التّجريب منح الرّوائي الحرية في طرح الرؤية التي يريد بثها، ومعالجة ما شاء له أن يعالج من موضوعات، وهذه الحرية

[1] محمد الباردي، **الرّواية العربية والحداثة**، ط2، دار الحوار، المغرب، 2002، ص45.

[2] عبد الرّزاق الأصفر، **المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص185.

[3] محمد الباردي، **إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة**، مرجع سابق، ص291.

عزّزت الثّقة في المبدع، فأخذ يراهن عل تفعيل سيرورة الكتابة عنده دون "نموذج أو مثل، وذلك ما يميز الرّواية التّجريبية"[1].

3. الرّواية التّجريبية في الغرب أعلامها ومميزاتها.

يمضي بنا البحث إلى رصد رؤى نقدية أخرى، لامست جوهر الممارسة الإبداعية الغربية التي أعلنت بدورها ميلاد حركة تجديدية تجريبية بديلة إزاء الفعل الكتابي، فتحقّق لها المرجو في لحظة تحرّر جاء انعكاسا لمناخات سوسيو ثقافية وسياسية...، استدعت انعتاقا من التحديدات والتقنيات التقليدية التي واكبت مسار الحركة الإبداعية؛ بدليل أن التّجريب "اختبار مستمر للكتابة، وبحث دائم عن صياغة متجددة للإبداع"[2]، وخروج " إلى فسحة التّعدد والتّنوع في التّجليات والتّحقيقات النّصية، لتجعل من النّص مجالا لإبلاغ صوت الكينونة المتكلمة خارج أسيجة الواقع والمقتضيات الاجتماعية، وخارج ما تلوكه الخطابات السّائدة الحريصة على تنظيم وقولبة العلائق وسنن القول بين النّاس"[3]، وانطلاقا من هذه الرّؤية يتحدّد أن عددا ليس بالقليل من المبدعين ساير هذا النّهج الإبداعي البديل الذي يبحث في جوهره عن تشكيل عوالم فنية تعبّر عن علاقة الإنسان ورؤيته للعالم؛ "لأنّ الشّكل الفني هو انعكاس للرؤية التي يحملها الكاتب تجاه الحياة"[4]، فجنحوا للاهتمام " بقضايا جمالية، وبرصد الإحساسات التي تتكون لدى الفرد في نفسه عن علاقته بالعالم، ولهذا، يمكن القول بأنّ الرواية الجديدة كانت وليدة تأمل نقدي، حول الأشكال الرّوائية التّقليدية، تبلورت أبعاده في تفجير مواصفاتها، وتجاوز خطاباتها، التي تجسد التّعبير الحقيقي لواقع داخلي أو

[1] آلان روب غرييه، **نحو رواية جديدة**، مرجع سابق، ص39.

[2] خالد الغريبي، **الشّعر التّونسي المعاصر بين التّجريب والتّشكل**، مرجع سابق، ص12.

[3] محمد برادة، **تقديم كتاب: حسن المودن، لا وعي النّص في روايات الطّيب صالح**، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2002، ص10.

[4] إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطّاهر وطار**، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص80.

خـارجي"[1]، فجـاءت كتابـاتهم وفـق هـذا السّيـاق التّجديـدي منتهكـة للأشـكال التّعبيريـة التّقليديـة، مصوغة وفق أنماط حداثية تتحقّق معها شروط التّجاوز المبدَع الخلاق، المعبّر عن المنحى التّجريبي المترجم للفعل الإبداعي الذي لا يمثل جوهره "سوى ضرب من التّحرر من قيود الزّمان والمكان، والتّجديد لما هو في سلوك النّاس وفكرهم، والمبدع يستعير من الماضي لكن ليس أسيرا له"[2].

وطبقا لهذا التّصور، تتموقع رؤية 'ميشال بوتور' للرواية التّجريبية؛ بأنّها متشكلة من تقنيات مخالفة للسائد الكتابي المأزوم، إذ راهن هو الآخر على تضمين العمل الفني طرائق جديدة تستوعب الحقيقة التي ينشدها الواقع المتجدّد؛ إذ إنّ" لكل موقف جديد، ولكل مفهوم جديد لمضمون الرّواية، وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة، ولهيكلهما، تناسب مواضيع جديدة، وبالتّالي تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة، والأسلوب، والتّقنية، والتّأليف، والبناء، وعلى النّقيض من ذلك فإنّ التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة"[3].

يتضح جليا من خلال هذا الطرح؛ أن التّجريب عند 'بوتور' رؤية فنية تحمل في كينونتها هاجس البحث عن المتعة التّجريبية التي تتوفّر مع تغيير الشّكل الذي يُفضي بالضّرورة إلى تغيّر في النّمطية السردية للمضامين والموضوعات، ومن ثمّ تتحقّق الجدة في الأمرين معا؛ وهذا الوعي الجمالي هو في حدّ ذاته فن يأتي "استجابة جمالية متصلة بالوعي والتّفاعل، ينجزها متلق قائل أو متلق باحث، يرنو

[1] حسن المنيعي، **قراءة في الرّواية**، ط1، سندي للطباعة والنّشر والتّوزيع، مكناس، المغرب، 1996، ص11.

[2] سلوى عبد المعبود محمد قدرة، (**الإبداع... ما هو؟ ما ضوابطه؟**)، موقع أنترنيت:

تاريخ الاطلاع: 2017/04/08. **www.alukah.net/literateur language**

[3] ميشال بوتور، **بحوث في الرّواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1971، ص9 ،10.

لاستيلاذ معرفة نقدية تحاور الثقافة والتّاريخ كما تجاوز النّص ذاته من خلال تحليل وتقويم وتذوق مجموع مكوناته اللغوية والتّداولية"[1].

وضمن هذا السياق، نجد أن الرغبة التي تسكن المبدع المشتغل على النص التجريبي، تحفزه دائما " إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حيّة"[2] من شأنها بعث الحركية والتجدد من جهة، وإثارة الانفعالات والأحاسيس بداخلنا؛ ليغدو بذلك التجريب فنا "وثورة على التّقليد (...) لذلك وجب التّجديد في الأشكال وموضوعات التّناول في الأدب (...) موجات متعاقبة من أدباء الطّليعة"[3].

وهو ما سعى إلى تطبيقه 'ميشال بوتور' وهو ينسج خيوط روايته (التحول) عام 1957؛ الذي أبرز من خلالها تنويعا في الاشتغال على الزمن والصّيغة؛ حيث يقول:" تكتب الروايات عادة بصيغة الغائب أو المتكلم، ونحن نعلم علم اليقين أن اختيار إحدى هاتين الصّيغتين هو من الأهمية بمكان وأن ما ينقل إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يقال لنا بصيغة المتكلم"[4]، إذ يعتقد 'ميشال' أنّ استعمال ضميري المتكلم والغائب في سرد أطوار القصة وأحداثها، يَسمُها بطابع التّعليمية؛ حيث نجده جنح في مؤلفه "بحوث في الرواية الجديدة"، إلى استعمال ضمير المخاطب وهو ما عبر عنه حين قال:" هنا يجب استعمال ضمير المخاطب الذي يمكن أن يوصف في الرّواية بأنّه الشخص الذي تروى له قصته الخاصة به"[5]. من هنا، يتضح أنّ 'بوتور' من التجريبيين الأوئل الذين لفتوا الانتباه إلى ضرورة التّأسيس لمقولة الزمان والمكان في الرّواية الجديدة، إذ أن الزمن له مبرره

[1] أحمد فرشوخ، **تأويل النّص الرّوائي السّردي بين الثّقافة والنّسق**، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 2006، ص14.
[2] ناتالي ساروت وآخرون، **الرّواية والواقع**، مرجع سابق، ص12.
[3] إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، ط1، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص159.
[4] ميشال بوتور، **بحوث في الرّواية الجديدة**، مرجع سابق، ص63.
[5] المرجع نفسه، ص68.

التّابع من أفعالنا بعيدا عن وجوده الموضوعي، وهذا الحضور الفعلي للزمن بذواتنا يسهم في تحقيق العلاقة الجدلية معنا، هذه الأخيرة التي تكسبه الحضور والتّحقق، ومعها نحقّق وجودنا أيضا؛ لأن "الزمن ليس محتوى تتكدّس فيه الأحداث إنما هو يرتبط ويتعلق بنا وبحركات وجودنا"[1]. كما أشار 'بوتور' في سياق حديثه أن الأفكار في تشكّلها تتأسس وفق أبعاد فينومينولوجية؛ إذ جاء في كتابه 'الرواية كبحث' مؤكدا أنّ "الرواية هي أحد الأشكال الخاصة للحكاية، والحكاية كما هو معروف ظاهرة أوسع وأكبر بكثير من ميدان الأدب"[2].

من هنا، نلحظ أن الرواية التّجريبية تميزت عن سابقتها التقليدية بعديد المميزات؛ إذ أنها خلقت فنية جديدة وخصائص شكلية "اقتضتها معطيات العصر ومتطلبات الحضارة الراهنة التي تستلزم إنشاء أدب يتلاءم معها ولا يتناشز"[3]؛ ومن ثمة، سعت سعيها في استخدام "كل الوسائل، لتهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة المفتعل، الذي كانت تمثّله القصة الواقعية"[4].

ومن ثمّة، يبرز التجريب كآلية منحت الرواية إمكانية تفكيك الحبكة، ورسم ملامح أخرى للشخصية، وكذا الضمائر المحركة لأدوارها انطلاقا من تعدّد الرؤى وتشظي الزمن؛ هذا الأخير الذي يعدّ مكونا إجرائيا منح الفاعلية المثلى للرواية؛ حيث "انعتقت من الزمن الخارجي، زمن الساعات والتقويمات لتخضع للزمن الداخلي، الزمن الذّاتي، الإنساني، وذلك عبر الاستعانة بالحوار الداخلي (المنولوج)، وبما يسمى (مجرى الوعي) الذي ظلت ناتالي ساروت وفيّة له"[5].

---

[1] ميشال بوتور، نقلا عن: آلان روب غرييه، **نحو رواية جديدة**، ص152.

[2] المرجع نفسه، ص152.

[3] عبد الملك مرتاض، **بنية السرد في الرواية العربية الجديدة**، تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد الآداب واللغة العربية، ع: 3، 1994، ص9.

[4] ألبيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، تر: جورج سالم، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص439.

[5] جورج دورليان، **الرّواية الجديدة في فرنسا**، ص94.

وانطلاقا من مقولة 'آلان روب غرييه' الذي يقرّ بحقيقة مفادها؛ أنه" يمكن اعتباري صاحب فكرة أسطورة الرواية الجديدة"[1]، لا غرْوَ ونحن نتباحث أهم الآراء النّقدية التي تقدّم بها أعلام النقد الغربي، أن نسوق آراءه هو الآخر؛ لأنه يعدّ من أبرز المشتغلين على هذا التيار التّجديدي الذي لامس جوهر الرواية الجديدة، حيث سعى جاهدا إلى البحث عن أشكال إبداعية ترتقي بالرواية وتخرج بها عن المألوف، إذ نجده يدعو المبدع إلى المغامرة في ارتياد آفاق الإبداع الرّوائي والبحث في متاهاته، "وهو ما يكشف عن العلاقة الجدلية القائمة بين فعل الإبداع، ومسعى البحث والتّجريب، ويجعل الحديث عن الأول في غياب الثاني ناقصا وغير مكتمل"[2]؛ لأن الأدب يبتغي الغوص في المغامرات التجريبية التي تثريه بالمكتنزات الجمالية التي تتبنى المغايرة والخرق المستمرين؛ على اعتبار أن التجريب في الفنون" عمل إبداعي في المقام الأول يحقق معرفة أرقى، ومتجددة قد تتأسّس على جذور المعرفة التقليدية، لكنها غالبا ما تحمل صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة صفات المغامرة الإنسانية وخصائص الجسارة والقدرة على فض المجهول واستيعاب الجديد والمعرفة الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي"[3]، ولا يتحقّق هذا المرتكز التجريبي بأبعاده وطموحاته – في نظره دائما – إلا عن طريق الكاتب الذي يحمل مسؤولية التقصي المجدي عن القواعد التي تحقّق له فعل المجاوزة بعيدا عن النمطي من القواعد التقليدية؛ فالكاتب وحده إذن" الذي يخلق لنفسه القواعد الخاصة به، ثم إنه من الضروري لطريقة الكتابة أن تنتهي إلى أن تشكّل خطرا على هذه القواعد نفسها وتحاول إسقاطها"[4].

[1] ريمون ألاهو، **حوار في الرواية الجديدة**، تر: نزار صبري، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1988، ص52.

[2] بن جمعة بوشوشة، **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**،ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس 1999، ص361

[3] مجدي فرح، **تأملات نقدية في المسرح**، دراسات منشورات أمانة، عمان، الأردن، 2000، ص17.

[4] آلان روب غرييه، **نحو رواية جديدة**، ص21.

وفي هذا السياق، يستوقفنا رأيه للفن في علاقته بالرواية الجديدة؛ حيث اعتبر "أن الفن حياة، لا شيء يُكسب بشكل نهائي"[1]، في إشارة إلى ضرورة تخطّي المفاهيم والأشكال الجاهزة، حيث نجده يبرز محاولاته في أكثر من مناسبة دفاعا عن طرحه التّأسيسي، فذهب إلى أبعد من ذلك حين شكّل جماعة أخذت على عاتقها مسؤولية مكافحة أشكال الرواية التّقليدية التي فرضها النّقاد، وفتح المجال أمام استثمار آليات إجرائية تُعنى بالبحث عن أشكال جديدة مغايرة، وفي مدار الترويج لهذا الرؤية، كتب 'روب غرييه' مقالا عن 'عصر الشّك' نشره في 'المجلة الفرنسية الجديدة'، إذ ما لبث أن هُمش؛ لأنه عالج قضية جوهرية تمثلت في "فكرة الرّواية التي يجب عليها أن تتحول باستمرار، وتتبنى أشكالا جديدة لكي لا تبقى فنا قاصرا، وهكذا تأسّست حركة أدبية ضمت كل من'ميشال بوتور'، الذي نشر في حينه 'استعمال الوقت'، عند دار نشر منتصف الليل، و'كلود سيمون' الذي كان ينشر عند نفس الدّار، ومن ثمّ 'روبير بانجيه'، حيث لم يلتق هؤلاء الكتاب أبدا، وكانوا يكتبون إنتاجات نقدية يختلف بعضها عن الآخر تماما، ولكنهم يتبنون موقفا مشتركا تجاه شكل معين من الرواية الذي كان فيما مضى ضروريا وحيويا..."[2]؛ ومن ثم يتضح أن بؤرة اهتمام 'آلان' تمركزت بادئ ذي بدء؛ حول ضرورة الاستمرارية في بسط الجديد الإبداعي، الذي يأتي مدعاة للتطور المتسارع المشهود في نواحي الحياة المختلفة، ما يستدعي بالضرورة سلوك هذا التّيار التجديدي؛ لأنّ وعي الذّات المبدعة بالراهن يقودها للتنويع المبدع في التقنيات والأساليب التي من شأنها بعث الروح الجمالية في العمل الفني، وما الجمال إلا أحد المكونات التّجريبية؛ إذ هو "إنتاج للجمال بواسطة أعمال ينجزها كائن واع، كما يشير إلى الخصائص التي تشترك فيها كل الأعمال الفنية"[3]، التي من شأنها الاهتمام بالإنسان في علاقته بالعالم، لأن المرجعية الاجتماعية تمثل المبدأ والمنتهى بالنسبة للكاتب؛ بدليل أنّ

[1] المرجع السابق، ص140.

[2] ريمون ألاهو، **حوار في الرواية الجديدة**، مرجع سابق، ص55.

[3] أندري لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، م1، (A.G)، منشورات غويدات، بيروت، 1999، ص360.

"مهمة الرّوائي الأساسية هي نقل انطباع الإخلاص للتجربة الإنسانية"[1]. لتغدو بهذا الاعتبار حتمية لا فكاك منها، ولعل هذا ما يفسّر منطلقات ومشاغل الرواية التجريبية "التي لا يمكن أن تنفصل عن وعي الكاتب وخياله، وهي بذلك تصبّ في المعادلة التي تشدّد على حضور المرجعي الاجتماعي في النّص الأدبي حضورا متميزا بقيمته"[2].

– ويذهب 'روبير بانجيه'؛ وهو الكاتب المبرّز في حقل الأدب إلى تبني ذات الرأي الذي قال به 'آلان روب' ، ووقف الموقف نفسه تجاه الرواية التّقليدية، وعبر عن رأيه صراحة برفضه لأشكال الرواية بمفهومها التقليدي[3]، انطلاقا من مجموع الرؤى التي صيغت لهذه القضية من لدن النقاد الذين أثبتوا أن الرواية بوصفها الجنس الحيوي يستدعي المتجدّد من الأدوات الإجرائية والفنية التي تواكب راهن العصر والجيل على حد سواء، ليصبح الكاتب مطالبا بتحقيق هذا الالتزام الرؤيوي ويخضع لاشتراطات الرّواية التّجريبية ذات الأبعاد المتجدّدة؛ وهذا الإقرار "راجع لشموليتها – أي الرواية– وعنفوانها ومقدرتها اللامحدودة على استيعاب حياة المرء ومشكلاته، بل تصوير آمال الشّعوب وآلامها، فهي مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط...فالكاتب حر في إدخال ما يريد من عناصر متنوعة إلى روايته وبالطريقة التي يراها مناسبة ... إذن عندما تستحوذ على الكاتب مشكلة ذات أبعاد عميقة، فإنّه لا يجد غير الرّواية معينا للتعبير"[4]، وتأكيدا من بانجيه على رأيه؛ يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقرُّ بأن جوهر ممارسة الرّواية التّجريبية يتسع لاستيعاب عديد الفنون، حيث تمنح الكاتب المجال الرحب للتعبير عن الأفكار وطرح الرؤى، كونها الجنس

[1] إيان واط، **نشوء الرواية**، تر: ثائر ذيب، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص18.

[2] رشيد قريبع، **الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي**، نظرة مقارنة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع: 21، جوان 2004، ص68.

[3] Michel Butor et autres: **nouveau roman**, **hier aujourd'hui**, 2.pratiques, union Générale D´éditions, Paris, 1972, p312.

[4] محمد شاهين، **آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)**، كتاب إلكتروني –دراسة–، موقع اتحاد العرب على شبكة الأنترنت، ص7 ،8.

الذي يمتلك من الخصائص والتقاليد ما يجعلها متميزة عن غيرها من الأجناس؛ على اعتبار أنها من "أكثر نظم التّمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثّقافية وإدراجها في السّياقات النّصية، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيلة تُوهم المتلقي بأنّها نظيرة العوالم الحقيقية"[1]، وضمن هذا التوجه يؤكّد – بانجيه –، أن الرواية التّجريبية الجديدة منحته الفاعلية المثلى لارتياد آفاق الكتابة الإبداعية الجديدة بكل اقتدار، وها هو يقرّ بالقول:" لقد ساعدتني الرّواية على صقل مواهبي ولا أستطيع أن أقول بكل بساطة أنّني واحد من جماعة الرواية الجديدة لمجرد قبولهم لي، ولا أعتقد أن هناك ما يميزني عن رفاقي ولكن أعرف ما يقربني منهم – بصورة خاصة روب غرييه –، إنها الرّغبة في التّعبير حسب قوانين اكتشفتها عند مزاولتي الكتابة، والرواية الجديدة بالنسبة لي هي الرواية التي تجعلك تفكر بالطريقة التي كتبت بها الرواية"[2].

ولعل ما ذهب إليه 'بانجيه'، يبرز حقيقة مدى تأثره بالتّيار التّجريبي، وتعتبر رواية "التحقيق" من أهم ما كتب، حيث برزت ملامح التّجديد فيها بشكل جلي، ما جعلها تندرج ضمن قائمة الرواية الجديدة، وتتمظهر استراتيجيات التّجريب في هذا العمل من خلال تصوره لعجوز أصم يردّ على أسئلة يوجهها له وكيل النيابة، وذلك بسبب لغز جريمة شهدها العجوز، ومن مجموع الاستجوابات المشتملة على الأسئلة والأجوبة، ننساق نحن القراء نحو عوالم تخييلية تتسم بالغرابة، إذ وبالرغم من دقة الوصف، إلا أننا نقف ضمن هذا العالم عند فروض واحتمالات غير مؤكدة[3].

بالإمكان هنا أن نؤكد، أن 'بانجيه' من بين المتأثرين بأعلام الرواية الغربية مثل "سير فنتيس"، "بروست"، "كافكا"، "هنري ميشو"، " جيمس جويس"، وهذا الأخير الذي يعدّ من أكبر رواد

[1] عبد الله إبراهيم، **السردية العربية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص50.
[2] رِيمون ألاهو، **حوار في الرواية الجديدة**، ص36.
[3] المرجع نفسه، ص151.

تيار الوعي، حيث تقدم بكثير الطروحات والأعمال التي ساهمت في تطوير هذا التوجه الأدبي المعروف، حتى غدا من أكثر النقاد شهرة، فراح معاصروه يفيدون من آرائه ورأو فيه أنموذجا لتيار الوعي[1]. كما أنّه عُدّ من التجريبيين الذين ثاروا على الرواية الكلاسيكية، التي ألفو أنها أسرفت في الوصفية المادية، فراح يدافع عن أراءه منتقدا بالقول: "نحن نشعر أن الكلاسيكيين استكشفوا العالم الفيزيائي إلى أقصى حدوده، ونحن الآن متلهفون إلى استكشاف العالم الخفي أو اللاوعي أكثر إثارة، والكاتب الحديث يهتم بما هو افتراضي أكثر من اهتمامه بالفعلي والواقعي، بل وبالهذيان غير المستكشف أكثر من العالم الرومنسي أو الكلاسيكي المطروق من قبل"[2]، وبتمثل 'جيمس جويس' لمرتكزات الرواية التجريبية، حفلت روايته الشهيرة 'عوليس'، بمسائل فنية وجمالية تُعنى بالجانب السردي؛ حيث برع في ابتكار أساليب وأنماط جديدة تخدم الرواية، من مجملها؛ نجد غوصه في عوالم خفية من ذهن الشخصية، وعنايته الفائقة (بالمنولوج الدّاخلي)[3]، هذا المكون الذي حظيت به روايته "عوليس"، كما قدّم إسهامات أخرى لا يتّسع المجال هنا لتتبعها.

وباقتفائنا لمزيد الآراء النقدية التي واكبت مسار الرواية التجريبية في المنجز النقدي الغربي، نقف عند 'جان ريكاردو'، الذي طرح وصفا دقيقا؛ إذ يعدّ هو الآخر واحدا من الذين تقدموا بمهاد نظري بكر تأسّست من خلاله الرواية الجديدة، خاصة من خلال مؤلفاته ودراساته الجادة نحو (قضايا الرواية الجديدة) سنة 1967، و(من أجل نظرية للرواية الجديدة) سنة 1971، و(المشكلات الجديدة للرواية) سنة 1978، كما قدم إسهامات في ميدان الكتابة الإبداعية من

[1] محمود غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، ط2، دار الجيل للطباعة والنشر، 1993، ص 15.

[2] أحلام حادي، **جماليات اللغة في القصة القصيرة" قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية 1970–1995"**، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004، ص32.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

أهمها نذكر (مرصد كان) سنة 1961، و(سقوط القسطنطينية) سنة 1965، و(الأماكن المذكورة) سنة 1969.وأعمال إبداعية أخرى.

وتتأسّس رؤية 'جان ريكاردو' للرواية من منطلق رؤية العالم، هذا العالم الذي يشهد سيرورة متنامية، فكان مدعاة لتحقيق التّحول الإبداعي الذي لامس جوهر التّشكيل الروائي واكتساح عالم البشر لعالم الأشياء، وهي النظرة المعاكسة 'لغولدمان' في رؤيته للعالم بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. ولأن الكاتب ينشد المجاوزة والتّحرر أثناء ممارسته الفعل الكتابي، فإنّه يغدو كما قال 'برثر' "يبحث عن إنجاز أو تحقيق جوهر ذاته من خلال التعبير"[1]؛ ومن ثم فإن الرؤية الفنية للمبدع تتأطر وفق نظام تخضع له مجمل أحكام الرواية التّجريبية كأن "يلعب انعدام التّسلسل الزمني دورا رئيسيا"[2]؛ حيث يتحول النظام الزمني للتعبير عن المشاعر الكامنة بدواخل الشخصيات، لتمضي بذلك في بث دلالات اللغة بألفاظها الموحية[3]، وهي الرواية التجريبية التي تراهن على صنع الحياة وأنها "خيال لغوي مشابه لكل الخيالات والأخيلة الأخرى التي نبدعها حين التصدي لشرح وتنظيم تجربة لتبيين الواقع"[4]؛ أي إن الرواية بهذا الوصف تلعب دور الكاشف عن جوهر الحقيقة بين الإنسان في علاقته بالمجتمع، وهو ذات الطرح الذي ارتضاه 'ريكاردو' وهو يتحدّث عن روايته (سقوط القسطنطينية) التي تقع في 276 صفحة، قائلا:"...وبالعكس لا يمكننا أن نوافق على شاهد متحول من قبل النّص الذي يستقبله، وينهيه بحدّة وبشدّة، وإننا نجد مثل هذا في هذه الرواية، لكن الانكسار ليس على الأقل إحداث قانون ترتيبي، مثل هذه الظاهرة التي تكون كثيرا غير مدركة أو محسوسة، كما

[1] جاكوب كورك، **اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)**، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص26.

[2] جان ريكاردو، **قضايا الرواية الحديثة**، تر: صيام الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص 28 ،29.

[3] المرجع نفسه، ص73.

[4] مالكوم براد برى، **الرواية اليوم**، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص11.

أشير إلى واحدة متعلقة بها، مصادفة في نفس الرواية تبدأ من كلمة "لا شيء"، هذا التصور يتوسع وينتهي من كتاب النّجوم في حين، ومن غير المعقول أن تنشأ فكرة أنه لا شيء موجود، هكذا ينشر شيئا فشيئا الخيال، وهذا المولد الذي يمكننا من أن نشارك فيه، وهي تتطور، هذا ما نلاحظه في النّهاية..."[1]؛ ومن خلال هذا الرأي الذي صاغه 'ريكاردو' حول روايته، يقودنا البحث بأن – ريكاردو– قد ساهم فعلا في نشوء الوعي الإبداعي الجديد؛ بدليل التمظهر المعلن لفعل المغامرة في كتاباته، هذا المرتكز الذي غدا علامة فارقة في مسار الحركة السردية التّجديدية التي تحولت من التقليدية إلى التّجريبية، ومن" كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة"[2]، على حدّ تعبير 'جون ريكاردو'.

وفي المضمار نفسه، نقف عند 'ألبيريس'[3] الذي طرح رأيه هو الآخر تجاه الرّواية التّجريبية الجديدة، من منطلق بحثه في كينونة الإنسان المعاصر في محاورته لمفرزات البنية السوسيو ثقافية للواقع الاجتماعي، هذا الواقع الذي بلورته حقائق اتّسمت بالتعقد والوهم والالتباس، وإزاء الحاصل؛ يقف الإنسان محاولا فهم مجرياته وسيرورته؛ ليجد "جوابا عن قلقه في المحاولات الروائية التي تمثل الحقيقة والحياة أو الحلم لا باعتبارها مجموعة من الأحداث التي يمكن أن تصنف وتحلّل، بل على أنها مجموعة من التجارب الرمزية التي ينبغي فحصها وتأملها دون أن تكون قابليتها لأن تُفهم كلية، ودون أن تتوصل إلى تشكيل قصة كاملة متزنة تطمئن وتشرح كل شيء، وتكتفي بنفسها"[4]، ومهما يكن؛ فإنّ 'ألبيريس' يدعو إلى ضرورة الانعتاق من الأشكال والرؤى التقليدية، وسلوك نمط جديد في الكتابة؛ يتأسّس على "الاهتمام بالوعي الفردي، فقد أصبح هذا الوعي... هو الأصل في الخلق والإبداع، فيه ينمو جنين الصورة الفنية، ومنه تولد هذه الصورة. لم يعد كما كان سابقا مجرد مرآة

[1] Jean Ricardou, **le nouveau roman**, Edition Seuil 27, rue Jacob, Paris1978, P 164.

[2] أحمد اليابوري، **النقد الأدبي المعاصر**، منشورات الوحدة، 1988، ص8.

[3] ر.م ألبيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، مرجع سابق، ص137.

[4] المرجع نفسه، ص147.

ينعكس على سطحها الواقع الخارجي، أي أن الوعي تخطى وظيفة المحاكاة التقليدية التي كانت أبرز نشاطاته"[1]، وتحول إلى ارتياد آفاق جديدة تتأسّس على استحداث فنيات وأنماط جمالية مبدعة لامست الجوانب التقنية للرواية وخلخلت مضامينها المعهودة؛ إذ لا بد للجديد أن " يحمل بذور الاختلاف والتّغاير الجماليين عمّا سبقه من أنماط جمالية متأسّسة وفق آليات الإنتاج السّائد"[2]. ومن الملاحظات التي أشار إليها 'ألبيريس'، ملاحظته من تخلي الرّواية الجديدة عن الراوي العليم، وانتقلت إلى اعتماد راو يخضع لفنية المبدع الذي يعمل على موضعته كيفما شاء[3]، وهي تقنيات تميز بها السّرد الجديد، الذي شكّل قطيعة فنية مع الأبنية والمضامين التّقليدية في سبيل تحقيق تجريبية الرواية.

وفي هذا الصّدد، نشير إلى 'جاكوب كورغ'[4] وموقفه من الرواية التّجريبية، هذه الأخيرة التي رأى تأثرها الواضح بعلم النفس الفرويدي، حيث انصب الاهتمام بدواخل نفس الإنسان وصراعاته الداخلية، وكذا كيفية تشكّل مشاعره وسلوكاته الشخصية المتفردة؛ وبهذا المنطق أصبحت الرواية التجريبية "أكثر وعيا بهذا النوع من انقسام الذات، منذ أن تراكمت دراسات التّحليل النفسي التي انطلقت من مفهوم فرويد عن انشطار الذات، وهي الدراسات التي تركت آثارها على قراءة ما عُرف باسم (الرّواية النفسية)"[5] التي سعى من خلالها فرويد إلى موضعة الأعمال الأدبية موضع التّجريب النفسي؛ من خلال إخضاع الشخصيات للمساءلة السلوكية التي توحي بعوالم اللاشعور، كل هذا يفضي إلى اكتشاف الجانب الخفي للإنسان، ما أسهم في بلورة فكره السيكولوجي، الذي جعل من

[1] محمد شاهين، **آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)**، مرجع سابق، ص10.

[2] خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط أنموذجا)**، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2000، ص19.

[3] ر.م ألبيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، ص21.

[4] جاكوب كورغ، **اللغة في الأدب الحديث**، المرجع السابق، ص111.

[5] جابر عصفور، **زمن الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص243.

" الأعمال الأدبية أدوات شرح تدعم نظريته عن الحياة النفسية، وهو ما حمله على قراءة أعمال غوته ومايكل أنجلو وليوناردو دافنشي وستيفان وشكسبير وغيرهم كثيرون"[1].

ليتّضح أن الأدب في علاقته بعلم النفس مسألة اكتنفتها عديد الطروحات، وتجاذبتها عديد الآراء، وهذا راجع للمنطلقات التّأسيسية التي تؤطّر كل حقل، فالأدب بوصفه تعبيرا عن الكون والحياة والإنسان والطفولة...؛ والأديب وهو يطرق هذه الموضوعات يحاول إضاءة جوانبه النفسية، لندرك حجم التّقاطع والانجذاب الحاصل بينهما، ما يقودنا للإقرار حينئذ، أن" النفس تصنع الأدب، وكذلك الأدب يصنع النّفس، النفس تجمع أطراف الحياة كي يضيئ جوانب النفس...، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا، والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى"[2].

وتأسيسا لهذا الطرح، نجد أن كثيرا من كتاب الرّواية التّجريبية الجديدة، **أمثال جيمس جويس، ومارسيل بروست، أندريه جيد، وفرجينيا وولف**..، اهتموا بالبعد السيكولوجي في كتاباتهم؛ على اعتبار أن هذا التوجه منحهم إمكانيات أفضل لاكتشاف الحياة الدّاخلية للإنسان، واستهواهم البحث عن سؤال "الأنا"، كما تحولت نقطة التركيز عندهم "من تحري أوضاع المجتمع وصراعاته إلى متاهة معقدة أخرى، هي دواخل نفس الإنسان وبدأ الروائيون يتحرون أسرار ضمير الإنسان مستخدمين أساليب علم النفس الحديث على المستوى العلمي وأسلوب تيار الوعي والحوار الداخلي على المستوى الأدبي"[3]، ومن ثمّ؛ نلحظ أن تبني الرّواية التّجريبية النّمط السيكولوجي كآلية رؤيوية ساهمت فيه عديد الاعتبارات، لعل أبرزها الاهتمام المتزايد الذي أبداه الرّوائيون بعد انتقالهم بالبحث عن الجوانب الخارجية للشخصية إلى الجوانب المظلمة والخفية التي لا يمكن التّعبير عنها، وهذا ما

[1] فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1999، ص103.

[2] عز الدين إسماعيل، **التحليل النفسي للأدب**، ط4، دار العودة ، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص13.

[3] روجر آلان، **الرواية العربية**، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة فيلاديلفيا، 1997، ص21.

أشارت إليه الناقدة **'ماي سنكلر'** بعد دراستها لروايات **'دوروثي ريتشاردسن'**[1]؛ "مشيرة إلى أسلوبها الجديد في تصوير الشعور في تقديم الحالات النفسية للشخصيات الروائية"[2]، ومن هنا، يتأكد أن البحث في هذه المكامن اللاشعورية للإنسان، أضحت ضرورة لا هروب منها، إذ بات من الخطأ كما ترى **'فرجينيا وولف'** – في وصف الشخصية من الخارج–، أنّ "الذهن ليس إلا المجرى المستمر للصور والذكريات"[3]، ما يمنح الكاتب فاعلية أكبر لسبر أغوار شخصياته بغرض تقديم توصيفات لواقعها الداخلي؛ وهو ما ذهب إليه **'همفري'** حينما رأى أن غاية ما يهتم به حقل الأدب المتمثل في الرواية التجريبية؛ "هو التجربة العقلية والروحية، من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية، وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من أحاسيس – ذكريات –، وتشتمل الكيفية على ألوان الرموز والمشاعر وعمليات التداعي"[4]، كما منح البعد النفسي للرواية التجريبية مجالا أوسع، وفر لها إمكانية التّعبير وفق آليات متعددة من بينها نجد التداعي، والحلم، والتذكر والوجدان والشعور، كل هذه الآليات ألقت بضلالها على جوهر الرواية التجريبية التي أفادت منها رؤى أثرت بها مضامينها ومدلولاتها، حتى غدت "أسلوب تعبير في الأدب والفن يعتمد البصيرة الذاتية في استرجاع الوقائع التي حدثت ومضت، بعيدا عن العلاقات الديناميكية، وتحولت إلى رموز ودلالات ترسبت في أعماق الذات الإنسانية وأحيانا إلى صورة في حالة الانفجار النفسي العنيف بحيويتها

[1] أحلام حادي، **جماليات اللغة في القصة القصيرة" قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية 1970–1995"**، مرجع سابق، ص33.

[2] محمود غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، مرجع سابق، ص9.

[3] فرجينيا وولف، نقلا عن: أمينة رشيد، **تشظّي الزمن في الرواية الحديثة**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص15.

[4] روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص22.

ضمن أماكن ضبابية كالأحلام، لا حدود هندسية لها ولا تاريخ ثابت، في هذا الأسلوب يحاول الأديب أو الشاعر أن يبعثها من مكامنها الضائعة إلى النور وسطوع الأشياء"[1].

ثانيا: الرّواية العربية ووعي التّجريب.

تمثّل الرّواية منذ منتصف القرن الماضي رافدا ثرّا، تغترف منه كل الفنون وتذوب فيه كل الأجناس؛ لأنّها من أكثر الفنون انفتاحا وحوارية من الشعر، إذ استطاعت في زمن قياسي أن "تتخذ لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل (...)؛ ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمة وأشكالها الصميمة"[2]، حتى غدت الجنس الذي يُعول عليه في التّعبير وبكل حرية عن الذات والإنسان والطفولة والطبيعة والجمال، وكذا التعبير عن إحباطات الفرد وأحلامه وتناقضات المجتمع ومستجداته، كما استند إليها المبدعون لطرح رؤاهم ومواقفهم عن مجمل القضايا التي تُعنى بهموم الإنسان ومشاكله، ففتحت آفاقا جديدة في ميدان الإبداع الأدبي، ما مكنها من تربع عرش الأدب العالمي محتلة الصدارة التي تبوأها الشعر ردحا من الزمن؛ حيث أصبحت الرواية" ديوان العرب المحدثين الذي ينطق المسكوت عنه من هواجسهم، ويحرر المقموع من رغباتهم، ويفتح أمامهم أبواب المستقبل التي يغلقها تقليد الماضي الذي يأخذ بخناق الحاضر.."[3]، ومن ثم؛ نلحظ أنها – الرواية– استطاعت أن تكرّس مبدأ التّحرر من قيد الهيمنة التي مارسها الشعر؛ ما يفسر انتهاء سلطته بالرغم من أنه ما يزال إبداعا ساريا شأنه شأن الفنون الأخرى، إلا أن طبيعة العصر ارتضت نمطا آخر من الفنون، فن يعبر عن بعض انشغالاته وقضاياه المعيشة، مرتادا آفاقا أخرى يستشرف من خلالها

[1] عبد الله الخطيب، **تيار الوعي والاغتراب في الأدب**، الموقع: www.almada.paper.com . تاريخ الاطلاع: 2017/04/12.

[2] عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ص 12.

[3] جابر عصفور، **زمن الرواية**، مرجع سابق، ص261.

المستقبل عبر مرتكزاته الحداثية التي تبتغي التجاوز والتخطي برؤية تحتكم لوعي جديد يتصدى لإنتاج نصوص تتوافق ومعطيات واقعنا وتفاعلاتنا مع رهاناته، وهذا ما ذهب إليه **'جابر عصفور'** قائلا:" إننا نعيش زمن الرواية وليس زمن الشعر، وأن الرواية هي شعر الدنيا الحديثة كما وصفه نجيب محفوظ بحقّ"[1].

ولقد ارتبط التجريب كمسعى إبداعي؛ بجملة التحولات التي حدثت عالميا منذ ما يزيد عن نصف قرن، وعربيا منذ ما يزيد على ثلاثين سنة، حيث أثار هذا المصطلح جدلا واسعا في حقل الدّراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، وهذا راجع لتنوع المخرجات الفكرية التي تصدت لدراسة هذا المبحث الحيوي.

ونشير هنا، أن الرواية العربية شهدت في فترة متأخرة من القرن العشرين تحولات جوهرية، ساهمت في خلقها عديد العوامل، حيث لامست مجموع المتغيرات بنيتها السردية وأساليبها ومضامينها، كما أعادت النظر في تشكيلها الفني وأدواتها الإجرائية التي وُسمت "برؤى متعددة، وتقنيات فنية متميزة وصياغات لغوية مبينة، وهناك ارتباط حتمي داخل نسيج العمل الروائي بين اللحظة التاريخية بتداعياتها السياسية والاجتماعية واللحظة الإبداعية الفنية المميزة لها "[2].

ولقد غدا الإبداع الأدبي تجريبيا في مرحلة تاريخية حاسمة حدّدها النّقاد بفترة الستينيات من القرن العشرين، فترة تصنف بالفريدة محليا وعالميا؛ إذ واكبت "العصر الفصل بين مرحلتين تاريخيتين على المستوى المحلي والعالمي (...) تغيّرت فيه موازين القوى بين قوى العلم (...) وتغيّرت سياسات متعددة، وتحرّكت فيه مكامن ثورات سياسية وفكرية في أرجاء العالم جميعا في الشرق والغرب، في

[1] المرجع السابق، ص 261.

[2] عبد الله أبو هيف، **الإبداع السردي الجزائري (دراسة)**، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 129، 130.

أمريكا اللاتينية وآسيا وإفريقيا"[1]، يتضح إذن؛ أن الإبداع بوصفه المعبّر عن الواقع الاجتماعي الذي ينعكس تأثيره على المعرفة الإنسانية، يأتي مشكلا دلالات تستدعي التّبصر بها انطلاقا من مساءلة المضامين السّوسيو ثقافية، ليدخل الأدب في لب هذه المعادلة؛ على اعتبار أنه أحد وسائط هذا الكون، ومن ثم؛ ندرك أن المناخ الثقافي المعيش، استدعى ظهور نمط جديد حيال الكتابة الإبداعية، عرفت بالتّجريب الرّوائي الذي بدأت ملامحه في التّشكل؛ حيث أفرز هذا التحول ثورة على مجموع القواعد التقليدية والقيم الجمالية التي تأسّست في كتابة الرّواية، ليصبح لدى المبدع الحرية في الخروج عن قواعد الممارسة الإبداعية، لتمضي الرواية العربية في منعطف جديد يأتي استجابة لمغامرة التّجريب التي راهن عليها المبدع العربي وهو يسعى الى تجاوز القوالب النمطية المألوفة، ليندفع صوب البحث عن طرق جديدة ورؤى مختلفة وآليات إجرائية مستحدثة، تتعاطى مع الواقع المتغير بإفرازاته التي أسهمت في خلخلة النمط الروائي، كـ" تفتّت الإيديولوجيات وتراجعها وتخبطها، واستفحال أزمة الديمقراطية، وغياب المثل وفقدان النموذج القيادي، واتساع هوة التفاوت الاقتصادي وما تولده من حرمان وألم"[2]؛ لنجد أن كل هذه الظروف استدعت صياغة جديدة للواقع تسير على وفاق والكتابة التجريبية التي تسعى إلى التّجاوز والتّخطي المستمرين، باختراع أشكال جديدة، وتعابير دينامية مثمرة، ومضامين متفاعلة تبتغي المغايرة والاختلاف التي كانت تخضع في الرواية التقليدية للهيمنة والانقياد، وبهذا التصور التجديدي، نلحظ تبلور "مفهوم جديد للأدب ووظيفته، وعلائقه بالواقع والإيديولوجيا، وهذا التغير في مفهوم الأدب، يحرره من علاقة التبعية للسياسي والإيديولوجي، ويعيد للنصوص قيمتها الذاتية التي تجعلها مميّزة عن باقي الخطابات"[3].

---

[1] حلمي بدير، **الرواية الجديدة في مصر(قراءة في النص الروائي المعاصر)**، ط1، دار المعارف، مصر، 1988، ص10.

[2] شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، مرجع سابق، ص17.

[3] محمد برادة، **الرواية العربية المعاصرة (استشراف لآفاق التطور المستقبلي)**، ضمن كتاب: **الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع (بحوث تمهيدية)**، تأليف جماعي، ط1، دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987، ص107.

انطلاقا من هذا المعطى، تتأسّس رؤيتنا على أن سلوك هذا المنعطف استدعته عديد الظروف والعوامل...، وما الثورات والتطورات العلمية والإنسانية إلا واحدة من ملامحها، فالثورة الصناعية بإفرازاتها، والتطور التكنولوجي في المجال العلمي، أحدثا خلخلة في البنية الاجتماعية للمجتمعات العربية، كل هذه العوامل فرضت على الأدب مسايرة هذه المستجدات، وراهنت على المبدع الروائي تصدّر هذا المشهد بتجديد عدته للخروج عن المألوف، وسلوك التّجريب الذي يعتبر عملية واعية تتقصّد تمثّل روئ ومفاهيم وطرائق تعبير جديدة يتحقّق معها مبدأ المغامرة والاختراق؛ فالرواية التّجريبية، هي رواية الحرية التي تؤسّس قوانينها الذاتية وتتبنى قانون التجاوز المستمر؛ فهي جنس" أدبي قابل للخرق باستمرار، ذلك أنها ترتبط برؤية صاحبها للعالم فتعكس وعيه وتصوراته له، ولما كان هذا العالم في سيرورة وتحوّل دائم فقد كان لزاما على هذا الجنس الأدبي أن يجدد أدوات تعامله مع هذا الواقع"[1]، بانفتاحه على مجموع التجارب التي تمكّنه من ارتياد آفاق المغامرة والتّجاوز.

ولعل هذا التّحول الفني الذي ألقى بظلاله على المشهد الروائي العربي، أسهم في تطوره تطورا كبيرا؛ إذ أضحت الرواية العربية التجريبية الوسيلة الأنجع التي فتحت للمبدع العربي آفاقا جديدة في الكتابة، مكنته من الخروج عن الأنظمة القديمة، بمنحه الحرية في التّمرد على جميع الأشكال الجاهزة، وتكسير المعايير الجمالية السّائدة؛ لتكون بذلك" رؤية إبداعية مشروعة لكل روائي تواق إلى البحث عن كل جديد في صناعة الخطاب الروائي، والبحث عن أدوات وصيغ وتراكيب لغوية وحيل سردية"[2].

---

[1] مرزاقة زياني، **التجريب في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار، التجريب في الرواية الجزائرية (الأسس والآليات والخلفيات)**، أعمال الملتقى الوطني الرابع، الخميس 27 أفريل 2017، مختبر اللغة والتواصل، المركز الجامعي بغيليزان، الجزائر، ط1، 2018، ص66. نقلا عن: شهرة بلغول، **التّجريب في رواية المتشائل لإميل حبيبي**، مجلة عود الندى، ع: 85، (د.ط)، (د.ت)، (د.ص).

[2] عرجون الباتول، **نحو رواية عجائبية" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار**، المجلة الثقافية، ع: 21، أكتوبر 2009، ص107.

هذا ما يقودنا للقول، إن الغاية التي رسمها الروائي العربي من خلال تبنيه التجريب هي غاية هادفة مقصودة، استدعتها حتمية التّغيير وإعادة تأسيس آليات جديدة تُسهم في تحديث السّرد العربي وتأصيله، وهذا ما عبّر عنه 'إدوارد الخراط' وهو يتابع مسار السرد العربي؛ حيث صاغ خلال ذلك مفهوم "الحساسية الجديدة"، الذي أراد به توصيف راهن الكتابة الإبداعية التي" أصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة لسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان"[1].وبذلك؛ فالتجريب بهذا المرتكز يُعدّ معبرا حقيقيا عن الواقع الذي وضع موضع السؤال[2]. وهو ذات الطرح الذي أكده جمهور النّقاد بعد خوضهم غمار التجريب؛ أنّ هذه الموجة الروائية الحديثة، هي حركة مجاوزة تبتغي البحث عن النموذج الأمثل للمنجز الإبداعي الذي يعبر عن أصالتها وهويتها؛ إذ هو "نتيجة حتمية لتحولات الواقع وتغيراته، إذ يتجاوز خروج الرواية التجريبية عن الرواية التقليدية وتقنياتها وقواعدها حدود الرفض السلبي ليكون تعبيرا عن وعي جاد وعميق بتغير الواقع وتحوله من جهة، وموقفا من هذا الواقع ورفضا له من جهة ثانية؛ إذ يتحدّد هذا الرفض في خلخلة الجاهز من الكتابة تعبيرا عن خلخلة الجاهز من الوعي، فالخلخلة التي شهدها الشكل الروائي، هي انعكاس حتمي للخلخلة الحاصلة على مستوى وعي الذات الكاتبة بواقعها"[3].

وتأسيسا على ما تقدم، نلحظ أن سؤال التجريب في الرواية العربية غدا مشغلا نقديا دفع بالروائيين المجددين، أمثال إدوارد الخراط، صنع الله إبراهيم، حيدر حيدر، غالب هلسا، سليم بركات، جبر إبراهيم جبرا، إيميل حبيبي، يوسف القعيد، الطيب صالح، هاني الراهب...وغيرهم؛ للبحث عن بوادر جديدة من شأنها مدّ حركية الإبداع الروائي العربي بنفس تجريبي، يهدف إلى

[1] عبد المجيد الحسيب، **الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة**، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2014، ص55.

[2] إدوارد الخراط، **الحساسية الجديدة**، (د.ط)، دار الآداب، بيروت، 1993، ص13.

[3] مرزاقة زياني، **التجريب في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار**، مرجع سابق، ص66.

تأسيس وتأصيل نمطية إبداعية مخالفة، تخرج عن المألوف وتحطم وتيرة الأطر القديمة، وتزيح مجموع الحواجز التي هيمنت ردحا، ودفعت بالإبداع إلى المراوحة والسّكونية في الخلق والتّجدد، كما سعت هذه الأصوات الإبداعية إلى رسم خط جديد يتأسّس على وعي جمالي مفارق؛ من خلال خرق الثّابت والنّمطي وتقفي كل جديد يعكس جوهر الحياة ذات الطبيعة التي لا تستقر على حال. وهذا ديدن المبدع الذي يحاول جاهدا "معارضة المنجز الفني المتحقق بحثا عن رؤى جديدة وأسلوب جديد يبغي الكشف عن شكل فني وتقديمه بصيغة تتجاوز التعامل المألوف...نحو آفاق لم تكتشف من قبل"[1]، وهو ذات المسلك الذي ارتضاه هؤلاء التجريبيون؛ حين اتخذوا من التّجريب حافزا لتحريك وتيرة البحث واقتحام العوالم المجهولة، سعيا في تطوير الرواية العربية التي تضطلع الانفتاح على تيمات مستحدثة تتوافق والواقع المعيش، تنطلق من الماضي لتؤسّس لحاضر يتجاوز النمطي، بملامح وتمظهرات جديدة تتحقق معها مقاصد التجريب في حقل الأدب؛ الذي يروم "البحث الدّائم عن نمط جديد من الكتابة لا يستقر على قرار، ويسعى في عملية بحثه هذه إلى الانفلات من السّائد خرقا للتقاليد، وانخراطا في مغامرة لا تنتهي"[2].

ولأنّ التّجريب فعلٌ مقصود وعملية إجرائية واعية تستهدف البحث عن كل جديد من أدوات وصيغ، وتراكيب لغوية، وحيل سردية تبتغي المجاوزة والتجدد؛ فلقد راهن مبدعونا تقفي مسارته – التجريب– في أعمالهم الروائية الجادة، بابتكارهم لأساليب جديدة وتقنيات عديدة، أحدثت تغييرات شملت شكل الرواية وبنيتها الفنية، وعمقها المضموني، وهذا الهاجس التّجديدي شكّل وعيا فنيا لديهم بضرورة إحداث ثورة على الوعي الجمالي السّائد؛ "فالوعي بالتجريب عبارة عن تجليات

[1] سليمان البكري، **التجريب في القصة والرواية**، ص11.

[2] خالد الغريبي، **الشّعر التّونسي المعاصر بين التّجريب والتّشكل**، ص291.

لما يحققه التراكم الروائي على صعيد التحقق النّصي"[1]، فالمبدع وهو يقطع فصول الكتابة يثير أسئلة نابعة من قناعات ذاتية؛ لأن الواقع ليس وحده من يحفز على البحث والمكاشفة؛ فالأديب أيضا تعترضه إشكالات فنية تخضع لمطامح تجريبية تتحقّق بإثارة الأسئلة التي ترد في شاكلة "اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يُقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل "[2]؛ تواصل يتأسّس منطقيا على ما توفره استراتيجية التّجريب التي تمنح النص تحولا لا نهائيا، تحول اشتمل على صيغ وأساليب حداثية لامست جوهر الرواية العربية، لنقف حينئذ عند أنماط تعبيرية فنية جديدة، تقدم العالم المتخيّل وفق منظورات وأساليب حداثية، تهدف إلى خلخلة النموذج الكلاسيكي وإرساء نماذج جمالية مختلفة، إن على مستوى معمارية النص أو بنيته السردية. باعتمادهم تقنيات مبتكرة في طرق السرد والحوار، وكذا تجديد الرؤية ومستويات اللغة وتحرير المخيلة، كما لحق التّجديد بنية الشخصية ومواقع السّاردين ورؤاهم، وسيرورة الزمن وحيثيات المكان التي غدت متداخلة، وغيرها من الطرق والتقنيات التي خلخلت المبنى العام للرواية العربية، فتحقّقت معها فنية الأدب التي ارتقت بالذوق الجمالي للمتلقي، وأسهمت في خلق المتعة والتشويق لديه.

ولعلّنا في هذا الوصف السريع، نرى أن الرّواية العربية بالرغم من حداثتها؛ إلا أنّها حقّقت وثبة متميّزة مكنتها من تحقيق جمالية الاختلاف الإبداعي، لتغدو التجربة السّردية العربية، تجربة تخضع لرؤى جديدة، اقتضتها استراتيجية التّجريب المجاوزة، والتي منحت المبدع الفنان الاشتغال" بجهد

[1] محمد أمنصور، **مفاهيم التجريب الروائي في المغرب (رصد ومساءلات)**، موقع: محمد أسليم، تاريخ النشر: 2002/01/27.
[2] محمد الكغاط، **التجريب ونصوص المسرح**، مجلة آفاق، ع:3، 1989، ص22.21.

متواصل ليصطاد الشّكل الملائم لقناعاته الحساسة تجاه فعل العصر ودورة الحياة وهذا الاشتغال يمنح لفنان شبابا دائما ولاسيما حين يكون نصه متحققا في شكل يتخطى الأشكال السابقة"[1].

1. المنزع التّجريبي في الرّواية العربية وأهم أسسه النّقدية.

يعدّ مفهوم التجريب من المفاهيم التي أخذت حيزا كبيرا من الاهتمام؛ على اعتبار أنّه غدا مشغلاً نقدياً استقطب عديد المدارس والتيارات التي اختلفت تصوراتها، وتباينت آراءها النقدية حوله، وهذا راجع بالأساس إلى تعدّد مخرجاتها الفكرية وسياقاتها المعرفية، ما دفع بتبلور عديد الطروحات النقدية والآراء، الأمر الذي حفزنا إلى ضرورة النبش في هذه المقولات، ومحاولة رصدها للخروج بمبررات ومواقف أبرز النقاد العرب حول التّجريب كمفهوم إجرائي، وبسط أهم المصطلحات التي صيغت له.

ولعلّنا في هذا المقام، نبدأ ببسط رأي الناقد 'السعيد الورقي' الذي عُدّ واحدا من أهم النقاد الذين اهتموا بمقاربة مفهوم الرّواية التّجريبية في الوطن العربي، حيث توضّح رأيه على وصف مجموع المحاولات الروائية التي راهنت على سلوك التجريب في أعمالها أنّها اتسمت بالعبثية؛ على اعتداد أن تجريبيتها طالت المسّ بالشكل الرّوائي التقليدي الذي رُسّخ في بناء الرواية الكلاسيكية، وغدا مألوفا للحدّ الذي لا يمكن مجاوزته، ليصف هذه التجارب بأنّها اندفاعية "في ممارسة ألوان جديدة ومبتكرة وغير متوقعة لتحقيق مفهوم الحقيقة الجديد المكتشفة"[2]، ما حدا به إلى طرح وجهة نظره تجاه أعمال هؤلاء ووسمها بالجريئة والفردية؛ حيث قال:" تميزت هذه الأعمال بأنّها أعمال فردية، تعكس

[1] عبد الستار عبد الله، **القناع في الشعر العراقي الحديث**، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 1992، ص78.

[2] السعيد الورقي، **اتجاهات الرواية العربية المعاصرة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1982، ص 315، 320.

وجهات نظر خاصة، وتتسم بالجرأة وعدم التقيّد بنظام أو اتجاه معين، وتصبح القواعد الروائية التي يهتدي إليها كل روائي هنا، قواعد خاصة به لا يشترك معه فيها أحد في الغالب"[1].

وبدراستنا لرأي السعيد الورقي؛ نجد أنه يرفض التّجريب الذي لا يتأسّس على رؤية واضحة؛ لأن المبدع وهو يجرب لابد أن يحتكم لقواعد ونظام اللعبة الرّوائية القائمة على احترام حرية الشّكل والمضمون، وهذا ما لا تلتزم به الرّواية التّجريبية التي اتجه فيها أصحابها إلى سلوك مبدأ الحرية والتجاوز، الأمر الذي دفع بهؤلاء التجريبيين إلى خلق عوالم فنية مغايرة، تعتدّ باللامنطقي في أفعال الشخصية الروائية التي أخضعت عالمها للتأمل الدّاخلي، لتتّسم بالغموض والانزياح المفرط؛ ما جعل من الرواية التّجريبية تتأسّس على مبدأ المجاوزة المستمر الذي ضبط لنفسه قواعد خاصة به، حتى ولو استدعى الأمر قطع الصلة بالسّابق من المضامين والاشتراطات التي كانت من نتاجهم؛ وهذا ما أشار إليه 'آلان روب غرييه' وهو يقرّ بهذه المراجعات حين قال:" إنّ الكاتب هو الذي يخلق لنفسه قواعده الخاصة به، ثم إنّه من الضروري لطريقة الكتابة أن تنتهي إلى أن تشكل خطرا على هذه القواعد نفسها وتحاول إسقاطها"[2].

ولقد وضعت الناقدة 'نبيلة إبراهيم' يدها على نقطة هامة وهي تضبط رؤيتها حول واقع الرواية العربية التي طالها التغيير، تغيير وتجدّد أقرّت بظهور بوادره مع بداية جيل الستينات، لتترسّخ تشكلاته وملامحه في الثمانينات؛ لترى أنّ" عدوى هذا التجديد قد سرت إلينا من الغرب"[3]. ليتبلور بعد ذلك قصّا حداثيا بدا رافضا للشكل الروائي التقليدي الذي ينطلق من الواقع وهو يسعى إلى تشكيل عوالم روايته، إن من ناحية أدلجة اختيار الشُّخوص، أو محاكاتها إيّاه "بهدف إعادة التوازن

[1] المرجع السابق، ص320.

[2] آلان روب غرييه، **نحو رواية جديدة**، ص21.

[3] نبيلة إبراهيم، **قصّ الحداثة**، مجلة فصول، مجلد 6، ع:4، 1986، ص95.

للحياة"[1]، وهو ما لا ينبغي أن تقوم عليه الرواية التجريبية؛ على اعتبار أنها ترفض أن تكون انعكاسا للحياة، وهي بهذا المنطق؛ " تواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية، وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى، والوسيلة لحلّ هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المكثف"[2]، الذي ولّد جدلية الممكن وغير الممكن، احتمالات تحمّلها القارئ وهو يحاول الفصل بين واقعه وواقع استغرق في العالم المتخيل، ما ولد لديه توجسا إزاء ما يقرأ من نصوص روائية باعدت بينه وبين واقع يحياه، وهو ما عسّر استيعابه لهذه الفلسفة التي لم يُفكر فيها أبدا.

ومن القضايا التي طالها التغيير أيضا في الرواية التجريبية، نجد مفهوم البطل ووظيفته؛ حيث تلاحظ الناقدة نبيلة إبراهيم، أن البطل صار شخصية عامة؛ إذ حاول توحيد ذاته المشتت في أكثر من أنا، حتى غدت الشخصية معقدة تتبنى عديد وجهات النظر، لتتخذ من اللغة حجابا تتوارى خلفه، متخذة من خلاله مواقع للرؤية وأخرى للتعليق والكلام، لتكون اللغة بذلك متحولة وغير ثابتة.

ومن ثمّة؛ فإنّ القصّ الحداثي يصور البطل المأساوي المثير للشفقة، بطلٌ تحركه عديد النوازع المتراوحة بين الواقع المهزوز المتناقض، وردة فعله المقاومة لهذا الحال، ومن هنا؛ يتأكد لدينا أنّ الشخصية في قصّ الحداثة تحتكم للّغة وتشكلاتها، وتحرك بالكلام الذي يموقعها كيفما أراد[3].

وتذهب بنا الناقدة نبيلة إبراهيم إلى منحى آخر طاله التغيير في القصّ الحديث، تجلى في الزمان والمكان، هذان العنصران اللذان تحولت وظائفهما[4]، إذ لم يعد للمكان استقلاليته وتميزه المعهودان؛ لأنه احتل موقعا مخالفا، فلم يعد ينطلق من الواقع ويتشكّل منه كسابق عهده، بل غدا جزءا تترجمه

[1] المرجع السابق، ص96.
[2] المرجع نفسه، ص96.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] المرجع نفسه، ص16.

الذات القاصة وتحمله في مجالها الفكري والنّفسي، أما عن الزمن فلم يعد القصّ الرّوائي الحداثي يعتدّ بسيرورته في سرد حكاية منطقية ترتبط فيها الأسباب بالمسببات؛ بل يهدف إلى تحقيق رحلة كشفية لعالم الذات، وتتحقّق هذه المقصدية عن طريق اللغة المكثّفة[1].

وفي هذا الإطار، نشير إلى **'محمد علي الكردي'** الذي توضّح رأيه حول الشخصية وما آلت إليه بنيتها في الرّواية الجديدة، حيث عمدت الأخيرة إلى تحطيمها وتقليص رؤيتها كرد فعل لما كانت عليه في الرواية التقليدية؛ إذ تأسّست على مبدأ الرؤية الشمولية التي كان يمتلكها الرّوائي التقليدي، الذي تمكّن من خلالها السيطرة على الأحداث، وتحريك شخوص روايته وأبطالها، ومعرفته ببواطنها وخفاياها، ليشمل التحطيم أشكالا عدة نذكر منها: اختصار أسماء الشخصيات، والخلط بين الجنسين، وهيمنت اللغة التي غدت هي الشخصية الرئيسية في الرواية الجديدة.[2]

وعلى نحو ما سيق في طرح **'محمد علي الكردي'**، نقف عند رؤية **'محمد أمنصور'** التي تأسّست على وصف مجموع التقنيات التي حفلت بها الرواية التّجريبية، وهي تسعى إلى سلوك مبدأ المغايرة والتخطي الذي يعدّ واحدا من أهم مرتكزاتها؛ حيث قامت هذه التقنيات الجديدة على خلخلة وظائف السّائد والنمطي؛ من تغيير الدّلالات والمقاصد التي ارتكزت عليها الرّواية التقليدية، كحال اللغة التي طالها المدّ التغييري، ليستهدف كينونتها التي غدت أداة طيّعة بيد الكاتب؛ حيث صارت "الحاضن للتشخيص الأدبي، ونسيج الصور ومرصد المفارقات والانشطارات الآهلة بالأحلام والهذيان والرموز والاستيهامات والأساطير"[3]...وغيرها من التّحويرات التي خلخلت بنية الرواية وثوابتها، ومن ثم؛ نلحظ أن التجريب اتخذ من اللغة وسيلته الطّيعة التي حقّق بها نصيّة نصه، وهي بما تحمله من مكتنزات دلالية ومقصدية؛ غدت "الكتابة المدشّنة لنسف مقولات الحبكة والعقدة

[1] المرجع السابق، ص 16.

[2] محمد علي الكردي، **إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة من الواقعية إلى الواقعية المضادة**، مجلة فصول، مجلد 11، ع:4، ص77،81.

[3] محمد أمنصور، **استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص67.

والبطولة، واستبدالها بممارسة نصية جديدة تجعل من الفضاء والشخصية والزمن، علامات لغوية تشتغل ضمن استثمار استعاري من سماته التفكك والتقطّع والتداخل، فلا بطولة إلا للنّص، ولا نصيّة إلا في التعدّد والتراكيب والانفتاح والتّناص، بما هو تحيين وحوار مع كل المرجعيات الممكنة، القديم منها والجديد، الأصيل(التراثي) والمعاصر(الغربي)"[1].

ومن الفائدة الإشارة إلى الجهد النظري الذي تقدم به 'محمد أمنصور' للتفريق بين المفاهيم التي صيغت للتّجريب؛ إذ حاول النّاقد البت في هذا الطرح ببسط أهم الفروق التي اشتمل عليها هذا المفهوم الحيوي متعدد المفاصل، فجنح إلى تعريفه التعريف التقليدي، فالإيديولوجي فالسوسيولوجي؛ ليقف أخيرا عند مفهومه الفني ليقول: "إنّ التّجريب في الفن بصفة عامة وفي المسرح بصفة خاصة عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يُقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة"[2].

وفي هذا المضمار، نشير إلى رأي 'إبراهيم السعافين' من التّجريب الذي عدّه من المصطلحات الحديثة التي راجت في أواخر القرن الماضي وذاع صيتها مطلع هذا القرن، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية؛ حيث شكّل النقد الغربي منطلقه من خلال مجموع الدّراسات التي تعرضت له تنظيرا وتطبيقا، إلا أنه ما يزال يبحث عن موضعة حقيقية في دراستنا النقدية التطبيقية[3].

[1] المرجع السابق، ص67.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] إبراهيم السعافين، **الرواية في الأردن**، منشورات لجنة تاريخ الأردن، سلسلة الكتاب الأم في تاريخ الأردن، رقم 31، عمان، 1991، ص127.125.

كما أشار 'السعافين' أيضا، إلى تمظهر ملامح التجريب في بعض فنون الآداب المختلفة خاصة القصة والرّواية والمسرحية، وتمثّل هذا التّمظهر "في الانقطاع الواضح عن مساير التقاليد السّائدة للتراث الأدبي والالتزام بها. تلك التقاليد التي تمثلت بشكل واضح في الواقعية وصورها المختلفة"[1].

ويقرّ 'إبراهيم السعافين' أنّ حضور التجريب في المنجز النقدي العربي لا يمكن إنكاره، بالرغم ما يشهده مفهومه من تجاذبات" لدى المثقف العربي وحقيقة دوافعه وحدوده وتجلياته؛ فإنّ ظهور آثاره في أعمال أدبية وفنية وثقافية أمر غير منكور(...)، فالمثقف العربي له ظروفه ودوافعه وله مخاوفه المشروعة، وقلقه المسوّغ تجاه الهوية والمستقبل والتراث، وله في النهاية رؤيته للعالم(...)، فمحاولته تجريب أشكال تُباين الأشكال المرجعية التقليدية التي تبدو الواقعية نموذجها الواضح أمر ليس مستغربا(...)، فدواعي التجريب بصورة عامة مسوّغة ولكنها مع ذلك في حاجة دوما إلى مراجعة تمليها في المقام الأول ضرورات فنية"[2].

وفي سياق حديث 'إبراهيم السّعافين' عن التجريب أيضا؛ أشار إلى قضية مهمة تجلت في مبررات المبدع العربي في الانسياق وراء هذه الحركية الإبداعية الجديدة؛ ليحددها وفق عاملين: أولهما: طبيعة الحياة وما آلت إليه مجرياتها من تعقد وما اكتنفها من غموض، حتى صارت بحاجة ماسة إلى استيعابها وفهم وتحليل عناصرها. أما ثانيهما: فشعور الأديب بالإحباط وهو يعايش عالما غير واضح المعالم وغير مفهوم حتى. ما جعل إمكانية التواصل في سبيل فهمه تبدو مستحيلة[3]. ما حدا بالمبدعين إلى رسم حدود تهدف إلى إعادة تشكيل وعيهم المهزوز، في محاولة لفهم هذا العالم؛ من خلال خلق رؤى بديلة عن طريق إقامة نصوص تشكّل هذا العالم الذي لا يتشكّل أبد؛ بدليل أنه يبدو من "أمامه غير جاهز وغير متشكل، فإنّه لا بد أن يقيم نصا بديلا لهذا العالم الذي يتخلق في

[1] المرجع السابق، ص 125.

[2] إبراهيم السعافين ، **قضية الشكل في الرواية العربية**، مجلة آفاق، ع: 6، 1990، السنة 15، ص89 ،105.

[3] المرجع نفسه، ص126.

الرؤية وليس في الواقع الموضوعي(...) وهذا النّص يعدّ بديلا للرؤية الباحثة عن شكل لن يتيسر له تبعا لذلك أن يكون متشكلا أو جاهزا"[1]. ومن هنا، يتأكد أن التجريب ينطلق من وعي المبدع المجرّب الباحث على الثورة عن التقليدي من الأنماط، التي تستدعي التجدّد والتّشكل المستمرين سواء في الأساليب أو التقنيات أو حتى الرؤية أيضا؛ لأنّ التجريب بوصفه استراتيجية تدفع بالبحث عن أشكال تكون قادرة على توفير إمكانات تمكنهم من التعبير عن الحقيقة الجديدة التي يتخيلونها؛ ليغدو الفعل التجريبي بذلك "رؤية مشروعة تتخطى المفارقة والتناقض وهتك الواقع الحقيقي بما هو فوق الطبيعي لتمرير خطاب معيّن، استنادا إلى المخيلة التي تتغذى من فضائح العقل والواقع، فيتم امتصاص هذه الفضائح للمضي بها نحو أبعاد تضفي عليها طابعا متميزا، يجعلها في عري قابلة لرؤية تناقضاتها بشكل شفاف"[2]، وبمثل هذه المرتكزات التجريبية يُتخلص من مجموع الرؤى التي اعتنقتها الحساسية التقليدية التي ظلت معرقلة لوعي المبدع وهو يحاول ارتياد آفاقه الباحثة عن المكاشفة والخلق بكل حرية وإبداع.

ويمضي بنا البحث إلى اقتفاء رؤى نقدية أخرى أسهمت في قراءة الطرح التّجريبي في المنجز العربي؛ لنقف عند مقاربة الناقد 'حميد الحميداني' الذي دخل هو الآخر معترك البحث في التّجريب الرّوائي الذي أضحى مشغل الدّرس النقدي الحديث والمعاصر، إذ تقرّى بدوره مساراته السّردية، وآلياته التّعبيرية وطرائق اشتغال متخيّله الرّوائي؛ ليتقدّم بتوصيف لهذا المفهوم الحيوي وفق استراتيجية فنية تكرّس رؤية مشروعة لواقع السّرد العربي وما يشهده من تطور نتيجة تراكمات سوسيو ثقافية وسياسية، دفعت بالجيل الرّوائي إلى تلمّس توصيفات بديلة لهذا الواقع المشحون، وارتياد آفاق بكر، وفق نزعة متواصلة إلى التّجاوز والتّخطي، سعيا في بعث حركية روائية تخضع لمحكمات الرّواية التي

[1] المرجع السابق، ص126.

[2] شعيب حليفي، **شعرية الرواية الفنتاستيكية**، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص19.

تتأسّس على منطق التّطور والتّحول والتّجديد؛ على اعتبار أنها "نوع أدبي مفتوح على كل الإمكانيات" على حدّ تعبير 'مارت روبير'. ومن ثمّ؛ يغدو التجريب من وجهة نظر الحميداني؛ تعبيرا عن معاناة "الجيل الجديد، وعن أزمة البرجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلّص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا، يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة"[1]، وهي ذات الرّؤية التي تأسّست عليها النظرية الغولدمانية في بحثها عن البعد العلائقي بين الإبداع الأدبي وبين الحياة الاجتماعية، إذ إن البنية الفكرية للرواية وثيقة الصلة بالمجتمع ومحكومة أبد بالتأثر، وهو ما أقرّ به 'غولدمان' حين قال: إن "هناك، بدون شك، احتمال كبير في أن يتأثر تفكير الكاتب بالمحيط الذي ربط الصلة به مباشرة، وقد يكون هذا التأثير متعدد الوجود، فيأخذ شكل تكيّف، لكنّه قد يأخذ أيضا شكل رد فعل للرفض أو للتمرد، وقد يصبح تركيبا لأفكار التي صادفها في هذا المحيط"[2]. ومن ثم؛ تغدو الرواية التجريبية وفق هذا المنطلق رواية تعبيرية عن نسق من التفكير، تتمظهر ملامحه من خلال الرؤية الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية المعيشة؛ وفي هذا السياق يشير الحميداني إلى أنّ "العلاقة الاجتماعية الشّائكة تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مطابقة لها، ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أيّ مجال للتصالح مع واقعه، تختل كل القيم بما فيها قيم الزمان والمكان"[3]، وهو ما يعبّر حقيقة عن خطة الجيل الجديد التي باتت ترسم مسارها التجريبي، مشكلة مرحلة جديدة حيال الكتابة الروائية، فراهنت على تكسير الميثاق السّردي التقليدي بتجريب طرائق وتقنيات سردية جديدة تحقّقت معها فرادة التجديد والنّزوع التجريبي، الأمر الذي غيّر من ملامح كتابة الرواية العربية؛ التي تلبّست

[1] حميد الحميداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي**، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص418.

[2] لوسيان غولدمان، **المادية الجدلية وتاريخ الأدب**، تر: محمد برادة، من كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، مجموعة من المؤلفين، تر: محمد سبيلا، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1984، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص 419.

بسمات لم تكن من جملة خصائصها زمن الشّكل الواقعي الكلاسيكي، الذي ذهب كثير من الدارسين إلى الاعتقاد أن "الكتابة الواقعية أصبحت عاجزة عن أداء الوظيفة الإبداعية"[1]، ومن صور التجريب الجديدة نجد، "تكسير نمطية السرد القديمة، تعدّد الخطابات وتداخلها، خلخلة البناء التسلسلي للأحداث، اعتماد أسلوب التعجب، التعددية اللسانية"[2]، وكلّها صور للمغامرة والتّجاوز وقف عندها 'حميد الحميداني' حينما استشهد برواية "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد المديني؛ التي رأى أنها حملت سمات التجريب في أرقى صوره؛ بدليل النمطية التجريبية التي اقتفى أثرها –المديني– وهو يشكّل عوالمها الفنية، إذ عمد إلى خلخلة أحداثها كم أنه ابتعد فيها عن وصف الإطار المكاني، وهو ذات الطرح الذي قال به الناقد 'نجيب العوفي' وهو يقدّم قراءته لهذه الرواية؛ حيث قال:" أرى مغامرة أحمد المديني في روايته 'زمن بين الولادة والحلم' بالغة التطرف والتّحرر؛ حيث استهتر بقواعد اللعبة الروائية مطلقا، ومزق العلاقات بين الرواية والشعر والقصة، فجاءت خلطة فنية يصعب تحديد انتمائها"[3].

وجدير بالذكر الإشارة إلى أن مجمل الآراء النقدية التي تصدّت للتّجريب الروائي، تنطلق من نقطة واحدة وهي تحاول الكشف عن ماهيته؛ ولعل المؤشر البارز ينخرط ضمن دائرة التّجاوز والتّخطي لكل قديم، رغبة في التّأسيس لمشروع إبداعي يفتح السبيل أمام الأقلام الإبداعية لسلوك عوالم المختلف المتجدّد الذي يتحقّق مع التّجريب الذي يساير المستحدث من الأشكال والأنماط بصورة مستمرة، تعزّز رؤية فعل التّجاوز والمغامرة التي اتفق حولها بعض الدّارسين الذين نجد من بينهم الناقد 'سعيد يقطين'؛ الذي راح هو الآخر يدافع عن هذه الرؤية بشيء من الحماسة المؤسّسة للمفهوم التّجريبي الذي لم يُرد له الوقوف عند فعل التجاوز فحسب، بل أراد أكثر من ذلك حين أقرّ أن

[1] إدوارد الخراط، **أصوات الحداثة 'اتجاهات حداثية في النص العربي'**، ط1،دار الآداب، بيروت، 1999، ص252.

[2] برنار فاليط، **النّص الروائي 'تقنيات ومناهج'**، تر: رشيد جدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، (د.ت)، ص69.

[3] نجيب العوفي، **درجة الوعي في الكتابة**، ط1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1980، ص326.

"الإفراط في ممارسة التجاوز، هو ما تتم تسميته عادة بـ'التجريب'، وهي التسمية التي تكرّر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناقشات قصص التّازي والمديني، وفي النّدوات التي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية، أو بعض العروض المسرحية"[1]؛ ما يقودنا بأن التّجريب يتميّز بالانتقال بين أجناس الإبداع المختلفة، وهو ما يؤكّد شموليته كمفهوم إجرائي مسّ كل مجالات الفن من (رواية وقصة وشعر ومسرح وموسيقى وسينما ورسم وفنون أخرى كثيرة...)؛ ليغدو بذلك ظاهرة أدبية تمارس فعلها التجريبي بكل حرية وانفتاح؛ على اعتبار أن "الفنون الجميلة تشترك مع الإنسان في ثلاث نقاط: (الكلمة، الحركة، الصوت)، وعلى ذلك (...) فالفنون تنقسم إلى ثلاث مجموعات: مجموعة فنون اللغة، مجموعة فنون الحركة (الفنون التشكيلية)، مجموع فنون اللعب بالإحساسات، وتشمل فنون اللغة(البلاغة والشعر)، و تشمل فنون الحركة أو الفنون التشكيلية (النحت، العمارة، التصوير)، وتشمل فنون اللعب بالإحساسات(التلاعب بدرجات الصوت واللون كالموسيقى والتصوير والتلوين)"[2]. ولعل مسايرة التّجريب لكل هذه الفنون؛ تُنِمُّ عن درجة الوعي بهذه الاستراتيجية الفنية الجديدة، التي اتخذها المبدع العربي ملاذه الوحيد الذي مكنه من ارتياد ما شاء له من آفاق، من خلال التعبير بكل حرية؛ إذ أن" أهم ما يميز هذا المجرى الجديد يكمن في كونه يرمي إلى التخلص من إسار المسبق والجاهز، بما يحملان من دلالات على مستوى الرؤية والوعي والممارسة، وعلى كافة الأصعدة"[3].

ومن خلال استقرائنا لبعض الطروحات التي صيغت للتّجريب الرّوائي، وقفنا عند بعض الآراء التي جعلت من التّجريب قرين الحداثة؛ خاصة إذا علمنا أن بعض النّقاد اندفع نحو القول بهذا الرأي،

---

[1] سعيد يقطين، **القراءة والتجربة 'حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب'**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1985، ص287 ،288.

[2] نرمين يوسف حطيني، **تصنيفات الفنون لأمة الفكر**، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، ع: 462، يناير 2009، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص285.

وذلك من خلال تسليمهم بالحكم القاضي بـ"سقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج"[1]؛ وهو ذات الطرح الذي تبنته النّاقدة 'خالدة سعيد' وهي تتصدى لصياغة مفهوم الحداثة، التي تحدّدت عندها؛ أنها "تحولٌ معرفي سمته الأولى الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول أو الجدل، أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز"[2]. ومن هذا المنظور نلحظ أن النّاقدة تموضع التّجريب في صلب الحداثة؛ هذه الأخيرة التي ارتبطت بالتّمرد على سلطة السّائد من خلال كسر النماذج السابقة، وطرح البديل التّجديدي الذي يمنح المبدع الحرية في سلوك المنحى الإبداعي الذي يريد، وبسط رؤاه وخلجاته على نحو يمكّنه من تحقيق ذاته وكيانه داخل جنس الرواية الذي يوصف بالمتجدّد شكلا ومضمونا.

وضمن هذا السياق؛ فإنّه ممّا لا شك فيه أنّ التجريب وليد الحداثة؛ إذ كما تعتدّ الأخيرة بممارسة دينامية فعل التّجاوز المستمر وكسر ألفة النّموذج التقليدي حيال الكتابة الإبداعية؛ فإنّ التّجريب يتأسّس على "هدم ونقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وصياغة السؤال الذي يولّد السؤال، وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها "[3]؛ من خلال "إعادة النظر الدائمة"[4]، وبهذا المرتكز الاستراتيجي؛ يغدو التّجريب والحداثة السّردية مسارين نقديين أسهما في انهيار الثوابت والأعراف السّائدة التي شكلت بنية الرّواية التقليدية، ليؤسّسا بذلك وعيا تجديديا حيال الكتابة الإبداعية؛ ليكون التّجريب وفق هذا المنطق "أحد آفاق الحداثة الروائية وأحد أسئلتها ورهان من

[1] خالدة سعيد، **الملامح الفكرية للحداثة**، فصول، مج: 4، ع: 2، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1984، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] هناء عبد الفتاح، **أصول التجريب في المسرح المعاصر**، النظرية والتطبيق، مجلة فصول، مج:14، ع: 1، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1995، ص6.

[4] خالدة سعيد، **الملامح الفكرية للحداثة**، مرجع سابق، ص32.

رهاناتها، وإن كان من العسير اعتبار التجريب حداثة بحكم أنه يمثل تنويعا في مركبات النص السردي بحثا عن الكتابة المغايرة للنموذج الروائي التقليدي تصورا وممارسة في آن"[1].

وغير خاف أنّ الرواية العربية قد أفادت من مسلمات الحداثة حيال انتقالها من بيئتها الغربية إلى العربية، حيث تلقفتها الأقلام الإبداعية بشيء من التوجس والحذر نظير أسئلتها المربكة ورهاناتها القاهرة، ولعلّ طابع التّحرر والانعتاق والتجديد الذي ارتكزت عليه الحداثة السردية، هو ما حفّز مبدعينا لاعتناقها والعمل بمبادئها ومقوماتها سعيا في تحقيق البديل التجديدي على مستوى البناء الفني للرواية، وهو ذات الرأي الذي سلّم به 'سعيد يقطين' حين قال "بأنّ نشأة الرواية العربية جعلتها تتصل بالحداثة وحين ترتبط بالسرد يجعلها ذلك تتخذ طابعا بنيويا يتشكّل داخل نطاق تطور قواعد السرد الداخلية"[2]، من خلال التنويع في التقنيات والمضامين.

ومن المفيد الإشارة إلى الرأي الذي تبناه بعض الدّارسين حينما رأوا بأنّ التّجريب لم يقف عند حدود الحداثة ليرتحل إلى ما بعدها؛ إذ ينطلقون من مسلمة مؤدّاها أن الإفراط الذي مارسته استراتيجية التّجريب والثورة التي أقامتها ضد قواعد الكتابة التقليدية وتخطيها لكل الثوابت وتحطيمها لكل النّماذج الجاهزة، جعلها تتقاطع ومرتكزات فكر ما بعد الحداثة؛ "بوصفها وعيا بالوجود داخل طريقة للتفكير، وهو الاعتراف بأنّ هذا الوعي ينكر على الذات الطمأنينة"[3]. وبهذا المنطق تتبلور لدينا رؤية قوامها؛ أنّ التّجريب يتحدّد بمنازع إجرائية تبتغي الغاية نفسها التي ترتجيها ما بعد الحداثة؛ إذ هي برهاناتها نحو الفرادة ونبذ السّائد التقليدي، تشكّل نمذجة جديدة تؤطر أحكامها وفق

---

[1] بن جمعة بوشوشة، **التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي** ، ص8.

[2] سعيد يقطين، **سرديات، النص _ الحداثة المجتمع**، منشور بموقعه: .http//www.said.yaktin.com/maroc.htm . تاريخ الاطلاع: 2017/03/30.

[3] براندا مارشال، **تعليم ما بعد الحداثة 'المتخيل والنظرية'**، تر: السيد إمام، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص13.

"تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على أنموذج متعال، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله محكوما بأشكال مادته الخاصة، وليس نتيجة ثوابت لا تتحول أو تتبدل"[1].

وتأسيسا على ما تقدم، نلاحظ أن التّجريب وما بعد الحداثة يتفقان في كثير الرؤى والمرتكزات؛ بدليل أن الأفق الذي ينشدانه واحد، وهو تحقيق المجاوزة والفرادة والاستقلالية الإبداعية بعيدا عن سلطة السّائد، وكذا ما يشهدانه من احتفائية في كل الميادين والمجالات وانفتاحهما على جلّ الفنون.

إلا أن التّسليم المطلق بتماثلية ماهية التّجريب مع ما بعد الحداثة أمر عسير التحقق؛ إذ بالرغم من التّقاطعات الحاصلة، يبقى التّجريب صعب التّحديد والضبط نظرا لزئبقيته وتعدّد مخرجاته، فهو من المفاهيم التي عدّت ضربا من الإبداع وحقيقته وجوهره، إذ ارتبطت بالمبدع الفنان الذي عرف كيف يستغل جميع الإمكانات والوسائل والتقنيات التي من شأنها الارتقاء بنتاجه الابداعي المتجدّد، الذي يأتي مواكبا لتطور العصر وتحولاته؛ لأن جوهر الفن لا يتحدّد بطبيعة الموضوع، "بل الذي يحدده هو ما يضيفه الإنسان حين يعيد تشكيل الموضوع: فتصبح التقنية هي الوجود ذاته لكل إبداع"[2]. في حين يبقى مفهوم ما بعد الحداثة مفهوما عسير التّحديد والضبط؛ بدليل تعدّد مخرجاته ومشاربه المعرفية، فهو من المفاهيم التي نشأت في حقول معرفية متنوعة؛ إذ نجد حضوره في الفن والهندسة والموسيقى والسينما والأدب والموضة...، وهذا الحضور المتعدّد أسهم في زئبقيته.

ما يقودنا؛ أن فهم ما بعد الحداثة يتحقّق بالعودة إلى الحداثة نفسها؛ لأنها تنطلق منها وتعود إليها بالضرورة، وما التحولات التي شهدها ميدان النقد الأدبي الحديث لخير دليل على استيعاب واحتواء ما بعد الحداثة لعديد النظريات والمفاهيم والرؤى التي انتقلت من رحم الحداثة؛ لأن رهان التّجديد كان مدعاة لولوج عوالم البحث عن البديل، من خلال التّمرد على كل ما هو مألوف

[1] ميجان الرويلي، سعد البازغي، **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، ص226.

[2] أقضاض محمد، **النقد الأدبي والفضاء الثقافي**، ط1، الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1991، ص20.

وتجاوز العادي، من خلال الانفتاح وسلوك المغامرة بالثورة "على قوانين المعرفة العقلية، وعلى المنطق والشريعة ...والخلاص من المقدّس، وتعني إباحة كل شيء للحرية"[1]؛ ليغدو فكر ما بعد الحداثة "مظلة تتشظّى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة مجموعها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة"[2].

وعليه، يمكن ملاحظة من كلّ ما تقدّم؛ أن الرواية العربية أفادت من التجريب، من خلال انفتاحها على آفاق إبداعية جديدة، تحقّقت معها استراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية، إذ سلكت بالرواية العربية منعطفات حديثة تأسّست على رهانات إبداعية مغايرة؛ إذ صارت "الأعمال الروائية مفتوحة على موضوعات جديدة، فهي لا تتقيد بما استهلك من طروح عالجها أغلب كتاب المرحلة المتقدمة، حيث نجدها مواضيع إنسانية تنأى عن المحلية الضيقة، وتنشد عالما أرحبا تتقاسم فيه البشرية همومها"[3]، ومن ثم؛ غدا الروائي العربي مهووسا بالتجريب؛ على اعتداد أنّ الأخير منحه إمكانية الاختراق والمجاوزة، فأبدع نصوصا روائية استمدت طابعها التّجديدي من مرتكزات التّجريب الفنية وخصائصه الجمالية المتصلة بأسئلة المتن والشكل والخطاب، لتتلبس بسمات الكتابة الإبداعية المغايرة للسائد السردي، مجسدة بذلك "جواب التجاوز على سؤال الإبداع، واختيار المغامرة بديلا "[4].

يبدو إذن، أن الرواية العربية بالرغم من حداثتها؛ إلا أنها استطاعت تحقيق الوثبة الإبداعية، من خلال قطعها لعديد المراحل التي شكّلت فنيتها، لتنهض برؤية فنية جديدة، اتسمت بالتجديد

[1] محمد خضر عريف، **الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة**، ط1، دار القبلة للثقافة الإسلامية، المملكة العربية السعودية، (1412-1992)، ص15،16.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، **دليل الناقد الأدبي**، ص226.

[3] عبد القادر بن سالم، **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد**، ط1، إتحاد الكتاب العرب، 2001، ص27.

[4] عبد الكريم العلام، **سؤال الحداثة في الرواية المغربية**، (د.ط)، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص10.

والحداثة على مستوى الشكل والمضمون، لتغدو بهذا الملمح التجريبي رواية حداثية تخضع قوانينها التأسيسية إلى ما تمليه استراتيجية التجريب بقواعده وشروطه التي تسعى للارتقاء بفنية الرواية العربية نحو التحديث السردي، بارتياد آفاق جديدة تأتي بعيدة عن النمطية التقليدية حيال الكتابة الإبداعية؛ ليتبلور من خلالها مفهوم الأدب التجريبي الذي يعتبر" كل أدب يجدّد في مستوى الأشكال ويشكّك في عادات الإبداع والقراءة، وهو كل أدب يكون أول مرتكزاته رفضه القواعد القارة والتنميط الأدبي"[1]؛ ممّا يهبُ للرواية حرية أكبر في إنتاج تجارب إبداعية، تعبر في جوهرها عن متطلبات الواقع الجديد؛ لأن الرواية التجريبية "لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية وإنما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول، والتخلص من نمطية بنيتها"[2] .

2. الرّواية العربية التّجريبية أعلامها ومميزاتها.

ولأن التّجريب يستهدف إنتاج بُنى روائية جديدة؛ فلقد اهتدت بعض الأقلام الإبداعية العربية إلى سلوك مغامرته –التجريب–، ما أحدث نقلة نوعية في مسار الرواية العربية، فظهرت أعمال روائية تأسّست رؤيتها الفنية على منازع حداثية، خرج من خلالها الروائي المعاصر عن الأشكال الجاهزة التي أطرتها أنظمة الرواية التقليدية بقيمها الجمالية الكلاسيكية، لتنفتح على عوالم جديدة، جعلت منها "نص العالم المتشبع بكل المعارف الإنسانية بالعلم والفلسفة والفن والتاريخ، وهذا

[1] محمد الباردي، **الرّواية العربية والحداثة**، مرجع سابق، ص72.

[2] بن جمعة بوشوشة، **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، مرجع سابق، ص20.

التفاعل المتميز هو الذي رسّخ منطق التجديد والإضافة النوعية لدى الروائيين وبخاصة لدى الروائي العربي"[1].

من هذا المنطلق، نذكر في هذا المقام بعض التّجارب الإبداعية العربية التي امتطت بوارق التّجريب؛ لتتأسّس أعمالها الجادة وفق هذا المرتكز، لنجد جيلا روائيا سُمّي بالحداثي، نذكر منهم: "صنع الله إبراهيم، جمال الغيطاني، محمود المسعدي، حنا مينا، الطاهر وطار، واسيني الأعرج، الطيب صالح، إبراهيم الكوني...وغيرهم".

ونُبادر هنا بطرح تجربة مبكرة لواحد من أبرز الرّوائيين العرب الذين انتهجوا التجريب رؤية تأسيسية فاعلة؛ وهو 'إبراهيم صنع الله'، هذا المبدع المجدّد الذي شغل التجريب بآلياته جلّ أعماله الإبداعية، وهو ما رصدناه في روايته "**ذات**" التي صدرت عام 1992، والتي استمدت "حداثتها من نزعتها التجريبية، التي تطرح من جديد إشكالية التمثيل وطبيعة الجنس الأدبي؛ ولاشك أن المتتبع لأعمال "صنع الله إبراهيم" على سبيل المثال، منذ صدور الرواية الأولى التي كتبها "**تلك الرائحة**" إلى بقية الروايات، يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة في خلخلة البُنى السردية السائدة في الرواية العربية، وزعزعة طقوس التلقي التقليدية التي ربطت القارئ العربي بالرواية العربية زمنا طويلا"[2].

وبمنحنا قراءة موجزة لتجربة 'صنع الله' الروائية؛ نلحظ أنها اتخذت من التّجريب خيارا استراتيجيا؛ إذ استطاع الرّوائي من خلاله تكريس عديد الأشكال والأنماط الجديدة وهو يخوض فعل الكتابة، إذ حفلت معظم نتاجاته بمعالجة قضايا جوهرية تُعنى بقضايا الإنسان والمجتمع، فجاءت مكتنزة بالرؤى المؤيدة حينا والمخالفة حينا آخر. ما يقودنا للإقرار أنّ التّجريب عند صنع الله لا يقف عند حدود

[1] هبة جوادي، **التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ص 254 .253.

[2] محمد الباردي، **إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة**، ص301.

الشّكل بقدر ما يوغل في اكتناه مناقشة المضامين والمحتويات، لنجده يتفاعل جدليا مع تحولات الواقع العربي، محاولا بسط الرأي والرأي الآخر، خاصة في الموضوعات ذات الجنوح السّياسي الذي اتصل بنقد السّلطة والأنظمة الديكتاتورية...؛ كما نجد ملامح التجريب على مستوى الشّكل، من قبيل اعتماده تقنية الاسترجاع التي يستدعيها عادة وهو بصدد سرد أحداث تفصيلية تتماهى بين الهنا والآن، كما نجد تقنية المونولوج وتعدّد وجهات النظر دائمة الحضور في أعماله، أما في روايته "**ذات**"؛ فلقد طالها التجريب ضمن سياق وملمح آخر، صاغه وفق "خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر"[1].

ومن النماذج التّجريبية الرائدة، نقف عند تجربة الرّوائي 'جمال الغيطاني'؛ الذي أبدع عالما روائيا جديدا، تأسّس على استثمار آليات حديثة حقّقت المغايرة وتلبّست لبُوس التجديد؛ إذ حفلت إبداعاته الروائية بالعودة إلى التّراث الإسلامي؛ الذي "يمثّل كل ما هو حاضِرٌ فِينا أو معنا من الماضي، سواء من ماضِينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد"[2]. ليجعل من هذا الاستحضار، مطية لمنح مضامينه فاعلية أكبر لقراءة الراهن انطلاقا من صور ماضينا المشرق بكل حيثياته، وهو بهذه الرؤية يكون قد حقّق انفتاحية النّص؛ التي تعدّ واحدة من أهم العناصر الجديدة التي تتحقّق معها فنية الرّواية التّجريبية، وهي عملية واعية ومقصودة تهدف إلى تحقيق التجاوز من خلال استثمار المنجز السابق وإحلاله النموذج اللاحق عبر ما يعرف بالتعالق النّصي؛ لأنّ "الأدب في مجمل تصوراته هو في مثل هذه الأسئلة عين استعادية لما مضى، وأخرى أكثر اتساعا لما يأتي، والجريان بين الاثنين هو في صلب عملية الإبداع "[3]؛ ليكرّس الغيطاني بهذا المرتكز التجريبي،

[1] المرجع السابق، ص301.

[2] محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص45.

[3] محمد أمنصور، **إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة** ، ص61.

"النموذج الذي يلجأ إلى التراث العربي الإسلامي ليستوحي منه تقنيات ويطرح من خلاله قضايا المجتمع العربي المعاصر"[1].

والكاتب وفق هذه الطرح، يؤطر لرؤية تجريبية تمتَح من التراث، لتبدع نصا جديدا منفتحا على راهن الواقع؛ لأن "الأديب لا يعيد صياغة التراث كما هو عليه، بل يحدث حالة من التفاعل بين واقعه المعيش، وتراثه الماضي كي يبعث في التراث الماضي حيوية الحاضر"[2]، ومن ثمّ؛ يغدو العمل الإبداعي في ظل الحركة التجريبية، يستلهم من التراث ليعيد مكاشفة زمن مضى، ويخضعه لمنطق المساءلة ضمن سياق الحاضر بحمولاته الباحثة عن تصورات جديدة تعيد صياغتها لتدرجها ضمن سياقها المعاصر؛ "لأن الأمر يتعلق بتراث هو تراثنا نحن، فهو جزء منّا "أخرجناه" عن ذواتنا لا لنلقي به هناك بعيدا عنّا (...)، بل فصلناه عنّا من أجل أن نعيده إلينا في صورة جديدة من أجل أن نجعله معاصرا لنا على صعيد الفهم والمعقولية، وأيضا على صعيد التوظيف الفكري والأيديولوجي، ولم لا إذا كان هذا التوظيف سيتم بروح نقدية ومن منظور عقلاني"[3].

نلاحظ من خلال ما تقدم؛ أن الغيطاني يُعدّ علامة فارقة في ممارسة التجريب؛ على اعتبار أن تيمة استدعاء التراث بحمولاته الزاخرة طبع عديد رواياته، على غرار رواية 'الزيني بركات'، و'كتاب التجليات'[4]، وأعمال إبداعية أخرى حفلت بعديد العناصر التجريبية التي أثرت عوالمها الجمالية المتخيّلة، وأضفت عليها رؤية تجديدية ذات الأبعاد التراثية الآثرة؛ لأن "المتخيل حين يخلق هذه

[1] محمد الباردي، **الرّواية العربية والحداثة**، ص55.

[2] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص5.

[3] محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)**، مرجع سابق، 34.

[4] المرجع نفسه، ص73.

الزمنية الخاصة، فإنّه في حقيقة الأمر يبدع وجودا مختلفا يوفّر إمكانية التّوازن الذاتي أو الجماعي"[1] في إطار الراهن المعيش.

ثالثا: النّص الرّوائي الجزائري واستراتيجيّة التّجريب 'رصدٌ للمسار وتوصيفٌ للوعي التجديدي'.

1.الرّوايّة الجزائريّة وهاجس التجريب.

لقد شهدت الرواية الجزائرية تطورا ملحوظا من خلال تبلور الوعي الحداثي في نصوص مبدعيها، في محاولة لخوض غمار التجريب واقتحام عوالم التّجديد والتّحديث السّردي، بصياغة تصور جديد للرواية يتماشى وسيرورة الرهان الإبداعي الذي قطعته سابقتها المتمثلة في الرّواية العربية التي سلكت منزع التّجريب في وقت مبكر، خلافا للتأخر الذي عرفته الرواية الجزائرية نظير عديد التراكمات التي سايرت واقعها المتأزم وما خلفه من انعكاسات لاحت بظلالها على المجتمع، ما أفرز حراكا أدبيا متسارعا عجّل بميلاد محاولات تأسيسية لجيل من الروائيين انمازت تجاربهم بالنضج والتّبصر؛ ممّا "جعل نصوصهم تشكّل ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والمتابعة النّقدية، باعتبارها تمثل أصواتا روائية جديدة تجسد أفقا واعدا لهذه الرواية العربية الجزائرية"[2].

لقد غدا التّجريب خيارا استراتيجيا، اقتضته عديد الظروف التي سايرت المجتمع الجزائري، وما عرفه من مستجدات ووقائع مشحونة بعديد المرجعيات الإيديولوجية التي أثّرتْ بدورها في بنية الرواية؛ إذ " كان الإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية دوما وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الاستقلال: منه يستمد أسئلة متنه الحكائي، وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المستجدة، وصياغة المواقف الفكرية والإيديولوجية إزاءها"[3].

---

[1] حسين مروة، **تراثنا كيف نعرفه**، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص10.

[2] بن جمعة بوشوشة ، **سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية**، مرجع سابق، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص8.

واستجابة لهذا الراهن، انبرت بعض الأقلام الإبداعية خاصة من جيل العقد السّبعيني والثّمانيني إلى صياغة رؤية تعبر عن هذا الواقع، من خلال التّحرر من أسر النموذج التقليدي الذي طبع شكل الرواية الجزائرية، فلم يعد قادرا على مواكبة راهن المتغير الاجتماعي، ليغدو البحث عن البديل السّردي الحداثي خيارا استراتيجيا تطلب منطق المغامرة والتّخطي لفعل الكتابة الروائية؛ "لأن التّجريب المستفز الممتع؛ هو ذلك الذي يخلق جدلية يلتقي فيها ذوب الثقافة وخلاصة الوعي، وقتامة الواقع، وعنف المتخيل"[1]. وتقفيا لمعطيات التّجريب ومساعي إعادة التّأسيس لأفق روائي جديد؛ "راح أدباء هذا الجيل يبحثون كل من جهته، وبحسب إمكانياته الثقافية وتجربته، ومدى اطلاعه على مختلف التجارب الروائية والقصصية في الأدبين العربي والعالمي، راح هؤلاء الأدباء، ونعني أكثرهم جدية –بطبيعة الحال– يبحثون في أساليب تطوير فنهم القصصي والروائي"[2]، ولعل من أبرز الأسماء التي تصدرت المشهد الروائي الجزائري نجد: **رشيد بوجدرة، وعبد الملك مرتاض، مرزاق بقطاش، واسيني الأعرج، الجيلالي خلاص، الحبيب السائح**... وغيرهم، دون إغفال الجيل المؤسّس **كعبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار**..؛ إذ دخلت تجارب هؤلاء في مرحلة من التحولات الفنية المسكونة بهاجس البحث والمكاشفة عن أشكال جديدة للرواية الجزائرية؛ حتى وإن رأى بعضهم أنها "تبقى من المحاولات البدئية التي كان أصحابها يتحسّسون مسالك النّوع الروائي، دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارستها"[3]؛ إلا أننا لا نسلم بهذا الرأي تسليما قطعيا بقدر ما ننجر نحو طرح البديل من الرأي الذي يتأسّس بالنّظر إلى أن مجموع هذه المحاولات التّجديدية التي فرضت "ذاتها كبناء فني واستيطيقي متميز عن البناء الذي أوجدته روايات

[1] سليمة لوكام، **تجريب الرواية وأتقفة الأزمة**، الواشنطوني العربي، عدد: 2011/11/05. موقع: www.arabwashingtonian.org/arabic/index.php. . تاريخ الاطلاع: 2017/04/10.

[2] مصطفى فاسي، **دراسات في الرواية الجزائرية**، (دط)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص101.

[3] بن جمعة بوشوشة ، **سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية**، ص7.

الحقبة السابقة، وذلك لأن الظروف الجديدة- ظروف الستينيات والسبعينيات وبداية الثمانينات- فتحت المجال لظهور نماذج روائية مكتملة، وعلى الخصوص جديدة في بنائها وفي طرق سردها وجماليتها"[1]؛ على اعتبار أنها جاءت رافضة متمردة لسلطة النموذج التقليدي المقيد لجمالية النص الروائي الذي ينشد الحرية في تصويره للحياة؛ لأن الرواية كما يقول الروائي 'هنري جيمس': " فن يضطلع مباشرة بتصوير الحياة، يجب أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحا معافى"[2]، ومن ثم؛ فقوانين الرواية التجريبية لا تخضع للقيد الذي يُكبّل حرية المبدع في تناوله للمضامين وطرقه للروئ التي تنظر إليها الرواية الواقعية؛ على أنها تجاوز لقواعدها المرتكزة على أفق النظرة الضيقة في التّشكيل الروائي.

استجابت الحركة الروائية الجزائرية لجديد الحركة الأدبية العالمية بانفتاحها الواعي والمتقصد على تجارب الآخرين انطلاقا من إملاءات قوانين المثاقفة، هذه الأخيرة التي حقّقت للمنجز الروائي الجزائري أفقا مدّ منظومتها السّردية بعديد المزايا التّحديثية التي أرست مبادئ المجاوزة والفرادة؛ على اعتبار أن المثاقفة تتمثل" في قدرة الثقافات الوطنية والتيارات الفكرية والأدبية والفنية على التحاور والتفاعل مع احتفاظ نسبي ببعض الخصوصيات التي بدونها تُفقد الثقافة صفة الأصالة"[3]، ومن ثمّ؛ غدا الخطاب الروائي فضاء ذي خصوصية، من خلال ما يؤطره من روئ مجاوزة لمجموع الخطابات التقليدية، ليخضع فنيتها-أي الرواية الجزائرية- لمحكمات الرواية التجريبية الجديدة التي تنزاح عن المألوف من الأشكال والمضامين السّائدة، لتأتي هذه الخلخلة رؤية بديلة للجاهز من الوعي الكتابي الذي أضحى واقعا هشّا، لا يعبر عن متطلبات العصر بتراكماته ومتغيراته التي تستدعي القراءة

[1] عبد الرحمن بوعلي، **الرواية العربية الجديدة**، (د.ط)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم -37، سلسلة بحوث ودراسات رقم -11، وجدة، المغرب، 2001، ص5.

[2] هنري جيمس، **الفن الروائي**، ضمن كتاب:" **نظرية الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث**"، مرجع سابق، ص77.

[3] أحمد اليبوري، **في الرواية العربية (التكوّن والاشتغال)**، ط1، شركة النشر والتوزيع- المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص37.

والقراءة المضادة، من خلال ما تتبناه من مشروعية المراجعة والتّساؤل المستمر. الأمر الذي يجعل من التّجريب ذا أهمية بالغة في الرواية الجزائرية، حيث تبرز مقتضياته لحاجتها لصياغة فنية جديدة تستجيب لقوانين اللعبة الروائية بآلياتها وتقنياتها اللامحدودة التي تبعث على العمل الإبداعي لفتات جمالية تتجاوز العادي من الصيغ والقوالب الجاهزة؛ خاصة وأن رهان اللحظة اقتضى "طرحه خلال زمنه الخاص وفي مفردات مكانه، مثلما تبع من نضال أشكاله الجمالية المفارقة ومن اكتساب شرعيته وحقه في الاحتجاج على الوعي الجمالي السائد، وما يتضمنه ذلك من ضرورة استيعاب مجمل الوعي الاجتماعي القائم في مكان وزمان محددين على مستوياته المتشابكة: سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وثقافية"[1].

من هذا المنطلق، تقتضي ضرورة البحث، تقري المسار التّأسيسي للرواية الجزائرية، من خلال طرح مجموع الرؤى التي بلورت ميلاد المدّ التجريبي وشكّلت ظهور بوادره وارهاصاته.

وحتى تتحقّق الغاية المنهجية للبحث، تقتضي الضرورة ولوج عوالمه الرحبة بإشكاليات وتساؤلات تؤطّر بدورها مساحة ما نبتغي الوصول إليه من أهداف وما نرجوه من نتائج.

- ما المقصود بالتجريب في النّص الروائي الجزائري؟
- متى حققت الرواية الجزائرية الوعي التجريبي؟
- ما هي أبرز ملامح ومظاهر التجريب في الرواية الجزائرية ؟
- إلى أي مدى وفق الروائيّون في تحقيق المزج بين الواقعي والمتخيل والمعيش الخارجي بحركات النفس الدّاخلية ؟

[1] علاء عبد الهادي، **تجريب ماذا وطليعة من؟**، جريدة أخبار الأدب، ع:324، القاهرة، سبتمبر 1999.

2.الرّواية الجزائرية من التأسيس إلى التّجريب.

حقّقت الرواية الجزائرية في السبعينيات من القرن الماضي قفزة نوعية مكنتها من تبوء مكانتها بين الأجناس الأدبية؛ إذ وبالرغم من عمرها القصير بعدما "كتب عليها الغياب عن الساحة"[1] الإبداعية العربية؛ إلا أنها استطاعت في زمن قياسي تكوين تجربة روائية متقدمة قياسا بالرواية العربية التي نالت حظها الوافر من التّجريب الروائي في مرحلة الستينيات، ولعل مرحلة النضج الفني الذي شهدته هذه الفترة، ساعدها على معانقة آفاق جديدة شكلا ومضمونا، مكنتها من رسم روئ حداثية ارتقت بالسرد العربي الجزائري إلى مصافات إبداعية رائدة، تحقّق معها ميلاد عديد التجارب الروائية ذات الألق التّجديدي، حيث انفتحت تجاربهم الرّوائية على تيمات موضوعاتية جديدة، أثْرت الساحة الأدبية الجزائرية بكثير المنجزات التي التفت إليها النقد الأدبي مدارسة ومباحثة.

ولعل من أبرز الأسماء الروائية التي أسّست لميلاد فنية الرواية الجزائرية، نجد **عبد الحميد بن هدوقة، محمد عرعار، الطاهر وطار، رشيد بوجدرة، واسيني الأعراج**...؛ حيث حاول هذا الجيل من المبدعين التأسّيس لفعل إبداعي تجديدي، يتوافق ومعطيات الحياة التي تستدعي من الرواية أن تساير حركيتها؛ "لأن الظرف التاريخي بكل مفارقاته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، زيادة على ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعده ولا لتسهم في ظهور الرواية، ولكنها خلقت التربة الأولى التي ستبني عليها أعمال أدبية فيما بعد، خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينيات"[2]؛ حيث أخذت الرواية الجزائرية موقعها في ظل ظروف تاريخية واجتماعية وسياسية وثقافية حسّاسة، دفعت بالجيل المؤسّس إلى ضرورة مسايرة واقع البلاد بما تعايشه فصوله من قضايا

[1] واسيني الأعرج، **ديالكتيك العلاقة بين الرواية والواقع**، مجلة الطريق، ع:3-4 ، أغسطس 1981، ص234.

[2] واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر 'بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية'**، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، الجزائر، ص111.

وتناقضات وصراعات، ساعدت على ولادتها وتبلورها بالشكل الذي جاء معبرا عن الواقع بكل حيثياته؛ بدليل أن المبدع لسان حال مجتمعه والمعبر عن أحداثه؛ "فقد عاش هؤلاء الكتّاب الأحداث بإيقاعها الصاخب وتفاعلوا مع واقعها الثوري، واتجاهها الإصلاحي وعبّروا عنها بأصالة واقتدار"[1]، من خلال مجموع الصياغات الفنية التي جاءت متفاعلة مع المواقف الفكرية والإيديولوجية؛ حيث استمد المبدع مضامين متنه الحكائي انطلاقا من استيعاب إشكاليات واقعه المستجدة المرتبطة أساسا "بمختلف السياقات السياسية والتاريخية التي عرفتها الجزائر"[2]. وبهذه الرؤية، يمكن للنص الروائي أن يرتبط ارتباطا وثيقا بتحولات المجتمع وقضاياه التي تُحتّم على الروائي الخوض فيها انطلاقا من منجزه الرّوائي الذي تضمنت تيماته الموضوعاتية كلّ ماله صلة بـ" الأرض وبالمرأة، وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل، كما تُعالج الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره، ثم تعرض لجانب الشر في الإنسان وصراعه الدائم ضد رواسب الماضي"[3].

ومهما يكن، فإنّ السرد الروائي الجزائري قد شهد تطورا ملحوظا بالنظر لكثرة التجارب التي خاضت مسلك التجريب، إذ اتسمت منجزات مبدعي هذه الحقبة –أمثال **بن هدوقة** في 'ريح الجنوب' 1971 و'نهاية الأمس' 1978، **والطاهر وطار** في 'اللاز' 1972 و'الزلزال' 1974، و'عرس بغل' 1978...وغيرها، بطرق موضوعات جديدة، خضع منطقها الفني للمغامرة وشجاعة الطرح، فطبعت أعمالهم بمعالجة قضايا الواقع برؤية حداثية مبدعة حملت تركيبتها المتخيلة بذرة

[1] عبد الفتاح عثمان، **الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع (دراسة تحليلية فنية)**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، ص10.

[2] محمد داود، **الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن**، مجلة إنسانيات، ع:10، منشورات CRASC، وهران، الجزائر، 2000، ص39،27.

[3] عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري الحديث (1930–1974)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص199.

التّجديد من خلال التعبير عن النهج الاشتراكي، والثورة الزراعية، والإيديولوجيا....وغيرها من المضامين التي شكّلت الوعي الكتابي لديهم، "ومن الخصائص المشتركة للنّص الروائي السبعيني نجد:

- إعلاء الجوانب الفكرية على الفنية.
- إعطاء الأولوية لوظيفة الأدب (من منظور ماركسي) على حساب طبيعته.
- حضور بعض القضايا القومية في المتن الروائي السبعيني.
- حضور التّاريخ الجزائري الحديث كسمة بارزة فيه.
- الحضور المكثف لبعض الظواهر الاجتماعية التي يعيشها الفقراء.
- توظيف البطل الإشكالي في العمل الروائي.
- إسناد دور البطولة لمثقفي البرجوازية الصغيرة والطبقات الوسطى.
- استخدام اللغة البسيطة القريبة من العامية والخالية من ملامح البيان العربي.
- اعتماد الشروط الموضوعية في تحريك الأحداث الروائية واستبعاد الصدف والمفاجآت في سير الأحداث.
- تبني الواقعية الاشتراكية التي تبناها النّظام السياسي في الجزائر.

التركيز على الريف وكذا الرواية البوليسية"[1].

وفي ظل هذا كلّه، تموضع الوعي الكتابي لدى الجيل التّجديدي في اختيار الأدب رؤية استراتيجية مكنتهم من تصوير الهموم والقضايا التي تشغل الفرد الجزائري بكل تجاويفها وتناقضاتها عبر مسارات الأسلوب الواقعي؛ الذي يعتبر "كأية ظاهرة اجتماعية أو أدبية لم تنبع من فراغ، فهناك ظروف اقتصادية، ثقافية وتاريخية، تعاقدت لتفرز لنا أسلوب ومنهج الواقعية"[2] الذي منح المبدع العربي إمكانية التعرف على راهن ما يعايشه، خاصة في ظل ما يتخبط فيه من صراعات وثورات وأزمات طبعت القرن التاسع عشر، ومن هذا المنطلق، أصبحت الضرورة محوجة لتلمس موضع للوعي بالحظة

[1] عمّار بلحسن، **الأدب والأيديولوجيا**، (د.ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص127.

[2] لينة عوض، **تجربة الطاهر وطار الروائية 'بين الأديولوجيا وجمالية الرواية'**، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمّان، 2004، ص26.

التي يعايشون فصولها وأطوارها الكليّة؛ حيث "يقود مفهوم الكليّة إلى مفهوم الواقعية كشفا أمينا يخبّر عن الجهة الّتي يذهب إليها مسيّرا في اللّحظة عينها إلى قوى اجتماعيّة متداعية، وعلى قوى أخرى تشدّ التاريخ إلى شاطئ الخلاص، يرى هذا التصوّر التاريخ متقدّما تُزامِلُه القوى الاجتماعية الّتي تسير معه إلى الأمام، بل إنّه يرى أيضا التشكّل الروائي من حيث هو شكل واقعي يحتفي بالتاريخ المتقدّم و أنصاره"[1].

ويجمع الدارسون من النقاد أن فترة السبعينيات تمثل النموذج المثالي المؤسّس للرواية الجزائرية، وذلك بميلاد رواية فنية ناضجة مثلتها رواية 'ريح الجنوب'[2] للأديب الجزائري **عبد الحميد بن هدوقة**، حيث شكّلت باكورة انتاج السرد الروائي الجزائري؛ إذ تمكن من خلالها احتلال موقعة في دنيا الإبداع العربي، كيف لا "وهي الرواية التي تكاد تجمع – قطعيا – آراء النقاد والباحثين على أنها البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة بلسان أمة اللغة العربية "[3]. لتتلوها عديد النماذج السردية التي عبّرت عن واقع المجتمع الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال، حيث "كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدّي عن الثورة الزراعية، فأنجزها في 5 نوفمبر 1970 تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته"[4]، خاصة بعد بروز النظام الإقطاعي والتعبير عن واقع الفئات الهشة وما تعانيه من هموم وقهر، وكل هذا عولج ضمن لغة فنية، صيغت بصبغة ثورية، سايرت راهن المجتمع وما يعايشه من تداعيات اللحظة، ليغدو الأدب الجزائري وفق هذا المعطى؛ أدبا ثوريا "عايش الثورة المسلحة ضد الاستعمار، والثورة ضد الاستغلال والثورة في مرحلة البناء والتحول الاجتماعي، هذا ما يعني أنه لم يكن أدبا محايدا أمام واقعه، بل عمل على تغيير الواقع

[1] واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، مرجع سابق، ص90.

[2] عبد الحميد بن هدوقة، **ريح الجنوب**، ط5، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دت).

[3] عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما)**، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،1995، ص 195.

[4] المرجع نفسه، ص198.

بالتزامه بقضاياه وشؤونه، ومن خلال الواقعية النقدية التي تميز بها المرحوم عبد الحميد بن هدوقة في رواياته"[1]، وخاصة رواية 'ريح الجنوب'، التي عالج فيها قضية الريف والمجتمع الجزائري، وتصويره لمعاناة المرأة وما تكابده، والريف وصراع الأرض، ما يشكل لدينا يقينا أن وعي ابن هدوقة يرسم خطية كتابته وفق خيار إيديولوجي، يهدف بوساطته التعبير عن مجمل القضايا التي تغذى بها الواقع السبعيني، كـ" الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، والتأميمات والطب المجاني، وكذلك الأطر الديمقراطية للنضال الثوري والوطني بشكل شرعي على مستوى الجامعات وخارجها، كلجان التطوع لفائدة الثورة الزراعية، واللجان التربوية، وغيرها من الأطر التقدمية"[2]، لتغدو كتابته، وعي "واهتمام اجتماعي واضح، غير أن ميل الكاتب إلى الأسلوب الواقعي، جعل هذا الاهتمام في الرواية يبدو وكأنّه أمرٌ ثانوي بالنسبة إلى هذه الغاية الأساسية الأخرى، وهي غاية وصف القرية وتقاليدها، ونفسية أهاليها، ولا سيما النفسية المحافظة"[3]، لنلمح أنّ هدوقة يقدّم نظرة تشريحية للصراع القائم بين النّفسية الإقطاعية وبين المجتمع الريفي؛ ما يقودنا لتقصي عنوان هذه الرواية، الذي تضمن أبعادا إيديولوجية عميقة عُمق الدّلالات المكتنزة بين ثنايا حروفه؛ إذ أنّ "عبارة 'ريح الجنوب' تستلزم معها ضمنيا عبارة ريح الشمال على سبيل التناقض، ممّا يجعلنا نؤول العنوان ثم الرواية كلها تأويلا أعمق وأشمل مما جاء ملفوظها، وهو أن الإشكالية الكبرى التي تطرحها هي إشكالية الصراع غير المتكافئ بين الجنوب أو الريف المتخلف والفقير المستغل، الذي كان دوما مصدر عطاء وتضحية وبين الشمال المزدهر ماديا وحضاريا والذي كان دوما في موقع المستهلك المستغل"[4]، ومن

[1] صالح مفقودة، **الواقعية في الرواية الجزائرية**، مجلة العلوم الإنسانية، ع: 1، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، أفريل 2001، ص18.

[2] واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص67.

[3] محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام**، الدار العربية للكتاب، مصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص10.

[4] عثمان بدري، **الأدب العربي الحديث 'دراسات تطبيقية'**، منشورات ثالة، الأبيار، الجزائر، 2001، ص70، 71.

ثمّة، نلاحظ أن ابن هدوقة يتصدى لطرح عديد القضايا المفصلية التي تشغل المجتمع الجزائري؛ بدليل أن "قدرة ابن هدوقة في **'ريح الجنوب'**، دفعته إلى طرح قضية التفاوت الطبقي بوضوح أكثر، ودفعته كذلك إلى الاقتراب من مشاكل ما بعد الاستقلال سواء التي خلفها الاستعمار، أم التي فرضتها طبيعة مرحلة البناء والتحولات"[1] التي سايرت الواقع الجزائري على كافة الأصعدة. وهو ما يؤكّد أن المبدع يُعدُّ كيانا فاعلا ومشاركا، تبرز حركيته الحضورية، من خلال التأثير والتأثر بالأحداث السياسية والدينية والثقافية والاقتصادية التي يمر بها واقعه الاجتماعي، ليكرّس بذلك شعور الانتماء والاقتراب والمشاركة التي تتحقّق جدواها في النتاج الأدبي؛ لأن "الاقتراب من الشعب والتعبير عن مطامحه وتطلعاته وقيمته الأصليّة، هي التي تعطي للرواية خصوصيتها ومضمونها الحيوي، لأنّها المقياس الأول لفنية الرواية"[2] التي تخضع بنيتها لتيمات رؤيوية ترصد الأوضاع التي آل إليها المجتمع وتصور ما يعوزه وما يقلقه في شاكلة نصوص إبداعية، تبعث الأمل والتجدد؛ إذ تولي عنايتها بالفرد والحياة، وهي ذات الحقيقة التي يتأسس عليها الفعل الإبداعي المكرّس في الرواية، بوصفها "عمل أدبي يفترض فيها أن تحتوي نظاما فكريا معينا أو رؤية كلية أو جزئية للحياة، تصوغها وفق معايير فنية تجعل منها في النّهاية كيانا فنيا يجوز وصفه بالرواية"[3].

وإذ نخلص من كشف طروحات رواية **'ريح الجنوب'** وفق رؤية نقدية عجلى، لا ضير من بسط قراءة نقدية أخرى، تَقدّم بها النّاقد محمد مصايف؛ وهي قراءة تُقدم صورة توضيحية أكثر توصيفا للمضمون الاجتماعي الذي تأسست عليه هذه الرواية إذ قال:" لا يمكن الحديث عن هذه الرواية بصورة جزئية، أولا لأنها رواية كبيرة لا يقلّ حجمها عن 266 صفحة، ثم لأنها تعالج موضوعا من

[1] واسيني الأعرج، **النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، 'دراسة'**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985، ص33.

[2] واسيني الأعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية**، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص9.

[3] رشيد العناني، **استنطاق النص، 'مقالات في السرد العربي'**، ط1، الدار المصرية اللبنانية، مصر، 2006، ص205.

أهم موضوعات السّاعة، وهو موضوع الريف الجزائري بمشاكله وذكرياته وأحلامه، ثمّ ثالثا وأخيرا لأنّها العمل الأدبي الأول الذي نظر إلى قضيّة الريف نظرة واقعية موضوعية تستحق التقدير والدّرس"[1].

بالإضافة إلى رواية 'ريح الجنوب' نجد رواية أخرى مثّلت واقع الكتابة الروائية لمرحلة السبعينيات، وشكّلت وعيه التّأسيسي، لنقف عند تجربة المبدع الجزائري الطاهر وطار؛ الذي يعدّ كاتدرائية من كاتدرائيات المؤسسة الروائية الجزائرية وأحد نماذجهه الرائدة، من خلال أعماله التي قدمت البديل الإبداعي الذي أثرى المشهد الثقافي الجزائري والعربي، حتى غدت كتاباته محل اهتمام ومدارسة التفتت إليها المدارس النّقدية مشرقا ومغربا، لا لشيء إلا لعمق ما تضمنته من رؤى وما عالجته من قضايا، غُذيت بمقدرته الفائقة التي أبانت عن تمكّنه البارز من فعل الممارسة الكتابية، وسيطرته الواضحة لبنائه الفني ولغته السردية التي طوف بها وهو يستنطق جوانب الحياة ومداراتها، عبر عوالم متخيّلة امتاحت كينونتها من مشارب عدة، وفق تقنيات مصوغة ضمن أبعاد جمالية وفنية، تمثل حقيقة التعبير "عن رؤية مغامرة تقدّم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع (...)، ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذي يبرر التحول من متخيل "سائب" إلى جنس تخيلي يسنده وعي ولغة متميزة، تيمات تكتشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب"[2]. ولعل أبرز أعماله التي تمثّلت هذه الحقائق نذكر (اللاز، الزلزال، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الحوات والقصر...).

ولقد تأسّست تجربة وطار الرّوائية على خوض غمار التجريب؛ من خلال الانفتاح على مرجعيات جديدة مكّنته من خلخلة البنى التقليدية التي طبعت أعمال سابقيه، فراح ينشد التّحديث

[1] محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص117.

[2] تزفيتان تودروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، ط1، القاهرة، دار شرقيات، 1994، ص6.

السردي، مخترقا متجاوزا النّمطي من الأشكال والمضامين، فرسم طريقه في ظل استراتيجية التّجريب التي تبناها مشروعا يستجيب لمقصديته الواعية وهو يسعى لبناء نموذجه الفني، الذي يحقّق تصوره الخاص للواقع الاجتماعي الذي يعايش أطواره ومستجداته، فجنح صوب استثمار التراث والتاريخ وفق تشكيلات فنية مستحدثة تنفتح على الاستلهام من الماضي، سعيا إلى بلورة أسلوب الكتابة الواقعية التي تستمد من المجتمع الجزائري كينونتها، والروائي **وطار** إذ يتبنى هذه الرؤية؛ "ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والحنين الرومنسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة"[1].

وتعدّ الثورة الجزائرية أولى المحطات التجريبية التي انطلق منها الروائي وطار وهو ينزع هذا المنزع، إذ اتخذها تيمة جوهرية استثمرها من أجل إثراء متخيله الرّوائي، ومدّه بأبعادها الجمالية الموغلة في أعماق التاريخ بما تضمنه من مرجعيات توحي بالأمجاد والبطولات التي رسم معالمها أماجد الجزائر. وهو السبيل نفسه الذي سلكته أعمال مجايليه ولاحقيه من الكتاب، الذين استلهموا من التاريخ الثوري فأثروا به خطاباتهم الروائية، "وهذا الارتداد إلى الماضي الثوري القريب وتبنيه والانتساب إليه قصد رصده وتوظيفه إبداعيا بإحياء أحداثه وبعثها جماليا، غدا معينا مغريا لا ينضب للإبداع الجزائري في جنس الرواية، ناهيك أنّه طيلة ما يناهز العقود الثلاثة من الكتابة الروائية عن الثورة الجزائرية، لا تزال هذه الأخيرة تُغري الكتاب بالكتابة عنْها وكأنّها قضيةٌ بكر"[2] تعاطى معها هؤلاء فمثلت المرجعية التي مدت المتلقي بحقائق التاريخ الجزائري، الذي يمثل جماع الذاكرة التي ترصد الماضي وتهيئُه لمكاشفة الحاضر وتفضحه. ومن ثم، يغدو جنس الرواية الملاذ الذي يستوعب مجمل المستجدات السياسية والاجتماعية، التي يجعل منها المبدع مادته الخام تنصرف لخدمة وتشكيل

[1] محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص10.

[2] بن جمعة بوشوشة ، **سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية**، ص120.

عالمه، وهو "الشكل الثّقافي ذاته، الذي تُفصح عنه هذه السرديات بمواقف وإحالات تكشف عن علاقة الأدب والسياسة والمجتمع والتاريخ "[1].

ولعل ما يؤكّد الطّرح الذي ذهبنا إليه، هو النّزوع إلى التّجريب في روايته **اللاز**[2]؛ التي تمثّل في اعتقادنا النموذج الأمثل في تمثّل التاريخ الثوري للجزائر، وذلك من خلال مجموع الملامح التّجديدية التي وسمت عالمها المتخيّل؛ "فهي إنجاز فنّي جريء وضخم، يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة، لا من وجهة التحالفات المنطقية لقوى الثورة التي فرضتها تلك المرحلة، ولكن كذلك من وجهة التناقضات الداخليّة التي كانت تحدث داخل الحزب الواحد"[3].

ومن خلال المقبوس الذي صاغه واسيني الأعرج؛ نلمس أن تيمة الثورة تعدُّ قضية مفصلية أراد الكاتب من خلالها بث رؤيته الايديولوجية من موقع تبيّن حقائقها المكتنزة وتعرية بعض من جوانبها المظلمة، ما يوثّق أنّ "صورة هذه الثورة لم تكن مجسدة في بعد واحد، وإنّما جاءت في اتجاهات عدّة"[4]، لنلحظ أن الخطاب الإيديولوجي يشكل نقطة مفصلية، ألقت بظلالها على الواقع الروائي فترة السبعينيات، خاصة في روايات الطاهر وطار في 'اللاز' و'الزلزال' وما تلاهما من تجارب روائية أخرى تشكّلت بالوعي الإيديولوجي ذاته، لتشهد بعدها تناميا ملحوظا عبّر عنه موقف 'محمد مصايف' بقوله:" كانت الثورة في آخر الأمر إنما هي إطار زماني أو اجتماعي يعالج الكاتب من خلاله موقفا إيديولوجيا كما فعل الطاهر وطار في رواية 'اللاز'، أو يبحث شؤون الفكر والحياة والموت والخلود والحب كما فعل محمد عرعار في رواية 'الطموح'، أو شؤون الاستعمار والحضارات

[1] يمنى العيد، **فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1998، 42.

[2] الطاهر وطار، **اللاز**، ط3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

[3] واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص67.

[4] أحمد دوغان، **في الأدب الجزائري الحديث**، منشورات اتحاد كتاب الجزائر، 1996، ص87.

والحب كما حاول ذلك عبد المالك مرتاض في رواية 'نار ونور'، وبعضها كـ'نهاية الأمس'، و'طيور الظهيرة' و'ما لا تذروه الرياح'، تعالج آثار الثورة الاجتماعية والنفسية التي عانى منها الشعب الجزائري بعامة، وطبقاته المحرومة بخاصة"[1]، ليكرّس وطار ومن سلك نهجه هذه الرؤية وهم يقتفون أثر النّهج الواقعي الذي طبع الرواية الجزائرية حتى غدت مقيدة بأسره، إذ موقعت نفسها ضمن دائرة الروتين الكلاسيكي الذي عبر عنه "موقفان أساسيان: موقف الواقعية الاشتراكية الذي يمثله الطاهر وطار، وموقف الواقعية النقدية الذي يمثله معظم الكتاب الآخرين"[2].

وممّا يؤكد صراحة ولوع **وطار** بالواقعية الاشتراكية، الاعتراف الذي صاغه في مقدمة روايته 'اللاز' معلقا عن أسباب كتابتها قائلا:" طيلة السنوات السبع 1965-1972 التي استغرقتها كتابة هذه القصة المتقطعة من شهر لآخر، كان يطغى عليّ الشعور بالذنب. إن بلادي تسير إلى الأمام بخطى عملاقة، المدارس تنبت من الأرض نباتا، والمعاهد تتطاول في المدن والقرى تطاولا، والمعامل تثقل بلألأتها أرضنا شرقيها وغربيها وشمالها وجنوبها، والإنسان في كل ذلك يتطوّر، وأنا مشدود إلى هذه القصة أتفرج عن الماضي، ولا أساهم في المعركة الحاضرة"[3].

ولعل ما يقودنا لحقيقة تبني جل أدباء فترة السبعينيات للخيار الاشتراكي وفق ما تمليه مبررات منحى الكتابة الواقعية ذات الرؤية الإيديولجية، نتفق سلفا مع الطرح الذي قال به أمين الزاوي: " عاشت الرواية الجزائرية خاصة المكتوبة بالعربية عقدة إيديولوجية منذ السبعينيات، إذ أنّها ولدت في أحضان فضاء أدبي يساري متميز بثقافة إلغائية، ثقافة فقيرة في مركباتها الرموزية والروحية والأدبية أيضا(...)، والذي يعود إلى جملة من الروايات الجزائرية حتى منتصف الثمانينيات، سيجد أن نماذج

[1] محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام**، مرجع سابق، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] الطاهر وطار، **اللاز**، مصدر سابق، ص8.

كثيرة منها هي تكرار أو إعادة نسخ مشوه لرواية 'اللاز' للطاهر وطار"[1]. ما يقودنا للإقرار أن وطار بسلوكه النهج الواقعي الاشتراكي؛ هو في حقيقة الأمر يخضع لمنطق الايديولوجية التي ألفينا لها حضورا ملفتا في جل أعماله التي عمل من خلالها "على نقل الخطاب السياسي الإيديولوجي باستعمال الشعارات الدينية والآيات القرآنية، تماما كما تجري الأمور في الواقع مما يجعلها في كثير من الأحيان عرضة للمباشرة والتقريرية"[2].

وإذ نحلّل موقف الطاهر وطار في نزوعه إلى تبني الواقعية الاشتراكية التي تجلت في بعض نصوصه؛ نرى من يدافع عن خيار الطّاهر وطار بشيء من الحماسة التي تشي بضرورة سلوك الرّوائي هذا النهج في الجزائر، واتباع ذات التّيار الذي أسّس له وطار. ولعل من أبرز المدافعين عن الواقعية الاشتراكية[3]، نجد واسيني الأعرج قائلا:" من هنا تظهر القوة اللامحدودة للتعبير في الواقعية الاشتراكية، التي تتيح لكل النّماذج البشرية التعبير عن موقفها ووعيها وحالتها، من خلال واقعها الطبقي المعيشي(...) ولوكان الطاهر وطار غير الكاتب الواقعي الاشتراكي الذي يتعامل مع تفاصيل الحياة بعملية، لما استطاع أن يكشف الوجه الإنساني في زيدان، ولما تمثّل أبعاد آلامه الرمزية بكل هذه القوة"[4].

واسيني إذن؛ يؤكّد الطرح الذي أسّس عليه الجيل السّبعيني من الرّوائيين رؤيته، خاصة في ظل مواكبته لسيرورة الخطاب السّياسي الإيديولوجي الذي ظل يطبع أعمالهم ويغذي تجاربهم الإبداعية،

---

[1] أمين الزاوي، **اليسارية في الرواية الجزائرية**، الملحق الثقافي لجريدة الخبر الجزائري، 6 جانفي 2005، ص20.

[2] مخلوف عامر، **تحولات الرواية تحولات التاريخ**، الملتقى الدولي التاسع، **عبد الحميد بن هدوقة**، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006، ص176.

[3] علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة 'في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية' –دراسة–**، ط1، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000، ص27.

[4] واسيني الأعرج، **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية**، مرجع سابق، ص49.

ليُشكل في الأخير مرحلة من الوعي الفكري، القاضي بحتمية سلوك هذا النهج؛ خاصة حينما أكدت بعض الأقلام، أنه الملاذ الوحيد لأصوات الفئة الهشة من المجتمع، كونه المعبّر عن قيم العدالة الاجتماعية، "ليستمرّ الالتزام بهذا الاتجاه إلى غاية فترة الثمانينات، ليترافق والتيار التجريبي الّذي تبلور في المغرب العربي عامّة، في محاولة من الكتّاب للبحث عن أشكال جديدة لفنهم، ونشأ هذا التيار نتيجة ما أحسوا شتات الذات وتغيّر في وجهة النظر، ممّا ولّد لديهم رغبة في كتابة مغايرة تمخّضت عنها أشكال تعبيريّة جديدة"[1].

وعليه، يمكن القول من كل ما تقدّم، أن الرّواية السبعينية شكّلت قفزة نوعية ومنعرجا حاسما، موضعها في سياق التطور المتنامي الذي حُظيت به الرواية العربية قبلُ، ومن ثمة، فالرواية الجزائرية شهدت عديد التحولات التي جاءت استجابة لمتغيرات واقع جديد اقتضى صياغة أسئلة جديدة، تحقّق معها الطموح الفني والجمالي في التعامل مع المستجد من القضايا والمتفرد من الموضوعات، ما جعلها تتميز بالوعي والنضج الذي أبانت عنه عديد التجارب الروائية، لتُطبع جلّ أعمال هذه المرحلة بطابع المغايرة والتّجدد من خلال محاولات الانفلات من إيسار النماذج التقليدية والتأسيس لوعي فني وجمالي تتحقق معه أدبية الرواية الجزائرية التّجريبية.

وضمن هذا السياق، لا ضير من الوقوف عند طرح واقع التّجربة الرّوائية الجزائرية في مرحلة الثمانينات التي شهدت تحولا لافتا، عبّرت عنه مجموع المحاولات الإبداعية الجادة التي سعت إلى خلق إيقاع سردي، ورسم ملامح ممارسة إبداعية تأسست منطقيا على تكريس خطية جديدة تبلور من خلالها الوعي الحداثي والتجريبي لدى الجيل الروائي الجزائري المساير لهذه الفترة؛ حيث اجترح مسلك المغامرة التي منحت الإضافة لمجموع التّجارب، فقدمت البديل الإبداعي الذي احتاجته

[1] لينة عوض، **تجربة الطاهر وطار الروائية 'بين الأديولوجيا وجمالية الرواية'**، مرجع سابق، ص32.

الساحة الروائية، وهو ذات الطرح الذي جر الروائي **واسيني الأعرج** للإقرار بأنّ" الرغبة في التّجديد هي التي تحفزني على تجاوز الواقعية التّقليدية في رواياتي، فالحياة إذا لم تجدد تموت، والإنسان إذا لم يجدد يموت هو الآخر، وعليه فإنّ الرّواية كأي شكل أدبي لا يمكن أن تعيش إلاّ بهذه النّزعة التّجديدية التي تدخل في هذا الإطار"[1].

إنّ النموذج الرّوائي لفترة الثمانينات جاء استمرارا لسابقه السبعيني مع شيء من الخلخلة اليسيرة التي طالت الشكل والمضمون؛ على اعتبار أن جلّ الأقلام الإبداعية التي تصدرت المشهد الروائي السبعيني ظلت نفسها مع شيء من الفرادة التي ارتضتها وهي تحاول إبداع تجاربها، إذ آثرت من خلالها سلوك المجاوزة والخرق، وهو ديدن الخطاب الروائي الذي "أصبح يشكل خصوصيته تبعا لهذه النّقطة، من خلال قدرته على مجاوزة الخطابات الأخرى واستيعابها وتوظيف إمكاناتها وفق نمط من العلاقات يضبط واقع الرّوائي ويحدد خصوصيته"[2]؛ إذ أن مرتكزات التجريب بوصفه آلية تتبنى مشروعية الطرح الثائر على الأنماط التقليدية، والخروج من شرنقة الرواية الكلاسيكية سعيا في بلورة رؤية جديدة بطرق أساليب جديدة، شكّلت خصوصية وتميزا لدى المبدع وما يكتبه من إبداعات روائية، بدت منذ ولادتها تجريبية و" أكثر عنفا في ملامسة الواقع الجزائري وأكثر إصرارا على اختراق السّائد السردي من خلال نزعته التّجريبية الباحثة عن أفق حداثي"[3]، ترجمته مجموع التّجارب الرّوائية لروائيين كان لهم كبير الدور في إسماع صدى الصوت الروائي الجزائري، وإحلاله المكانة التي يستحقها ونظيره من التجارب العربية والعالمية على حد سواء، ولعل من أبرز المدونات التي حقّقت الطموح التّجريبي من كتاب هذه المرحلة نذكر إجمالا؛ أعمال واسيني الأعرج في وقع الأحذية الخشنة

[1] بن جمعة بوشوشة، **الرواية العربية في الجزائر، أسئلة الكتابة والصيرورة**، ط1، دار سحر للنشر، تونس، 1998، ص87.

[2] محمد أمنصور، **استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة**، ص78.

[3] بن جمعة بوشوشة، **سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية** ، ص9.

(1981)، أوجاع رجل غامر صوب البحر(1983)، نوار اللوز (1983)، مصرع أحلام الوديعة (1984)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش(1985)، وكذا رواية التّفكك (1982)، ثم رواية المرث (1984) فرواية ليليات امرأة أرق (1985) لكاتبها رشيد بوجدرة، ورائعة الجازية والدّراويش (1983) لعبد الحميد بن هدوقة، وصهيل الجسد (1983) لأمين الزاوي، ومرزاق بقطاش في روايته البزاق (1982)، والحبيب السائح في روايته زمن النّمرود (1985)، واحميدة العياشي في روايته ذاكرة الجنون والانتحار (1986)، "وغيرها من التّجارب التي تنوعت أسئلة متنها الحكائي وتباينت تقنيات ممارستها الروائية، ومنظورات أصحابها لمسالك التّجديد ومواقفهم في التعامل مع إشكالية الواقع الجزائري في الثمانينات"[1].

ولقد أعلنت الرواية الثمانينية تجريبيتها، من خلال بحثها في مجموع القضايا التي تشغل الإنسان الجزائري على وجه الخصوص، محاولة وبالكتابة وحدها تعرية الواقع في سبيل تحقيق غائية فهمها فهما صحيحا صريحا، عبّرت عنه مجمل الكتابات التي صيغت توصيفا للأزمة التي تعتريه، والصراع العصيب الذي يشكل سيرورته، لتأتي الرواية بمطارحات أكثر جرأة لملامسة جوهره وفضح مخططه الذي استدعى مسارعة المكاشفة والرصد، وضمن إطار آخر؛ نجد أن "المنحى الذي اتخذته الرواية من توجه نحو الواقع والتعمق في فهمه وتسجيل أزماته، لم يكن إلا تعبيرا عن نوع من 'الصرامة الكلية' في الكشف عن أنفسنا والتّخلص من النّفاق الاجتماعي والدّيني وتسمية الأشياء بمسمياتها"[2].

[1] المرجع السابق، ص 9.

[2] آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائري 'من المتماثل إلى المختلف'**، ط2، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، (د.ت)، ص53.

وفي هذا المضمار، نلحظ أن التّجريب بوصفه تجاوزا اقتضته عديد الظروف المصاحبة لسيرورة العمل الفني، راح أدباء هذه المرحلة كل ورؤيته وبراعته في تشكيل عوالمه الفنية، انطلاقا من فعل المجاوزة الذي ارتضاه قانون التجريب لدى عديد الأقلام؛ على اعتبار أنه الملاذ الأوفى "في تحقيق حداثة تجربته الروائية"[1]، وفي سبيل تحقيق البراعة الفنية التي يؤملها المبدع في ممارسته فعل الكتابة، نجد عديد الأصوات التي هرعت تنشد هذا المطلب الفني والجمالي على غرار واسيني الأعرج، الطاهر وطار، رشيد بوجدرة وغيرهم...

وبعد بسطنا لواقع التّجريب في فترة الثمانينات، سنحاول رصد حاصل الرّواية التّجريبية في مرحلة التسعينيات، هذه الأخيرة التي شهدت واقعا مخالفا في ميدان الكتابة الروائية، فكانت بمثابة نقطة تحول لها وقعها في مسار الرواية الجزائرية، خاصة وأنها واكبت واقعا مأزوما، جاء نتيجة ظروف عصيبة ألقت بظلالها على المشهد الجزائري، نتيجة العنف الدموي للإرهاب المقيت الذي عاث في أرضها فسادا، ما ولد حراكا إبداعيا جديدا اصطبغ بلبوس خاص، اقتضته جملة الظروف القاهرة التي انعكست على مسار الكتابة الإبداعية الجزائرية بشكل جعل بعضهم يسميها بأدب الأزمة، وأدب المحنة، والأدب الاستعجالي، الذي جاء كرد فعل لهذه الفترة التي جعلت بعضهم يصفها بالكتابة الجديدة؛ إذ لا نباعد أن "مرحلة التسعينات وبداية الألفية الثالثة قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدّموي المأساوي (...)، ومن أهم خصائص رواياتهم التّحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإسماع خطاب الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته،

[1] بن جمعة بوشوشة، **سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية**، ص9، 10.

والعناية بالطرائق الفنية، والنّزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها"[1].

وضمن هذا السّياق، ومن خلال استقراء مجموع المضامين التي عالجتها كتابات الفترة التسعينية، ألفيناها لا تباعد طرق موضوعات تُعنى بتصوير راهن الواقع الدموي الذي أضحى علامة فارقة طبعت واقع المجتمع الجزائري، ضمن مشاهد دموية طافحة بالترويع والذعر الذي شكلت ملامحه السوداوية أيادي الإرهاب المقيت، ما حدا بالأدباء معايشة اللحظة التي لا فكاك من بسطها في عوالمهم المتخيلة وفق تشكيلات جمالية مبدعة، عنيت بالطرح الراهن ذي الصلة بالويلات والمعاناة التي صيغت ضمن ما عرف برواية المحنة؛ إذ عدت الأخيرة نمطا جعل من" الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتوالد عنه تيمات الموت، والإرهاب، والرعب، والمنفى، وهي تيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية، وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة، وهي تتناول السؤال السياسي لمحنة الجزائر"[2].

وما هو جدير بالملاحظة في هذا الباب، هو أن الكتابة الروائية زمن المأساة رامت طرق تيمة المثقف الذي طالته بسطة المحنة بكل حيثياتها، فجعلت منه المستهدف الأول من ناحية ما يعانيه من أزمات وما يتخبط فيه من آلام، وما يعايشه من ترقب وخوف من الغدر والقتل الذي يحوم به من لدن الجماعات الإرهابية، ليغدو هذا العنف المقصود ملازما للرؤية الفنية للرواية الجزائرية، ملازمة كانت بمثابة "شهادة على الواقع، وشهادة على حضور ذات المثقف المعذبة، فهي تجسّد في أحد

[1] حسن المودن، **جدل الجسد و الكتابة في رواية 'أشجار القيامة' للروائي الجزائري بشير مفتي**، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزّي وزّو، الجزائر، ع:04، جانفي 2009، ص60.

[2] بن جمعة بوشوشة، **سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية** ، ص11.

أوجهها حضور المثقف ومحنته في رواية الأزمة، إنّها ثقافة الوطن المجروح"[1] الذي يعاني ويداري في صمت وسكون، وكل هذا في اعتقادنا ولد شكلا جديدا حيال الكتابة التي امتطت بوارق التجريب في لحظة، عبّرت عنه مجموع الأفكار والرؤى التي بسطت ضمن عوالم نصية، انمازت بلغة قلقة تلبست لبوس العنف تارة، ولبوس القهر تارة أخرى، وهو ما منح الرواية الجزائرية سلوك سبيل حداثي أنتجته وباقتدار مختلف الأعمال التي صَبغت تجاربها بجديد اللحظة الذي أمدهم بآلياته وأمكانياته المتجدّدة منزع التّجريب؛ الذي تبلورت من خلاله رؤى جديدة انتقلت بالعمل الروائي من" عنف التقاليد، إلى عنف المشهد والانفعالات، عنف النّص، عنف التخييل، عنف اللغة، هذا التعدد الدّال على تعالق هذه الرواية بالواقع الاجتماعي الذي أنتجها، وكشف عن عنف الجماعات الإسلاموية، والقمع العاري لسلطة عنيفة، كما أنّ هذا التّعدد يعبر عن تنويعات رمزية للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة"[2].

ومن أبرز الأعمال الرّوائية التي تصدّرت المشهد الأدبي في فترة التسعينات ومطلع الألفية الجديدة ونالت حظّها الوافر من البحث والدراسة النّقدية الجادة من لدن الباحثين؛ نقف عند مجموعة من النّصوص التي جاءت معبرة وبوعي جمالي تجريبي استقطب المشتغلين في حقل الدراسات النقدية محليا ودوليا، نظير الرّواج الكبير الذي حَظيت به هذه النصوص، ومن جملة هذه الإنتاجات نذكر روايات واسيني الأعرج رمل الماية (1990)، وسيدة المقام (1991)، وذاكرة الماء(1997)، وشرفات بحر الشمال(2001)، وحارسة الظلال(2001)، والشمعة والدهاليز (1995)،والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي(1999) للطاهر وطار، وفوضى الحواس(1997) وعابر

[1] شادية بن يحيى، **الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع**، مقال منشور بموقع ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب.

[2] ملاح كيساء ميساء، **كتابة العنف/عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي**، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات الملتقى العاشر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص234.

سرير(2003) لأحلام مستغانمي، والمراسيم والجنائز (1998) لبشير مفتي، وفتاوى زمن الموت (1999)، وبوح الرجل القادم في الظلام(2002)، والبحث عن آمال الغبريني (2004) لإبراهيم سعدي، ذاك الحنين (1997)، وتلك المحبة (2002)، وتماسخت (2002) للحبيب السائح، وعواصف جزيرة الطيور (1998)، والحب في المناطق المحرمة (2000) لجيلالي خلاص، وبين فكي وطن (1999)، وفي الجبة لا أحد (2001) لزهرة ديك، وتاء الخجل (2002) لفضيلة الفاروق... وغيرها من اللأعمال الرّوائية التي غذت الساحة الإبداعية وفق قالب تجريبي، أضفى على النصوص مسحات جمالية، شكّلت بدورها الوعي باللحظة الاجتماعية، فجاءت معبّرة عنها برؤى إبداعية استجابة لمتطلبات واقع جديد، عايش ألم المحنة فأفاد النّص الروائي الجزائري من خلالها تيمات، حركت الطاقات التعبيرية الكامنة لدى الروائيين الجزائريين، فتقدموا بإبداعات أثرت المكتبة الجزائرية وقدمت البديل الذي أحللها المكانة السامقة في دنيا الإبداع الأدبي محليا وعالميا.

وإلى جانب ما تقدمنا به من مطارحة لأقلام روائية كانت رائدة في رسم معالم التجريب الروائي الجزائري، يقودنا البحث إلى ذكر أصوات شبابية تقدّمت هي الأخرى بالجديد الإبداعي ذي الصبغة التجريبية، "نمثل لها بتجارب عز الدين جلاوجي في الفراشات والغيلان (2000)، وسرادق الحلم والفجيعة (2000)، ورأس المحنة (2003)، وبشير مفتي في المراسيم والجنائز (1998)، وأرخبيل الذباب (2000)، وشاهد العتمة (2002)، ومراد بوكرزازة في شرفات الكلام (2001)، وكمال البركاني في امرأة بلا ملامح (2001)، ومحمد زروالة في مدار البنفسج (2002)، وسفيان زرادقة في كواليس القداسة (2002)، وغيرهم من كتاب الرواية الشبان الذين تفاوتت القيمة الفنية لنصوصهم إلا أنهم يمثلون رافد إغناء وتنويع للمدونة الجزائرية ذات التعبير العربي"[1].

[1] بن جمعة بوشوشة، **سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية**، ص12، 13.

نافل القول، نحمل من كل ما تقدم؛ أنّ الرواية الجزائرية استطاعت وفي زمن وجيز بلوغ النضج الفني قياسا بسابقتها العربية، وما يبرر صحة هذا الاعتقاد – في رأينا–، هو ما نلحظه من تشكل للوعي التّجريبي لدى الفئة المشتغلة على هذا الحقل الإبداعي، وما لمسناه واقعا مشهودا من خلال الاستثمار اللافت للآليات السردية الجديدة على مستوى الشكل والمضمون؛ ولأن التجريب يمنح المبدع حرية الخلق والابتكار دون قيد أو شرط، فلقد وفر له مساحة أكبر، وفتح السبيل أمامه للتأسيس لهاجس التّجديد والمغايرة، بالتحرر من كل الثوابت والثورة على كل ما هو تقليدي، وهو المؤشر الدال على تشكل رؤية جديدة غدت الرواية الجزائرية بفضلها تجريبية للحد الذي تكرّست معه استراتيجية الحداثة والتجدّد حيال الكتابة الإبداعية، التي حققت الطموح المأمول والفرادة المرتقبة.

الفصل الثاني

تمظهرات التّجريب في رواية 'جذور وأجنحة' للرّوائي سليم بتقة.

- أولا: شعرية العتبات النّصية وحداثة التّشكيل البصري .
- ثانيا: التّجريب وبراعة التّشكيل اللغوي.
- ثالثا: الكتابة الرّوائية والوعي الجديد بالموروث الشّعبي.
- رابعا: التّجريب الرّوائي فضاء الانفتاح على فن الرسم.

أولا: شعرية العتبات النّصية وحداثة التّشكيل البصري.

1. النّص الموازي للنّص/المناص:

تحظى مقولة المتعاليات النّصية التي جاء بها 'جيرار جينت' باهتمام لافت من قبل جمهور الدّارسين على المستوى النّظري والتطبيقي، لا سيما وأنها شكّلت رقما مهما في معادلة الخطاب الرّوائي؛ بدليل ما تمنحه للنّص من دلالات توضيحيّة توازي نصانيّته النّص الأصلي، لتغدو العتبات وفق هذا المنظور؛ كلّ "ما يصنع به النّص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قارئه وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات لغويّة وبصريّة"[1]، تمنح القارئ قدرة على استيعاب النّص من خلال التّفاعل الذي تؤسّسه بينهما، لينتج عن هذا اللّقاء تشكّلا للمختلف من الدّلالات؛ على اعتبار أن العتبة تمنح القارئ رمزية الإيحاء الدلالي وهو يروم مكاشفة جوهر النص؛ لأن" صعيد الدّوال يشكله صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى"[2] .

ولقد شهد مصطلح المتعاليات صيغا تُرجمية عديدة عبّرت في مجموعها عن الملفوظ نفسه- المتعاليات-، لترد تعابير اصطلاحية أخرى من قبيل العتبات النّصية، النص الموازي، خطاب المقدمات، النصوص المصاحبة، المناص، التوازي النصي[3]...، وغيرها من الصيغ ذات المدلول الواحد، وقد يُعزى هذا التّعدد إلى ما يسميه 'عبد القادر شرشار' بقوله:" اختلاف المرجعية وتنوع الحقول المعرفية وتعدد المقابلات العربية للمصطلح الاجنبي.." [4].

---

[1] Gérard Genette, **Seuil**, éd, Seuil, Paris, France, 1987.p13.

[2] فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، 2010، ص94.

[3] عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، ط1، إفريقيا الشرق، الغرب، 2000، ص21.

[4] عبد القادر شرشار، **اضطرابات المصطلح في ترجمة النّصوص النقدية المعاصرة- الترجمات المغاربية-**، ضمن فعاليات الملتقى الدولي الأول حول **'استراتيجية الترجمة'**، وهران أيام 6، 7، 8، ماي 2001.

- تعريف النّص الموازي:

هو ما أطلق عليه جينيت النّص الموازي (**Paratexte**)، محدّدا إيّاه بأنّه: "العنوان الأساسي، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، المقدمات، الملحقات أو الذيول، التنبيهات، التوطئة، التقديم، الفاتحة، الملاحظات الهامشية تحت الصفحة، النهايات، المنقوشات الكتابية، العبارات التوجيهية،...وكل هذه المعطيات تحيل بالنص من الخارج إلى أكثر من الداخل، وهي عبارة عن عتبات أولية بها ندخل أعماق النص وفضاءاته الرمزية المتشابكة "[1].

ويعمد **جينيت** إلى تقسيم النص الموازي، إلى نص موازي داخلي، ونص موازي خارجي.

أ. النّص الموازي الخارجي (leprétexte): هو "كل ما يحيط بالنص ويقع تحت المسؤولية المباشرة والرئيسية للناشر أو النشر بصورة أكثر دقة وتجريدا. بعبارة أخرى هو ما يتأتى عن نشر كتاب أو احتمال إعادة نشره، ومن ثمّ عرضه على الجمهور بشكل ما أو بأشكال متنوعة..."[2]، ويدخل ضمن هذا الإطار عناصر كالغلاف، الصفحة، العنوان، الملاحق والتحقيق المادي للكتاب (دار النشر...).

ب. النّص الموازي الدّاخلي (intertitres): ويقصد به "كل عنصر محيط بالنص بحيث لا يكون ملحقا بالنص بصفة مادية داخل المجلد الواحد، لكنه يتحرك بالأحرى في الهواء الطلق داخل فضاء فيزيائي واجتماعي، لا يتحدد من وجهة نظر افتراضية"[3].

[1] J.Genette, palimpsestes, p.9.

[2] Ibid, p.11.

[3] Ibid, p.316.

2. تجريبيّة العتبات النّصية وجمالياتها.

أ. مضمون الرّواية:

رواية **جذور وأجنحة**[1] واحدة من الأعمال الإبداعية للرّوائي الجزائري **سليم بتقة**[2]، صدرت سنة 2014 عن دار علي بن زيد للطباعة والنشر بسكرة، الجزائر. وتقع في مائة وعشرين صفحة من الحجم المتوسط، وتشتمل على عدد من الفصول أو الأقسام متفاوتة الطول.

وتطالعنا الرواية على أحداث مثيرة ساق تفاصيلها الرّوائي عبر شخوص انتقاها بعناية فائقة سلك من خلالها مغامرة التّجريب بأبعادها الجمالية، ما أكسب نتاجه الأدبي خصوصية انطلاقا من مجموع المضامين التي عالجتها –الرّواية– وفق رؤى تجديدية غاية في التّحديث السّردي الذي ارتضاه المبدع وهو يروم تشخيص الواقع، من خلال اعتماد السّرد التاريخي الكاشف للثورة الجزائرية بأطوارها الحبلى بالأحداث البطولية التي صنعها أماجد الجزائر من مجاهدين أبطال ضحوا بالغالي والنفيس قربانا للحرية ومهرا للاستقلال.

كما جسّدت الرّواية عبر مفاصلها مظاهر البؤس والمعاناة التي ذاق ويلاتها الشعب الجزائري الأبي، ومواجهته المستميتة للبطش والإذلال والمكر الممارس من قبل آلة المستعمر الفرنسي، الذي قتل ودمّر وخرّب لسنوات عديدة وأعوام مديدة ثمّ رمانا بالتّخلف والجهل.

وتمّت معالجة مجمل هذه القضايا وفق تقنيات روائية جديدة، اتخذت من اللغة والأسلوب وجمالياتهما أبعادا فتحت الرّواية على آفاق تعبيرية وفّرت للمحكي الرّوائي سبلا، امتاحت من استراتيجيات التّجريب الذي يؤسّس عالمه على تخطي البنية السّردية التقليدية من حيث الشّكل

[1] سليم بتقة، **جذور وأجنحة**، ط1، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، 2014.

[2] سليم بتقة (1963.03.10)، كاتب وروائي وأكاديمي جزائري، له عديد الإصدارات العلمية والأدبية (القصة، الرواية، المسرحية، الترجمة). ينظر: السيرة الذاتية الخاصة بالرّوائي، الملحق البيوغرافي، ص322.

والمضمون؛ على اعتبار أنّ" الرواية الجديدة هي كتابة غرضها تغيير نظام الكتابة السردية، باعتباره نظاما بنيويا تأويليا كذلك، أي عن صيغة جديدة لكتابة العالم والإنسان"[1].

يستهلُّ الرّوائي سليم بتقة رواية جذور وأجنحة بالحديث عن شخصيته الرئيسة المتمثلة في الجندي الفرنسي فابيان دي جارلان، من منطقة اللوران قضى طفولته وصباه بين أحضان والديه في بيتٍ ريفي إلى أن اشتدّ عوده وكبر، إلى أن يشهد بعدها وفاة والديه بعد صراع طويل مع المرض، وبسبب الظروف الصعبة التي لازمت يومياته، انقطع عن الدّراسة وانخرط في صفوف الجيش الفرنسي الذي كان أمر الالتحاق به يومئذ جدّ مغر، خاصة بعد الدّعاية والترويج اللذين حظي بهما.

انتقل الجندي فابيان للمشاركة في الحرب ضدّ الجزائر، وبعد خوضه العديد من المعارك، أصيب إصابة خطيرة كادت تودِي بحياته، وما إن تماثل للشفاء حتى بُعث به في مهمة أخرى إلى الجنوب الكبير بعيدا عن المعارك، حيث خصته إدارة المستعمر بوظيفة المراقبة وإعداد التقارير عن أهالي دشرة سيدي لحسن الطرهوني وهي الوجهة التي اختيرت له.

وبعد أن استقر به المقام في الدّشرة تفاجأ بالعالم الجديد الذي نزل به، وهو الفضاء الفسيح من الصحراء التي لم يألفها من قبل، وبعد مرور الأيام تناهى إلى سكان القرية أمر الغريب الذي وفد إليهم وقبع بالبرج المطل على الدّشرة، ما ولّد لديهم خوفا استحضروا من خلاله صور الخراب الذي عايشوا ويلاته من لدن المستعمر الفرنسي، من خلال تذكرهم للأحداث المأساوية التي أهلكت الحرث والنّسل حينها، وهي مشاهد اسْترجِعَت من قبل من عايشوا أطوارها المريرة، فأثارت في نفوسهم الخوف والهلع والألم، خشية من تجدّدها مع هذا الوافد الذي لا يُؤمن مكره، لكن مع هذا

[1] جورج دورليان، **الرّواية الجديدة في فرنسا**، ص91.

فإرادة التّحدي والدفاع عن الأرض والعرض التي تطبع أهل المنطقة، لا يمكن لها أن تضْعف أوتهون أمام هذا الطارئ.

تمرُّ الأيام والجندي فابيان يكتشف تدريجيا المشاهد التي تحفل بها الصحراء، وهو مع كل ذلك لا يشكو الضجر بقدر ما يشعر بالرضى والألفة لهذا الفضاء الجميل الذي تأقلم معه سريعا، حيث راقته مجموع المناظر البديعة الآفاق، وسَرّهُ تأمله الدائم لنسمات الصبح الذي ينبثق صافيا منيرا. خاصة وأن طبيعة المنطقة تتسم بالهدوء الذي لا يبعث على القلق والتّوجس، وبينما الحال كذلك بعث أعيان القرية بالطيب بن نونة وهو من الشخصيات المحورية في هذا المتن، حيث تميّز الأخير بالثقافة وإتقان اللغة الفرنسية، فجمعته وفابيان لقاءات وزيارات عديدة ولدت حميمية بينهما، إذ لم يعد فابيان يقوى على مفارقته...وبملازمة الطيب للجندي توطدت العلاقة بينهما، وهو الأمر الذي فتح السبيل أمام فابيان للتعرف على عادات وتقاليد أهالي المنطقة التي أعجب بها وبسكّنها وما يختصون به من كرم الضيافة، ودماثة الأخلاق، وحسن التعامل...وهو ما وفر له الانسجام مع هذا الواقع الجديد الذي انعدمت فيه أحاسيس الشعور بالغربة والخوف...، وكلها عوامل استطاع التّكيف معها في ظرف وجيز، ومن خلال مجموع الزيارات المتكرّرة للأهالي ومعايشته لهم عن قرب خاصة مع الحاج امحمد كبير أعيان الدشرة، الذي توطدت علاقته بشخصه حتى غدا كثير التّردد عليه وعلى داره، حيث مكنته مجالس الأعيان من التعرف على حجم المعاناة والقهر التي يتخبط فيهما الأهالي من قبل الضباط الفرنسيين، الذين فرضوا عليهم الضرائب الباهضة، ومارسوا في حقهم التهديد والإذلال والبطش والإكراه، وكل هذه التصرفات لم ترق له، فحزّ في نفسه تكرر مثل هذه التعنيفات في حق شعب مسالم محبّ أعزل، يكابد معاناة الحياة من فقر وتهميش وعوز، زادته تأزما آلة المستعمر الغاشم الذي جثم على رقابهم، فلم يرقب فيهم **{ إِلاًّ وَلا ذِمَّةً وَأُوْلَئِكَ هُمْ الْمُعْتَدُونَ}**. **[التوبة:الآية 10]**

ويمضي بنا مسار الأحداث إلى توصيف الوضع الجديد الذي نهضت به يوميات فابيان، خاصة مع الأهالي الذين بادلوه الاحترام والمحبة وحسن التعامل..، وكلّها خلال طيبة جعلته يتخلى عن ديانته ويعتنق الإسلام، في لحظة عبّرت عن السعادة الغامرة التي سكنت عالمه النفسي، فخلفت فيه عميق الأثر الذي تلمّسه كلّ من عرفه من أهل الدّشرة، هؤلاء القوم الذين تجسّدت فيهم معاني الأخوة والألفة التي استقطبت فابيان، فأشعرته بروح الانتماء لهذا الوطن الذي عايش أطوار يومياته حلوها ومرها، فسيحها وضيقها كأجمل ما تكون المعايشة، بالرغم من الاختلاف العرقي والحضاري الذين لم يمنعانه من الوقوع في حب فتاة من بني جلدتهم، ممثلة في شخص **الضاوية** ابنة الحاج محمد التي أراد الزواج بها.

ومن فصل لآخر، تطالعنا الرواية بأحداث مثيرة تصدرها الجندي فابيان في علاقته بالقرية وأهلها، ودفاعه المستميت جنبا إلى جنب مع إخوانه وهم يتصدّون لمكر العدو بترسانته وحقده، وما يتحملانه من أعباء الضرائب المثقلة المفروضة من قبل الحاكم، والتصرفات المسعورة التي يجلبها القايد ابن الوطن في حق أبناء جلدته وهو يحمل الشّر معه كلما حلّ بالدشرة، وفابيان في كل ذلك يلحظ حجم المعاناة والإذلال الذي يطالهم، فيحس حينها "باحتراق رأسه...يودّ لو ينفجر، لكن ذلك الانفجار يجمده الخجل والأسف"[1].

وتختتم فصول الرواية بالأحداث المأساوية التي عايشت ويلاتها الدّشرة ذات صباح ماطر، وهي تستيقظ على أصوات الأرتال من العربات المحمّلة بالجندرمة، وعلى ضربات حوافر الأحصنة على الأرض...في مشهد يُوحي بالمكر الذي ينتظر الأهالي، خاصة بالرصاص الحيّ الذي اخترق صدر جلول المهبول فأرداه قتيلا، وتلك الطلقات التحذيرية التي أعلنت مقدم الحاكم العسكري رفقة القايد الذي بدا في قمة الغضب وهو يحاور الحاج محمد، الذي وقف ندا له في تحدّ

[1] **جذور وأجنحة**، ص80.

وصمود...لينتهي الموقف باستشهاد الحاج محمد على يد ابن وطنه القايد، وتشهد القرية بعدها معركة دامية، سيطر عليها عويل الأهالي وهم يبكون شهداءهم، وفابيان في كلّ ذلك يدافع ببندقيته عن حياض القرية هو ومن معه من مغاوير أبناء المنطقة...، وبعد يوم مروع اضطر الأهالي ومعهم فابيان لمغادرة الدّشرة في ليلة مظلمة باتجاه الجنوب...، ومع فواتح الصباح الباكر" كانت الدّشرة تدك بالمدافع...أصوات الانفجارات تخترق القرى المجاورة من بعيد... لم يسلم ضريح سيدي لحسن الطرهوني، ولا القبور من الهمجية العسكرية الفرنسية.. بدأت الحرائق تستعر ويتصاعد الدخان وقد أحال نهار الدشرة إلى ظلام"[1].

وتتويجا لما سبق، نستشف أن السّارد من خلال ما عرضه من أحداث عبر فصول روايته، يقدّم لنا نموذجا حيّا عن حجم المعاناة التي تخبط فيها الشعب الجزائري إبان فترة الاستعمار البغيض، وكيف استطاع كسر القيود والفكاك من أسره وهو المؤمن بمبدأ أن ما أُخذ بالقوة لا يُسترجع إلا بالقوة، فعقد العزم على التضحية بالغالي والنفيس قربانا لهذا الوطن المفدى.

ب. عتبة العنوان الرئيس:

يمثّل العنوان المحطّة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، و" البهو الذي ندلف منه إلى النص"[2]؛ لأننا من خلاله نرصد عوالمه –النّص– ونوغل في تشعباته، على اعتبار ما يوفره لنا من شحنات دلالية مكثفة ومعان نستنطقه بها، فهو بمثابة المفتاح التأويلي و" الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموزه وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة"[3].

وإذا كان النّص موضوع القراءة، فإن العنوان هو مدار التّساؤلات التي تُثار بالتأويل الذي يتبنّاه القارئ رؤية يؤسّس عليها طروحاته، وهو يتقرى ما يكتنزه من متاهات تبتغي الكشف والرّصد؛ لأنّه

[1] المصدر السابق، ص119.

[2] علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي– دراسة نقدية–**، دار الشروق، عمان الأردن،1997، ص173.

[3] جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، عالم الفكر، مج25، ع: 23، مارس1997، ص90.

"يشكّل تساؤلا ويخلق انتظارا من نوع خاص تتلبّسه الحيرة والتردد، كما تتلبّسه المفارقة العريقة التي ينتجها تساؤل المتلقي، لأنّ العنوان يفاجئ ويحيّر بحسب المعرفة التي يخلقها"[1]؛ ولأن العنوان جوهر النص وعلامته الفارقة، التفت إليه الدّرس النقدي الحديث فخصّه بكثير الاهتمام والبحث، ولعل هذا الاحتفاء ولّد عديد الدّراسات الجادة التي عُنيت بمباحثته كحقل جدير بالمتابعة، ومن التعريفات التي صيغت للعنوان؛ نجد ما تقدم به **جيرار جينيت** حين أشار بأنّه" مجموعة من العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي، ولجذب جمهوره المستهدف"[2].

ونستشف من هذا التّحديد اللغوي الجامع؛ أن مفهوم العنوان يعدّ واحدا من أهم المرتكزات الإجرائية التي تتحدّد معه هوية النص، وهو ما يبرز حقيقة الأهمية التي يكتسيها وهو يحقّق الفاعلية التي تمنح القارئ قاعدة للارتكاز والتّأسيس لرؤية تمكنه من فتح مغالق النص والولوج إلى أعماقه؛ فهو بالإضافة إلى كونه يشكّل أولى العتبات التي تشدّ البصر وتبرم موعد اللقاء بين المرسل والمتلقي، فإنّه يتعداها إلى بعد آخر، يتجلى في امتلاك دلالات تضارع النص، إذ له بنيته الإنتاجية التداولية،...

من هنا؛ يمثل العنوان" أولى محطات الصّراع مع القارئ (المعنى)، إنّه بعبارة أخرى الواجهة الحجاجية (façade argumentative) للنص كما أنه من أهم العناصر التي يتم من خلالها تكييف القارئ (conditionnement lecteur) وتهيئته للطرح المقدم. أضف إلى ذلك أن

[1] شعيب حليفي، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، ط1، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، 2005، ص21.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم :سعيد يقطين، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص67.

نصية العنوان ومحمولاته تدل على مستوى وعي الكاتب بروافده التناصية من جهة وبدرجات مخاطبيه من جهة ثانية، وهذا الأخير أمر مهم"[1].

وفي السّياق ذاته، نجد تعريفا آخر للعنوان، ساقه 'ليو هويك' وهو المشتغل السبّاق في هذا الحقل الحيوي، من خلال ما تقدّم به من مقاربات منهجية مكّنته من اجتراح مفهوم للعنوان صاغه قوله إنه:" مجموعة من العلامات اللسانية التي بإمكانها التموقع في قمة نص ما بغية التعيين أو التعريف أو الإشارة لمحتوى عام، وذلك لإثارة جمهور مستهدف"[2].

ومن خلال هذا التعريف، ندرك يقينا أن ليو هويك يميّز العنوان بمجموعة من الوظائف التي تتحقّق معها فاعلية الالتفات إلى النّص، ليجملها في الوظيفة التّعيينية والإغرائية التي تُعنى بجذب الجمهور، والوظيفة التي تعمل على تفعيل البعد الموضوعاتي المحقّق لفهم المضمون...، وهي وظائف وإن أسهمت في منح مقاربات مجدية لسيميائية العناوين، إلا أنها قُوبلت بعديد النقاشات التي عملت على غربلة مجموع هذه المقترحات الوظيفية التي أرسى دعائمها ليهويك، لتظهر بعض القراءات البديلة التي أسّست رؤيتها انطلاقا من الاجتهادات التي تقدم بها صاحب المهاد النظري ليو هويك، ولعل من أشهر التوصيفات التي قُدمت وجاءت معارضة لما سقناه سلفا؛ نجد رأي 'جيرار جينيت'؛ الذي وجد أن مجموع الوظائف التي جاء بها ليهويك مقبولة نسبيا؛ بدليل أن الجزم بتحقّقها مجموعة في العنوان الواحد يجعل منها صعبة التّحقق.

ومن التعاريف التي صيغت للعنوان أيضا، نجد ما تقدم به 'محمد فكري' الجزار الذي أكّد أنه " سلطة النص وواجهته الإعلامية تمارس على المتلقي إكراها أ دبيا، كما أنه الجزء الدّال من النص

[1] محمد سالم الأمين الطلبة، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر 'دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد'**، ط1، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008، ص135.

[2] Leo Hoek, **La marque du titre**, Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle, Mouton Publishers, 1981, p18.

الذي يؤشر على معنى ما فضلا من كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه"[1].

وفي المضمار ذاته؛ يعرض تعريفا آخر قال فيه: إن" العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف، وبفضله يتداول ويشار به إليه ويدل به عليه ويحمل اسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان بإيجاز يناسب البداية، علامة ليست من الكتاب جعلت له لكي تدل عليه"[2].

وإذا جئنا لمقاربة العنوان الرئيس لرواية 'جذور وأجنحة'، ألفينا أن بنيته اللغوية تشكّلت من ملفوظين مركبين تركيبا اسميا، توسطهما حرف العطف 'الواو' الذي شغل وظيفة الجمع والربط بين المفردتين 'جذور' و'أجنحة'، ليغدو العنوان وفق هذه التركيبة النّحوية، أيقونة عتباتية توحي باختلاف معانيهما الدّلالية التي تنافرت في كلا اللفظتين، حيث حملت رؤيتهما الجدلية طريقة بناء تأسّس على الجمع بين المتناقضين، حيث توحي كلمة 'جذور' بدلالة البقاء والتشبث بالأرض، في حين أن كلمة 'أجنحة' فتوحي بدلالة الانطلاق في الآفاق.

ولعل هيمنة الحضور الاسمي في تركيبة العنوان زاد من حجية التقاطع المدلولاتي للمفردتين، وذلك لا لشيء إلا" لقوة الدّلالة الاسمية من ناحية، ولأنها أشدّ تمكنا وأخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من ناحية أخرى"[3].

لذا، يشكّل عنوان رواية 'جذور وأجنحة' بما يكتنزه من حمولة دلالية تحيل على عديد المعاني، بؤرة مركزية تبتغي منّا المكاشفة والتجلية عن الزخم الذي تنهض به تركيبته الحبلى بالتأثيرات الجمالية المختزلة لعالم النص الذي غدا العنوان عتبته المبرمة لموعد اللقاء بينه وبين متلقيه؛ لأنه يمثل فعلا

[1] محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف 'الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّص في شعر الحداثة'**، ط1، دار يتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص280.

[2] محمد فكري الجزار، **العنوان سميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص15.

[3] محمد عويس محمد، **العنوان في الأدب العربي .النشأة والتطور**، ط1، مكتبة الأنجيلو المصرية، مصر، 1981، ص27.

"شبكة دلالية يفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه. والعنوان بوعي من الكاتب يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي، على اعتبار أنّه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي، مؤشرة عليه"[1].

وبناء على هذا، تدفع بنا حاجة البحث إلى ضرورة استنطاق بنية عنوان روايتنا، وسبر أغوار النص سعيا في تلمس موضوعيته بداخل عالمه الذي يجسّد مضامينه الإيحائية المترامية الأبعاد؛ بدليل أن تركيبة العنوان الذي بين يدينا تصنف ضمن العناوين الموضوعاتية " التي تشير إلى محتوى النص أو لها علاقة بموضوعه"[2]، ومن ثمّ، نروم توصيف وظيفية العنوان في النص، على اعتبار "أنّه حاضر في البدء وخلال السّرد الذي يدشنه، ويعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة"[3] التي تتحقّق معها عملية الكشف عن غواية النّص ومجازفة العنونة. وقبل الخوض في رصد دلالات العنوان، نلحظ أن الرّوائي أولى عناية فائقة بضبطه كأيقون بصري له قيمته الدّلالية، حيث منحه موقعا استرتيجيا، إذ بدا جليا بارزا بشكله وحجمه، فتربع قمة الفضاء الغلافي بعد أن تموضع تحت اسم المؤلف، ما أكسبه موقعا شدّ من خلاله انتباه المتلقي، خاصة بالتشكيلة التي صيغ بها إن من ناحية الخط النّسخي البارز الذي كُتب به أو اللون الأحمر الفاتح الذيً اصطبغ به من ناحية أخرى، وكلها عناصر زادت من إضاءته وبهائه في نظر متلقيه، كيف لا؟ وهي تعمل على استفزازه وإغرائه، سعيا في دعوته لاستكناه النص وقراءته، وكل هذه الموجهات الخارجية تدخل ضمن لعبة التّشكيل البصري" الذي يحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي باعتباره 'شكلا'، وباعتبار أن عملية الإدراك أو التلقي الأولى إنّما تتجه إلى الشكل العام لا إلى الجزئيات كما كشفته النظرية الجشتالتية"[4].

---

[1] مجموعة من المؤلفين، **الإبداع الروائي اليوم**، ط1، دار ابن رشد، بيروت، 1981، ص238.

[2] سليمة عذاوري، **شعرية التناص في الرواية العربية**، دار رؤية، القاهرة، 2012، ص96.

[3] دليلة مرسلي وآخرون، **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص**، دار الحداثة، بيروت، 1985، ص89.

[4] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 2008، ص81.

ويتركب العنوان من وحدتين معجميتين هما **'جذور'**، **'أجنحة'**، إذ توحي لفظة **'جذور'** في العرف اللغوي بمعاني أصل الشيء وعمقه الراسخ، وجذر النبتة أو الشجرة، جزؤها المدفون في الأرض المغذي لها...،كما توحي اللفظة بعديد الدّلالات من قبيل حملها لمعاني تجذّر الإنسان في أرضه وتشبثه بقيمه وهويته وانتمائه، كما تطوي في جوانحها دلالة التجذّر في الماضي الذي يمثل المجد والعراقة ورائحة الأجداد التي تفوح عبقا بالنضالات والبطولات التي أرست قيم ومبادئ الحرية والانعتاق. وهو في الرواية قرينة دالة على الحب الكبير الذي يكنه الجزائري لوطنه المغتصب الذي يرزح تحت نير المستعمر الغاشم، ولعل ما يوثق حقيقة ما نصرح به، هو طبيعة الأحداث التي صاغها المبدع داخل عالمه الرّوائي وهو ينقل لنا حجم الصراع الذي خاضه أبناء هذا الوطن المفدى، وهم يحرّرون البلاد والعباد من وطأة المستعمر الذي عاث في أرضهم فسادا، فقتل وأباد وكلّه رضا بما يفعل من وحشيه وقهر في حق العزل الذين لا ناصر لهم ولا معين إلا الله تعالى، الذي أمدهم بالتّحدي والصبر والجلد وهم يقفون في وجه أعتى القوى الاستيطانية. ولكن رغم إرادة الشر التي مارستها السلطات الفرنسية، وسعت سعيها في جعلها واقعا تحياه يوميات دشرة 'سيدي لحسن الطرهوني' ومن ورائها جميع ربوع الوطن الذي يتجرّع المرارة نفسها، الأمل في النصر قائما ما دامت الإرادة والعزيمة تملء نفوس الجزائريين، الذين يحذوهم التحدي للذود عن حياض وطنهم المسلوب ودفع الغالي والنفيس من أجل أن يحيا حرّا مستقلا. وهي تيمة جوهرية عمل السّارد على تجسيدها وهو يقرّ" بأنّه لا ينبغي استئصال الشعب عن جذوره وعن قيمه المتوارثة عبر الأجيال، كما لا يجب أن نفرض عليه خيارا ما بطريقة اصطناعية، ومن لا يأخذ هذا بعين الاعتبار يفشل مهما كان نبل الأهداف التي يتوخاها"[1].

[1] ل.ستيبانوف، **عبد الحميد بن هدوقة الكاتب الكلاسيكي الحي**، تر: عبد العزيز بو باكير، مجلة اللغة والأدب، **'عدد خاص عبد الحميد بن هدوقة'**، ع: 13، ديسمبر 1998، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، دار الحكمة، الجزائر، ص245.

ولعل أول ملمح يرصد حضور كلمة **'جذور'**، هو التّصدير الذي تقدّم به الروائي وهو يستهل روايته، حيث صاغ من خلاله قولا مشهورا لـ **'لويزيان موريس دونوزيار'**:

"un pays, comme un arbre, a besoin, Pour grandir et résister aux intempéries profondément ancrées dans le sol ou dans le passé" [1]

"البلد كالشجرة، ليكبر ويقاوم يحتاج لجذور راسخة في الأرض أو في الماضي"

ولعل هذا التصدير يوحي بعديد الدّلالات الرمزية المكثفة التي تحمل أبعادا إيحائية، تكرّس لمبدأ الانتماء للوطن الذي يستمد ألقه وعنفوانه من ذكريات الماضي الجميل، الحافل بالأمجاد التي رسمت لنا معالم المستقبل الواعد.

ونستشف أيضا من خلال ما سبق، أن ملفوظ الجذور المشكل لبنية العنوان، له دلالة استعارية تحيل على الوطن والهوية والانتصار، والرغبة الجامحة في إرادة التّغيير الجذري للأوضاع المأساوية التي يتخبط فيها تحت نير المستعمر، ولعل ما يؤكد حقيقة هذا الطرح، هو طبيعة الفضاء المكاني الذي تمحورت فيه أحداث الرواية، والذي تخيره الكاتب بقصد ووعي تامين، بدليل ما يكتنزه هذا الفضاء من مدلولات تتفق والخطة التي ضبطها وهو ينسج خيوط روايته، حيث تجلى هذا المكان في الصحراء الجزائرية الشاسعة بفيافيها المترامية، والتي تحمل في طياتها أبعادا رمزية تمارس فنيتها الحبلى بالإيحاءات المكثفة؛ لأنّ الصحراء" مكان تاريخي حافل بالدلالات.. فهي أرض الأجداد وموطن التجربة الحضارية الأولى... الصحراء هي الشمس والرمل، السحر والجمال والإرث الحضاري المتراكم في أعماق الذات العربية، والمتجذر في تراثنا، وهي فضلا عن هذا كلّه، ذو نسق دلالي 'متميز،

[1] **جذور وأجنحة**، ص3.

واسع، عميق، ممتد' يثير أروع الصور لدى الرائي، الانطلاق والحرية، الضيّاء والسعادة، التأمل والخشوع، الجمال والإلهام، العراقة والأصالة، الصّبر والتحدي، الذكرى والاستمرارية"[1].

وفي هذا السياق، تجدر الإشارة إلى أنّ السّارد اختار الصحراء كفضاء استراتيجي مفتوح، جرت فيه أحداث الرواية الغاصة بالإثارة والتشويق، وهو ما يعزّز من مشهدية الحضور التاريخي وفق قوالب لغوية، تأتي معبرة عن تيمة الثورة التّحريرية المباركة التي تمثّل القيم والثوابت والشموخ والاعتزاز لدى الشعب الجزائري الأبي، وكل هذه المرتكزات تجعل من المكان "بيت التاريخ والتاريخ صناعة اللغة"[2].

ومن ثمّة، ندرك أن للمكان بالغ الأثر في مدّ النتاج الأدبي بالمختلف الدلالي الذي تحظى به كينونته التفاعلية المعمقة للأحداث، والمؤسّسة للآفاق الفنية التي تبتغيها الأقلام الإبداعية وهي تشيّد عوالمها السّردية المشبعة بالوعي الذي تخلفه طبيعة الأماكن المنتقاة؛ على اعتبار أن المكان الروائي في مجمل الطروحات النقدية؛ " يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب.. غير أنه لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا كنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه أنّه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الأدبي، هذا بالإضافة إلى أن المكان كان وما يزال يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية في جميع أنحاء العالم"[3].

لتغدو الصّحراء وفق هذه الرؤية؛ فضاء ممتدّا يحيل على الوطن، ويعبّر عن الهوية والانتماء والتجذّر...، وكلّها قيم سكنت عالم السّارد النّفسي فأراد بثها كي يجسد منطق أهالي دشرة 'سيدي لحسن الطرهوني'، الذين ارتضوا الصحراء مكانا مفتوحا أسّس كينونته على الاتساع والامتداد،

[1] إبراهيم الرماني، **المدينة في الشعر العربي'الجزائر نموذجا (1925–1962)'**، المطبعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص164.

[2] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، 1995، ص142.

[3] يوري لوتمان، **مشكلة المكان الفني**، تر: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، ع:8، 1987، ص97، 102.

فجعلوا منه مجالهم الأرحب للانعتاق والتّحرر والبحث عن الهوية المفقودة التي تنشدها ذواتهم، لأن حبّهم الراسخ للوطن الأم غدا حلما" يأخذ شرعية حضوره من ارتباطه بالجذور الخفية للذات، أي بالهوية والانتماء الحميمي للمكان المفقود"[1].

لقد جسّد الكاتب مجموع هذه المدلولات داخل متنه الرّوائي، ولعل من أبرز المقاطع التي عبّرت عن استحضار هذه القيم النبيلة نسوق هذا الشاهد الذي استحضره **'الحاج محمد'** كبير دشرة **'سيدي لحسن الطرهوني'** في سياق الردّ على زوجته **'بيّة'**، التي أبدت حيرتها من حال زوجها لحظة عودته من صلاة الصبح مهموما، تتجلى على مطلعه علامات الحيرة والأسى، وهو يقلب في رأسه خبر المراقب الدائم **'فابيان'** الذي حلّ بالبرج القريب من القرية، حيث حاورته وبلغة شعبية معبرة قائلة:"

–راني نشوف فيك جاي من الجامع محير..غير الخير؟

–ومنين يجي الخير يامرا مع عديان الله هاذو؟

–راك تقصد في القاوري اللي حط حذانا؟

– لو كان تجيه مصيبة راهم يقلبوا علينا القرية سافلها على عاليها، الجرح القديم ما زال ما براش..

قال لها هذا الكلام وهو يعود بذاكرته إلى الأيام النحسات كما يسميها..وتحديدا سنة 1849 بعد زيارة الدوق 'ديمال' للمنطقة وتعيين القائد العسكري 'توماس'، منذ ذلك

[1] الأخضر بركة، **الريف في الشعر العربي الحديث' قراءة في شعرية المكان'**، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص92.

الوقت لم ير سكان المنطقة خيرا فقد فرضت الضرائب، وانتزعت الأراضي وهجّر السكان وعذّب الأبرياء، ونصبت المقاصل للأحرار المقاومين.

–وحد الله يا لحاج لي مقدرا راهي تلحق.."[1].

إلى أن ينطق بالشاهد الذي تضمن حالة القهر التي تنطوي عليه حالة 'الحاج محمد' النفسية ومن ورائه سكان الدّشرة، حيث قال وعبر تنهيدة خيّمت عليها نبرة الحزن ومسحة الأسى :" **– إيه..إيه..جلول المهبول المسكين، دايما هذا الكلام في فمو: النخلة يبست..الدود كلاها.. بصح العروق ما زالوا حيين..؟؟ "**[2].

وبتأملنا لهذا المقطع الحواري، نلحظ أنه يعكس حقيقة حجم الصراع الذي تنطوي عليه الذات الجماعية، وما تعانيه من تأزم ولّد حالة من الرعب والدّمار الذي يبتغي المكاشفة، بسلوك طريق الخلاص الذي تجسّده الثورة والنضال من أجل صناعة الأمل واسترداد المجد المغتصب، وكلّها آمال لا تتحقّق مشروعيتها إلا بالتّضحية والفداء ونكران الذات من لدن الجميع؛ "لأن الحضور الاستعماري محنة جماعية قبل أن تكون محنة فردية، ومتى شمل الخطب النّاس جميعا قرّب بينهم، وعزّز لحمتهم، وحدّ من النّزعة الفردية خاصة. واستعادة الوطن لا تحتاج إلى إيديولوجيا معقّدة، لأنّ الوطن هو الحق الطبيعي الذي لا يحتاج فيه الناس إلى التفكير الطويل للاقتناع بضرورة استرجاعه، ثمّ إن هذا الوضع ليدعوهم بإلحاح إلى العمل، ويبسط عليهم العديد من المهمّات، فهو مثقل بإمكانيات الفعل، رافع لها إلى مقام الواجب المقدّس"[3].

[1] **جذور وأجنحة**، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] عبد الصمد زايد، **المكان في الرواية العربيّة، الصورة والدلالة**، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003، ص480 ،481.

وعلى نحو ما سيْق في هذا النّموذج السّردي، نلفي الخيار الاستراتيجي الذي تبنّاه السّارد وهو ينتقي فضاء الصحراء التي تلبّست لبوس الوطن الحبيب، والأم المفجوعة المكلومة بجراح وويلات الحرب، حيث غدا هذا المكان الممتد الشّاسع الجميل، حيّزا يَنْمَازُ بالضيق في أعين ساكنيه الذين تولد لديهم شعور الاغتراب جراء القهر والعنف الممارسين، فـ"هما معا يوحيان بالوجود على 'حافة الحياة' ويثيران إحساسا مستمرا بالمأساة، وافتقاد الجدوى، ممّا يجعل منهما ثنائية روائية ملتبسة"[1]، تسعى إلى تثوير النّص وشحنه بالدّلالات التي تنمي الحدث وتصعّد منحاه، خاصة وأنّ طبيعة الوضع المتأزّم استدعى توالد مشاعر مكثفة بالإحباط النفسي الذي يعانيه الأهالي وهم يكابدون مصارع الظلم والنّكال، والإبادة الجماعية المهلكة للحرث والنّسل، حتى غدت الصحراء بوصفها مكانا فسيحا شاسعا ينبض بالحياة المؤنسة لسكان الدّشرة، إلى حيز يتّسم بالضيق والجفاف والنار والحر، وكلّها مظاهر تشي بالفجائعية التي لونت سماءها ورمالها بالمأساة والموت التي جلبت الحزن وشظف العيش، وكل هذا بفعل آلة المستعمر الذي لا يرض إلا بقتامة المشهد، وويلات العذاب التي تُسْمع الأصم نداءاتها وهي تستجديه وتستغيثه، لتستحيل الصحراء الوطن في ظل هذا كلّه، " فضاء يتوقف عن منح الشعور بالانتماء، ويصير حالة حيادية فاقدة للهوية، كما أنّه يكثف شعور الحصار الذّاتي ويتماهى مع الآخر النقيض، ليمارس عنفا مضاعفا على الذّاكرة والفعل. وفي هذه الحال فإنّه يبدأ في التلاشي تدريجيا مخليا مكانه لشعور صادم بالفراغ والعقم"[2].

ولكن هذه الحال لم تلبث كثيرا حتى شهدت الصحراء الوطن النّور بعد الظلام والأمل بعد اليأس، وهذا ما بعث به الملفوظ الآخر من تركيبة العنوان في شقه الثاني ممثلا في مفردة **'الأجنحة'** ذات المدلولات الإيجابية، حيث حملت في طياتها عديد المكتنزات الرمزية والإيحائية المكثفة، فهي

[1] شرف الدين ما جدولين، **الفتنة والآخر. أنساق الغيرية في السرد العربي**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012، ص112، 113.

[2] عبد الصمد زايد، **المكان في الرواية العربيّة، الصورة والدلالة**، مرجع سابق، ص127.

مفردة توحي في العرف اللغوي بالطرف والجانب، ويطير الطائر بجناحيه، أي ما يطير به ويساعده على الطيران، وتعني في الذّكر الحكيم من قوله تعالى: **{وَإِنْ جَنَحُوا لِلسَّلْمِ فَاجْنَحْ لَهَا وَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ}** (**الأنفال: الآية 61**) ، أي مالوا للمسالمة والمصالحة. كما تعني الجهر بالثورة وإعلان الحرب ضدّ قوى الشر المتمثلة في المستعمر كائنا من كان.

كما يوحي ملفوظ الأجنحة بالتّجاوز والتّخطي من أجل استرداد الكرامة والمجد الضّائع الذي يحتاج إلى التضحية ونكران الذات، ورسم الآفاق من أجل تحقيق الأمل في الحريّة والانعتاق، كما تحوي هذه اللفظة في العنوان حمولة ضاجّة بالدّلالات العميقة داخل مسارب المتن الروائي، من قبيل توصيفها للحب الكبير الذي يحمله الجزائري للأرض التي يسكنها إلى درجة التّقديس، فدفع به الحال "ليمنحه مكانة في الذاكرة لا تساويها مكانة، إنّها مكانة العشق"[1]، لأن الأرض ضامنة الكرامة والانعتاق واستعادتها كرقعة مسلوبة هو استعادة للقيمة، والانتماء والتجذّر... من خلال المحافظة على قيم الموروث الذي يمثل الماضي الحافل بالأمجاد الخالدة التي تعزّز أحاسيس الحنين والشوق للعودة إلى الحظن الدافئ الذي يتحقق مع الوطن، "وبهذا الحنين تبدو العلاقة بالمكان خاصة، وحميمة، وعميقة، لأنّها علاقة يعانيها الجسد وتكابدها الروح"[2].

وهي ذات المواقف التي رصدناها ونحن نقرأ مجمل المقاطع السردية، التي جاءت مشحونة بالوطنية التي طبعت نفوس الأهالي وهم يثورون في وجه المستعمر الفرنسي من خلال تفعيلهم إرادة التغيير، ورفض الوضع الراهن الذي ازداد تأزما حينما طال ثوابت لا ينبغي المساس بها، من قبيل محاولات طمس مبادئ الهوية والانتماء، ومصادرة الأرضي وحرمان الحقوق...،كلّ هذا عجّل ميلاد فكرة الخلاص من القهر واسترداد الوطن المغتصب، وهو ما جسدته الثّورة وهي تعيد الاعتبار للذات

[1] ياغي عبد الرحمن، **في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية**، ط1، دار الشروق، عمان، 1999، ص176.
[2] يمنى العيد، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، مرجع سابق، 116.

الإنسانية التي تعاني الظلم بأنواعه والجور بألوانه؛ لأن "الثورة كحقيقة وواقع، هي القيم والمبادئ والأفكار، هي التحول الجذري الفعال في ذهنية الفرد وسلوكه وطموحاته، هي قبل كل شيء الصحوة والحركة الواعدة"[1]، وهي الدّلالة المعنوية التي حملتها كلمة 'أجنحة' وهي تعبّر عن الوضع المأزوم، والحياة الصعبة التي يعانيها أهالي قرية سيدي 'لحسن الطرهوني'، خاصة بعدما أرهقتهم الإدارة الفرنسية بمطالب دفع الضرائب المثقلة بغير وجه حق، وهذا ما نتلمس صداه ونحن نقرأ هذا المقطع الذي يرصد حقيقة ما نسوقه، خاصة في حضرة الخائن 'القايد' الذي يجلب الشرّ معه كلّما حلّ، وهو ما نطق به محاورا كبير الدشرة 'الحاج محمد' قائلا:" **البارح جماعة من عندكم قطعوا لخيوط انتاع التليفون، والقانون الجديد يقول المسؤولية تتحملها الدّشرة كلها، وهكذا باش المرة الجاية تعسو بعضاكم وما تخلوش المخربين يعاودوا من جديد.**

– آسي القايد بالاك الريح القاوي هو اللي قطعها !!!

– ما عندي ما نفهمك، سيدي الحاكم قال تخلصو البروصي يعني تخلصوه"[2].

يحيلنا هذا المقطع السردي إلى الدوافع التي حَدَت بالجندي الفرنسي 'فابيان' إلى التّأثر بالحال الأليمة التي يتخبط فيها الأهالي، كما هاله وضعهم وهم يصارعون آلة الاضطهاد بحقدها الدفين ومكرها الرجيم بصدورهم العارية، واكتشافه الصّادم للحقائق المغلوطة التي روّج لها المستعمر ضد هؤلاء العزّل المسالمين، خاصة بعد معاملاته المطولة لهم، ومعايشته القريبة لعاداتهم وتقاليدهم البسيطة، وكذا تعرفه على بعضهم، فما التمس منهم غير الحب، وما شهد منهم إلا الخير وحسن التعامل، وهي خلال حميدة دحضت "**كلام بني جلدته عن العرب.. لا شيء مما ذُكر له صحيح.. إنهم لطفاء..كرماء..معاشرون..إنّهم ليسوا.** bougoule ,bicot ,raton .**بل**

[1] محمد الصالح خرفي، **أبو القاسم خمار بين ثورة الشعر وشعر الثورة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004، ص136.

[2] **جذور وأجنحة**، ص62.

أناس مثل بقية الناس الآخرين. لهم أسماء وألقاب (الطيب، العيد، الحاج، عيسى)، انتماء وأنساب. لديهم أسر تعمل كجميع العائلات الأخرى، إنّهم يحبون، يكرهون، يغارون، يغنون، يفقرون.."[1].

كما توحي لفظة **'أجنحة'** بدلالة الذاكرة الحالمة التي تختزل كينونة الوطن المتخيّل، وهي دلالة جسّدتها محنة فقدان الوطن المسلوب، واستدعتها آمال استرجاع الحرية والعيش في سكينة وهدوء في أرض شاكية باكية، غدت ذاكرة تستدعى ملامحها الآنقة، وأحلام شهداءها المشروعة كلما اشتدّت بها الخطوب وبلغت بها الآلام والأوجاع مداها، لأن "الجغرافيا لا تحفر الذّاكرة فحسب، بل تحفر الأحلام والأخيلة، تحفر الشّعر والرسم والفلسفة"[2]، وهي ذات العاطفية المتأججة التي التمسنها في أعماق الجزائريين وهم يدافعون عن حماها هروبا وانفلاتا من ويلات القهر والإكراه، وهيمنة الكائن الغريب، الذي غدا المالك الشرعي للأرض، يتصرف في الأمور كيفما شاء، في مقابل الأصل الذي ذُل وهان وهو يتجرّع مرارة الاضطهاد والاستبداد في بلده؛ خاصة بعدما آمن المستعمر بأن هذه الرقعة القارة هي ملاذه وموطنه الحقيقي الذي لا يمكن أن يتخلى عنه، كيف وهو يتبنى خيار النظرة الدونية للعزّل من الأهالي، ويعتبرهم لا حدث أمام الفرنسي الذي دفعت به كبرياءه إلى وصفهم بأنهم ليسوا مثل البشر في شيء، فهم "**يختلفون كثيرا عنّا لا يشربون ما نشرب، ولا يأكلون ما نأكل، لا يتحدثون اللغة نفسها، لا يعبدون الإله الذي نعبد، لا يفكرون في الأشياء بنفس الطريقة. نحن الفرنسيين، نملك كل شيء تقريبا؛ المنازل والأراضي الخصبة، الثروة الحيوانية،**

[1] المصدر السابق، ص34.

[2] إدوارد سعيد، **الاختلاق، الذّاكرة، المكان**، تر: عبد القادر رشاد، مجلة الآداب الأجنبية، ع: 104، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، مجلة فصلية، ص5.

الآلات، الدرك، الكنائس، المدن، الأشجار السيارات، الخيول والعربات والدراجات، هم لا يملكون شيئا، باستثناء بعض العجول الهزيلة، والأغنام المريضة"[1].

وبعد تعاملنا مع تركيبة عنوان روايتنا 'جذور وأجنحة'، ألفينا أنه عنوان إيحائي، ولا أدلّ على ما نقرّ به، هو مجموع الدّلالات التي حفل بها داخل المتن، حيث جاءت معبّرة موحية عن مجموع التّوصيفات الفكرية والرؤى الأيديولوجية التي تقصّدها الرّوائي وهو ينسج خيوط روايته، كما شكّلت حمولته الدّلالية بعدا تواصليا خلق في القارئ تفاعلا مع المعطى النّصي، ففتح له منافذ البحث من أجل ربط العلاقات وإقامة الحدود؛ لأنّ العنوان عتبة إجرائية تسبر أغوار النص وتكشف متاهاته وتشعباته، خاصة وأن الصّيغة التي شكّلته اتسمت بأبعاد رمزية متشظية الدلالات، فانمازت بالشمولية و"التكامل ،فليس هناك رمز أحادي مستقل، وإنما تتظافر العناصر الرّمزية مجتمعة لتؤدّي الأغراض الإيديولوجية والنّفسية، بمعنى أن الكاتب يحشد جميع أدواته الرمزية اللغوية والفكرية ليخلق لغة ذات إيحاء نفسي محملة ببعد فكري وهذا يعني أنها تخلق المعادلين الشعوريّ والنفسي في جانب والفكري الأيديولوجي في جانب آخر"[2].

كما يلحظ المتأمل لسيرورة الأحداث التي شكّلت عالم رواية 'جذور وأجنحة'، أن الكاتب أحسن انتقاء الصّحراء كفضاء استراتيجي عبّر وبامتياز عن طبيعة التيمة المعالجة، ومنح السّارد رحابة أكبر في بسط أفكاره ورؤاه بوساطة شخصياته ذات الأدوار المتنوعة، ووفق أيضا في اعتماد الصحراء رمزا يحيل على الوطن، فخلق لذلك سياقا مناسبا حرّك من خلاله أفق الرّواية وفق استراتيجية فنية جمالية مدتها بالشّاعرية الطافحة بالدّلالات العميقة، "فليس هناك قيمة للرمز مجردا عن السياق، وإنما قيمته الفنية تنبع من خلق السّياق المناسب له حيث يمنحه القوة والحيوية، ويمنحه أيضا المقدرة على

[1] **جذور وأجنحة**، ص66.

[2] سليمان حسين، **الطريق إلى النص، مقالات في الرواية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص32.

التجديد وفق دلالات التجربة الحديثة، فيبرز عندئذ في إطاره الشعوري النّابع من صلب العملية الشعورية لا من وضعه المجرد أو من تطوره التاريخي"[1].

برع الرّوائي عبر أيقونة العنوان في نقل المشاعر والأحاسيس التي انتابته بداية، وفق لغة تخييليّة موغلة في عوالم التّجديد السّردي الذي تبنته الرّواية التجريبية خيارا استراتيجيا، أسّست عليه رؤيتها الفنية، ليترجم مجمل هذه النوازع النفسية "كظاهرة فكرية ترتكز على مواقف ذات فلسفات...ولدت إحساسا بمحنة الذات الإنسانية في العصر الحاضر، التي قامت على مشاعر الغربة والضياع والتمزق، لعدم الملائمة بين منطقها ومنطق الوجود الخارجي ولإحساسها بالضيق"[2].

ولعل تيمة الثورة التي عالجها الرّوائي عبر متنه هذا، جسّدت رؤيته، ورسمت خطه المبتغى، حيث رام من خلالها بث قضايا تختص بالواقع الأليم الذي عايشه أهالي دشرة 'سيدي لحسن الطرهوني'، وكيف تصدّو وباقتدار لاضطهاد وعنجهية المستعمر بترسانته التي لا تقهر، فصاغ مجموع الأحداث برؤية غاية في التّخييل، "وربما كان الأصّح في ذلك أن نؤكد على أنّ المادة قد شقّت، وأضاءت له الطريق، وأنّه قامت بينه وبينها ألفة ووحدة حالٍ، فولج إلى قلبها، وأستعار منها، وجسّد بواسطتها انفعالاته الهاربة"[3].

وبهذا، نتوج القول بأن الروائي 'سليم بتقة' أولى عنوان روايته 'جذور وأجنحة' عناية فائقة؛ بدليل إدراكه للأهمية التي تكتسيها هذه العتبة في التأثير على المتلقي، من خلال محاولتها كسر أفق انتظاره ودعوته إلى ولوج عوالم النّص من أجل تلمّس صدى أبعاده بداخل مساربه المتشعبة، التي تستدعي القراءة التأويلية العميقة من أجل الوقوف على دلالاته؛ على اعتبار أن العنوان غدا "الخطوة الأولى

[1] إبراهيم الحاوي، **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي**، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص175.

[2] السعيد الورقي، **لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص256.

[3] إيليا حاوي، **الشعر العربي المعاصر خصائص ومختارات**، ج06 ، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983، ص9.

من خطوات الحوار مع النص، ومعها تتزامن خطوة أخرى هي ما يمكن تسميته (بالقراءة الأولى)، وفيها يطرح القارئ احتمالات وتساؤلات وافتراضات عديدة، ويسعى إلى تجميع شتى الاختيارات المثبوتة داخل النصّ"[1].خاصة وأن عناوين الرواية التّجريبية غدت توهيمية إغرائية مشبعة بالإيحاءات الرمزية العميقة، المنفلتة من القواعد والضوابط التي شاعت قبلُ، فأصبحت تعتمد التّكثيف والغموض والتنميق الذي يتخذ من اللغة الجمالية سبيله الأنجع وهو يمارس لعبة التخفي والانزياح، حيث يقوم "بدور فعّال في تجسيد شعرية النص، وتكثيفها أو الإحالة إليها، فالعنوان فضلا عن شعريته، ربما شكلَ حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة ضد ونفور..."[2]. وكلّها استراتيجيات تبنتها الرواية التّجريبية، التي أسّست عالمها على التّحديث، من خلال اعتماد المجاوزة والتّخطي وهي تمارس عملية التّخييل الروائي.

ج. عتبة الغلاف:

أخذت عتبة الغلاف حيزا هاما في الدّراسات النّقدية الحديثة والمعاصرة، إذ لم تعدّ تقتصر جهود الدارسين على العنوان بوصفه العتبة الأهم في النص الموازي، وانما انتقلوا إلى دراسة الغلاف كونه حاملا لأبعاد دلالية ونقدية تخدمان النص، فتحققان للقارئ الإثارة الفنية ..، لذا يعتبر "الغلاف أول ما نقف عنده، وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، وتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص المصاحبة له ..."[3]، فنجد أنه يتضمن عناصر هامة كاللون واسم المؤلف، والعنوان، وشكل الكتابة، وغيرها.

[1] فوزي عيسى، **النص الشعري وآليات القراءة**، (د.ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1997، ص18.

[2] بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، مطبعة البهجة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2002، ص57.

[3] حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية 'بحث في نماذج مختارة'** ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت)، ص148.

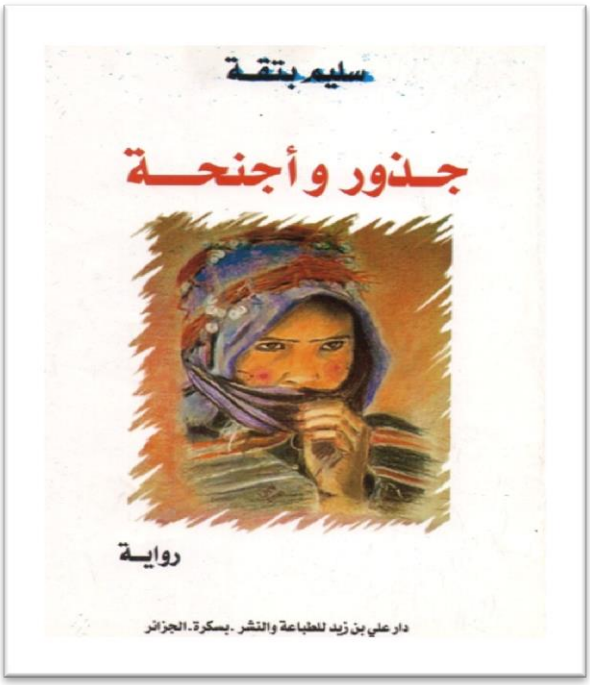
لقد كان لتعدّد المقاربات التنظيرية التي اهتمت بدراسة الغلاف، كبير الأثر في بلورة عديد الرؤى التي اسهمت في التّأسيس لعديد الصيغ المفاهمية التي تباينت تحديداتها بتباين المخرجات الفكرية التي تصدّت لضبطه كمفهوم إجرائي، نظير الأهمية الكبيرة التي يحظى بها في ترسيخ الوعي بالنّص الإبداعي، لكونه عتبة نصية تصافح بصر المتلقي، فتدفعه لولوج أعماق النّص من أجل ملامسة مضامينه الدّلالية، وسبر أبعاده من خلال تحقيق التفاعل وإثارة الفضول التأويلي. ولأن الغلاف علامة أيقونية بصرية؛ فإن الدّراسات السّيميائية عَدَتْهَا لوحة مثيرة للبصر، وصورة تسهم في تشكيل الدلالة لدى المتلقي.

يتحدّد مفهوم الغلاف عند 'حميد الحميداني' بأنّه: "فضاء مكاني؛ لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، لأنه مكان تتحرك ــ على الأصح ــ فيه عين القارئ إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[1].

لذا، فإن غلاف الرواية يسهم في خلق الإثارة لدى المتلقي، فالعلامة اللسانية المتمثلة في العنوان لا تكف وحدها في تشكيل المعنى الدّلالي، الذي يُمكّن القارئ الحصيف من المعايشة التأويلية للمتن الحكائي، إذ لا بد لها من أيقون بصري يثير الاهتمام ويلفت الانتباه ويبعث على العين مرونة وحيوية، لتلقف كل ما يقع صوبها بحسب نوعية الشّكل وحجمه ولونه. وهو ما يمكنه بعدها من تفكيك الحمولات الفكرية التي يحظى بها العنوان؛ على اعتبار أن الأخير يعدّ علامة توجيهية للنص، مشحونة بالدّلالات التي تحقّق الفاعلية وتسهم في خلق العلائق الجدلية بين مجموع المكونات التي تمنح أفق الانتظار تحفيزا، تتحقق معه الأبعاد التواصلية الباحثة عن الغاية النّصية. ومن ثمّ، تغدو عتبة الغلاف أيقونة تشكيلية حاملة لأبعاد الخصوصية الجمالية المؤسسة "للتخييل وبناء إدراك أولي

[1] حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص124.

تتشكّل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدّل عن الأفق الذي خلقه العنوان"[1]، فمن الضروري إذن قراءة العنوان على ضوء الغلاف؛ "لأن مجمل الدّلالات التي تثيرها الرسالة البصرية ليست وليدة مادة تضمينية دالة ومعان قارة ومثبتة في أشكال لا تتغير، وإنما هي أبعاد أنثروبولوجية واجتماعية وفطرية إنسانية"[2].



وإذا جئنا لمقاربة غلاف رواية 'جذور وأجنحة'، ألفينا أنه تجريبي، خاصة بالطابع الفني الذي ميزه؛ فبعث فيه أجواء تأثيرية حفزتنا لتلمس جمالياته والوقوف على أبعاد مكوناته الرمزية الدّالة، وبوصف سريع لغلاف الرواية التي بين أيدينا، نلحظ أن أول ما لفت انتباهنا هو العنوان الذي احتل حيّزا مميزا من غلاف الرواية، حيث تربع قمة الفضاء مع اسم المؤلف الذي ارتفع عنه بعض الشيء

[1] شعيب حليفي، **وظيفة البداية في الرواية العربية**، مجلة الكرمل، ع: 61، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، 1999، ص86.

[2] قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة**، ط1، دار الورّاق، عمان، الأردن، 2008، ص27.

فظهر بتشكيل أصغر منه، فاعتليا معا اللوحة التشكيلية (الصورة) المصاحبة، هذه الأخيرة التي توسطت مساحة الغلاف فبدت بارزة واضحة المعالم، أما عن تشكيلة الألوان، فالبداية بالغلاف الذي جاء باللون الأبيض الذي مثّل خلفية شاملة لمجموع المكونات الأخرى التي أسهم في توضيحها بشكل ملفت، خاصة اللونين الأحمر والأسود اللذان ضُبطا بهما كل من العنوان واسم المؤلف، والمؤشر الأجناسي 'رواية'. حيث اصطبغ الأول باللون الأحمر القان وبخط نسخي عريض بارز، أما الثاني والثالث فباللون الأسود وبالخط النّسخي نفسه، لكنهما ظهرا أقل بروزا قياسا بالأول.

لذا، تشكّل غلاف الرواية من عديد الوحدات الغرافيكية التي تستدعي القراءة العميقة، من قبيل تركيبة الألوان ثم الصورة أو اللوحة التشكيلية المصاحبة للغلاف، فاسم المؤلف والمؤشر الأجناسي...

وبغية تحقيق مسعى الدراسة، نسعى إلى مدّ مجمل هذه المكونات بقراءة سيميائية تمكننا من استنطاقها والكشف عن مدلولاتها العميقة المتوارية، ومن خلالها نسعى إلى ملامسة صدى أبعادها الثّاوية عبر مسارب المتن الروائي. وعلى اعتبار أن الغلاف هو الوجه الأول الذي ينظر إليه فيشدّ انتباه القارئ فيغويه ويسترعي اهتمامه، تجنح رؤيتنا بادئ ذي بدء صوب تركيبة الألوان الموشحة لوجه الغلاف الأمامي، وبعدها نحاول استنطاق تعشيقة اللوحة الفنية المصاحبة للصفحة نفسها.

- تأويل الألوان:

نالت الألوان بوصفها أحد المؤثرات البصرية الفاعلة، كبير قيمة من لدن الدّارسين لحقل الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، خاصة في جانبها المتعلق بالبحث في السيميائية التي تُعنى بنظام العلامات، حيث تُخضع جملة من الأيقونات البصرية من قبيل عتبة الغلاف والصورة المصاحبة له، وما يتضمنانه من ألوان ومؤشرات على اختلافها للمساءلة النقدية، التي تتأسّس جدواها على

استنطاق ما تتوفر عليه من إيحاءات كثيفة، تطوي في جوانحها دلالات عميقة، تستدعي القراءة الجادة التي تخلخل بنيتها، فتفضي إلى نتائج غاية في الأهمية، من أجل ذلك نجد أن الألوان كانت" وما زالت تؤثر في اختزال معاني رمزية بالغة الخطورة، باعتبارها منظورات فيزيائية تستجيب لتطلعات الذات الرغبة في الكشف عن طبقات الأعماق"[1].

عدّت الدّراسات النقدية الحديثة والمعاصرة دراسة الألوان " موضوعا معقدا وهو جزء من خبرتنا الإدراكية الطبيعية للعائد المرئي، واللون (...) لا يؤثر في قدرتنا على التمييز في الأشياء فقط، بل ويغير من مزاجنا وأحاسيسنا ويؤثر في تفصيلاتنا وخبراتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق تأثير أي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر أو أي حاسة أخرى"[2].

انفتح الغلاف على تركيبة مهمة من التّمازج اللوني الذي جاء متدرجا من الأبيض إلى الأسود فالأحمر، وكلّها ألوان لم توضع اعتباطا، سواء بإشارة من الكاتب أو الهيئة الناشرة، بقدر ما تميزت بالوعي والحرص التّامين، من خلال تضمينها بالإيحاءات الدّالة التي تحفز القارئ وتثير فضوله من أجل أن يتسلح بالتأويل والقراءة العميقة التي تخلخل الدّال المتمظهر، وتكشف عن المدلول المضمر، ومن أجل هذا كله، نحاول رصد مجموع الدلالات المعبّرة عن الألوان البادية في الشّكل الخارجي للرواية وتحديدا في عتبة الغلاف، لتكون وجهتنا التطبيقية أولا صوب اللون الأبيض الذي شكّل واجهة الغلاف فأخذ مساحة كبرى من فضائه، حيث يعد هذا اللّون من الألوان المميّزة، حيث "استطاع أن يحمل دقات التجربة الإنسانية من آلام وفرح وسلام التي أسقطت عليه تجاربها، فارتبط عندها بالسلام والصفح والمحبة والاستسلام"[3]، كما ارتبط الأبيض عادة بالدلالة الايجابية في كثير

[1] علي إسماعيل السمرائي، **اللون ودلالاته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي**، ط1، دار غيداء، عمان، الأردن، 2008، ص22.

[2] سلمان كاصد، **الموضوع والسرد 'مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب الفصيح'**، (د.ط)، دار الكندي، 2002، ص181.

[3] محمد تحريشي، **في الرواية والقصة والمسرح**، دط، دحلب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص95، 96.

الأحيان؛ ليوحي بالصفاء والنقاء والطهر والبراءة، كما يبعث بالأمل والتفاؤل، وكذا التضحية من أجل تحقيق النصر[1] وفتح بريق الأمل، والتطلع إلى المجد وحياة يسودها الأمن والسلام والهدوء.

وبعد قراءتنا لمفاصل الرواية، ألفينا حضورا لافتا لمجموع الدّلالات التي حفل بها اللون الأبيض، ولعل أبرز مؤشر لحمولة هذا اللون، هو الهدوء والأمن اللذان كانت تنعم بهما قرية سيدي لحسن الطرهوني، وتحديدا قبيل الاحتلال الفرنسي الغاشم، الذي بحلوله عمّت صور الدّمار والخراب... التي قضت على آمال وطموحات العزل من أبناء الشعب الجزائري الأبي، الذي طالته آلة المستعمر فجلبت له ألوان الذل والهوان، بعدما ظللته سحابة الهناء والسّعادة والاستقرار في وطنه الأغرّ. خاصة في الصحراء التي شكّلت فضاء لأحداث الرواية، حيث انمازت دشرة 'سيدي لحسن' بميزات جعلت منها حيزا صامتا، "**لا ضوضاء، لا جلبة لا حركة، كل شيء يسلم للهدوء.. وللسكينة**"[2].

ومن خلال هذا المقطع، نلمح أنّ الطابع السلمي الذي تنعم به القرية وسكانها، لم يلبث أن حوّل إلى سحابة مثقلة بالأوجاع وأنواع الهموم والبلايا والمآسي التي استبدلت صفاءها إلى خراب، وهدوءها إلى عويل وصراخ لا يكاد ينقطع، كما حوّلت سكونها وهدوءها إلى حركية موصولة متجدّدة، حملت معها صور التّنكيل ومشاهد الرعب والفجيعة، لكن تركيبة الأهالي النفسية يحذوها الأمل ويتخللها التّحدي والصمود والجلد على مقابلة الابتلاء بالصبر والاحتساب، والظلم بالعزيمة والإصرار والمواجهة؛ لأن النصر على الأعداء يتطلب التّحلي بمثل هذه المواصفات التي فتحت أمامهم سبل التّطلع والتوق إلى حياة هنية، يعمها السّلم ويسودها الأمن والاستقرار بعيدا عن الظلم

[1] ظاهر محمد هزاع الزواهرة، **اللون ودلالته في الشعر**، ط1، دار الحامد، عمان، الأردن، 2008، ص80، 81.
[2] **جذور وأجنحة**، ص11.

والجور وألوان العذاب الأخرى، التي تفننت فيها فرنسا العجوز وهي تمارس مكرها وإذلالها وحقدها الدفين على كل ما هو جزائري.

ولعل ما يُطعّم جملة ما نقلناه من تأويلات بخصوص اللون الأبيض الذي طبع خلفية الغلاف فجاء حافلا بالدلالات الموحية، هو حلول اللون الأسود الذي ظهر فجأة فتربع أعلى الغلاف، وهو ما يوحي بالظلامية التي حلّت على أهالي 'سيدي لحسن الطرهوني' بعد السلام الذي ملء حياتهم قبيل نزول المستعمر بعدته وحقده؛ لأن اللّون الأسود" له تأثير قوي على أي لون يأتي معه في نفس المجموعة، مؤكدا أو مقويا خصائص هذا اللون"[1] الذي يوحي بعديد الدّلالات من قبيل حمله رمزية "الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم وهو يدل على العدمية والفناء"[2]، وكلها مدلولات تشي بظلامية المشهد الذي طُبعت به حياة أهالي دشرة 'سيدي لحسن الطرهوني'، وهذا ما وقفنا عنده ونحن نتقرى مسارب المتن عبر مقاطعه التي حملت كثيرا مما أشير إليه آنفا.

كما نقف عند أحد المقاطع التي جسدت تيمة الظلام الذي خيم على سماء دشرة 'سيدي لحسن الطرهوني' بعد كل محاولة للنيل من المستعمر الفرنسي، هذا الأخير الذي يقابل الأهالي بردة فعل ملؤها العنف والحقد الدفين، فينشر شره باضطهادهم وقمعهم، ليعتريهم بعدها الخوف والفزع والبكاء، وهي مقاصد يرتجيها العدو الفرنسي وهو يمارس سطوته في حق الأهالي المسالمين الذين لا ذنب لهم سوى حبّهم وتعلقهم بوطنهم المثخن بالجراح، وبصور الخراب والدّمار التي ما يفتأ الأهالي استحضارها وهم يستيقظون على "**أصوات الانفجارات تخترق القرى المجاورة من بعيد.. لم**

[1] أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص195.
[2] المرجع نفسه، ص186.

يسلم ضريح سيدي لحسن الطرهوني، ولا القبور من الهمجية العسكرية الفرنسية..بدأت الحرائق تستعر ويتصاعد الدخان وقد أحال نهار الدشرة إلى ظلام"[1].

تحيلنا هذه المشاهد على حجم المعاناة التي يتخبط فيها سكان الدشرة، كما تطالعنا على الممارسات الوحشية التي تطالهم من قبل المستدمر الغاشم، وكلها حيثيات حدت بالجندي 'فابيان' للتعاطف مع هذه الحال المأسوية التي يعانيها الأهالي، خاصة بعدما وقف "**ينظر إلى الدّشرة وهي تدمر قد حجبتها أشجار النخيل.. ممسكا بلجام الحصان.. غمره الحزن.. حزن لا يريد أن يتخلى عنه..**"[2].

وممّا عزّز قتامة مشهدية ما سقناه حول صور الدّمار والخراب التي ألفينا حضورها في المتن، والتي جاءت موحية بالرمزية الطافحة التي تمظهرت عبر تركيبة اللون الأسود، هو أنّه لعب دور الممهد لتشكيلة العنوان الذي وشح باللون الأحمر الذي يوحي بالموت والفجيعة التي سُبقت بمظاهر الظلم والقهر والتعسف التي تولدت عنها مناظر توصف بالبشاعة وسفك الدماء، وهو ما عبّرت عنه مسحة اللون الأحمر، الذي يعدّ من "الألوان التي تثير المشاهد على الرّغم من أنّ هذا اللون ليس من أقوى الألوان، وقد حمّلته التجربة الإنسانية الكثير من الدّلالات كدلالة القتل والحروب والعنف والإرهاب لارتباطه بلون الدّم"[3].

كما يوحي هذا اللون بعديد المعاني، فهو "يشير إلى الدم والموت والانتقام، إذ يحمل دلالات لا توحي إلا بالتقتيل، وهنا يغدوا تجسيدا لعالم الموت والقتل"[4].

---

[1] **جذور وأجنحة**، ص117.

[2] المصدر نفسه.

[3] محمد تحريشي، **في الرواية والقصة والمسرح**، مرجع سابق، ص103.

[4] موسى ربابعة، **تشكيل الخطاب الشعري 'دراسات في الشعر الجاهلي'**، ط2، عمان، الأردن، 2006، ص55.

وبالنظر إلى مجموع هذه المدلولات، نجد أن الكاتب برع في إدراج إيحاءاتها داخل عالمه الروائي، هذا الأخير الذي جاء معبرا عن حجم الصراع الذي يعانيه الأهالي وهم يصارعون عدوا لا قبل لهم به، فهو بعدته وعتاده وقهره وجبروته، يدمر ويقتل ويكيد، وهم يكابدون عذاباته ويواجهونها بصدور عارية وبإرادة لا تلين ولا تضعف.

ومن المقاطع التي تضمنت مدلولات اللون الأحمر ذي الحمولة الموغلة في الاضطهاد والقتل المصحوب برائحة الموت، نجد مشهدية الدّمار التي خلفته آلة المستعمر وهي تنتقم للقايد الخائن، الذي بعدما تعرضت مزرعته للحرق من قبل 'أولاد بنت الشيخ' الذين أضرموا النار في ملكيته "**انتقاما لأخيهم الذي جلده حتى الموت، بتهمة الإهمال المؤدي إلى موت إحدى بقرات القايد، وقد أصيب بجروح خفيفة لحسن حظه**"[1]. لكن المستبد الفرنسي لا يمكن أن يسكت عما حدث، خاصة مع السخط الذي أبداه القايد وهو يحاول النيل من خصومه والأهالي على حدّ سواء، حيث "**توغل الجندرمة في الدشرة من أقصر طريق، وبدأوا في إخراج الآهالي بالقوة من بيوتهم وتجميعهم وسط الدشرة عند السوق**"[2]، وبعد مطالبة القايد السكان بإخراج الفاعلين، تهجّم على الحاج محمد بعنجهية حاقدة مارقة، فكان له بالمرصاد وكله عزم وحزم، كيف؟؟ وهو يدافع عن حمى المنطقة وسكانها، خاصة بعد تعرضه لمحاولة الصفع من قبل القايد الذي كان يستشيط غضبا، "**غير أن الحاج عقد ذراعه حول عنقه فخنقه،...ولكنه ما لبث أن تملص منه فجأة بحركة مباغتة.. أسرع إلى حصانه واستل بندقيته.. وجه فواهتها إلى صدر الحاج الذي ظل واقفا يترصد حركاته..أطلق منها وبكل برودة دم رصاصتين..هوى الحاج ميتا، وصدره**

[1] **جذور وأجنحة**، ص104.

[2] المصدر نفسه، ص110.

يتدفق بشخبات من الدم..صدر الحاج امحمد كصدع الزجاجة..الذي لا سبيل إلى إعادة سكه مرة أخرى"[1].

ومن خلال عرضنا لهذا المشهد، نلحظ أن الكاتب وفق في الوقوف على دلالات اللون الأحمر الذي وشح به عنوان روايته، إذ التمسنا من خلاله استحضاره لإشارات الموت والانتقام والدّم، كما وقفنا على دلالات الحزن والفجيعة والبكاء التي تمخضت عن الهجمة المسعورة التي تعرضوا لها وهم يدافعون عن حياض قريتهم، حيث تكبدوا خسائر بشرية هائلة وقفوا على دمويتها وشناعتها حين "**راح الأهالي يتفقدون ذويهم وسط العويل والبكاء..لقد أحصوا في ذلك اليوم المروع سبعة شهداء هم: الحاج محمد وأخوه البغدادي، عبد القادر بن سالم(...) حزن كبير خيم على الدشرة.حمل الأهالي الشهداء في الغد إلى المقبرة حيث صلوا عليهم صلاة الجنازة ودفنوهم وسط جو مهيب**"[2].

وتفسير التعدّد اللوني المشهود على عتبة الغلاف، مرده زخم الأحداث التي تواترت عبر مسار المتن، حيث تطرقت الرواية إلى معالجة عديد القضايا ذات الصلة بالتيمة الجوهرية المتمثلة في الثورة الجزائرية وما صاحبها من نضالات ومواقف انفتحت من خلالها على عوالم عنيت بادئ ذي بدء بالهوية والانتماء والتجذر في الأرض الطاهرة، كما عبرت تركيبة الألوان المشكلة لمشهدية صفحة الغلاف الحبلى بالدلالات المستترة عن الوضع المأساوي الذي يمر به الوطن الجريح ...

وبالنظر إلى طبيعة الدّلالات التي حفلت بها تركيبة الألوان المدرجة في صفحة غلاف روايتنا، نلحظ أنها جاءت معبرة وبامتياز عن جملة الأحداث التي تواترت في متن الرواية، إذ نلمس ذلك التماهي القائم بين الرمزية الإيحائية التي جسدتها الألوان الموظفة وما أحالت عليه من حمولات جمالية

[1] المصدر السابق، ص112.
[2] المصدر نفسه، ص115.

مكّنت النص من تضمين كينونته بالدلالات الموحية المصورة لحال الذات الإنسانية وما تتخبط فيه من أزمات، وما تخضع له من صراعات عمّقت الجرح وأذكت الفجيعة، ولعل الرواية إذ تطرق هذا الباب تروم مكاشفة بعض الحقائق التي صاحبت المسار الثوري، وهي وما تسعى إليه من" توق إلى التغيير والتطهير قد تحقّق فعلاً في الواقع، ويكفي الرواية أنها صدقت واقعها، وأنها تبقى بتجلياتها تشارك في خلق مزيد من بذور هذا السعي الحثيث الذي لا يتراجع من أجل الإنسان العربي الذي يبدو أنه اشتد عوده بما مرَّ عليه من أحداث وأزمات وما ناله من تقصير وضغط على مستويات عديدة، وصار قادراً على الفعل من أجل الذات، والأمة معاً"[1].

- تأويل الصّورة:

تعدّ الصورة من أهم العتبات النّصية التي تحتل فضاء واسعا من مساحة الغلاف، بدليل أنّ "الخطاب المعاصر بالنسبة للصورة، أصبح خطابا تحليليا سيميائيا ودلاليا، يجعل المبصر للعمل الفني يسعى إلى مقاربة هذا المبحث التّشكيلي حسب الأبعاد التأويلية للمستوى الفني والمستوى الأيقوني للمادة البصرية ومكوناتها الظاهرة والباطنة"[2]، لتغدو هذه العتبة الأيقونية نسقا دلاليا يحمل طابعا تواصليا، قوامه مجموع الانتقالات الفاعلة التي تتجسّد منطقيا مع تقاطع المجازي اللغوي الذي قوامه الكلمات والألفاظ الموحية، مع البصري التّشكيلي الذي تفعله مجموع الرسومات التجريدية واللوحات الفنية التي تزين بها أغلفة الأعمال الإبداعية المختلفة، وتتطلب من القارئ الفاعل تولي مهمة التأويل التي تتحقّق جدواها بالربط بين العلاقات القائمة من عناوين وألوان وخطوط.. تكشف دلالات النص وتسبر أغواره، من خلال ما تبثه في المتلقي من حوافز إغرائية تؤثر فيه

[1] دريد يحي الخواجة، **إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، تقنيات البنية 'دراسة'**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص44.

[2] طه الليل، **سيميولوجيا الخطاب البصري: رهانات الصورة وسطوتها** ، المجلة العربية، ع:449، دار المجلة العربية ، المملكة العربية السعودية، أفريل2014، ص6.

وتدعوه لاستلذاذ النّص وولوج أعماقه، بتطبيق آليات قراءة النص واستنطاق دلالاته التي توفرها مجمل الدّراسات النّقدية الحديثة والمعاصرة، من قبيل حقول "السيمائيات والجماليات التي تُعنى بالتّشكيل البصري للنص من خلال ما يعقده من علائق بعوالم الفن التشكيلي والتصوير الشمسي والتّشكيل الأيقوني. والحق أنّ بعض اللوحات التي تُثبت على أغلفة الكتب الأدبية أو تتخلل فصولها كثيرا ما تنسج علاقات رمزية مع متون تلك الأعمال"[1]؛ لأن الرسالة البصرية التي تحملها الصورة من مؤشرات وإيحاءات تعبر عن البعد المضموني الذي يزخر به المتن الروائي، إلا أنها تمتاز بالتعقيد والغموض "الذي يُغيب أفق انتظار القارئ ويستفزه بصريا وأيقونيا، وذلك بتشكيلاته السيميائية، القائمة على اللون"[2] والرسم والخط، ما يجعلها مستعصية الفهم، الأمر الذي يتطلب إقامة علائق متينة تتحقّق بالربط بين مجمل المكونات المشكّلة للفضاء الغلافي، التي تلعب دور الموجه للقارئ من أجل توليد الدلالات والمعاني التي تتضمنها الصورة، لأن "الصورة أشبه ما تكون برسم مبهم وغامض، صورة مرسومة بواسطة تشكيل خطي تقريبا خطوطه في عمومها بشكل ما وبهيئة ما لا تتبدى للملاحظ منذ الوهلة الأولى"[3].

وحتى تتحقّق غائية فهم الدّلالات الفنية والجمالية، والمقاصد الإيديولوجية التي يحفل بها الرسم التشكيلي المزين للغلاف، يتطلب الأمر "خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته وكذا للربط بينه وبين النص إن كانت مهمة تأويل هذه الرسوم التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه، فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي، وقد تظل هذه العلاقة قائمة في ذهنه"[4].

---

[1] كمال الرياحي، **الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج**، ط1، منشورات كارم الشريف، تونس، 2009، ص150.

[2] جميل حمداوي، **مفهوم الفضاء في الرواية العربية**، مجلة الكويت، ع: 143، الكويت، 1995، ص43.

[3] عبد المالك أشهبون، **العنوان في الرواية العربية، 'السلسلة النقدية'**، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011، ص146.

[4] حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، مرجع سابق، 60.

وبالعودة إلى الجانب الأهم المتمثل في مقاربة دلالات الصورة المشكلة للغلاف رواية 'جذور وأجنحة'، نسعى إلى تلمس صدى أبعادها ومكاشفة ظلالها داخل النص، ولكن قبل هذا فالرسالة الإشارية التي تبعث بها اللوحة التشكيلية بداية، تكشف عن صورة امرأة جميلة مضاءة الوجه واضحة المعالم، لها عينين خضراوين بارزتين، تعتري وجنتيها حمرة فاتحة، كما تبدو مخضبة اليدين، ترتدي لحافا صحراويا لا يُظْهر إلا جزء من وجهها، كما يعتلي رأسها عقالا صوفيا يمثل مشدّا للحاف الذي تضعه، ولعل ما يستوقفنا ونحن نتأمل هذه الصورة هو خلفيتها التي مثلت إطارها، حيث تميزت بألوانها المركبة وتعريجاتها الخطية الشبيهة بالكثبان الرملية...

وبالعودة إلى تركيبة الألوان التي شكلت فنية الصورة نلفي أنها تكوّنت من ألوان عدة، تمازجت وتدرجت من الأصفر إلى البرتقالي إلى البني لتتوحد في لون رملي مثير.

أمّا عن دلالة الصّورة وعلاقتها بالمتن، فنلحظ أنها وثيقة الصلة به، على اعتبار أن الصورة بحمولاتها الدلالية وأبعادها الإيحائية والرمزية المكثفة، تشكل أيقونا معبرا يستدعي من القارئ الحفر في كنه النص لاكتشاف الإحالات العميقة التي تحتويها، لأن علاقة الصورة بالمتن " ليست علاقة ثانوية، وإنما هي علاقة تفاعلية تكاملية تساعدنا على الحفر داخل النص لفهمه وفهم محيطه"[1].

ولعل أول ما يستوقفنا ونحن نقارب هذه الصورة، أن الكاتب انتقاها بعناية، لأننا وبعد تعاملنا المطول مع الرواية وجدنا أنها مشحونة بالحمولات التي تصدى المتن لمعالجتها، حيث تميزت بتنوع الموضوعات والمضامين التي أثارت قضايا مفصلية عنيت بالجانب التاريخي ممثلا في الثورة الجزائرية والنضالات التي خاضها الأماجد وهم يتصدون للمستعمر الفرنسي بكل عزم، لنلحظ أن الكاتب

[1] زهرة خالص، **التناص التراثي في حدّث أبو هريرة قال ..." لمحمود المسعدي**، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، الجزائر، 2005-2006، ص 85.

وهو يرسم خيوط روايته استطاع الربط بين جميع مكوناته النصية التي تأسّست وتظافرت من أجل بؤرة موضوعية واحدة، فحققت التوافق الذي تحققت معه المقصدية التي رامها وهو يشيّد عالمه الرّوائي. لذا نجد أن اللّوحة التي طبعت رواية 'جذور وأجنحة' رسمت عن قرب ببراعة ودقّة عبّرت عن وعي تحقّقت معه قيم جمالية عزّزت من مشهدية الأيقون الغلافي، خاصة وأنّها شكّلت حمولة دلاليّة مكثفة عبّرت وبامتياز عن مضمون الرّواية، ما يجعلنا نؤكّد "أن رسم الصّورة عن قرب وبزاوية منخفضة، يضاعف من أهمية الموضوع ويومي بمدى التفاعل مع طبيعة المكونات التي تتشكل منها اللوحة من خلال إبرازها لأدق التفاصيل"[1].

وممّا ينبغي الإشارة إليه ونحن نقرأ دلالة الصورة، هو تعشيقة اللّون الذي وشح به إطارها حيث تميّز بلون رملي مثير يحيل على البيئة الصّحراوية بامتدادها الطّبيعي الطافح بالمكتنزات الزاخرة، والأبعاد الجمالية الخلابة التي أسرت الرّوائي فجعلته يتخيرها فضاء محوريا دارت في فلكه أحداث روايته، هذه الأخيرة التي جاءت معبّرة عن قيم الانتماء والهوية والتجذر؛ لأن هذا المكان الإيحائي المشحون، غدا مصدر إلهام وصدى لمختلف التجارب الإبداعية؛ لأن "نصوص الصحراء تؤسّس كتابة لا تحب الثرثرة قدر ما تميل إلى التكثيف والاختزال وما قلّ ودلّ، أي أنها تفضّل لغة الرمز والإيحاء والاقتصاد، بالطريقة التي تجعل الشكل السردي يبدو فقيرا بخيلا مثل الصحراء الطبيعية، ولكنّه يضمر، في الوقت نفسه، برمزيته واقتصاده، كنزا بل سرا عظيما"[2].

تغدو الصحراء وفق هذه الرؤية، نموذجا للمكان المفتوح الذي يشعرنا بحميمية الذكرى التي سكنت لواعج فابيان الشخصية المحورية في الرواية، حيث ارتبطت كينونته بالبيئة الصحراوي حتى

[1] خليل شكري هياس، **القصيدة السير ذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص118

[2] حسن المودن، **الرواية والتحليل النصي 'قراءات من منظور التحليل النفسي'**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2009، ص69.

أصبحت شغله الشاغل الذي تجلت فيه معالم أفكاره وقيمه الغاصة بالمشاعر النفسية والجمالية المشكلة للحقيقة المغيبة في باطن ذاكرته، لأنّ "كل ما نوصله للآخرين هو تكييف لما هو خفي وسري، ولكننا لا نستطيع أبدا أن نحكي عن ذلك بموضوعية ما هو خفي لا يمكن أن يمتلك موضوعية مطلقة، وفي هذا المجال نحن لا نكيف عالم أحلام اليقظة ولكننا نخلقه"[1]، ما يحيلنا للحالة الشعورية المثيرة التي تملّكت قلب فابيان، وتعلقه الغريب بجغرافية الصحراء، حيث ظل يكتم ذلك فلم يبح به لأحد، إلى أن حان وقت اكتشاف حقيقة ذلك من قبل صديقه المقرب الطيب الذي زاره يوما فسأله عن حاله قائلا:

"-Fabien, tu as l'air pâle !!

-Je trouve du mal à dormir

-As-tu des problèmes avec les autorités ?

-Non, simplement une fatigue.

-fabien, me caches-tu quelque chose ?

حاول فابيان التهرب من أسئلة الطيب.. لم يشأ أن يطلع أحدا على هذا السر الذي يحتفظ به لنفسه.

-Je suis pris par l'amour du sud, et la bonté des gens, il me séduit, le sable, les palmeraies, le coucher du soleil, la générosité des villageois..

-Te voilà devenir poète romantique !!

-J'ai fini à aimer vraiment ce bled.

[1] جاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هالسا، يصدر عن مجلة الأقلام، دار الجاحظ، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، العراق، ص27.

-Tu n'es pas le premier, ceux qui passaient par là avaient le même sentiment, tels que, Le Roux, Bertrand, Dinet et d'autres.."[1].

دفع بنا هذا المقطع للوقوف على إحالة دلالة المرأة وعلاقتها بالمتن الروائي من جهة، والدّلالات المستنبطة من إطارها الديكوري الذي عبّر عن فضاء الصحراء الحافل بالإيحاءات الرمزية الدّالة من جهة أخرى، لذا وبعد قراءتنا العميقة لكنه المتن وبربطنا لمجمل العناصر النّصية الماثلة في مسارب المتن، ألفينا أن ملامح المرأة المتمظهرة في الغلاف تحمل نفس ملامح شخصية الضّاوية المعبر عنْها في الرواية، ونحن إذ نقرُّ بهذا الحكم، فإنّنا نَنطلق من جملة الإيحاءات التي رصدناها والتي جاءت مطابقة للقراءة التي تمخضت عن الصورة الأيقونية للعتبة الغلافية، ولعل ما يؤكد هذا الزّعم، ما جاء في هذا المقطع الذي اختص بالتعريف بشخصية الضاوية إذ يقول "**هي الآن في السابعة عشر من العمر، ومع ذلك لاتزال في هيئة الفتاة الصغيرة، مكتنزة، معتدلة القوام، سحنتها بيضاء وناعمة، وجهها يقض تزينه شفتان طريتان لا تفارقهما الابتسامة**"[2].

يُحِيلنا هذا المقطع، أنّ كلّ المؤشرات المعلن عنها في الصورة تتوافق وشخصية الضاوية التي ارتبطت بعالم النص وأجواءه ارتباطا يشي بالمقصدية الفنية التي ارتضاها الروائي وهو يجنح بمخيلته لينتج لنا نصا بديعا، تحاورت فيه المشاعر وتمازجت فيه الخوالج عبر وسيط اللغة ذات الدّفق التصويري المعبّر.

وممّا يجعلنا نؤكد أن السارد وفق في اختيار الصحراء فضاء متخيلا، ومسرحا تتماهى فيه العلائق وتتلون فيه الأحاسيس، لتُدْبَج وفق رؤية فنية وجمالية؛ هو أن الخيال الروائي يذهب "في التعامل مع

[1] **جذور وأجنحة**، ص83 ،84.

[2] المصدر نفسه، ص91.

الصحراء بعيدا فيؤنسنها ويؤنثها، ويدخل في الصحراء كل غموض المرأة وإثارتها وحقيقة حضور المرأة الإنساني والجسدي"[1].

وبهذا نرى أنّ صورة الغلاف المتمثلة في المرأة، تتواشج وأحداث المتن لدرجة كبيرة، إذ إنّها تحيلنا للصلة القائمة بين العناصر المشكّلة للعتبة الغلافية، وبين الصورة كأيقونة تحفيزية، حملت في ثناياها إيحاءات توحي أننا إزاء معلم دلالي يفيض بالشاعرية المدرارة، فهي تعبّر ضمنيا عن المرأة الرمز التي تحيلنا للحديث عن "مخلوق شفاف المشاعر رقيق العواطف، فهي تمثل قيمة حقيقية في بنية المجتمع وتترك بشخصيته ومبادئها وأهدافها آثارا واضحة لدى الآخر"[2]، وهو ذات الأثر الذي طبع على قلب فابيان فخلف في نفسه عميق الأثر وهو يهيم بعشق فتاة أحلامه الضاوية، هذه الأخيرة التي وقع في حبّها مذ ذلك اللقاء الذي جمعهما في مقبرة القرية دون ميعاد، لتنطبع صورة اللقاء في مخيلتهما معا حتى غدت بالنسبة لهما حلما ما يفتأ حتى يعود، لدرجة أنّ فابيان أصبح "**ينتظر يوم الجمعة بفارغ الصبر..إنّه يعمل منظاره في الضاوية..يروق له أن يراها منذ ذلك اللقاء..يتطلع إلى عينيها الخضراوين، وإلى يديها البيضاوين اللتين تصبحان زرقوين جراء برودة الطقس حين تجلب الماء وتملأ الأواني التي على القبور وترش بالباقي فوقها..وإذا لم تكن هناك في بقية الأسبوع، فإنّه يروق له أن يشاهد المقبرة خالية، ثم ينتظر مجيئها دون أن تأتي** "[3].

نلاحظ أن هذا المقطع السّردي يعكس الحمولة الدلالية التي تكتنزها الصورة بوصفها مؤشرا إيحائيا، عبّر عن القيم العاطفية الحبلى بالمشاعر والأحاسيس التي يفيض بها قلب الجندي فابيان للضاوية، هذه الفتاة الجميلة التي أسرته فأخذت بمجامع قلبه، فهي بوجهها البريء وحيائها الجبلي،

[1] هزاع شريف هزاع، **إبراهيم الكوني وآفاق أسطورية جديدة**، مجلة الرافد، يونيو، ع:46، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة، 2001، ص76.
[2] محمد صبحي أبو حسين، **صورة المرأة في الأدب الأندلسي**، ط2، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2005، ص53.
[3] **جذور وأجنحة**، ص82.

وخضرة عينيها، تبعث على التأمل والانفلات، وكل ما ذكرناه من توصيفات أملتها علينا جموع الدّلالات التي أوحت بها تركيبة الألوان الموظفة، فاللون الأخضر الذي وسم عيني الضاوية، يبعث بمعاني الخلود والتأمل الروحي المسَرْبَل بالطاقة الإيجابية المحلقة، وهي ذات المعاني التي اعتملت حياة الضاوية بعد لقاء المقبرة الذي جمعها بفابيان فأضحت تسرح من خلاله في عوالم الأحلام المجنحة التي ما فتأت تتكرر "**لعدة أيام وهي تقصه على أمها.. حلم لا تريد أن يسقط عن لياليها**"[1]. هذا بالنسبة للون الأخضر أما فيما يخص اللون الأحمر الذي طبع العنوان، فرمزيته المكثفة توثق العلاقة بينه وبين تشكيلة الصورة، فالضاوية كشخصية محورية تواتر ذكرها في الرواية لها عديد الدلالات الفاعلة التي مكنتنا من موضعتها موضعة الرمز الذي يحيل على الشموخ والأمل.

ولعل مجموع المواصفات التي حَظيت بها الضاوية جعلتنا نقرّ صراحة أنها شخصية رمزية تبعث بمعاني وقفنا على كثافتها الدلالية ونحن نتقرى العنوان الذي اعتلاها مباشرة، حيث مدّنا بعديد المعاني المقاربة من قبيل إحالته على قيم مبادئ الهوية والكرامة والاعتزاز، فبالرغم من حياة القهر والاستبداد والاضطهاد التي تحياه الجزائر إلا أن الأمل يبقى قائما مادامت الأرواح تحيا بالرضى وتتحلى بالإيمان وتقوى بالتحدي والإرادة التي لا تلين. وهي ذات المعاني التي تشيع في صورة الغلاف الذي يأتي معبّرا عن الدّلالات نفسها، فالضاوية برقتها وجمالها تحيا بالأمل والتفاؤل والصفاء وترمق المستقبل الملء بالتحديات والطموحات والتطلعات، التي تشي بحياة كريمة يسودها الأمن والاستقرار والحب.

كما تجدر الإشارة هاهنا، أن اللون الأحمر في علاقته بالصورة، بقدر ما حمل من دلالات سلبية رسمت صور الموت والدّمار والخراب الذي ذاق ويلاته أهالي الدشرة، فإنّه انتقل إلى حمل دلالة تعرضت لتوصيف العلاقة الحميمية التي جمعت قلب فابيان بالفتاة الضاوية، هذه الأخيرة التي تحلت

[1] المصدر السابق، ص53.

بخلال كريمة من قبيل الخجل والعفة والحياء، وهو ما أوحت به ترسيمة الوجه الموشاة بالحمرة التي طبعت مسحة وجنتيها المتوردتين، وهي سمة تشي بالعاطفية المتقدة، لأنّ "استخدام اللون الاحمر في السياقات الشعبية التراثية من وصف الخد بالحمرة يعطي دلالة جمالية فهو يتعلق بالحب والعاطفة"[1].

وتأسيسا على ما تقدّم، نلفي أن الصورة المشكلة لغلاف رواية 'جذور وأجنحة'؛ حقّقت غايتها الفنية المسطرة، من خلال ما حفلت به من دلالات اختزلت مضمون النص وعمّقت مكتنزاته، على اعتبار أن الصورة تعد أيقونا بصريا محفزا، يبعث برسائل خفية تمكن القارئ بها من مكاشفة النص وفهم غاياته، لأنها بتحاورها مع العنوان يخلفان في المتلقي أثرا جماليا بديعا، فيقودانه إلى سبر عالم النص واستكناه معانيه.

- اسم المؤلف:

يعدّ اسم المؤلف من أبرز العناصر المثيرة للمتلقي، بدليل أن الدراسة السيميائية لا تغفل عن دراسته، فتتصدى لمقاربته كمؤشر أيقوني إن من ناحية الموضع أو اللون أو نوع الخط الكاليغرافي الذي ضبط به، كما أنّه مكون استراتيجي "لا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر إلى الاسم إن كان خفيا أو مستعارا"[2].

ونلحظ بوضوح أن اسم المؤلف 'سليم بتقة' احتل موقعا متميزا من الغلاف إذ إنه تربع قمته، وهذا ما يوحي بعديد الدلالات لعل أبرزها أهن يشعر القارئ بأهميته كقلم إبداعي له مكانته في دنيا الكتابة الإبداعية، ساعد في هذا التمظهر أمر اللون الأسود والخط النسخي الجميل اللذان زادا من إبرازه، خاصة وأن الخلفية البيضاء أسهمت في تكريس الوضوح والتجلي بشكل كبير، ما يجعلنا نقر

[1] ظاهرة محمد هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر**، مرجع سابق، ص59.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، مرجع سابق، ص63.

أن اسمية المؤلف لها مكانتها وأهميتها في عالم الفضاء الغلافي، لذا فهو "يعد من الدعائم الرئيسية فهو من أكثر مكونات النص الموازي... ومعيار النصية يرتبط أساسا بالمؤلف المشهود له بالكفاءة"[1].

- المؤشر الأجناسي: كلمة "رواية".

يعدّ المؤشر الأجناسي عنوانا و"علامة تقوم بوظيفة تحديدية تنظيمية للعمل الأدبي"[2]؛ لأنه من البيانات المساعد للمتلقي في تبيان ماهية الجنس الذي تروم قراءته والإفادة منه، ليغدو المؤشر وفق هذه الأهمية علامة أيقونية تضطلع بمهمة الإخبار وإعلام القارئ، "وممارسة تعيين الأجناس ليس وليد الحاضر وإنما يرجع إلى العهد الكلاسيكي وتحرص على صفاء كل جنس من الأجناس الكتابية وتسعى لرسم الحدود، الفاصلة بين جنس وجنس أخر"[3].

لذا يظهر المؤشر الأجناسي الخاص برواية 'جذور وأجنحة' قريبا من ذيل صفحة الغلاف، وتحدّد موقعه أسفل اللوحة المصاحبة للغلاف ومن الجهة اليسرى لها. كما دبج بالخط النّسخي الطباعي الجميل، حيث بدا بارزا مكتمل الوضوح بلونه الأسود.

- الهيئة الناشرة:

وهي علامة مصاحبة لأي عمل إبداعي، تعلمنا بحضورها بأنها صاحبة الملكية الأولى لهذا النتاج طباعة ونشرا وتوزيعا، على اعتبار أنها "الهيئة الحقوقية التي صدر عنها الكتاب-الرواية-، وهذه الدور

[1] المرجع السابق، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص98.

[3] عبد القادر الغزالي، **الصورة الشعرية وأسئلة الذات قراءة في شعر حسن نجمي**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004، ص39.

ظهرت مع ظهور الطباعة، وتشمل كل من دور النشر والهيئات العلمية، ولجان تحكيمية كانت تبرز القيمة الإبداعية للعمل"[1].

لذا، نجد أن الدّار التي تولت طباعة ونشر روايتنا 'جذور وأجنحة'، هي **'مطبعة دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر'**.

نلاحظ أن شعار الدّار واسمها تموقعا أسفلا الصفحة، فبرزا بوضوح، خاصة وأن الخط المتخيّر هو النسخيّ الذي زاد من بهائه تعشيقة اللون الأسود، بالإضافة إلى رسمة الشّعار المنتقاة بعناية فائقة، وهو ما يوحي بأن للدّار اسمها المثقل في عالم النشر والتوزيع، لذا فإنّ حضورها في الغلاف مكّن القارئ من اكتساب ثقة أكبر فيما يقرأ بين يديه، نظرا للمصداقية التي تحظى بها هذه الدّار.

[1] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص143.

ثانيا: التّجريب وبراعة التّشكيل اللغوي.

استأثرت الرّواية التّجريبية الجزائرية بعديد المقومات الفنية التي منحتها خصوصية وفرادة، استطاعت من خلالهما التّأسيس لرؤية إبداعية امتاحت كينونتها من تجاوز السّائد من التجارب الروائية، واعتناق نزعة تجريبية اتخذت من التخطي والمغامرة والرغبة في الخروج عن النمطية طموحها الشرعي الذي رامت تحقيقه وهي تشيّد عالمها التخييلي، وحتى تحقّق الرواية التجريبية خصوصيتها السّردية، جعلت من اللغة أداتها الفاعلة في تجسيد هذه الغاية؛ على اعتبار أن اللغة تشكل إحدى الاستراتيجيات التي تمكن المبدع من الخرق والمجاوزة حيال الكتابة الإبداعية المنفتحة دائما على عديد الآفاق التي تسترعي اهتمام المتلقي وتدعوه لاستلذاذ الكتابة والشغف بها، وذلك من خلال ما تبثه فيه من تشويق وإثارة؛ لأن اللغة هي "القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله، فاللغة تنطق الشخصيات وتنكشف الأحداث وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبّر عنها الكاتب"[1].

من هنا، نلحظ أن اللغة تكتسب في الكتابة السردية الجديدة بعدا جماليا مختلفا، أسّس لرؤية تعبيرية اتخذت منها الكتابة مسارا لتلوينات موضوعاتية تتواءم ومجموع القضايا المطروحة، بالإضافة إلى الدور الذي تلعبه في بناء النص الروائي وهي تشكل صرحه الفني، لأن المخيال الرّوائي يشيد عالمه باللغة، فبها يحرك شخوصه، وبها يدير أحداثه، ومن خلالها يحقق التّواصل بين القارئ والتجربة التي يبعث بها البَاثُّ، ومن ثمّ، فاللغة وفق هذا الطرح هي"الوعاء الذي يصب فيه الروائي أفكاره،

[1] محمد العيد تاورتة، **تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية**، مجلة العلوم الإنسانية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع: 21، جوان 2004، ص52.

ويجسّد رؤيته في صورة محسوسة من خلال استعمال مفردات وتراكيب أو تغيرات تقريرية أو أساليب إيحائية، انزياحية رمزية أو تغيرات تناصية"[1].

وبهذا، تغدو اللغة إحدى الركائز المهمة في تشييد بنية الخطاب السردي؛ على اعتبار أنها تجاوزت وظيفتها الإبلاغية التواصلية إلى أداء آخر أكثر فاعلية اشتمل على امتلاك آلية الخرق والمجاوزة، وذلك بإبداع أشكال تعبيرية تحققت معها الحوارية التي أسّست انفتاح الرواية على أجناس أدبية متنوعة. ومن هنا؛ يمكن القول إن اللغة أداة تعبيرية مكّنت المبدع من ممارسة لعبة الكتابة السردية بكل حرية، لأن النّص الأدبي فضاء ذو خصوصية "تكف اللغة فيه عن أن تكون وسيلة حيادية بريئة لتصبح طرفا رئيسيا، ولتغدو مضللة تظهر غير ما تخفي، بل لتغدو مشكلة –على حد قول رولان بارث– فإن كانت اللغة في النصوص الكتابية الأخرى تصف الواقع، وتحاول أن تعاكسه بصدق وأمانة ما أمكن...فإنها تتطلع في الرواية الجديدة إلى خلق نوع من المغامرة عن طريق اللعب الحر بالكلمات بتغيير مواقعها أو بالاشتقاق منها، أو بالانحراف في استخدام مدلولاتها المعجمية"[2].

وتنزع اللغة السّردية في الرواية التجريبية منزعا تحديثيا مختلفا استطاعت من خلاله سلوك المغامرة والتّجاوز، حيث اتخذت تلوينات تعبيرية مكّنت النّص من استقطاب تشكيلات لغوية، تنوعت بين الفصحى والعامية والأجنبية، ليخلق هذا التنوع انفتاح الرواية على آفاق جديدة انفلتت من خلالها من إيسار الرواية التقليدية التي اتخذت من اللغة الجزلة فضاءها التّعبيري الأوحد، لتحقق الرواية

[1] عبد الرحيم حمدان، **اللغة في الرواية تجليات الروح للكتاب**، محمد نصار، قسم اللغة العربية، كلية فلسطين التقنية، دير بلح–غزة–، فلسطين. نقلا عن: مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الأساسية المجلد السادس عشر، العدد 2، ص 103-157، يونيه 2008 . http ///www.iugazaedu-ps/ara/research .تاريخ الاطلاع: 2019/06/02.

[2] دريد يحي الخواجة، **إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، تقنيات البنية**، مرجع سابق، ص35.

التجريبية بهذا التشكيل اللغوي المتعدد، التّماهي مع المجتمع الذي يتعايش أفراده بمرجعيات تتباين فيه المستويات اللغوية، وهو ما استلزم " الوضع الذي يفرض التعدد اللغوي (...) تبعا لمساحة الحرية المعطاة للأصوات، وهذا هو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات، لأن التعددية الصوتية تفرغ من الجنس الطبيعي للأصوات الروائية بوجهات نظرها المتباينة ومستوياتها الاجتماعية والثقافية المختلفة"[1].

1. لغة السرد العام (اللغة الفصحى):

إن القارئ لفصول رواية **'جذور وأجنحة'** يلحظ العناية الفائقة التي أولاها الروائي 'سليم بتقة' وهو يتخذ من اللغة الفصحى متكأ ارتكز عليه وهو ينسج مقاطع روايته، ويتجلى ذلك تحديدا من خلال البراعة التي تحلى بها وهو يُنطق شخصياته بما يتناسب ومستواها الفكري والثّقافي، حيث نلحظ أن جلّ المقاطع التي صِيغت باللغة الفصحى تولت سرد أحداثها شخصيات ذات بعد معرفي مقبول، بالإضافة إلى أنها تُعرفنا باللغة التي تخيّرها الكاتب لنسج روايته؛ فهي توحي بأنها لغته الحقيقية التي تنم عن مقدرته الواضحة على امتلاك ناصيتها، كيف وهو الأكاديمي المطّلع المثقّف.

ولعل رصدنا لبعض المقاطع التي حفل بها المتن يؤكد يقينا أن لغة السّرد العام هي الفصحى، ومن أمثلة ذلك قول الراوي السارد:" **خرج فابيان في رحلة طويلة باتجاه الجنوب وقلبه يكاد ينفطر من الفرح، لقد كان قاب قوسين أو أدنى من الهلاك، إثر تعرضه لنيران صديقة في معركة التل الشرقي، وظل قابعا في المستشفى فاقدا الوعي لأيام طويلة. وبوساطة من أحد معارفه النافذين بالمتروبول تم تحويله إلى الصحراء، في برج مراقبة متقدم، بعيدا عن المعارك، حيث أخبره بأن سيكون في رحلة اكتشاف واستجمام بأشعة الشمس الدافئة** "[2].

[1] محمد نجيب التلاوي، **وجهة نظر في رواية الأصوات العربية 'دراسة'**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، 2000، ص62.
[2] **جذور وأجنحة**، ص8.

وفي مقطع سردي آخر وبلغة فصيحة، عبّر من خلالها الروائي عن الصداقة الحميمة التي جمعت الجندي فابيان بالطيب الذي غدا صديقه المقرب الذي لا يقو على مفارقته، خاصة بعدما تملكه إحساس الراحة والطمأنينة لشخصه الذي يُكنّ له الاحترام والتقدير والإعجاب به وبالخدمات الجليلة التي يقدمها له من خلال الزيارات المتكررة التي يقوم بها، إذ "**وفي كل مرة كان يأخذ معه بعضا من طعام تعدّه له زوجته. لم يكن فابيان يكتف بالتطلع إليه من مساحة البرج الخارجية، بل كان يصعد إلى السطح يرقب مجيئه ويستعجله. وحينما يصل يبدو في حالة نفسية جيدة، إذ يبدأ بالتحدث إليه عن كل شيء. كان الطيب يكتفي في بعض الأحيان بالجلوس بجانبه يستمع إليه ولا يشاركه الحديث إلا قليلا.**

لقد وجد فابيان في شخص الطيب المؤنس الذي يملأ عليه وحدته، والصديق الذي يذهب عليه وحشته"[1].

ومن خلال عرضنا هذه المقاطع نقف على أن الروائي استطاع تطويع لغته، حيث صاغها صوغا طبع المحكي الروائي بأسلوب رصين متين محكم البناء، زاد من فنيته المعجم اللغوي الزاخر الذي انتقاه السارد بعناية فرام بوساطته التعبير عن أحداث روايته وتصويرها تصويرا، تفجرت عبره اللغة مشكلة أفضية دلالية موحية منحت النص إيقاعا أسهمت في تجريبيته زخرفة اللغة بانزياحاتها المستمدة من شعريتها الطافحة التي جعلت من تجربة المبدع فضاء تخييليا تمازجت فيه الرؤى وتواشجت فيه التعابير، وهو ما يؤكد يقينا بأنّ "الاشتغال على اللغة –وباللغة– في إطار النص

[1] المصدر السابق، ص30، 31.

الأدبي ضروري جدا، لأن كل إبداع كما قال أحد فلاسفة اللغة، يعتبر حدثا في حياة اللغة، لأنه يعيد صياغة تراكيبها، ويولد أنساقا تعبيرية جديدة، ويخلق لألفاظها سياقات لم تعرفها من قبل"[1].

2 . اللغة المحكية العامية (الدارجة):

إن أبرز ما ميّز تجربة سليم بتقة الروائية، هو توظيفه اللغة العامية إلى جانب اللغة الفصحى، حيث شهد المتن الروائي حضورا لافتا لهذه اللغة شديدة الصلة بالمجتمع؛ على اعتبار أن "المجتمع اللغوي يتصف بالثنائية اللغوية وهي وجود لغة فصيحة ولغة عامية، وهذه ظاهرة طبيعية منتشرة في كل لغات العالم، فمن هذا المنطلق فالعامية لغة أنشأتها العامة لحياتها اليومية، والدليل على ذلك أنها لغة البيت والشارع والسوق والمجتمع"[2].

وهذا الاستحضار من الروائي للمحكي العامي واع ومقصود؛ بدليل إدراكه أن اللّهجة العامية تلامس الواقع؛ لأنها بما تحمله من خصوصية تعبّر عن المجتمع، تنقل مشاعر أفراده وأحاسيسهم التي تسكن عوالمهم النفسية، لتكتسب الرواية من خلالها وعيا جديدا يمنح النص طاقة تخييلية تستمد عنفوانها من رحم الواقع الذي لا ينفرد بلغة واحدة كما ذهب إليه ' Marsel Cohen' حين قال: "وحدة اللغة مطلقا لا وجود له بهذا المفهوم حتى أفراد المجتمع الذين لا يملكون إلا لغة واحدة لا يستعملونها بنفس الطريقة في كل المقامات"[3].

---

[1] حسين خمري، **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص266.

[2] سهام مادن، **الفصحى والعامية وعلاقتها في استعمالات الناطقين الجزائريون**، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع،2011، ص33.32.

[3] Cohen Marsel, **Pour Sociologie du langage**, d'aujourd'hui, Albin Michel, paris, France, (1956), p 335.

ولعل من أبرز المقاطع الممثلة لهذا النموذج اللغوي الموظف للغة العامية، الحوار الذي دار بين شيوخ الدشرة خلال اجتماعهم "**في دار الحاج محمد يتدارسون أمر فابيان، وهناك أمور أخرى مدرجة في هذا الاجتماع لا تقل أهمية عن القضية الأم:**

– لمطار توخرت هذا العام وربي يستر..

– واش رايكم في وعدة سيدي لحسن ؟..راهي قربت..بلاك ربي يجري ببراكتو السواقي..

– لازمتنا علامات..

– هانا عرفنا وحدة منها..القاوري اللي في البراكة..

– راني نشوف فيها نحس أعوذ بالله..

– هذا سبة باش نعرفو علاش جا لقريتنا دون لخرين..

– الفرانسيس راجعين للدشرة ياجماعة راني نقولهالكم ونعاود وراكم توقفوا عليها..

اتفقت الجماعة قبل الخروج من دار الحاج امحمد على إرسال الطيب بن نونة إلى البرج لمعرفة نية الحاكم العسكري من إرساله مراقبا على الدشرة..."[1].

إن تعاملنا مع هذا المقطع الحواري، أحالنا لملاحظة كيفية استخدام السارد للغة، حيث لجأ إلى المزج بين العامي والفصيح، في إشارة إلى ضرورة إيلاء الكاتب اللغة العربية أهمية بالغة وهو يشيّد متنه الروائي؛ لأن خصوصية الكتابة السردية تقتضي الحفاظ على هويتها وأصالتها وروحها مهما دعت الضرورة إلى استدعاء تلوينات تعبيرية أخرى من قبيل إدراج اللهجة العامية أو اللغة الأجنبية،

[1] **جذور وأجنحة**، ص28 ،29.

وهو ما مثله هذا النموذج الذي تقاطع فيه العامي مع الفصيح فشكّل فضاء تعبيريا أثمر النص وأغناه بالدّلالات المكثفة؛ لأن هذا التوظيف المقصود من شأنه ملامسة الواقع المعيش واستنطاق مكامنه بالتعبير عن هموم المجتمع وصروفه، وهو ما منح الرواية بعدا تخييليا مبدعا؛ على اعتبار أن "نقل المادة الخام من الموضع الواقعي إلى الفن الروائي يتم عبر آلية تعرف بالتّخييل الروائي الذي هو جوهر عملية الخلق الفني"[1].

وفي مقطع سردي مماثل، نقف عند بُعد تجريبي آخر ساقه الروائي عبر لغة حوارية تقاطعت فيها اللغة العامية مع لغة السارد الفصحى، وهو ما شكل ملمحا تجديديا رسّخ في الرواية قيما جمالية، امتاحت خصوصيتها وفرادتها من تمازج المحكي اليومي بالسرد العام الفصيح، وهو ما أثث لرؤية فنية مبدعة تصدرها الحوار الذي أوكله السارد لشخصيتي البغدادي أخو الحاج امحمد كبير الدشرة، ومخلوف بن بردة التاجر اليهودي. والبغدادي من الشخصيات المعروفة التي لها كبير الأثر في دشرة سيدي لحسن الطرهوني، اشتهر بحبه الكبير للصيد...خاصة صيد الحيوانات والزواحف، عُرف بخلاله الكريمة وحبّه الشديد لإكرام الضيوف وعابري السبيل. أما عن صديقه مخلوف فهو تاجر يهودي يقطن بإحدى مدن الشرق، كان تاجرا متواضعا يمتهن بيع القماش، "**ثم تحول بسرعة إلى تاجر كبير يستورد من أوروبا الخردوات..الأقمشة.. القهوة..السكر..التوابل..الرخام..ويصدر المنتوجات الزراعية إليها.**

سأله البغدادي سؤالا مفاجئا عن تجارته في الماضي وكيف أستطاع أن يحقق أرباحا من تجارة الأقمشة، مع أن أسعارها منخفضة تصل أحيانا إلى أقل من ثمن التكلفة، فأجابه بعد تردد:

[1] الحسن أحمد، **تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب**، دمشق، (1992-1993)، ص186.

– شكون قالك حبيبي بلّي نتاجر في الكتان؟؟

– انت لي قتلي سبحان الله !

ضحك التاجر اليهودي من تعجب البغدادسي، ثم قال:

– أنا نجيب الكتان من الهند في صنادق خشب.. وهذوك نخدم منهم صنادق خشب صغيرة نبيعها للكولون لفرانسيس يحطّوا فيها الخضر والفاكية انتاعهم..وهكذا نربح مال الطبل مل العملية هاذي.

– آبا با با..يا بن عمي !!!

– بن عمك ونص..قولها وعاود..سوق بلا يهود كيما القاضي بلا شهود !!

وقدر ما نجيب الكتّان ياسر..قد ما نحصل على خشب ياسر نخدم منهم صنادق صغيرة ياسر..سنين وأنا على هذي الحال حتى وصلت، ولّيت تاجر كبير..

صعق البغدادي من دهاء التاجر اليهودي، وراح يتمتم:

– آه يا البغدادي.. قالك الثقل والعقبة والحمار يهودي..

اقترح التاجر اليهودي عليه بيع ما يصطاده إلى حديقة الحيوانات بهولندا باعتبار أن لديه معارف في أمستردام. فكان هذا الوسيط اليهودي ينقل الحيوانات والزواحف في صناديقه التي يبعها للبغدادي إلى ميناء بونة، ومنه إلى أمستردام، وقد تبين فيما بعد بأنه من المساهمين في حديقة الحيوانات تلك"[1].

وفي موضع آخر، نقف عند مقطع سردي صاغه السارد على لسان شخصيتين تنتميان إلى البيئة الشعبية محدودة الثقافة، إحداهما شخصية الأم 'بيّة' والأخرى شخصية ابنتها الضاوية، حيث دار

[1] **جذور وأجنحة**، ص78.77.76.

بينهما حوار صيغ بلغة بسيطة غاية في الحنان والعطف جاء في سياق مداعبة الأم لابنتها، هذه الأخيرة التي حملت في قلبها حبا كبيرا لا يضاهى كيف وكان تعلقها بها تعلقا كبيرا.. حيث كانت في كل مرة "**تلتفت إليها أمها** :

– هيا سابوق..سابوق..

تهز رأسها رافضة، وتجري لاحقة بها..

– تحمزي فيّ ببيوضتك كي شفتيني كحلوشة..استناي نجيك يا وحد الحلوفة.."[1].

نلاحظ أنّ هذا المقطع جاء معبرا عن الحب الذي يجمع الأم بفلذة كبدها، كما استطاع السارد بتخيره لهذا المحكي أن ينقل لنا الأحاسيس والمشاعر التي تكنها الأم لابنتها نقلا صادقا جعلنا نعيش متعة النص ونتلذذ أطواره، وهذا ما قادنا أن استخدام العامية في بعض السياقات بإمكانه أن يمدّ الرواية بتأثيثات جمالية تكسبها "أنفاسا متجددة باعتبارها رئة تتنفس بأكثر من متنفس وشريان ونافذة، فهذا التعالق والاستثمار المتنوع وتجديد الحديث باستمرار في المفردات والتراكيب وأساليب السرد وبنية المحتمل وخرق قواعد رؤية الواقع والحقائق والبديهيات في علاقتها بالكتابة وبالمتلقي..كل هذا كان يتغذى من رئات أخرى ذات بنيات مختلفة يتم تحويلها على سكتي الفني والإيديولوجي"[2].

وعلى نحو ما سيق في هذا النموذج الحواري، نلفي مقاطع عديدة اشتمل استخدامها للمحكي العامي على امتزاج باللغة الفرنسية والفصيحة أحيانا، ومن أمثلته هذا الحوار الذي تداوله مجموعة من الشخصيات (فابيان، الطيب، الحاج امحمد، العيد)، حيث يعدّ هذا المقطع من أطول الحوارات في الرواية إذ امتد إلى أربع صفحات. أما عن مناسبته فهي قبول الجندي فابيان لدعوة الطيب لزيارة

[1] المصدر السابق، ص54. 55.

[2] شعيب حليفي، **مرايا التأويل 'تفكير في كيفيات تجاور الضوء والعتمة'**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، ص115.

أهالي الدشرة للتعرف عليهم، حيث جرى اللقاء ببيت كبير أهل الدشرة الحاج امحمد. وتولى دور المترجم الطيب بن نونة المرافق لفابيان.

- "Sois le bienvenu Fabien , tu es chez toi, entre et repose toi, je reviens dans un instant."

دخل الطيب رفقة الحاج امحمد على فابيان:

– عمي هذا هو القاوري

– مرحبه...قرب مرحبه..

- salam, tout l'honneur et pour moi
- **... ??**(...)

دخل العيد محملا بقصعة كبيرة وضعها على المائدة بعد أن سلّم على الضيف..ربت الطيب على كتفه:

- Fabien, tu vas goutter avec nous le chef d'œuvre de l'art culinaire saharien, du chakhchoukha au mouton, c'est l'ambroisie des habitants de la région, allez bismillah.

(...) ثم رفع رأسه متوجها بحديثه إلى الحاج:

- El haj, vos plats sont succulents, une saveur jamais goutté auparavant..

ضحك الحاج من وصف فابيان وراح يشرح له سر الطبق العربي اللذيذ:

– كاين ياسر حوايج يعرفوها النسا انتاوعنا تخلي ديمة ماكلتنا بهذي البنة، اللحم لحلال، الدوا العربي، واليدين لي يطيبو يكملو الباقي.."[1].

[1] **جذور وأجنحة**، ص32، 35.

إنّ هذا الحوار المطول تنازعته تعددية لسانية مختلفة، تجاورت فيه اللغة العربية الفصيحة إلى جانب لغة المحكي اليومي بالإضافة إلى دمج اللغة الفرنسية، وكلها عناصر استخدمت قصدا للتعبير عن الأحداث بما يتوافق وسيرورتها. والملاحظ على طبيعة الكلمات والجمل الموظفة في سياق الحوار، أنها تميزت بالطول سواء ما تعلق باللغة العامية أو اللغة الفرنسية، وهو ما يشي أن استخدامها كان خيارا استدعته حاجة الروائي للتعبير عن مواقف الشخصيات ودعم الفكرة الرئيسة المعنية بالطرح والمعالجة، وكذا محاولته إنطاقها بما يتوافق ومستواها الثقافي والفكري، لنجد مثلا أن المحكي الفصيح تصدره السارد بوصفه شخصية مشاركة تتميز بالوعي والمستوى المعرفي والفكري إلى جانب شخصية الطيب الذي اضطلع بمهمة الترجمة والتوجيه، في حين أن شخصية الحاج امحمد وابنه العيد أوكلت لهما مهمة النطق بالمحكي العامي، وهو ما عبر عن انتماءهما للبيئة الشعبية محدودة الثقافة. لنلحظ ان الكاتب وفق في التمييز بين المتحاورين وذلك بمنح كل شخصية دورها في الحكي باللغة التي تتوافق ومستواها المعرفي والثقافي أو موقعها الاجتماعي. وهو ديدن كثير من الكتاب الذين "يؤثرون أن ينطقوا الشخصيات في مواقف الحوار، والمناقشة، بلهجتهم الطبيعية الخاصة"[1]. وكل هذه الاعتبارات منحت النص خصوصية عبرت بإحكام عن روح البيئة، كما أضفت على مسارب المتن السردي مسحة جمالية مبدعة. لتغدو لغة السرد وفق هذا المرتكز لغة حوارية، تأسست منطقيا على ما قال به باختين حين رأى أن "على اللغة كي تصبح صورة فنية أن تصبح كلاما على شفاه متكلمة، وتقترن بصورة الإنسان المتكلم"[2].

[1] محمد يوسف نجم، **فن القصة في الأدب السعودي**، ط7، دار الثقافة، بيروت، 1979، ص127.

[2] نضال الصالح، **شعرية اللغة في رواية 'الأسوار'**، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع: 368، كانون الأول-ديسمبر2001، عن الموقع: www.awu-dam.org . تاريخ الاطلاع: 2019/07/15.

3. توظيف اللغة الأجنبية (الفرنسية):

حَظيتْ رواية 'جذور وأجنحة' بتمازج تعبيري وتعدّد لغويّ لافت، استطاعت من خلاله نزعة الرّوائي التّجريبية ممارسة الخرق والتّجاوز بأبعادهما الجليّة، حيث تمظهرت رؤيته بالانفتاح على الثقافة الفرنسية من خلال تفجيره معجمها بتوظيف مفرداته ومعانيه بالشكل الذي جعلنا نسم منزعه بالمبالغة والتوسع، ولعل السبيل الذي حقق لروايته هذا الانفتاح، هو طبيعة الاستخدام التي طالت جل الحوارات التي دارت على ألسنة شخصياته، خاصة وأن أحداث الرواية خضعت لمجموعة من المحكمات من قبيل معالجتها لقضية الثورة الجزائرية ضد المستعمر الفرنسي الغاشم الأمر الذي تطلب تعاملا محكما مع مجموع الأحداث المطروحة ومحاولة الربط بينها ببراعة ودقة كافيتين، ما استدعى ضرورة الحوار بين الثقافتين العربية والفرنسية، وهو ما أجبر الروائي على تبني تقنية خاصة في أسلوب الحكي سلك من خلالها استراتيجية التجريب تجلت في نمط الكتابة التي تشكلت تشكيلا مجاوزا أكسب الخطاب الروائي جمالية وخرقا إبداعيا واضحا أمدّ المتلقي بمعطيات ثقافية دخيلة.

ولعل هذا التوجه الفني واع ومقصود؛ بدليل أنه "خيار فني مبعثه ضرورة البحث عن الشكل الملائم للتجربة الإبداعية، لأنّ الشّكل ولغته أصبحا شغل الرواية العربية المعاصرة، التي لا يتوقف بحثها عن الأشكال الملائمة لاستيعاب التجربة المعاصرة التي يعيشها المجتمع العربي المتأرجح بين نداء الماضي وهموم الحاضر"[1].

ولقد شهدت الرّواية عديد النماذج الحوارية، خاصة ما تعلق منها باستخدام اللغة الفرنسية، هذه الأخيرة التي احتلت حيزا واسعا من السّرد؛ على اعتبار أن السّارد استثمرها وهو في سياق التعبير عن عديد المضامين التي تولت عملية طرحها شخصيات فرنسية أسند إليها الروائي مهمة إدارة الحوار الذي استدعته طبيعة الأحداث عبر تفعيل تقنية المشهد التي تعمل على "منح الشخصيات

[1] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص55.

مجالا للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات"[1]، وهو ما تحقق في عديد المقاطع المتواترة عبر مسارب المتن، ولعل من أبرز المشاهد نجد الحوار المطول الذي أجراه الجندي فابيان مع القائد غونزاليس بعد الاستدعاء الذي تلقاه حيث تضمن خبر تحويله إلى مهمة أخرى باتجاه الجنوب. وهذا ما دار بينهما:

-" Le bureau du commandant s'il vous plait ?

- Au fond du couloir

- Merci

-Vous êtes Fabien, le soldat Fabien de Gerland du cinquième régiment

- Oui mon commandant, répliqua Fabien

- Je vois ici que vous êtes effectué au sud !

- Oui mon commandant

-Vous êtes placé sous mon commandement ?

- Non, c'est sur ma requête !

- Et pour qu'elle motif ?

- Je voudrai découvrir le sud !

- Dans ce cas vous vous présentez au capitaine Gonsalez dans le avancé

- A vos ordres mon commandant

[1] مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص239.

- Vous pouvez disposer, conclua le commandant[1]".

ويحيلنا هذا المقطع الحواري الذي أجراه فابيان مع قائده لملاحظة مفادها أن لغة التواصل بينهما كانت الفرنسية، وهي إشارة إلى أن الروائي أحسن التعامل وهو يصوغ حكيه، إذ أسند لشخصيتيه اللغة القومية الواحدة التي تجمعهما، وهو ما أحدث تفاعلا خلق في بنية الخطاب جمالية مكنت المتلقي من معايشة الحدث بمتابعة حيثيات أطواره؛ على اعتبار أن المحافظة على أصول اللغة يتحقق جدواها وفاعليتها بحسن توظيفها واستثمارها، ولعل التوفيق في اختيار الشخصيات الناطقة والمحركة للحدث هو من صميم تأكيد المرجعية الفكرية والثقافية لهذه اللغة، كما منح المسار السردي دلالات عمقت من مضامينه.

وفي سياق مماثل انفتحت فيه الرواية على توظيف اللغة الأجنبية ممثلة في الفرنسية، جنح السارد من خلاله إلى متابعة سرد رحلة الجندي فابيان باتجاه الجنوب وتحديدا دشرة سيدي لحسن الطرهوني، ومحاولته نقل أدق التفاصيل المصاحبة لمسار وجهته. ولعل ما يفيدنا ونحن نسوق هذا الشاهد هو محاولة الوقوف على البراعة التي تحلى بها الروائي وهو يصور مجريات الأحداث تصويرا فنيا زاد من جماليته تمكنه الواضح من استخدام اللغة التي استطاع أن يطوعها ويعبر بها عن مقاصد شخصياته. وهو ما أكده هذا النموذج الحواري الذي جمع فابيان بمرافقيه على متن العربة التي أقلتهم إلى محطة القطار، حيث لم تنقطع تعليقاتهما وهما يتعجبان من إقدامه -فابيان- "**على هذه المغامرة المحفوفة بالمخاطر**:

- Tu t'es mis dans un sale pétrin mon ami !
- T'inquiète pas, on va te marier à une de ces fatmas !!
- Eh..fais gaffe, ces arabes sont des barbares, des primitifs, méfies toi !!

[1] **جذور وأجنحة**، ص7. 8.

لم يعر فابيان اهتماما كبيرا لتعاليق مرافقيه إلى محطة القطار، كان يستعرض عليهم فوائد السفر ويذكرهم بمقولة Guy De Maupassant:

«Le voyage est une espèce de porte par où l'on sort de la réalité pour pénétrer dans une autre réalité inexplorée qui semble un rêve»" [1].

وضمن نموذج آخر تمثّل فيه السّارد استخدام اللغة الفرنسية داخل مسار المحكي الروائي، نقف عند مقطع مطول أورده في سياق حديثه عن الثقافة التي يمتلكها الجندي فابيان، هذا الأخير الذي أجبرته الظروف القاهرة إلى إنهاء مساره الدّراسي لينخرط في الجيش الفرنسي بعد الدعاية المغرية التي روجت لها السلطات آن ذاك، ليلتحق بعدها بالكتيبة الخامسة مشاة التي حطت رحالها بالشرق الجزائري. ولعل الدّافع الذي أجبر فابيان إلى اتخاذ هذا القرار رغم إدراكه للمخاطر الذي تنتظره في أرض الجزائر هو تشبعه بالأفكار الحاقدة على كل ما هو جزائري وعربي مسلم، خاصة أن طبيعة الكتب التي كان يقرؤها، كانت في جملتها كتب تحمل أفكارا وعقائد حبلى بالأكاذيب والمغالطات التي"**تنتصر لأسطورة الرجل الأبيض، وتقلل من شأن الآخر العربي وتصفه بالمتوحش المفترس، وتدعم المساعي التحضيرية والتنصيرية مرورا بالإبادة العرقية**"، وكلها دسائس شاعت في كتابات أمثال: هيبوليت تان، وفكتور هان..، وتقارير بعض العسكريين من طينة الكولونيل دومنتنياك وتورنيي...

وإلى جانب شغفه بمطالعة الكتب والتقارير المغرضة الحاقدة، ولع أيضا بتصفح الجرائد والمجلات الصادرة عن الصحافة الفرنسية على غرار ما تنشره صحيفة 'L'Echo de paris' نقلا عن كبار الكتاب من أمثال 'جي مو باسان' وما حملته في طياتها من حقائق مزيفة كان الهدف الحط من قيمة

[1] المصدر السابق، ص9.

الفرد الجزائري المسلم المسالم، ووسمه بأرذل النعوت وأشنع الأوصاف...، والمقطع الذي أدمجه الروائي لصاحبه 'جي مو باسان' يؤكد حقيقة ما طرحناه. حيث جاء فيه:

"C'est là un des signes les plus surprenants et les plus Incompréhensibles du caractère indigène :le mensonge. Ces hommes en qui l'islamisme s'est incarné jusqu'à faire partie d'eux, jusqu'à modeler leurs instincts, jusqu'à modifier la race entière et à la différencier des autres au moral autant que la couleur de la peou différencie le nègre du blanc, sont menteurs dans les moelles au point que jamais on ne peut se fier à leurs dires. Est-ce à leur religion qu'ils doivent cela ?-Je l'ignore. Il faut avoir vécu parmi eux pour savoir combien le mensonge fait partie de leur être, de leur âme, est devenu chez eux une seconde nature, une nécessité de la vie"[1].

وفي مقطع سردي آخر وبلغة فرنسية، بَسَطَ السّارد فيه الحال التي آل إليها فابيان وهو يتأمل مظاهر الحياة في الجزائر، هذه البلاد التي أُعجب بجمالها وطيبة أهلها وتعدد عاداتها وتقاليدها، وكل هذه المشاهد الجميلة سحرت عقله وتملّكت قلبه حتى غدت شغله الشاغل، خاصة وأنه وقف منها موقف المقارن النّاقد لمجموع ما نقل إليه وإلى غيره من أخبار مغلوطة حاقدة وحقائق مزيفة، أسهمت الدعاية الاستعمارية في الترويج لها وكلها تسيئ للجزائر أمة وشعبا. هذا البلد الذي حمله في قلبه قصيدة جميلة لا يمكن أن ينساها؛ بدليل الحب الذي شمله به أهالي القرية والاحترام الذي بادلوه إياه وهو الغريب أصلا وعرقا...، وممّا زاد من تعلقه بالدشرة وأهلها هو علاقة الحب التي جمعته بالضاوية، هذه الفتاة الحالمة التي سكنت عالمه النفسي فخلفت فيه عميق الأثر خاصة بعد ذلك اللقاء الذي جمعهما صدفة في مقبرة القرية، فلم يسطع تناسيه، كيف وقد عايش جمال اللحظة وهو

[1] المصدر السابق، ص15.

يرمق فتاة أحلامه التي ألهمته بقوة شخصيتها وروحها الممتلئة بالثقة...حتى غدت كل شيء في حياته.

"مرت الأيام و هو على تلك الحال..إنه مريض، يشعر بالتعب..كان يتقلب على السرير. ترى هل تحس بما يحس؟ إنّه يحاول أن يضع نفسه بينه وبينها، فتتملكه سعادة لا مثيل لها. زاره الطيب فسأله:

- Fabien, tu as l'air pâle !!

- Je trouve du mal à dormir

- As-tu des problèmes avec les autorités ?

- Non, simplement une fatigue.

- Fabien, me cache-tu quelque chose ?

حاول فابيان التهرب من أسئلة الطيب.. لم يشأ أن يطلع أحدا على هذا السر الذي يحتفظ به لنفسه.

- Je suis pris par l'amour du sud, et la bonté des gens, il me séduit, le sable, les palmeraies, le coucher du soleil, la générosité des villageois..

-Te voilà devenir poète romantique !!

- J'ai fini par aimer vraiment, ce bled.

-Tu n'es pas le premier, ceux qui passaient par là avaient le même sentiment, tels que, Le Roux, Bertrand, Dinet et d'autres.. "[1].

[1] المصدر السابق، ص83. 84.

ومن خلال عرضنا لهذا المقطع، نلاحظ أن الكاتب حاول إجراء الحوار بين شخصيتين هما فابيان والطيب، ففابيان هنا يتكلم بلسانه الأصلي الفرنسي أما الطيب فهو العربي الناطق بلسان غيره، وهذا إن دل على شيء فإنّما يدل على التأثير الذي حاولت فرنسا ممارسته وهي تروج للغتها وثقافتها في الوسط الجزائري، في محاولة منها لطمس الهوية العربية الإسلامية ومسخ اللغة وجعلها لغة بديلة عن العربية المتجذرة، لكن مخططاتها فشلت وجهودها لم تفلح أمام شخصية الجزائري الراسخة والمتشبعة بالقيم والأصالة والمحافظة على إرث الآباء والأجداد. لكن رغم ذلك فتمكُّن بعض أفراد المجتمع من لغة مستعمرهم لوكنها تمثل اللغة المرجعية التي فرضت حضورها حينئذ، كما كان الهدف من تعلّمها هو المواجهة ومعرفة مآلات الأمور وأمن الشر الذي يحمله العدو لكل ما هو جزائري عربي مسلم.

ونظرا لكثرة توظيف الروائي للغة الفرنسية عبر متنه، نحاول إيراد مقطع أخير أدمجه السارد في سياق حديثه عن معاناة الجزائريين إبان فترة الاحتلال من ظلم ومكر أبدعت السلطات الاستعمارية في تسليطه على العزل من شعبنا الأبي، ومحاولاتها الإغرائية لتغطية ممارساتها التعسفية وأعمالها الإجرامية لتظليل الرأي العام، وذلك من خلال ما انتهجته من مخططات خبيثة ابتغت بها استمالة الجزائريين، وهي سياسة عهدها الأحرار من أبناء الجزائر الذين لا تغريهم الامتيازات بقدر ما تحفزهم للمضي قدما نحو هدفهم المنشود وغايتهم المبتغاة وهي التحرر والعيش في سلام، دون التماس صدقة أو معروف من فتات يلقي به الحاكم إلى الفقراء والمساكين. وهذا ما قاله الحاكم بعد أن تناول الكلمة:

-" Chers citoyens de dechra sidi lacen, je vous salue..

Je suis venu personnellement pour vous annoncer une bonne nouvelle, comme preuve de l'importance que l'état français port

à votre dechra, qui va être grandi à la place des gourbis, nous allons bâtir des maisons en pierre, nous travaillerons la terre selon des techniques modernes, nous construirons des routes qui reliront les villages aux villes, c'est un merveilleux programme tracé par l'état français pour cette région, un programme qui procura du travail à tous en particulier ceux qui n'ont pas de terre, il y'aura priorité pour ceux qui collaboreront avec nous. Cette région va enfin connaitre la prospérité comme d'autres secteurs devenus de véritable paradis, comme partout d'ailleurs dans le monde civilisé. Le peuple du sud va connaitre la prospérité et la paix, l'ordre sera maintenu, les biens privés de l'individu seront protégés, et chacun pourra travailler en toute sécurité, et pourra cueillir lui et sa famille le fruit de son travail. Je vous remercie"[1].

وبعد رصدنا مجموع المقاطع التي استخدم فيها الروائي اللغة الفرنسية، نلحظ أن توظيفه لها كان مكثفا عبر فصول روايته إلى الحد الذي لا تكاد تخلو فيه صفحة من حضور مفردات وجمل من هذه اللغة، وهذا إن دل فإنه يدل على الحرص الذي أولاه وهو يستعملها في عديد السياقات التي تقصد منها خدمة مضمون خطابه السردي، حيث أفضى هذا الاستعمال إلى إبراز التعدد اللغوي الذي تحققت فاعليته من خلال ما حققه من انسجام لتركيبة النص وانفتاحا على أبعاد جمالية رسمت خطه التجريبي.

يمكن الإقرار من كل ما تقدّم؛ أن الرّواية التّجريبية استطاعت أن تتخطّى المنظور اللّساني أحادي اللغة الذي أسّسته الرواية التقليدية وهي تشكّل خطابها الرّوائي حيث جعلت من الفصحى لغة

[1] المصدر السابق، ص98.

للسّرد لا يمكن مجاوزتها، ومن ثمة غدت اللغة التجريبية استراتيجية أسست رؤيتها التّحديثية من خلال ابتكار أساليب فنية جديدة كرست لخطية انفتحت على عديد الأداءات اللغوية –فصحى وعامية وأجنبية– التي تستجيب لطموحات الواقع المتغير، لتعبر عن آلامه وآماله وفق تقنيات تنأى بها عن النمطي والمألوف، بما تحققه للقارئ من استقطاب وإثارة تبعث فيه هاجس البحث وتولد لديه الرغبة في المغامرة التأويلية التي تستدعيها إيحائية اللغة ورمزيتها وشاعريتها الحبلى بالدلالات المتوارية خلف حجب النص، بدليل أن اللغة في الرواية التجريبية تكتسي كبير أهمية "فهي انسجام وتناغم ونظام واللغة الإبداعية نسج بديع يبهر ويسحر، ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطّف على لغته حتّى يجعلها تتنوع على مستويات، لكن دون أن يشعر القارئ باختلال المستويات في نسج لغته وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نوع ما"[1].

[1] عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)**، ص75.

ثالثا: الكتابة الروائية والوعي الجديد بالموروث الشعبي.

- الاستلهام من الموروث الشعبي.

لقد عُدّ استحضار التّراث الشعبي في الرّواية الحديثة والمعاصرة من أهم ملامح التجريب؛ لأن الجنوح إلى الإفادة من التراث بأشكاله المختلفة له ما يبرره فنيا، خاصة أنه يمدّ المبدع بعديد الرؤى التي تحقّق له الانفتاح والتواصل مع ماضي الأجداد المكتنز " بثروة هائلة من التراكيب التي أنتجتها قريحة البيئات الشعبية بعفويتها الفطرية وقدرتها على الخلق والابتكار"[1].

وأفضت حاجة المبدع إلى الاستلهام من معين التراث إلى نتائج حققت للمنجز الروائي الفرادة والمغامرة، حيث غدا أمر استحضار الموروث الشعبي ضرورة محوجة، خاصة وأن طبيعة العصر بما تحياه يومياته من جدة على جميع المستويات، تطلب الإفادة من هذا المعين الذي يطوي في جوانحه أجوبة كافية للمستجد من الطروحات والأسئلة التي تكتنف الأمة، ولعل هذا الجنوح المتقصد له ما يبرره فنيا، لأن المبدع في حقل الكتابة الروائية يدرك "أنه باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير، وذلك أن المعطيات التراثية تكسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي، ودائم في وجدان الأمة"[2].

كما أن المبدع على وعي تام بأن هذا الاستلهام والتوظيف الجمالي، يفتح له منافذ تمكنه من المحافظة على مآثر الأجداد، هذا التراث الحافل الذي بوساطته يستطيع ولوج عوالم تخييلية تزيد تجربته الإبداعية إبهاء وجمالية، تبعث في المتلقي أثرا فنيا يزيده تعلقا بالمنجز الأدبي؛ ومن ثم، فالروائي حين "يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقومات التراث يكون قد توسل

[1] سعيد شوقي محمد سليمان، **توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ**، ط1، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص355.

[2] علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار غريب للطباعة والنشر، 2006، ص16.

إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه. وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية وجدانية معينة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك لإثارة كل الإيحاءات والدلالات"[1].

لذا، يغدو هذا الاستدعاء محاولة جادة من لدن المبدع وهو يستثمر من المنجز التراثي الشعبي، ما يقود تجربته الإبداعية إلى ولوج عوالم التجريب، هذه الاستراتيجية الفنية التي مكّنت المبدع من التخطي والمجاوزة، خاصة من خلال السبل الفنية التي وفرتها لها ، فاستطاع بفضلها تأثيث متنه الرّوائي بالجديد المتفرد، الذي خدم غاياته المأمولة، وارتقى بنتاجه إلى ولوج تخييلات فنية، تحققت معها الحداثة السردية التي تعتبر أحد المنافذ الإبداعية المشكلة للرواية المعاصرة، ليغدو هذا الجنوح من الرّوائي خيارا فنيا واع، مبعثه ضرورة البحث عن الجدة والفرادة التي تحقق للمنجز الفني فنيته. هذا الأخير الذي يشهد في الآونة الأخيرة اهتماما منقطع النظير من لدن الدارسين، الذين راحوا يبحثون عن المستجد الذي من شأنه الارتقاء بفنية الرّواية المعاصرة التي تستجيب لمتطلبات المجتمع وما يعايشه من مستجدات، استدعت البحث عن المنافذ والحلول التي تستأثر بها الرواية وحدها؛ على اعتبار أنها غدت صوت العصر.

- تعريف الأمثال الشعبية:

تعد الأمثال أبرز أشكال الأدب الشعبي توظيفا من قبل المبدعين، لأجل ذلك تعددت تعريفاتها وتباينت بين جمهور الباحثين.

فالأمثال الشعبية هي أقوال حكيمة بليغة عميقة المعنى، دقيقة التصوير، تجري على ألسنة العامة ببساطة وسهولة، وهي خلاصة تجربة عريضة تكوّنت عبر الزمن الطويل وانتقلت متوارثة جيلا بعد جيل حتى وصلت إلينا معبرة تعبيرا صادقا عن المعنى المراد[1].

[1] علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص16.

وفي هذا الصدد أيضا؛ نلفي الكاتب والأديب **أحمد رشدي صالح** يقول: "إن المثل هو أسلوب بلاغي جاد قصير، يكون حكمة أو قاعدة أخلاقية أو مبدئ سلوكيا "[2].

وفي هذا السياق يمكننا القول :"إن الأمثال الشعبية جزء مهم من التراث والأدب الشعبي لأيّة أمة، نتعرف بها وبواسطتها على نفسية تلك الأمة وخصائصها وأنماط سلوكها وطرق تفكيرها وضروب حياتها، من أجل ذلك كله كان لا بد لأية أمة تريد اللحاق بركب الحضارة الإنسانية عليها الإسهام في الرجوع إلى تراثها، أن تعيد النظر فيه وتستجلي جوانب الخير منه..."[3].

1. التناص مع الأمثال والتّعابير الشّعبية:

انفتحت تجربة المبدع سليم بتقة على الموروث الشّعبي، من خلال استلهامه اللافت لجملة من الأمثال والتعابير الشعبية المأثورة، التي تعدّ أحد المكتنزات المتغلغلة في وجدان الأمة، حيث حاول الإفادة منها، لإدراكه أنها حبلى بالمكتنزات الدّلالية والإيحائية العميقة، لذا نحاول في هذا المبحث مقاربة مجموع التوظيفات التي لجأ إليها المبدع وهو يشيّد عالمه الروائي، متقصدين الوقوف على ما أفضت به من دلالات وما حققته للمتن من جمالية وثراء.

وعلى هذا الأساس، نقدم هذا المسرد الإحصائي لمجموع الأمثال الشّعبية الموظفة داخل نسيج الرواية، نردفه بأهم المدلولات التي خرجت بها نظير هذا التفاعل.

---

[1] خليل حسونة، **المثل الشعبي العربي الفلسطيني**، ط1، دار ابن خلدون، فلسطين، 2002، ص9.

[2] أحمد رشدي صالح، **الفنون الشعبية**، سلسلة المكتبة الثقافية، بالقاهرة، 1961، ص 36.

[3] إميل بديع يعقوب، **الأمثال الشعبية اللبنانية**، منشورات جروس – برس، طرابلس، لبنان ، (د ت)، ص 19.

المثل أو التعبير الشعبي	الأصل المأثور	نوعه	وظيفته	الصفحة	ملاحظات أخرى
سوق بلا يهود كما القاضي بلا شهود	–	مثل شعبي	لتدعيم الحدث وتأكيد الموقف.	78	ورد في الحوار
الثقل والعقبة والحمار يهودي	–	مثل شعبي	بغرض الإقناع	78	ورد في الحوار
هم يضحك وهم يبكي	شرّ الشدائد ما يُضحك	مثل شعبي	بغرض تدعيم الحدث	69	ورد في السرد
الحاضر يبلغ الغايب	من ذكرك ما حقرك	تعبير شعبي	لتدعيم الحدث والموقف	40	ورد في السرد

لي مقدرا راهي تلحق	الكاتبة تلحق	مثل شعبي	بغرض تدعيم الحدث	19	ورد في الحوار

- دلالات التناص مع الأمثال والتعابير الشعبية:

- سوق بلا يهود كما القاضي بلا شهود[1]

يُضرب المثل في سياق الحديث عن المكر والنفاق الذي يسلكه بعض الباعة بغرض تحقيق الربح السريع، ويتحقّق لهم ذلك باختراع حيل وتدابير تمكنهم من التحايل على الزبائن دون التفطن لغشهم. وهذا اللون من الخديعة جربه الباعة اليهود من قَبْلُ في أسواقهم وحملوه معهم أينما حلوا. وبسلوكهم هذا المذهب في تعاملاتهم التجارية استطاعوا التأثير من خلاله على عديد التجار في بلاد العالم، فأشاعوا سنتهم الخبيثة فأفسدوا كما يفسد القاضي المتحيز وهو يحكم بين مخاصميه دون قرائن وأدلة يثبتها الشهود بدعوى عدم حضورهم، فيظلم ويجور.

وفي الرّواية ينطق بالمتناص التاجر اليهودي مخلوف بن بردة في سياق حواره مع البغدادي أخو الحاج امحمد بعد التعجب الذي أبداه محاوره من الحقيقة التي أطلعه عليها حول سرّ ثرائه السريع، حيث كان يعتقد البغدادي أن الأرباح الطائلة التي يجنيها التاجر هي من عائدات تجارة الأقمشة، إلى أن يفاجئه بالطريقة الماكرة التي سلكها حتى غدا تاجرا كبيرا، ناطقا بالمتناص:

– " أنا نجيب الكتان من الهند في صنادق خشب.. وهذوك نخدم منهم صنادق خشب صغيرة نبيعها للكولون لفرانسيس يحطّوا فيها الخضر والفَاكية انتاعهم..وهكذا نربح مال الطبل مل العملية هاذي.

[1] **جذور وأجنحة**، ص78.

– آبا با با..يا بن عمي !!!

– بن عمك ونص..قولها وعاود..سوق بلا يهود كيما القاضي بلا شهود !!"[1].

نلاحظ أن السّارد أدمج المتناص في سياقه المناسب، خاصة أنه جاء معبرا عن الموقف الذي استخدم فيه، وهو ما منح الحوار دلالات مكثفة استمدت جذوتها الإيحائية من عمق المثل المعبر تعبيرا صادقا عن المعيش الاجتماعي الشعبي. كما تجدر الإشارة ونحن نسوق جملة الدّلالات التي شحن بها المثل إلى الإمكانية الفنية التي انطوى عليها وهو يكشف لنا حقيقة شخصية التاجر اليهودي الذي سلك سلوكا سلبيا وهو يقيم ثروته على الاحتيال والغش.

- الثقل والعقبة والحمار يهودي[2]

يؤُكِّد المثل دلالة غاية في الأهمية، مُؤدّاها أن على المرء عدم النظر إلى الأشياء نظرة سطحية مجاوزة، لأن ما نعتقد أنه بسيط وطبيعي قد ينطوي على جملة من الحقائق الصادمة التي لا تخطر على بال أحد، من هنا ينبغي على الفرد كائنا من كان التحلي بالحرص والذكاء وتقدير الخطى خاصة في الأمور التي لا يَحْسن معها الخطأ. وهو ما يتقاطع مع محتوى المثل القائل **'الي فاتك بليلة جازك بحيلة'**[3] ، أو المثل القائل **'يامَا تحت السواهي دواهي'**[4].

أمّا استحضَارُهُ في الرواية، فقد جاء على لسان البغدادي بعدما أُذْهل وصُعِقَ للدهاء الذي تحلى به التّاجر اليهودي وهو يُقِيم ثروة طائلة في ظرف قياسي على حين غفلة من معارفه ممن يمتهنون

[1] المصدر السابق، ص77 .78.

[2] المصدر نفسه، ص78.

[3] Mohammed Ben CHeneb ,**Proverbes de l'Algérie et du Maghreb** ,Maisonneuve & Larose ,Paris,France,2003, p.74.

[4] دالية جمال الطاهر، **موسوعة الأمثال الشعبية .** دراسة علمية، ص157. عن الموقع: WWW.Kotobarabia.com

التجارة ذاتها، وهو ما حرك في نفسه شعور الحيرة من كسبه وغناه الذي فاق كل الحدود. إلى أن تزول غمامة هذا التساؤل بالإجابة الصادمة التي أطلقها التاجر على مسامع البغدادي، الذي لم يجد من التعابير إلا هذا المثل؛ مبررا به لنفسه حينما " **راح يتمتم** :

– **آه يا البغدادي.. قالك الثقل والعقبة والحمار يهودي..**"[1].

ليكشف لنا المثل عن مجموع الحقائق التي تحيا بها نفسية الفرد اليهودي القائمة على المكر والخديعة والنفاق، وكلّها سلوكات ذميمة تُنمّ عن مرجعية ساقطة فاسدة، جبلوا عليها فهي راسخة فيهم إلى يوم الدين.

وإذ يوظف السّارد هذا المثل فهو يقدم لنا الصورة النموذجية للإنسان الجزائري المتمسك بتعاليم الإسلام السمحة، والمنتهج للقيم والمبادئ القويمة التي استمدها عن آبائه وأجداده، من إخلاص ووفاء، وصدق وأمانة، وكلها خلال طيبة كريمة حاول الكاتب البعث بها عبر توظيفاته اللافتة للأمثال الشعبية؛ لإدراكه أنها حبلى بالقيم النبيلة التي ينبغي غرسها وتلقينها للجيل الجديد. لندرك من هذا كله أن للثقافة الشعبية الموروثة كبير أهمية وقيمة في دنيا الناس، وحفظها والحفاظ عليها هو من صميم حفاظنا على هويتنا؛ كيف وهو الحامل لقيم "الكشف عن جذورنا وعناصر أصالتنا وأسرار ذاتنا، لكي نقدم الأساس الراسخ الوطيد لوجودنا الحاضر بالمستقبل"[2].

[1] **جذور وأجنحة**، ص78.

[2] عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، **تراثنا بين ماضي وحاضر**، معهد البحوث والدراسات العربية، مصر، 1968، ص8.

- هم يضحك وهم يبكي[1]

يُروى هذا المثل بعديد الصيغ من قبيل **'كثرة الهم تضحك '** أو **'كلام العدو يضحك و كلام الحبيب يبكي'**[2]، ويقال إن أصل المثل في اللغة الفصحى**' شرّ الشدائد ما يضحك '**[3]، وهو ما ألفينا له ذكرا في قول الشاعر:

ضحكت من البين مستعجبا * وشرّ الشدائد ما يُضحك**[4]

ثم أعيد صياغته باللغة العامية الدّارجة حتى صار يُلفظ بما ذكرنا قبل. ومعناه أن المرء قد تكتنف حياته بعض البلايا أو الشدائد التي تشعره بالحزن والفجيعة والبكاء، فيجبره واقع الحال إلى ملازمة الضحك المعقول الذي يعتريه رغما عنه. وهي إشارة أن عظائم الأمور التي تلم بالإنسان فلا يقدر عليها تدفع به إلى الضحك. كما قد يطلق على من تعرض إلى ابتلاء وأراد أن يروح على نفسه ويخفف من بلواه شيئا يسيرا فيلجأ إلى الضحك.

أما مناسبته في الرواية، فقد نطق به شخص 'الحاج امحمد' كبير أهل الدشرة بعد عودته من مكتب الحاكم الذي أجبرهم على دفع ضريبة أسلاك الهاتف التي عُثر عليها مخربة، حيث أثقلت الإدارة كواهلهم بالضرائب المثقلة التي لا قبل لهم بها بغير وجه حق. وضرب الحاج بالمثل على مسامع الأهالي الذين كانوا مجتمعين في المقهى وأصواتهم تتعالى بالضحكات وهم يستمعون إلى "**الطالب سي عبد الحفيظ يسرد عليهم النوادر والطرائف التي يقرأها من الكتب القديمة**"[5]،

---

[1] **جذور وأجنحة**، ص69.

[2] Mohammed Ben CHeneb, **Proverbes de l'Algérie et du Maghreb**, op.cit , p197.

[3] أبو بكر محمد بن العباس الخوارزمي، **الأمثال**، موفم للنشر، الجزائر، 1993، ص262.

[4] أبو هلال العسكري، **جمهرة الأمثال**، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطماش، دار الجيل، (د.ت)، ص554.

[5] **جذور وأجنحة**، ص69.

ليقطع الحاج كلام الحكواتي ويخبرهم بما دار بينه وبين الحاكم، وما إن أنهى كلامه حتى خيم الصمت على المقهى، واعتلت وجوه الحاضرين سحابة من الاكتئاب والحزن لهول ما سمعوه من وعيد في حال عدم تسديدهم للضريبة.

نلاحظ أن السّارد وفّق في دمج المتناص، حيث جاء مناسبا ومعبّرا في الوقت نفسه؛ بدليل أن السّياق اقتضى ملفوظا من قبيل هذا المثل حتى يمكّن للمحكي انتقالا للحدث بشكل انسيابي، يحقق للمتلقي فاعلية في الاندماج مع عالم المتن وشغفا في متابعة القراءة والاستئناس بالسرد.

كما نجد أن السّارد وفق في جعل المثل قرينة فنية لها قيمتها البارزة في النص، حيث إنّ هذا المتناص جاء معبرا صادقا عن الوضع الاجتماعي المتأزم الذي يعانيه الأهالي جراء الضرائب المتكررة، إذ استطاع أن ينقل لنا من خلاله القيم النبيلة الرّاسخة في الفرد الجزائري، من قبيل تمسّكه بقيم التكافل والتضامن والشعور الوطني الواحد إزاء القضية الأم التي تجمعهم. والرّوائي بتبنيه لهذه الرؤية يؤكد يقينا الفكرة المطروحة في الساحة النقدية، والمقرة بأن "الكاتب العظيم هو ذلك الفرد الاستثنائي الذي ينجح في خلق العمل الأدبي بعالم تخييلي منسجم ترتبط بنيته بالبنية التي تسعى إليها الجماعة"[1].

- الحاضر يبلغ الغايب[2]

يردّد هذا التعبير الشعبي عادة في الأمر البالغ الأهمية الذي يقتضي تبليغه إلى الجمع الكثير من الناس، ويختص عادة بالمناسبات العامة كحفلات الزفاف أو دعوات حضور عمليات الدفن أو تأكيد حضور الاجتماعات التي يعقدها الأعيان. وهي من التقاليد القديمة التي يُكلف بها شخص يلقب بالدّاعي أو ما يُعرف بالعامي الدّارج 'بالبراح أو المْبَلغ'. وهي مهمة تُوكل عادة لمن يملك

[1] محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص239.
[2] **جذور وأجنحة**، ص40.

صوتا قويا وحادا، وحضورا دائما، حتى يمكن الناس من سماع المستجد من الأخبار. ولأنه من الأقوال الشعبية المحمودة فقد درج على ألسنة الناس قديما وحديثا، لأنه من السلوكات النبيلة التي تُرسخ قيم التكافل والتآخي بين أفراد المجتمع . لذا التصق به مَثلٌ شهير' **مَنْ ذَكّرَكَ مَا حَقْرَكْ** '[1].

أما مناسبته في الرواية، فقد جاء على لسان البراح الذي كلّفه 'الحاج امحمد' بهدف تذكير أهالي الدّشرة بموعد وعدة سيدي لحسن الطرهوني؛ حيث استجاب لأمره وراح من فوره يطوف بالدّشرة مرددا:" **– يا حاضرين يسمعكم ربي خير وعافية..غدوة وعدة سيدي لحسن شاي الله به.. الحاضر يبلغ الغايب...**"[2].

الملاحظ حول هذا المأثور الشعبي أنه يعجّ بالدّلالات الإيحائية، على اعتبار أنه جاء لينقل لنا الواقع المعيش الذي يحياه أهالي دشرة سيدي لحسن الطرهوني، كما رام السّارد من خلال توظيفه لهذا التعبير؛ إبراز القيم الاجتماعية النبيلة التي تنطوي عليها البيئة الشعبية الصحراوية؛ من قبيل التكافل والتراحم والتّواد بين أبناء المجتمع الواحد، في إشارة إلى أن الإنسان بإحسانه ومؤازرته للآخر، هو يؤسّس لكينونة اجتماعية قوية قوامها ربط الصلات وإحياء قيم التآخي والتضامن، والمواساة أوقات الأفراح والأتراح. لتغدو رؤية الروائي وفق هذا الجنوح الفني، استراتيجية تنم عن وعي كبير في التعامل مع المادة التراثية؛ "لأن الكاتب بقدر ما ينسينا بأننا نقرأ قصة بقدر ما يجذبنا إلى الوسط الذي تدور أحداثها فيه يكون عمله أقرب إلى الحقيقة وبالتالي أكثر دقة من الناحية الفنية "[3].

[1] دالية جمال الطاهر، **موسوعة الأمثال الشعبية**، مرجع سابق، ص102.

[2] **جذور وأجنحة**، ص40.

[3] عزيزة مريدن، **القصة والرواية**، ط1، دار الفكر المعاصر، القاهرة، 1980، ص31.

يجسّد لنا هذا التوظيف أبعادا تربوية وأخلاقية هادفة، بالإضافة إلى العمق الفني الذي انطوى عليه وهو يصيب صميم الفكرة، حيث زادها وضوحا وقوة خاصة من خلال ما أشاعه من دلالات حققت مراد الكاتب ورؤيته.

- لي مقدرا راهي تلحق[1]

يروى هذا المثل بأشكال وصيغ متعددة، وهو ما قوفنا عنده ونحن نتقرى دلالاته، لنجد له روايات من قبيل: **'الي مقدر ايجوز'**[2]، وأيضا قولهم **'كل شيء مكتوب عند ربي'**[3] أو **'الحذر ما يمنعش القدر'**[4].

ومعناه أن كل شيء يسير بحكمة الله وقدره، وما على الإنسان سوى الإيمان الجازم بأن ما أصابه فهو مقدر من الله، وما عليه إلا الإذعان والخضوع لإرادة وقضاء الله، لأنه وحده العالم بأحوالنا وهو وحده مدبر أمورنا والقاضي فيها بحكمه وعدله ورحمته. وما الإنسان إلا مخلوق ضعيف عاجز لا يملك من أمره إلا التسليم والرضى بقضاء الله وقدره.

يعود 'الحاج امحمد' من صلاة الصبح مهموما أسفا تراوده عديد الأفكار وهو يقلب في ذهنه أمر الوافد الغريب الذي حلّ بالدشرة، خاصة بعدما احتل البرج المطل عليهم في مهمة كلف بها وهي مراقبة أهالي قرية 'سيدي لحسن الطرهوني'. وإذ هو كذلك باشرته زوجته 'بيّة' بالحديث بعد أن ألقت على مسامعه تحية الصباح كعادتها قائلة:

- **" راني نشوف فيك جاي من الجامع محير..غير الخير ؟**
- **ومنين يجي الخير يا مرا مع عديان الله هاذوا ؟**

[1] **جذور وأجنحة**، ص19.

[2] Mohammed Ben CHeneb, **Proverbes de l'Algérie et du Maghreb**, op.cit, p.94.

[3] Ibid, p.184.

[4] دالية جمال الطاهر، **موسوعة الأمثال الشعبية**، ص270.

- **راك تقصد القاوري اللي حط حذانا ؟**
- **لو كون تجيه مصيبة راهم يقلبوا علينا القرية سافلها على عاليها، الجرح القديم ما زال مابراش.."**[1].

وإذ يتواصل الحوار، تنطق زوجته 'بيّة' بالمتناص مذكرة إياه بعدم الجزع واستباق الأمور، لأن كل ما قضى الله به من مقادير تبقى من علمه وحده، وما علينا إلا الصبر والتسليم بما قضاه الله وقدره.

لنستشف من خلال إيراد السّارد لهذا المثل، أنه استثمره بهدف تبليغ عديد المقاصد ذات البعد التربوي والأخلاقي؛ لأن الغاية المرجوة من الإبداع ليس بما يخلفه من آثار جمالية وفنية، بقدر ما يؤسّسه من قيم توجيهية هادفة ترتقي بالفكر الجمعي إلى التعلق بالفاضل من الآداب والأخلاق التي تجعل منه فردا صالحا يعالج الأمور بروية، ويتقصى الأحوال بما تمليه عليه مرجعيته الدينية من مبادئ فاضلة، تهذب ذاته وتُقَوِّم سلوكه فَتَعود عليه وعلى أمته ومجتمعه بالنفع والصلاح والخير. لنلحظ أن الكاتب بتفعيله لمدلول المثل كشف عن سلوك شخصياته، وسعى إلى استنهاضها بما يُقَوِّمُ سلوكها ويرتقي به إلى الأعلى. وهو ما أبرز لنا الوعي الكبير الذي تحلى به الروائي وهو يؤسس رؤيته التشكيلية على ما يخدم القارئ ويحقق له بالإضافة إلى الغاية الجمالية الفائدة والمتعة في آن.

2. التناص مع الأغاني والمردّدات الشّعبية التّراثية :

أفادت تجربة الرّوائي 'سليم بتقة' من التراث الشّعبي إفادة بالغة؛ بدليل الاستحضار المكثف للمنجز التراثي في متنه الروائي، إذ لم تقتصر رؤيته الإبداعية على تأثيث عالمه السردي بتوظيف الأمثال والتعابير فحسب، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حينما استدعى الأغنية الشعبية وبعض المرددات التراثية الزاخرة التي حفلت بها البيئة الشعبية الجزائرية، ولأن الأغنية التقليدية من صميم أشكال الموروث الشعبي؛ فلقد حقّقت حضورها في الأعراس ومناسبات الميلاد والطّهور وغيرها من

[1] **جذور وأجنحة**، ص18.

المواعيد التي رسخت تقاليد البيئة الشّعبية، وعبّرت بصدق عن المعيش اليومي للفرد، كما تمكّنت من الانفتاح على الوجدان الجَمعي للأمة، وهذا ما جعلها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع الذي احتواها قصدا لأنه وجد فيها ما يعبّر عن أحاسيسه ومشاعره.

وبالعودة إلى الجانب الفني الذي يُعنى بالسرد الرّوائي، نلحظ أن الروائي 'سليم بتقة' أفاد من الأغنية الشعبية وهو يُشيّد معماره الرّوائي.

- دلالات التّناص مع الأغاني والمرددات الشّعبية التّراثية :

نحاول من خلال هذا المقاربة، رصد دلالات الأغنية والمردّادت الشّعبية التي استعان بها الرّوائي، محاولين الوقوف على الأبعاد الفنية والجمالية التي أشاعتها وأحالت عليها داخل المتن، وما أفضت به على تركيبة الأحداث الرّوائية من تطور درامي، وعلى الشخصيات من تفاعل وحضور عمّقا من أدائها للمحكي السّردي، المعبّر عن المضمون بما انطوى عليه من جوانب تخدم غاياته المتقصدة.

عمد السّارد إلى الأغنية الشّعبية في سياق حديثه عن التحضيرات التي سبقت موعد إقامة الوعدة، التي تحيي ذكرى وليهم سيدي 'لحسن الطرهوني'، هذا الولي الذي سموا دشرتهم باسمه تيمنا بسره وبركاته، وكعادة أعيان الدّشرة، فإنّه يتم تبليغ الأهالي بموعد الزّردة قبيل أيام لتمكينهم من إعداد الطعام وتوفير كل ما تتطلبه من مستلزمات تضْمن للحضور الرّاحة وهُمْ يُحيون وعدة الشيخ المبارك.

"**انطلق الجميع باتجاه الضريح الولي سيدي لحسن بتقدمهم أولاد سيدي لحسن كما يحبون أن ينادى عليهم يحملون، الرايات ذات الألوان الخضراء والبيضاء على وقع الطبل والزرنة يرددون:**

– داوي داوي يا سيدي لحسن آ... برهانك قاوي ياسيدي لحسن آ...بخور وجاوي يا سيدي لحسن آ..

بينما يردد آخرون:

– جيناك زيار قاصدين الدار حل الباب الشرقي..

كان المشهد صاخبا اختلطت فيه أنغام الزرنة ودوي الطبل بالأهازيج وضجيج النساء والأطفال.

(...) عند الضريح كان الكل يرقص على إيقاع الزرنة التي لم يتوقف صاحبها عن النفخ فيها"[1].

والملاحظ على هذه الأغنية، أنها عبّرت بصدق عن البعد الاجتماعي البسيط الذي يحياه الفرد في بيئته الشّعبية، كما صورت مشهدية الحدث تصويرا مكنت من خلاله القارئ من معايشة أطواره لحظة بلحظة، حيث تعمل مثل هذه التوظيفات على إثارة فضوله وتشويقه ودعوته إلى التعرف على تراثه الحافل بالتقاليد والعادات المستمدة من عبق الماضي الذي يبعث برائحة الأجداد وما عايشوه من طبوع رسخوا بها قيمهم ومآثرهم، فحافظوا بها على هويتهم وعراقتهم وتجذرهم في أرضهم.

وتجدر الإشارة، أن الأغنية التقليدية الموظفة في المتن صيغت بلغة عامية دارجة، عبّرت عن الطابع المحلي للبيئة الشعبية، لأن اللجوء إلى المحكي اليومي من شأنه التعبيرُ بصدقٍ عن" مظاهر حضارية وثقافية تبرز ذاتية الأمة وشخصيتها "[2]. كما أمدت النّتاج بخصوصية فنية مميزة مكنت البناء السردي

[1] المصدر السابق، ص41.

[2] مريم لطرش، **الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية 'الطاهر وطار نموذجا'**، رسالة دراسات عليا معمقة، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، 2002/2001، ص64.

للرواية من الاستئثار بأبعاد دلالية وجمالية استمدت طاقاتها الحضورية من المسحة المبدعة التي أضفتها موسيقى الأغنية وإيقاعها المصاحب.

وبالرغم من الواقع المزري الذي تحياه يوميات دشرة سيدي 'لحسن الطرهوني 'وهي تواجه الألم ونكد العيش جراء البطش الذي تتفنن فيه آلة المستعمر للعزّل من الشّعب، يحافظ أفراد المجتمع على الأغنية الشعبية من خلال استعمالها في مناسباتهم وعاداتهم المختلفة. ولعل هذا التّعلق له ما يبرره اجتماعيا ونفسيا، على اعتبار أن ما تحيل عليه مضامينها وما تكتنزه معانيها؛ يجسّد بصدق ظروفها وآلامها ومعاناتها. كما تعمل عبر ما تطرقه من موضوعات على الترويح والتخفيف عن نفسيته المرهقة من ويلات الصراع والموت والفجيعة. لذا وجد المبدع في التراث الشعبي عبر أشكاله المتعددة، ملاذه الأجدى للتعبير عمّا يعانيه من هموم وما يتخبط فيه من أزمات، فوجد فيه ما يعوزه من حلول ومنافذ، تخرج به من ظلمة ما يعايشه ويواجهه، إلى فسحة قوامها الصفاء والأمل في غد أفضل.

ويستعين السّارد بالأغنية الشعبية عبر نموذج آخر، استرجعت فيه الضاوية بعضا من ماضيها الطفولي الحالم، خاصة بعد كل زيارة تفد فيها إلى خالتها نوة، هذه المرأة النموذج التي أفضت عليها وهي صغيرة بالحنان والعطف وشملتها بالرعاية والحرص وهي كبيرة. وكلّ هذه المعاملات خلفت في نفسيتها أجمل الذكريات التي ما تفتأ تستذكر روعتها خاصة ما تعلق منها بمرحلة الطفولة.

ونظرا لطيب المعشر وكرم الضيافة التي تُعرف بهما الخالة نوة، كانت تغدق الضاوية بالترحيب والإكرام، و"**ككل مرة تزورها فيها، تصرُّ الخالة نوة على إبقاء الضاوية عندها طيلة ذلك اليوم، ترسل ابنها مسعود إلى السوق لشراء ما يلزم للغداء. الجو في الخارج بارد، وقد فهمت الضاوية أن خالتها بصدد تحضير الأكلة المحببة لديها المحجوبة.. يتبادل الاثنان أخبار القرية. كان مسعود أكولا نهما لا يعرف قدومه من رواحه من وزنة الزائد. تحب الضاوية أن**

تنصت في صمت إلى حكايات خالتها التي لا تنتهي. كما كانت بالأمس تتلهف لحكايات الصبا (خنون وخنونة) (لونجة بنت السلطان) (أمنا الغولة) تلهفها لتلك الأغاني التي لا تزال ترن في أذنها :

نن نن يا بشة ..

واش نديرو لعشا؟؟

نديرو جاري بالدبشة ..

نعطي لبنتي تتعشا..

تسمعها وهي في حجرها، تربت على ظهرها حتى تستلم للنوم"[1].

والملاحظ على هذه الأغنية وإن ارتبط استخدامها بمراحل متقدمة من حياة الطفولة؛ إلا أنّها حمَلت في طياتها عديد الأبعاد الدّلالية والرمزية الموحية، واستثمار الروائي لها يبرر يقينا الجمالية الفنية التي تحظى بها وهي تبعث في نفسية المتلقي أثرا يستعيد من خلاله المعيش اليومي للفرد الجزائري وما حفلت به حياته من محطات ذكرياتية حبلى بمشاعر الدفء والألفة، وكلها مآثر تبتغيها النفس وتلجأ إليها، بهدف الانفتاح على الماضي الجميل المفعم بروحه التراثية ذات القيم المعبرة عن الحياة اليومية الشعبية؛ لأنّ ماضي الأجداد يمثل جماع الذاكرة التي ينبغي أن يكون عليها حاضرنا. من هنا فالتأثر بالشعبي "تعلّق بالماضي واجترار لملامحه الكبرى، وأمجاده... وإن كانت بعيدة المنال، فهي لما ينبغي أن يكون عليه الحاضر"[2].

[1] **جذور وأجنحة**، ص89. 90.

[2] منصور الحازمي، **فن القصة في الأدب السعودي الحديث**، دار العلوم، الرياض، 1991، ص97.

إنّ توظيف الروائي بتقة للموروث الشعبي المتمثل في الأغنية الشعبية، يُنم عن غنى تجربته وثراء اطلاعه على المنجز التراثي، وباستدعائه لهذا الشكل، مَكّن المتلقي من معرفة مآثر الماضي المجيد، وإقامة علائق حوارية يستنهض بها ما أُثقل من واقعه المتأزم بالصراعات. لتشكل الأغنية الشعبية وفق هذا المرتكز بعدا نفسيا موغلا، يعبر عن حاجات الفرد داخل سياجه الاجتماعي تعبيرا كاشفا عن ما يعتمل "الأعماق من انكسار وتشوه وتوق حميم إلى الانعتاق والخروج من دائرة العطب والعجز"[1].

وإن استثمار الروائي للأغنية والمرددات الشعبية عبر تفعيله لاستراتيجية التناص؛ أكسب متنه الروائي بعدا دلاليا وجماليا بوأ منجزه مكانة سامقة في دنيا الإبداع الأدبي، كما أسهمت في تشكيل خطاب سردي أثث رؤيته الفنية على التحديث الذي تنشده الرواية التجريبية التي تنأى بنفسها عن النمطية السردية. لتغدو تجربة مبدعنا ضمن هذا المسار التحديثي الذي سعى من خلاله إلى سلوك التجديد شكلا ومضمونا.

[1] عبد الحميد عقار، **الرواية المغاربية ' تحولات اللغة والخطاب'**، ط1، المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص88.

رابعا: التّجريب الرّوائي فضاء الانفتاح على فن الرسم.

يعدّ التجريب الرّوائي أحد المنافذ الإبداعية التي مكّنت المبدع 'سليم بتقة' من الانفتاح على عديد الفنون، وهو ما أتاح له إمكانيات وفّرت لمحكيه السردي الجنوح صوب الجديد، من خلال تأثيثه لعوالم تخييلية أسّست رؤيتها الفنية على الاختراق والتجاوز ؛فشهدت جلّ أعماله طفرت نوعية حقّقت لمنجزه الفرادة والابتكار والتجدّد؛ لأن التجريب الروائي بوصفه غواية فنية، مكّن الأقلام الإبداعية من ممارسة الكتابة بكل حرية ودون قيود، على اعتبار أنّه "وعيٌ حداثيٌ بالكتابة، وضد قواعد الكتابة الجاهزة، لأنه يجعل الكتابة الروائية في حالة انفجار، وهو اقتحام لتخوم الكتابة، حيث لا حدود لها، بل إنها كنص مفتوح تنفتح على كل الموضوعات"[1] وتطرق كلّ الفنون الإبداعية الأخرى، على غرار فن الرسم؛ الذي غدا "من أكثر الفنون استلهاما في الرواية العربية الجديدة، بسبب تقاطعه مع الرواية في خاصيتي المكانية والتصوير"[2]، بالإضافة إلى ما يحقّقه للنص من دلالات تُضفي على مضامينه أبعادا جمالية متجدّدة، لأن اعتماد البعد البصري باستثمار فن الرسم، عُدّ واحدا من أبرز التقنيات التي تأسست عليها استراتيجية الرواية التجريبية؛ نظرا للأثر الفني الذي يخلّفه في القارئ وهو يرضي أفقه ليجعل منه قارئا ومشاهدا في الآن نفسه.

من هنا؛ نجد أن الروائي سليم بتقة اعتمد هذه التقنية المبتكرة حديثا، فاستعان بعديد اللوحات التشكيلية المرسومة باليد، فأدمجها في سياق السّرد حتى يمكّن متلقيه من ربط الرسم التشكيلي بالأحداث المسرودة، لأن اللغة الإشارية تعتمد مخاطبة العقل قبل الوجدان؛ لتسهم في إنتاج الدلالة النصية وتساعد القارئ على إعمال فكره حتى يتمكّن من الانغماس أكثر في جو الحكي؛ إذ أن اللغة وحدها لم تعد تنهض بوظيفة التعبير؛ لأن الصورة بوصفها علامة دالة تُصنف ضمن أشكال

[1] محمد عز الدين التّازي، **التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد**، بحث مقدّم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي، **الرواية العربية إلى أين؟**، 12-15 ديسمبر 2010، ص2.

[2] حسن لشكر، **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**، سلسلة كتاب المجلة العربية 169، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ت)، ص108.

التّعبير غير اللغوية، على اعتبار أنها تستأثر بوظيفة تعتمد اللغة الإشارية ذات التّشكيل البصري، لتدخل هذه الثنائية ضمن سياق تركيبي جامع يكمل أحدها الآخر في صياغة لوحة نصية متواشجة؛ لأن اللّوحة الفنية المصاحبة للسّرد، لابد لها أن ترفق بتعليق يُمِدُّ محتواها بقراءة تمنح القارئ أفقا لاجتراح الدلالة المبطنة داخل عالم النص، وتُسهل عليه عملية التفاعل والتعاطي مع ما تَضُمُّه من أفكار وما تشتمل عليه من دلالات إيحائية عميقة. وهذا ما ذهب إليه 'حسنين شفيق' حين تقدم بمثال توضيحي، بسَطَ فيه رأيه وأكد ما سقناه قائلا: بأن" الصورة الفوتوغرافية لا تستطيع أن تؤدي وظيفتها الصحفية على أكمل وجه ما لم يصاحبها تعليق، سواء كان قصيرا أم طويلا، فالقارئ يحتاج إلى تعليق بسيط يشير إلى محتواها ويشرح مضمونها وييسر فهمها"[1].

1. رواية 'جذور وأجنحة' واستثمارها فن الرسم.

احتفت رواية **'جذور وأجنحة'** بعديد الصور واللوحات التي ضبطت تشكيلتها بفن الرسم، حيث عبّرت هذه اللوحات، عن البراعة التي تحلى بها الروائي وهو يستثمرها، فجاءت انعكاسا لأحداث الرواية وتوصيفا دقيقا لبنائها الدرامي.

ولقد استثمر الرّوائي مجموعة معتبرة من اللوحات الفنية عبر روايته بلغت تسع صور –دون احتساب صورة الغلاف– توزعت عبر المتن؛ حيث أبرزت في مجملها العناية الفائقة التي أولاها وهو يتخيرها لتأتي معبرة عن المضامين التي احتوتها الرواية، خاصة أنه استمد أبعادها الإيحائية الدّالة من فضاء دارت في فلكه مجريات أحداث روايته تمثّل في الصّحراء، هذا الحيز المتسع الآثر بالمكتنزات، الحافل بالأسرار والخيرات وروعة الطبيعة؛ هو في الحقيقة "مكان للجمال والسحر، الغنى والخير، والعلم والأدب، الخلق والكرم، المقاومة والبطولة"[2]، فضاء ممتد مكّن المتلقي من معايشة جمالية

[1] حسنين شفيق، **التصوير الصحفي**، دار فكر وفن، القاهرة، 2009، ص88.

[2] إبراهيم الرماني، **المدينة في الشعر العربي 'الجزائر نموذجا (1925–1962)'**، مرجع سابق، ص166.

الحدث عن قرب خاصة بعد تجسيده للجو العام للقصّ؛ على اعتبار أن الصحراء كفضاء مكاني يمثل البيئة الحقيقية للمحكي السّردي؛ لأن "بيئة القصة هي حقيقتها الزّمانية والمكانية، أي كلّ ما يتصل بوسطها الطبيعي وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم في الحياة"[1].

2. قراءة في الصور الدّاخلية للرواية:

- دلالات الصورة الأولى:

تربعت هذه الصورة في الصفحة 26، حيث تحيل على مشهد صحراوي بديع، تألّف من مجموعة من أشجار النخيل التي أحاطت ببركة مائية رسمت مشهدية متميزة، تلونت فيها زرقت السماء بخضرة النخيل التي انعكست ظلالها على صفحة الماء فزادت المنظر جمالا وسحرا.

[1] يوسف نجم، **فن القصة**، ط7، دار الثقافة، بيروت، 1979، ص108.

وظّف الكاتب هذه اللوحة التشكيلية، في سياق حديثه عن الوافد الجديد 'فابيان' الذي حلّ بقرية سيدي 'لحسن الطرهوني'، هذا الجندي الفرنسي الذي لم يمر على وصوله إلا ثلاثة أيام، حتى أظهر تعلقا كبيرا بالبركة التي اكتشفها ذات صباح لأول مرة عندما استيقظ "**على أصوات غير عادية آتية من البركة المائية الصغيرة المحاذية للبرج، خرج مسرعا فإذا طيور مهاجرة تملأ المكان ضجيجا. جلس من بعيد القرفصاء وراح يلتقط لها صورة بقلمه ويدون حركتها قبل أن تشدّ الرحال من جديد...كان يروق له أن يتأمل الصباح الذي ينبثق صافيا منيرا**"[1].

نلاحظ أن الرسمة الموظفة استوحيت من الحدث السردي الذي بثه السارد وهو ينقل لنا يوميات الجندي فابيان، حيث عبّرت بدقة وصدق عن الوصف الذي قدمه الروائي للبركة، كما أسهمت في دعم الحدث؛ وذلك من خلال مجموع الدلالات التي أمدت بها القارئ فزادت من تأثره واستمالته لمتابعة سيرورة الأحداث، فكانت بحق أيقونة إشارية دالة.

وهذا الجنوح المقصود من الكاتب نحو وصف الطبيعة، يؤكّد القيمة الجمالية التي تحظى بها "بوصفها منبعا للجمال والسحر والفرح، موطن السرّ والجمال والإلهام، والأرض الذي يستعيد فيها الإنسان حريته وانطلاقه، ويشعر بالسعادة والطهارة، ويأمل في حضنها بالحياة والمستقبل "[2].

كما تجدر الإشارة، أن السارد تمكّن من جعل شخصية بطل الرّواية فابيان، يتأثر تأثرا بالغا بمنظر البركة وبالطبيعة الصحراوية عموما، حيث عبّر عمّا جال في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه هذا المنظر البديع، وهو ما يشي أن الكاتب جعل من الطبيعة مادة طيّعة وظفها لخدمة أغراضه الفنية؛ ليغدو سحر الطبيعة وفق هذه الرؤية "عاملا مؤثرا في الحوادث والشخصيات فيصطنعها للكشف

[1] **جذور وأجنحة**، ص25.

[2] إبراهيم الرماني، **المدينة في الشعر العربي 'الجزائر نموذجا (1925–1962)'**، ص173.

عن عواطف الشّخصية وأحاسيسها الدّاخلية تجاه موقف من المواقف، فيكون المنظر الطّبيعي حلقة في سلسلة تطوّر الشّخصية أو باعثا من البواعث التي تشكّل نفسيتها"[1].

- دلالات الصورة الثانية:

تظهر هذه اللوحة الفنية في الصفحة 38، وتطالعنا تشكيلتها على صومعة شاهقة الارتفاع بيضاء اللون، كما تُظهر الصورة مجموعة من النّخيل انغرست جذوعها في كثبان رملية، يوضح المشهد الذي بين يدينا علوها البارز. وهو ما أحالنا على البيئة الصحراوية. كما تضمنت اللوحة مجموعة من الإبل مصحوبة بجمع كثير من الناس، لتبدو كأنّها قافلة حطت رحالها بجوار الصومعة التي تجمع حولها هي الأخرى خلقٌ كثير.

وبالعودة إلى مسار الأحداث التي سبقت اللوحة الفنية والتي تلتها، نجد أن السّارد تعرض فيها بالحديث المستفيض عن شخص الولي الصالح سيدي لحسن الطرهوني، هذا الرجل الرمز الذي

[1] يوسف نجم، **فن القصة**، مرجع سابق، ص111.

أحاطت حقيقته بجملة من الحكايات والأساطير التي يتداولها سكان الدّشرة، وتفصح بعضها؛ أن هذا الرجل المبارك وفد إلى هذا المكان بعد أن ارتحل من الشرق من بلاد بعيدة، يقال إنه "كان تاجرا نشيطا، تدرّ " **عليه تجارته ربحا يكفيه ليعيل أسرته، غير أن المرض الذي أصابه فجأة أقعده الفراش وأربك تجارته، وقاده إلى الإفلاس بعدما استنفد كل ماله، فباع الذي أمامه والذي وراءه.**

ظل على تلك الحال فترة من الزمن..وفي إحدى الليالي وفي غفلة من زوجته وأولاده قرر الذهاب دون رجعة، بعد أن أودعهم لدى من لا تضيع ودائعه، واتجه نحو المجهول.

قطع سيدي لحسن مسافات كثيرة، وعبر مدنا وقرى عديدة حتى رمت به المقادير إلى هذا المكان، وكان عبارة عن صومعة حولها أناس يطوفون وهم يخدشون خدودهم.

تذكر محنته وأراد أن إليهم ليشفي غليله، غير أن أحدهم منعه من ذلك بحجة أنه لم يأخذ الرخصة من الشيخ.. قصد سيدي لحسن الشيخ وقص عليه حكايته..ربت على كتفه، ورخص له بالانضمام إلى المجموعة ولكن بعد ثلاثة أيام يدخل الصومعة وفي كل يوم يصعد طابقا، وفي اليوم الثالث سيجد نفسه أعلى الصومعة يرمي بنفسه حينئذ سيكون مع أولئك الطائفين. يقال–والعهدة على الراوي–أنه رمى بنفسه بعد تردد، وإذا به في عالم آخر يرجح أنه عالم الجن. عاد منه بعد أعوام عديدة ليجد الصومعة وقد خلت من الشيخ وأتباعه"[1].

جعل سيدي لحسن من الصومعة "**مكانا للعبادة، وكانت القوافل التي تمر بالمكان تتوقف لزيارته بعد أن علم الناس ببركته وكراماته. انتشر خبره فأصبح مزارا يقصده الناس، خاصة وقد علموا حكايته. وبعد وفاته ضرب الناس خيامهم حول الصومعة وسكنوا المنطقة، ومنذ ذلك**

[1] جذور وأجنحة، ص39.

الوقت لا يتخلفون عن وعدة الشيخ المبارك سيدي لحسن الطرهوني، وسموا دشرتهم باسمه تيمنا وبركة"[1].

يحيلنا هذا المقطع المطول على حقيقة فنية مبدعة، مفادها أن الكاتب يمارس فعل التجريب ممارسة المتأثر بعالم التخييل المجاوز للسّائد السردي، حيث نلحظ أن جملة الأحداث التي عبّر عنها في سياق السّرد تضمنته اللوحة الموظفة، فجاءت صارخة بالدّلالات الموحية التي رويت من لدن السّارد، ما يقودنا للإقرار أن هذا الجنوح من المبدع واع ومقصود، حيث حاول التأثير في المتلقي من خلال إيهامه بواقعية عالمه المتخيل حتى يحقق التواصل والتفاعل بينه وبين قارئه؛ لأن البراعة التي تحلى بها وهو يشيد إبداعه، خاصة بالعرض التفصيلي الذي تقدّم به وهو يصف مكان الصومعة وما يدور في فلكها من أحداث صورها تصويرا فنيا دقيقا، زادته جمالية وتأثيرا في سيرورة الأحداث الصورة الموحية التي توسطت مسار حكيه. لنقف في هذا الصدد على التعليق الذي ساقه هنري جيمس مؤكدا التماهي الذي يتحقّق بالجمع بين فن الكلمة وفن الريشة قائلا: "إن تصوير المكان لا يتمُّ بوضع طابور من الحقائق والأرقام جنبا إلى جنب، بل بالعودة إلى فن الفرشاة، فرشاة الرسام الذي يعتمد على التصوير"[2].

وبالعودة إلى رصد الدّلالات الإيحائية التي تضمنتها الصورة، والتي عبّرت في مجملها عن الطقوس الفاسدة، والمعتقدات الشعبية السائرة التي اتخذها الناس قديما شعائر يمارسون تعاليمها وهم يترددون جيئة وذهابا على الأضرحة والقبور التي حوت أجساد أولياء الله الصالحين كما يعتقدون. حيث أقاموا عليها القباب والصوامع حتى غدت مزارات يفِدُ إليها النّاس التماسا للخير والبركة، وتقدم في سبيل ذلك القرابين والذبائح، وتقام عندها الاحتفالات والولائم والأعياد. وكلّها من المعتقدات

[1] المصدر السابق، ص39. 40.

[2] هنري جيمس، **الفن الروائي**، ص72.

الفاسدة التي شاع حضورها في البيئة الشعبية. ولعلنا ونحن نقارب هذه التيمة المهمة من الوقوف على حقيقة الأضرحة الخاصة بالأولياء . لنسوق تعليقا شارحا تقدّم به 'ياسين النصير' في أحد مقالاته موضحا؛ إنّ "في الأضرحة الدينية ثمة غيبة، سرداب يبنى في باحة القبة ويغلق بباب خشبي وفي داخله أرض مبلطة، يُضيئها مصباح صغير وعلى الباب قفل، ورجل مؤول تؤمه العامة للشفاء والعبادة والغفران، هو المكان الذي يزيح الذنوب، ويشفي المرضى، ويلقي بالهموم إلى أعماق سحيقة معتقد أنه سيكون بمنجى من الشياطين والجن وفعل السحر"[1].

ومن خلال ما ساق لنا السارد من حكايات تحيط بحقائق الولي الصالح سيدي لحسن الطرهوني، لاحظنا أننا إزاء حكاية أسطورية تلبست لبوس الكرامة وتناقلها الأهالي جيلا عن جيل، إلى الحدّ الذي جعل بعضهم يقرّ جازما بحقيقتها، حتى غدت في نظره معتقدا أولى بأن يتبع . وهذا ما أقرّ به أهالي الدشرة وهم يحيون ذكراه كل سنة تيمننا ببركاته. وفي هذا السياق يعلق الدكتور 'علي زيغر' مبديا رأيه حول أسطورية الكرامة قائلا: إن " الكرامة موجودة كالأسطورة فقط درجة تأثيرها هي التي تختلف...إنها موجودة في العالم لكنها عندنا أشد فعالية وأكثر جدّة وديمومة واتساعا، إنها مخيفة داخل الأمة"[2]، كما يضيف مؤكدا أن "الكرامات طريقة تحقيق وهمية أو مرجوة لتلك الدعوة ولا شيء كالكرامة يعطى خياليا وتمنيا النزعة للخلود التي هي في نظري أساسية، بل والأساس في التصوف وما يطلب منه"[3].

وهذا الاستثمار الواعي للأسطورة، من شأنه أن يمدّ تجربة المبدع بأبعاد فنية موغلة، تُشيع في عالم المتن روافد جمالية مشبعة بالدّلالات الإيحائية المكثفة، وهو ما يبرر طبيعة الانفتاح الذي تحظى به

[1] ياسين النصر، **المكان في الرواية**، مجلة آفاق عربية، النسخة الخامسة، الدار العربية للطباعة، بغداد، ع: 8، مجلة فكرية شهرية، نيسان 1980، ص91.

[2] علي زيغور، **الكرامة الصوفية والأسطورة والعلم ' القطاع اللاواعي في الذات العربية'**، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1977، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص22.

الرّواية التجريبية التي تطوي في جوانحها "خطابات شتى تستمدّ منهم قوتها وحضورها الإبداعي في علاقتها التي هي استثمار للتكييف يتخذ أشكالا وليست هناك كيفية واحدة من بينها الجمالي والإيديولوجي داخل إطار المتخيل وملمحه المهيمن والذي يتلون بخصوصيات كلّ روائي على حدة"[1].

- دلالات الصورة الثالثة:

تقع هذه اللوحة في الصفحة42، حيث تطلعنا محتوياتها على حضور مكثف للرجال والنساء والأطفال، في مشهد يوحي بأنهم يتحلقون حول معلم ما وهم يحملون معهم الرايات، يتقدمهم أشخاص يحملون آلات موسيقية تقليدية تبدو كأنها طبل جلدي، كما تُظهر الصورة أن المشهد ليلي؛ بدليل الظلام المخيم على سماء المكان.

نلاحظ أن اللوحة التشكيلية التي بين يدينا تجسّد طبيعة الوعدة المخصصة للولي الصالح سيدي لحسن الطرهوني، ولعل ما دفع بنا للتعليق بهذا التّعبير، هو السّياق الذي أدمجت فيه داخل المتن، إذ وظفها الروائي قصدا للقارئ كي يضعه في صميم معايشة الحدث الذي هو بصدد عرضه، حيث

[1] شعيب حليفي، **مرايا التأويل 'تفكير في كيفيات تجاور الضوء والعتمة'**، مرجع سابق، ص117.

وجدنا اتفاقا دقيقا إلى حدّ كبير بين ما يرويه السارد من أحداث وما تنطق به اللوحة الصماء من إشارات توحي بما عبّر عليه من وقائع.

وبالعودة إلى الجانب الأهم، نلفي أن الكاتب أدمج هذه الصورة في سياق حديثه عن التحضيرات التي سبقت موعد الوعدة، لينتقل بعدها إلى رصد حيثيات يوم الزردة، إذ جنح إلى وصف أطوارها وصفا دقيقا جسد من خلاله حقيقة الموقف المعبّر عنه بدقة تامة، حيث بدأ رصد حيثياته بالآتي:

"**انطلق الجميع باتجاه الضريح الولي سيدي لحسن بتقدمهم أولاد سيدي لحسن كما يحبون أن ينادى عليهم يحملون، الرايات ذات الألوان الخضراء والبيضاء على وقع الطبل والزرنة يرددون:**

– داوي داوي يا سيدي لحسن آ... برهانك قاوي ياسيدي لحسن آ...بخور وجاوي يا سيدي لحسن آ..

بينما يردد آخرون:

– جيناك زيار قاصدين الدار حل الباب الشرقي..

كان المشهد صاخبا اختلطت فيه أنغام الزرنة ودوي الطبل بالأهازيج وضجيج النساء والأطفال.

(...) عند الضريح كان الكل يرقص على إيقاع الزرنة التي لم يتوقف صاحبها عن النفخ فيها"[1].

[1] جذور وأجنحة، ص41.

نلاحظ أن المميّز في هذه الصورة بما تضمنته من تفاصيل وجزئيات دقيقة، أنها جاءت متماشية مع طبيعة الأحداث المروية. إذ اتكأت الرواية على استثمار الذّاكرة الشّعبية في جانبها المتعلق بالعادات والتقاليد وبعض الطقوس الممارسة، والذي ارتبطت في مجملها بالبيئة الشعبية وما تكتنزه من مآثر عبّرت عن الرصيد الثّقافي والاجتماعي الذي تحظى به يوميات الجماعة الشّعبية.

لتغدو الصورة الموظفة من لدن الروائي، من المؤثرات البصرية التي أحسن استثمارها وهو يشيد عالمه المتخيل، وهذا لوعيه أنها تسهم في إقناع المتلقي بما تشتمل عليه مشهديتها من إشارات دلالية توحي بالفكرة التي تقصّدها، فجسّدها لغة ناطقة وشكّلها تشكيلا فنيا أصما مفعما بالأنساق الدّلالية الحاملة لأبعاد فنية وجمالية تسترعي اهتمام المتلقي فتؤثر فيه؛ لأن الغاية المرجوة من توظيف الصورة، هي "أن تمكّن المعنى في النّفس لا عن طريق الوضوح، ولكن عن طريق التأثير"[1].

- دلالات الصورة الرابعة:

[1] عبد الفتاح صالح نافع، **الصّورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص79.

تظهر الصورة في الصفحة 45، وتطلعنا على منظر بهيج للصحراء الجزائرية الماتعة، امتزجت فيه الرمال الكثيفة مع النخيل الباسق الطّول، ليحيلنا على مشهد متميز لبساتين الصحراء الجميلة.

أدمج الكاتب هذه اللوحة الفنية الجميلة في سياق حديثه عن اليوميات التي يحياها الجندي الفرنسي فابيان، هذا الغريب الذي سحرته روعة المناظر التي تحظى بها الصحراء، وشدته روعة طبيعتها التي تبعث في النفس الأريحية والأنس، خاصة عند الصباح حينما "**تبتسم الصحراء في وجه الشمس وهي تصعد مختالة بالشعاع، ترمي عباءتها فوق بساتين النخيل.. سحب خفيفة عابرة عند الظهيرة تذرف زخات لكن الرياح تذروها وتفرقها بسرعة، إنها بشائر الخير**"[1].

هذا ما نطق به فابيان وهو يتأمل روعة المناظر الصحراوية ككل صباح، هذه الطبيعة الجميلة أصبحت بالنسبة له "ملاذا عزيزا ينقطع إليه المأزوم كلما انسدّت من دونه مسالك العزاء، فيسقط عليه ما شاء من الدّلالات والمعاني ممّا يطمح إليه لتهون المحنة ويخف المصاب"[2].

نلاحظ أن الكاتب بتوظيفه لهذه الصورة في موضعها الحقيق بها، يثبت حجم الوعي الذي يبديه وهو يربط أحداث روايته بما يتناسب معها من صور تزيد من معايشة القارئ للذة الأحداث المعبر عنها من خلال وضعه في الجو العام الذي صيغت فيه.

من هنا، تقودنا طبيعة التوظيف اللافت للصحراء عن تأثر الكاتب الواضح بهذه البيئة، حيث حاول في كلّ مرة البعث بالمشاعر والأحاسيس التي تملكت قلبه إلى القارئ كي يقاسمه هذا الشعور، ويمتطي معه رحلة معايشة الجمال التي تستأثر به طبيعة الصحراء، وجمالها الآسر الذي يأخذ بمجامع العقل ليجعله يغوص في أعماقها الحبلى بالمكتزات، وبهذا التوصيف الذي تقدم به الكاتب وهو

[1] **جذور وأجنحة**، ص44.

[2] عبد الصمد زايد، **المكان في الرواية العربيّة، الصورة والدلالة**، ص361.

ينقل انطباعاته؛ يكون قد أطلعنا على حقائق نفسية اعتملت مداه فأثرت فيه، فحاول من خلالها "توصيل خبرته الحسية إلى القارئ، ويجب أن لا ترد تلك الانطباعات مبعثرة لا قوام لها بل يجب أن تشكّل نسقا معينا تدعمه تلك التفصيلات ولا تحججه أو تحيطه بالغموض"[1].

- دلالات الصورة الخامسة:

وُظِّفت هذه الصورة في الصفحة 60، حيث أظهرت مجموعة من الأشخاص يفترشون الأرض وهم على هيئة حلقة، تتوسط جلستهم طاولة ضمت اجتماعهم، ويظهر الأشخاص وهم يرتدون لباسهم التقليدي المعبر عن البساطة التي تحياها البيئة الشعبية.

ونلحظ أن الصورة تعبّر عن طبيعة الحدث الذي أُدمجت في سياقه، حيث نجد أنها رسمت مشهد الاجتماع الذي ضمّ "**الحاج امحمد في مقهى أولاد سي موسى، يرتشف الشاي على الحصير رفقة رجال الدشرة منهم البغدادي، الطيب، الصادق، السايب، بشير ولد حمة الصغير،**

[1] عثمان بدري، **وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، المؤسسة الوطنية للفنون التطبيعية، الجزائر، 2000، ص82.

بدة..يتجاذبون أطراف الحديث، عن أحوال الدشرة، والأخبار التي تردهم عن القرى والدشرات المجاورة"[1].

يحيلنا هذا المقطع السّردي إلى ملاحظة حجم التقاطع والتّماهي الحاصل بين الصورة وما عبّر عنه السّارد في متنه، ما يفضي بنا إلى القول إن الكاتب يمارس التحديث في فعل الكتابة؛ بدليل الرمزية المكثفة التي أوحت بها الصورة الموظفة وهي تنقل واقع البيئة الشعبية نقلا حيّا، مكنت القارئ من خلاله من معايشة أطوار الحكي أولا بأول، وهو ما يفيض على جو السرد متعة وجمالية آسرة، زادتها فاعلية طبيعة المكان الصحراوي المفتوح والذي انتقاه الكاتب بعناية فأسهم في حركية الأحداث وسيرورتها وتمكن من تحرير الشخصيات من أسر الحزن والفجيعة والخوف التي تملكت قلوبهم وهم يعيشون تحت نير المستعمر بجوره وظلمه؛ وهو ما يعني أن الأماكن الممتدة المنفتحة "تقترب بأحاسيس قارّة تغمر نفسيات الأبطال، فكلّما كان المكان منفتحاً متحرّرًا، كانت أحاسيس الشّخصية تغمرها إما السّعادة أو الأمل في تحقيق الهدف المنشود، أو على الأقل الانعتاق والشّعور لبرهة بالخلاص من الحزن والخوف والاختناق، أمّا إذا كان المكان منغلقاً فإنّ الإحساس الطّاغي على الشّخصية هو الحزن أو الإحباط المعنوي أو اليأس"[2].

[1] **جذور وأجنحة**، ص59.

[2] عبد العزيز شبيل، **الفن الروائي عند غادة السّمان**، ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1987، ص55.

- دلالات الصورة السادسة:

وردت هذه الصورة في الصفحة 86، حيث أظهرت امرأة بصحبة ابن لها وهو يركب حمارا، أما المكان فيوحي أنه بستان نخيل يبدو أنه ملك للمرأة.

أما عن دلالتها، فقد وظفها الروائي وهو بصدد الحديث عن شخصية الخالة 'نـوة'، هذه المرأة النموذج التي تحمّلت مسؤولية تربية الأبناء بعد فقد زوجها، إذ أنها أفاضت عليهم بعطفها وحنانها، كما عانت ويلات جلب لقمة العيش وتوفير الأمن لها ولفلذات كبدها، خاصة وأن الزمن زمن استعمار وبطش ونكال. لكن شخصيتها القوية مكنتها من مواجهة الصعاب بالرغم من الظروف القاسية التي تحياها. إذ أنها و"**بعد وفات زوجها..رفضت إعادة الزواج حتى تتفرغ لتربية أبنائها الثلاثة. تنهض مع صيحات الديوك الأولى..تؤدي صلاة الفجر، تحلب العنزة، تكنس بيتها**

وترشه، تطهو الكسرة وقهوة الصباح، توقظ مسعود..يسرج هذا الأخير الدابة ويتجهان معا إلى البستان الذي تركه لها زوجها ولا يعودان منه إلا عند الظهيرة"[1].

نلاحظ أن الروائي وفق إلى حد كبير في إدماج هذه الصورة، إذ وبالرغم من التّأثير الواضح الذي بعثه في القارئ وهو يبث قضية هذه المرأة المضحية التي صابرت ورابطت وهي ترعى أبناءها اليتامى، تعمق الصورة المدمجة من فاعلية التأثير وهي تنتقل بالقارئ المشاهد إلى المعيش اليومي وسط بساتين النخيل، وصعوبة البيئة الصحراوية، والمرأة تكابد وتناضل من أجل أداء رسالتها على أتم وجه.

ليوفر لنا الكاتب عبر هذا التوظيف الجمالي الدّال، مساحة لتوالد الأحاسيس والعواطف تجاه هذا الكائن الرمز، الذي عبرت عن الواقع تعبيرا صادقا، دلّ يقينا على أن "صورة المرأة أكثر رهافة وحساسية وأشد وضوحًا في تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل...كذلك نجد المرأة قادرة على أن تستقطب بحساسيتها المتأنية واتزانها العاطفي مثل مجتمعها وتقاليده بجميع عناصرها استقطابًا يبلغ حد الثبات والتكرار"[2].

وعليه، نجد أن الرّوائي بتوظيفه للمرأة النموذج عبر روايته، ابتغى مدها برمزية إيحائية مكثفة، عبّر من خلالها عن المرأة المرابطة، المناضلة، المضحية؛ "إنها الجزائر الوطن في مسيرتها التاريخية، وهي مرتبطة بالمكان الذي تحل به، ممّا أكسبه جمالية خاصة، وظفها الروائي للكشف عن جماليات المرأة"[3].

[1] **جذور وأجنحة**، ص87.

[2] طه وادي، **صورة المرأة في الرواية المعاصرة**، المعارف، مصر، 1984، ص53.

[3] محمد تحريشي، **أدوات النص**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص111.

- دلالات الصورة السابعة:

ظهرت هذه الصورة في الصفحة 86، فأطلعتنا على جمع غفير من الناس، بعضهم يركب ناقته وبعضهم الآخر يمشي راجلا، كما توحي الصورة أنها قافلة لمسافرين وفدوا من مكان بعيد؛ بدليل أن أجسامهم تبدو متهالكة من وعثاء السفر.

وظّف الرّوائي هذه الصورة في معرض حديثه عن الزيارة التي قادت الفتاة الضاوية إلى خالتها نوة، هذه الزيارة التي أطلعتها على أخبار مريرة، تمنت لو أنها لم تسمعها. وتعلّق الأمر بالحقيقة الموجعة التي ظلت زمنا طويلا حبيسة عن بال الضاوية، وهي قصة أصلها ونسبها، حيث أقدمت الخالة على بث هذا السّر وإخبارها به، فالضاوية "**جاءت إلى هذه الدنيا من أبوين فرنسيين شديدي التدين. بعد رحلة قادتهما إلى الجزائر عبر ميناء مرسيليا استقرا في العاصمة..وبأحد أحيائها ترعرعت..ولما بلغت من عمرها سافرت رفقة أبويها باتجاه الجنوب(...) في رحلة عبر القطار، ومن ثم على عربة يجرها حصانان. غير أن العواصف الرملية أفسدت الرحلة، وغيرت مسارها، لتجد الأسرة نفسها وقد تاهت وسط الصحراء ولم تستطع أن تتبين طريقها،**

فهلكت من من شدة العطش ولفحات الشمس المحرقة. ومن حسن حظ الضاوية أن قافلة الحجيج العائدة من الحجاز مرت من هناك وكان فيها الحاج امحمد الذي تكفل بها وهو الذي اختصر اسمها إلى الضاوية Claire على اسم والدته"[1].

نجد أن الرّوائي بدمجه لهذا الصورة، أعطى حكيه نوعا من المصداقية الفنية، كما أضفى على عالم الرواية فاعلية مكّنت المتلقي من معايشة الحدث والتّأثر لحال الضاوية وحقيقتها الموجعة، من خلال الأحاسيس الدافقة التي دثّر بها الرّوائي محكيه السّردي وهو يعرفنا بقصتها الحقيقية. حيث استطاع أن يرسم مشهدية تواشجت فيها العبارة ودلالات الصورة، وهو ما أرضى أفق انتظار المتلقي؛ لأن "الذي يضفي على الصورة فاعليتها ليس هو حيويتها ووضوحها بقدر ما تتميّز به هذه الصّورة من صفات باعتبارها حدثاً عقلياً له علاقة خاصة بالإحساس"[2].

- دلالات الصورة الثامنة:

[1] **جذور وأجنحة**، ص88.

[2] السعيد الورقي، **في الأدب والنقد الأدبي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص59.

تربعت هذه الصورة فضاء الصفحة 103، حيث أظهرت لنا مجموعة من الأطفال، وهم يلعبون، إذ يمسك كل واحد منهم بجريد النخل بحركة يحاولون من خلالها جرّ الكرة...ومطالعهم حبلى بآثار الابتهاج والفرح والسرور.

أُدمجت هذه الصورة من لدن الروائي في سياق حديثه عن التعجب الذي أبداه الجندي فابيان وهو يشاهد الأطفال "**وهم يلعبون الكرة ..رأى شيء مدهش هذا الذي يلعبون..يجرون ويلاحقون الكرة..يرفسونها وينطحونها..الكرة تنتقل من مكان إلى آخر..نزل وانضم إليهم..كان فابيان يطير فرحا حينما يرى الكرة محلقة غائبة في السماء والكل مشدود متوتر ينتظر هبوطها(...) أحب فابيان هذه اللعبة، وهذه الكرة التي تطير كالحمامة..سوف يطلب من الطيب أن يصنع له واحدة يحتفظ بها، ويعلمه حتى يجيد اللعب بها**"[1].

أحالنا الكاتب من خلال هذه الصورة المعبّرة، عن أجمل الذكريات التي لا يمكن للمرء أن ينساها خاصة ما تعلق منها بلهو الصبا، هذه المرحلة الحاسمة من عمر الإنسان تبث في نفسية كل واحد فينا الأمل والتجدد، لأن الطفولة "هي أعظم من أن تكون مجرّد لفظ أو مجرّد مفهوم، وأوسع من أن تنحبس في بعض الدّلالات المعدودة المحدودة، بدليل أنّنا ما نكاد نتذكرها حتّى ينهض إلينا من أحشائها عالم في منتهى الروعة، ما ينفك يغذّي شوقنا إليه ويذكيه، وما تنفك ذكراه تحرّكنا بكلّ عنف وكلّ عمق"[2].

نلاحظ أننا إزاء صورة ناطقة بالحياة، أضفت على النص جمالية خاصة، استمدت طاقاتها الدّلالية المشْبعة من وهج الصبا وبراءة السن.

[1] **جذور وأجنحة**، ص102، 104.

[2] عبد الصمد زايد، **المكان في الرواية العربيّة، الصورة والدلالة**، ص347، 348.

- دلالات الصورة التاسعة:

ظهرت هذه الصورة في الصفحة114، وتطالعنا تشكيلتها على مشهد من مشاهد الحرب الجزائرية ضد المستعمر الفرنسي الغاشم، حيث أبانت لنا عن حجم العدة والعتاد التي يسخرها المستعمر وهو يواجه العزل من الجزائريين بصدورهم العارية وبنادقهم الصيدية البسيطة. كما وضحت دموية المشهد قتلى وصرعى هنا وهناك وشهداء عند ربهم يرزقون.

أدمج الرّوائي هذه الصورة لـمّا كان بصدد الحديث عن المعاناة والاضطهاد الذي ذاق ويلاتهما الأهالي وهم يدافعون عن حياض وطنهم من عدو لا يُحسن إلا القتل والتنكيل في حقّ العزل من الشعب البطل الأبي، الذي وقف في وجهه كالحصن المنيع يدافع ويجابه بكل ما أوتي من قوة وهو يواجه أعتى الجيوش وأشدها نكالا، لكن إرادته وتحديه صنعا الفارق وهو يكسر شوكته ويخرجه من أرضه مذموما مدحورا.

كما نقلت لنا الصورة جانبا من حجم الخراب والدّمار الذي تكبدته الدّشرة وهي تفقد خيرة أبنائها الذين ضحوا بالغالي والنفيس قربانا وفداء لها ولهذا الوطن الغالي. حيث "**راح الأهالي يتفقدون ذويهم وسط العويل والبكاء..لقد أحصوا في ذلك اليوم المروع سبعة شهداء هم: الحاج محمد وأخوه البغدادي، عبد القادر بن سالم(...) حزن كبير خيم على الدّشرة. حمل الأهالي الشهداء في الغد إلى المقبرة حيث صلوا عليهم صلاة الجنازة ودفنوهم وسط جوّ مهيب**"[1].

[1] **جذور وأجنحة**، ص115.

الفصل الثالث

ملامح التّجريب في رواية المطر يكتب سيرته' للرّوائي مرزاق بقطاش.

- أولا: استراتيجية النّصية الموازية وأبعادها التّجريبية .
- ثانيا: جماليات التّناص التّراثي ترسيخ لوعي روائي جديد.
- ثالثا: الخطابُ التّخييلي وتداخل الأنواع والفنون السّمعية البصرية.

أولا: استراتيجية النّصية الموازية وأبعادها التّجريبية.

- العتبات النّصية وجمالياتها.

1. مضمون الرواية:

رواية **المطر يكتب سيرته**[1] واحدة من الأعمال الإبداعية للرّوائي الجزائري **مرزاق بقطاش**[2]، صدرت سنة 2017 عن منشورات المؤسّسة الوطنية للاتصال والنّشر والإشهار (ANEP)، وتقع في ثلاث مائة وثلاثة وثمانين صفحة، فهي من القطع المتوسط، وتتوزع عبر ستة فصول متفاوتة الطول، عمد الرّوائي إلى عنونتها وفق ما يلي (**مقبرة بحرية، فرحات، أورليان، فاليريان، ترجيعات سينمائية، توشية الغريب**).

والملاحظ على مجموع العناوين المنتقاة من لدن الكاتب، أنها حملت أسماء أبرز الشخصيات التي توزعت أمر البطولة فأدارت أحداث الرواية، بدءا من شخصية فرحات التي خصّها بأطول الفصول، تليها مباشرة شخصية فاليريان التي حازت مساحة كتابية لا تقل شأنا عن سابقها، انتهاء بشخصية أورليان.

ولعل ما يفسر هذا الجنوح هو محاولة الكاتب منح فرص لشخصياته المختارة، للتعبير عن وجهات نظرها حول طبيعة وسيرورة الأحداث التي تعدّ طرفا فيها.

وبالعودة إلى فصول الرواية، نقف عند البراعة التي تحلى بها الرّوائي بقطاش وهو يشيدّ عالمه، حيث أبدا تمكنا واضحا من ممارسة لعبة السّرد انطلاقا من جملة التقنيات الفنية التي ترجمها عبر متنه، وذلك

[1] مرزاق بقطاش، **المطر يكتب سيرته**، المؤسسة الوطنية للاتصال والنّشر والإشهار(ANEP)، الرويبة، الجزائر، 2017.

[2] مرزاق بقطاش (1945-2021)، كاتب وروائي جزائري، له أكثر من خمسة عشر إصدارا أدبيا في الرواية والتّرجمة والقصة. آخر عمل له كانت رواية 'المطر يكتب سيرته' الفائزة بجائزة آسيا جبار في دورتها الثالثة عام 2017. توفي بتاريخ 2 يناير 2021. ينظر: السيرة الذاتية الخاصة بالرّوائي، الملحق البيوغرافي، ص327.

التّجريب الذي خاضه انطلاقا من وعيه أن الكتابة الرّوائية هاجس يبتغي المجاوزة والتّجديد، وهو ما جعل من عمله هذا ينأى عن السابق من التّجارب، لأن تجربته الممتدّة في ميدان الكتابة الإبداعية، شاهدة على البراعة التي يمتلكها وهو يتخطى نمطية الكتابة التّقليدية، ساعيا في كل مرة التّأسيس لأفق روائي من شأنه أن يدفع بالخطاب التّخييلي إلى تلوينات تتجدّد تبعا لراهن الواقع بما يحمله من مستجدات تلقي بظلالها على المنجز الفني الذي يروم في كل سانحة الخروج به عن السّائد، وكسر الألفة سعيا إلى طرح البديل التّجديدي الذي يؤسّس بالضرورة لممارسة إبداعية واعية، وذلك بخلق أشكال فنية جديدة، وطرائق تعبيرية بديلة تحرّرها من القواعد الجاهزة والمعروفة في الكتابة التّقليدية. وهذا ما سنقف عنده ونحن ندرس هذا النموذج الرّوائي الجديد الذي حظي بجائزة آسيا جبار للرواية سنة 2017. محاولين رصد ملامح التجريب السّردي الممارس من لدن الروائي 'مرزاق بقطاش'.

تمتح الرواية من ذاكرة بطلها المحوري فرحات، شيخ في العقد الثامن من العمر، جزائري حالم، عايش ويلات الحرب العالمية الثانية جنديا في صفوف الجيش الفرنسي، خاض معارك ضارية في جبهة الحرب بالقرب من مدينة البندقية شمالي إيطاليا، بمعية رفيق دربه بليز. هذا الشاب الذي شارك معه، إلى أن غدا ملازمه الوحيد بعد حادثة إنقاذه من موت محقّق حين وقع في أحد المستنقعات القريبة من المعسكر الذي يقبع فيه الجنود الألمان، خاصة بعد الحصار الذي فرضوه على المنطقة الحربية التي كانا على مقربة منها، والقتل الوحشي الذي طال الكثير من رفاقهم، ليظهر فرحات الذي راح يسحبه سحبا قويا بحزامه الجلدي العريض وسترته الخشنة مخلصا إياه من ورطة لم يكن لينجو منها. ومن ذلك الوقت توطدت العلاقة بينهما لتطال العائلة التي رحبت به وأنزلته منزلة كريمة اعترافا بشجاعته وتضحيته في سبيل إنقاذ ابنها البكر بليز. هذه العائلة الثرية التي استوطنت الجزائر وتحديدا بمنطقة اسطوالي بعد أن اشترى الأب فيلا كبيرة وجميلة من عالم نباتات إنجليزي سنة 1930م، وذلك بمناسبة حلوله بالجزائر ضمن الوفد الرسمي مع الرئيس الفرنسي 'دومير' احتفالا بذكرى مرور مئة سنة عن احتلال أرض الجزائر،

حيث سحرته المنطقة على حد تعبيره فقرر شراء منزل يأوي إليه وعائلته للاصطياف كلّ سنة...، وهي الفيلا التي أطلقت عليها زوجته اسم 'المطر' عندما رأتها أول مرة مشبهة جمالها الأخاذ بالمطر الذي يتساقط بغزارة قائلة :"إنّها تشرش في كلّ مكان مثل هذا المطر المتهاطل! ألا ما أجملها!"[1]...لتغدو هذه الفيلا بعد مرور عديد السنوات ملكا لفرحات بعد أن كتبها باسمه والد صديقه حبا وتقديرا له، وكذا منزلته في العائلة بعد أن أصبح واحدا من أبنائها، وذلك نظير ما لوحظ عليه من دماثة أخلاق وحسن سيرة ووفاء.

وتتمظهر الأحداث في رواية 'المطر يكتب سيرته' من حاضر سردي يرجع إلى زمن التسعينيات من القرن الماضي، وتحديدا خلال فترة الإرهاب الذي شهدته الجزائر، فطالت دمويته زهاء العشر سنوات، راح ضحيتها الآلاف من الأبرياء ظلما وعدوانا، نتيجة خلافات سياسية عقيمة كانت ضريبتها أن أهلكت الحرث والنّسل...

يصور السّارد من خلال تلك التفاصيل حياة الشيخ فرحات عبر يوميات روتينية يقضّيها بين الشاطئ البحري الذي يقع على مقربة من الفيلا التي يسكنها، حيث يأنس لهذا المكان الفسيح من الكثيب الرملي الذي يطيب له التّمدد عليه في مواجهة الأفق البحري الرحيب، بعدما يسرح بخياله متأملا الحلازين البحرية التي اتخذت من الكثيب ملاذها وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة فوقه دون أن تقلق أحدا، وهي ذات اللحظة التي يأنس لها الشيخ وهو يتمنى الموت مثلها كلما قصد الكثيب الذي يحمله في قلبه أغنية تذكره بالماضي الجميل الذي عايش أمتع لحظاته صحبة من أحب، خاصة ذاك الصمت الرهيب الذي يطبقه على نفسه فيزيد الأفق شاعرية في لحظة صفاء تلونه وشوشة البحر، وزرقة السماء، وجعجعة الطيور البحرية، وهي ذات الظروف التي يريدها الشيخ ويتمناها -بعد أن بلغ من الكبر

[1] المصدر السابق، ص117.

مبلغا- أن تصحبه وهو يلفظ أنفاسه دون إزعاج أي مخلوق، لتكون حاله كما الحلزونات التي ترحل في صمت وهدوء مخلفة قواقعها الفارغة فوق قمة الكثيب.

وفي الفترة ذاتها، يعود بنا السّارد إلى الحالة النّفسية التي تنتاب الشيخ فرحات من ذكره وتمنيه للموت تارة وأمله في العيش تارة أخرى، وهو ذات الشعور الذي تلبس الفتى نسيم وهو يعايش أحاسيس الخوف والحزن والألم... التي لازمته؛ فتسببت له بحالة نفسية حادة زادته وجوما وشرودا، فانطبع ذلك على رسوماته وألوانه المنجزة هنا وهناك، كيف لا؟ وهو الطالب في معهد الفنون الجميلة، حيث يقرب الشيخ فرحات من ابن أخته محمود، المهندس الأستاذ الجامعي بالمدرسة العليا للهندسة... هذا الأخير الذي حلّ بفيلا خاله هروبا من التهديدات الإرهابية والتصفية الجسدية التي توعده بها هو وعائلته الصغيرة، وكلها تخويفات زادت من قتامة المشهد الذي أضحت تعيشه هذه العائلة يوميا، خاصة بعد الاغتيالات التي طالت رفاقه بين الفينة والأخرى...تعيش العائلة أياما عصيبة من الخوف والترقب والرعب الذي لازم يومياتها كلما غادر أحد أفرادها محيط الفيلا التي تقع تحت حراسة أمنية مشدّدة؛ نظرا للشخصيات المرموقة التي تقبع بالموقع.

ونظرا للظروف الحرجة التي تعانيها العائلة الصغيرة من خوف وتوجس... إزاء ما تلاقيه من محاولات التصفية على أيادي الإرهابيين، أصيبت زوجة محمود بمرض خطير نقلت على إثره" **إلى باريس لكي تجري على قلبها العليل عملية جراحية بالغة الخطورة. هي عملية على القلب المفتوح. هل تعود إليه حية، أم داخل صندوق؟**"[1]، وكلّها أجواء عمّقت الفجيعة وأذكت الجرح....

ويمضي بنا مسار السرد إلى زمن الماضي عبر الاسترداد، حيث تناول السارد اليوميات التي دونها بليز صيف 1946 بعد حلوله بالفيلا، استجابة لوالده الذي طلب منه تسجيلها في دفتر قبل مغادرته هو

[1] المصدر السابق، ص16.

وعودته إلى مدينة جراس بباريس، آملا منه أن يرصد كل شاردة وواردة في الفيلا حتى يتسنى له قراءتها والاطلاع عليها أثناء زيارته القادمة إلى الجزائر...

عكف منذ ذلك الوقت على تدوين هذه اليوميات وفق تقارير يسجل فيها ما يجري معه ومع أخته فاليريان وخطيبها أوليريان، وصديقه فرحات، حيث خصص لها دفترا وسمه بـ'المطر' تيمننا بالوصف الذي أطلقته والدته على الفيلا أول ما رأتها.

ولعل أبرز حدث مفصلي تناولته مذكراته، نقله بدقة الحال الحرجة التي ألمت بأوليريان وصراعه مع المرض الذي لازمه وهو يقبع بالمحتشدات النازية بعد حادثة اعتقاله من قبل عناصر الشرطة، ظنا منهم أنه مواطن يهودي، إذ أُجبر على المكوث هناك زهاء سنتين، تعرض فيها لألوان التعذيب، حتى أثقله مرض السّل الذي نخر جسده فلم يترك له سوى العظم، ما حمَل والد بليز على ضرورة نقله وخطيبته للاستشفاء والاستجمام بفيلته بالجزائر، رغم إدراكه أن حالته ميؤوس منها، خاصة بعد التقارير الطبية التي أكدت استحالة تعافيه. وهي الحال التي جعلت من فاليريان تتشبث به ولا تكاد تفارقه إلى مكان، فهي تكن له حبا وإخلاصا كبيرين، خاصة بعدما بادلها الشعور ذاته بطيب معشره ودماثة خلقه، فما رأت منه غير الحسن وطيب المعشر طوال أيام تعرفها عليه بمعهد الموسيقى وهما يدرسان معا..، فراحت تمدّه بالرعاية والعطف..، وتقضي إلى جانبه ساعات طوال تألم لألمه وتحزن للحال التي آل إليها وكلها أمل في شفائه وتحسن حاله، إلى أن فارق الحياة في 7 ماي 1946، فتأثرت لموته تأثرا بالغا وحزنت حزنا كبيرا، تلقت على إثره صدمة عصبية، أدخلتها في غيبوبة مطولة ألزمتها الفراش شهرا كاملا، إلى أن توفيت هي الأخرى في يوم مظلم صادف ميلادها من 13 جوان 1946.

من هنا، تعد حادثة مرض فاليريان ووفاتها حدثا مفصليا في أطوار الرواية؛ حيث بدأت من خلالهما قصة المعاناة مع فرحات، هذا الشاب الجزائري الفقير الذي وقع في حب فاليريان ابنة أحد الأثرياء

الذي امتهن صناعة أشهر العطور بجراس الفرنسية، حيث أراد لهذا الهيام أن يكون سريّا، ولم يبح به لأحد، إلا أن عشقه الجنوني فضحه، فعلم بأمره كل من بليز ووالده، فلم يعارضا، إلا أن فاليريان كانت متعلقة بخطيبها أوليريان الذي يصارع المرض الذي يفتك بجسمه كل لحظة...

وتعود قصة هذا الحب الرائع إلى زمن الأربعينيات، أيام الزيارات المتكرّرة التي كان يقوم بها فرحات نحو صديقه بليز لما عمل في قطاع الميكانيك بمارسيليا، وتحديدا بعد عودتهما من المشاركة في ميدان المعارك شمالي إيطاليا، حينها وقعت عيناه على فاليريان فعشقها منذ ذلك الوقت، لكنها لم تلتفت إليه لأنها متعلقة بخطيبها أوليريان "**الذي جاء للالتحاق بها في مدينة جراس تاركا أمه الأرملة في باريس**"[1].

وتختتم فصول الرواية بأحداث مثيرة تضمنت في مجملها أبرز الذكريات التي عايشها فرحات مع عائلة صديقه بليز الذي خلف له توثيقا لأهم اللحظات التي شهداها من أفراح وأحزان...بين جنبات الفيلا مرورا بالكثيب الرملي فالغابة المجاورة...وقد عبرت الأشرطة السينمائية التي ظل فرحات يحتفظ بها في صندوق مقتنياته الخاصة ذكرى جميلة ورثها من أعز صديق، عن تلك الفترة المضطربة أحسن تعبير، لأنها احتفظت بالصورة والصوت، وسُجلت على شكل أفلام قصيرة، حملت في طياتها شاعرية الحب الذي انتهى بمرارة وأوجاع الماضي الأليم في بعض جوانبه...

2. عتبة العنوان الرئيس:

يعدّ العنوان أحد أهم العتبات المشكّلة لبنية الفضاء النّصي، فهو بالإضافة إلى كونه أيقونة بصرية تشكّل أبعادا وظيفيّة لها قيمتها الاستراتيجية، فإنّه أيضا يمثل علامة جوهرية تسهم في خلق فاعلية التلقي المثمر والكاشف لهوية النص بمضامينه الدلالية ذات الأبعاد القصدية التي يلعب العنوان فيها دور

[1] المصدر السابق، ص132.

المفتاح الإجرائي الذي يمكّن القارئ من ربط الصلة بينهما، على اعتبار أنّه يمثل "تلك العلامة اللغوية التي تتقدّم النّص وتعلوه، ويجد القارئ فيها ما يدعوه للقراءة والتأمل ويطرح من خلالها على نفسه أسئلة تتعلق بما هو آت والمبني على ترسبات الماضي ويصنع لنفسه منها أفقا للتوقع"[1].

تنهض استراتيجية صناعة العنونة على عديد المقاصد التي يرومها واضعه وهو يشيّد فاتحة نصه، وتكمن أهميته في كنْه العلاقة الجامعة بينه وبين النص الأدبي، كيف لا؟ وهو علامة مشحونة بالدّلالات الإيحائية المعبّرة عن عالم النص المكتنز بالمرجعيات التي تستدعي القراءة التّأويلية العميقة، التي يعدّ العنوان واحدا من مفاتيحها الجوهرية وهو الأيقونة المختزلة لعالم المتن؛ لذا يعتبر "العنوان لدى السيميائيين بمثابة سؤال إشكالي، بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال، ولذلك فهو يحيل إلى مرجعية النّص، ويحتوي العمل الأدبي في كليته وعموميته، كما أنّ العنوان يعلن عن طبيعة النّص، ومن ثمّ يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النّص"[2].

ولعل أول ما يلفت انتباهنا في عنوان رواية 'المطر يكتب سيرته'؛ أنه عنوان يتشكّل من ثلاث وحدات معجمية (المطر، يكتب، سيرته)، وبالتالي هو عبارة عن جملة اسمية مركبة؛ بدليل أنها تألفت من ركنين، جملة أصلية (المطر) تطلبت حضور جملة فرعية (يكتب سيرته) حتى تتمّم المعنى. ومن ثمّ، فكلمة المطر: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. يكتب: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. والفاعل ضمير مستتر تقديره هو (المطر). سيرتـ(ه): مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، والهاء: ضمير متصل مبني في محل جر مضاف إليه. والجملة الفعلية (يكتب سيرته) في محل رفع خبر المبتدأ (المطر).). فالعنوان هنا جملة فعلية مكتملة

[1] أحمد مداس، **لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007، ص40.
[2] جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مرجع سابق، ص108.

تركيبا ودلالة، على خلاف معظم عناوين الروايات التي تكاد تختزل في كلمة واحدة، تكون في الغالب اسما مجردا، أو اسم علم، أو على الأكثر اسما مضافا إلى اسم آخر.

إن كون العنوان جملة مكتملة، يوفر للقارئ عتبة تأويلية أولى: فبغض النظر عمّا ستكشف عنه الصفحات الموالية، يجد القارئ نفسه أمام قصة مجهرية تتشكل من فاعل يقوم بفعل: مطر/ يكتب ومفعول به يتلقى الفعل (سيرته). وتنطلق العملية التأويلية في ذهن القارئ من محاولة التكهن بنوع العلاقات القائمة بين الفاعل والمفعول به وطبيعة الفعل. وبما أن الفهم الأولي لن يجد غرابة في نسبة فعل الغسل إلى المطر، على اعتبار أن الماء عامل غسل وطهارة، فإن فعل الكتابة المنسوب إلى المطر سيكون بالضرورة فعلا مجازيا، وكأن فعل الكتابة فعل تطهيري بالمعنى الأرسطي (كاترسيس). أما كلمة سيرة فهي حتما ستفتح أمام القارئ حقل دلالات أخرى متعلقة بالزمن والذكريات، أي بالماضي. من هنا فالعنوان (المطر يكتب سيرته) عنوان يحكي، أي يغتزل الرواية. وستتغير الدلالات الأولى بعد القراءة طبعا، حين يتضح للقارئ بأن المطر هنا هو اسم أطلق على فيلاّ كولونيالية...وتلك قصة أخرى لا تبدو في العنوان.

كما نلاحظ أنه عنوان مكتنز بالدّلالات والإيحاءات، خاصة أنه ذو نزعة شاعرية، ما شكّل خرقا دلاليا في عباراته، الأمر الذي يخلق في ذهن القارئ شكا وحيرة فيدفع به إلى اقتفاء دلالاته بسبر أغوار النص. وقبل الوقوف عند رصد دلالاته؛ نلفي أن الرّوائي أعطى عنوانه موقعا استراتيجيا، إذ إنه احتل موقع الصدارة بعدما أخذ حيزا وافرا من الغلاف، وتحديدا في الجهة السّفلى منه تحت الصورة المرفقة مباشرة، حيث برز بشكله وحجمه اللافت، إذ كتب بالبنط العريض وبخط نسخي أحمر زادته وضوحا مساحة الغلاف ذات اللون الأبيض.

وبالعودة إلى التركيبة اللفظية التي شكّلت بنيته، نجد أنها اشتملت على ثلاثة عناصر بارزة وهي 'المطر، يكتب، سيرته'، والمؤكد أن هذه الوحدات اللّغوية لها دلالاتها المرجعية التي تحيل إليها؛ بدليل أنها

تعبّر عن مضمون النّص وتشكّل مجتمعة هويته الدّالة التي من شأنها التأثير في المتلقي للغوص في تجربة النص واستكناه عوالمه. لأن العنوان بوصفه علامة إحالية؛ هو عبارة عن "رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظّاهر الذي يدلّ على باطن النّص ومحتواه"[1].

لذا، نجد أن لفظ المطر في العرف اللغوي؛ هو ما يعبر عن الماء النّازل من السماء، وقد جاء في لسان العرب يقولون مَطَرتِ السماء وأَمْطرتْ بمعنى مطرا أو عذابا.

كما توحي اللفظة بعديد المدلولات ذات البعد المتناقض، منها الإيجابي ومنها السلبي، ولعل من أبرز معانيها الإيجابية، حملها دلالة الخير والبركة والفرح والتفاؤل والتطهير. وكذا التفاؤل والتطلع نحو التغيير. وهي إيحاءات تعبّر مجتمعة عن أهمية الماء في حياتنا، على اعتبار أنه "طهارة ورمز أساسي من رموز طقوس العبور والخروج إلى عالم النقاء والبراءة في كل الديانات تقريبا"[2].

ونظير المكانة التي يحظى بها الماء في دنيا الناس جميعا على مرّ العصور والأزمنة، خصّه الله بالذكر في عديد آيات القرآن الكريم، نذكر منها قوله تعالى: **{وَمَا أَنزَلَ اللَّهُ مِنْ السَّمَاءِ مِنْ مَاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا...}** {البقرة : **164**}، **وقوله أيضا: {وَجَعَلْنَا مِنْ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلا يُؤْمِنُونَ}** { **الأنبياء: 30**}

كما وردت أحاديث عن رسول الله – صلى الله عليه و سلم– ذكرت فيها كلمة (مطر) نذكر منها: عَنْ عَائِشَةَ قَالَتْ: إِنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ كَانَ إِذَا رَأَى الْمَطَرَ قَالَ: «**اللَّهُمَّ صيبا نَافِعًا**».

رَوَاهُ البُخَارِيّ

[1] بشرى البستاني، **قراءات في الشعر العربي الحديث**، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2002، ص34.

[2] ثناء أنس الوجود، **قراءات نقدية في القصة المعاصرة**، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000، ص 232.

أما كلمة المطر في الرواية فقد تواتر ذكرها كثيرا، حيث اختلفت دلالاتها الإيحائية من موضع إلى آخر، لتأتي في البدء قرينة دالة على الفيلا التي شكّلت فضاء الرواية ومدار معظم أحداثها.

وتكاد تكون فيلا **المطر** شخصية محورية، نظرا للخصوصية التي تميّزت بها كفضاء مكاني أطر سيرورة أحداث الرواية بشخصياتها، حيث تعود –الفيلا– إلى عائلة أحد كبار الأثرياء في مدينة جراس الفرنسية، هذه العائلة الثرية التي استوطنت الجزائر وتحديدا بمنطقة اسطوالي بعد أن اشتراها من عالم نباتات إنجليزي سنة 1930م، وذلك بمناسبة حلوله بالجزائر ضمن الوفد الرسمي مع الرئيس الفرنسي 'دومير' احتفالا بذكرى مرور مئة سنة من احتلال أرض الجزائر، حيث سحرته المنطقة –على حدّ تعبيره– فقرّر شراءها حتى يأوي إليها هو وعائلته الصغيرة للاصطياف كلّ سنة..، وهي الفيلا التي أطلقت عليها زوجته اسم **المطر** عندما رأتها أول مرة مشبهة جمالها الأخاذ بالمطر الذي يتساقط بغزارة قائلة :" **إنّها تشرش في كلّ مكان مثل هذا المطر المتهاطل! ألا ما أجملها!**

وبالفعل كان المطر يتساقط بغزارة عندما هبطت من السيارة التي جاءت على متنها مع زوجها وابنها بليز وابنتها فاليريان،(...) **ومنذ ذلك الحين، وهذا الاسم ملازم لهذه الفيلا**"[1].

من هنا، يتراءى لنا أن الفيلا في الرواية هي عبارة عن سيرة مكان رمزي، تماما مثلما كان البيت في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، أو قبله بكثير، دار سبيطار عند محمد ديب. رمزية هذا الفضاء (فيلاّ المطر) تأتي أولا من تاريخه: فيلاّ كولونيالية، شيدها رجل إنجليزي، ثم انتقلت ملكيتها إلى معمرين فرنسيين، ثم آلت إلى بطل الرواية فرحات، وهي محل أطماع مافيا العقار...وكأننا أمام صورة مصغرة لكل أملاك الدولة في تاريخنا المعاصر. فضلا عن ذلك فهي موطن حميم لكل شخصيات الرواية، طوت بين جنباتها أجمل الذكريات التي عايش لحظاتها البطل فرحات صحبة عائلة صديقه، ولكل واحد منهم ذكرى وسيرة مع هذا البيت الذي شكل حميمية الانتماء بعدما غدا الملاذ العزيز

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص117.

الذي تعلّق به كلّ من ذاق لذة العيش فيه والتفسّح بين أرجائه التي تبعث في النّفس مشاعر اختلفت من شخص لآخر، على اعتبار أن البيت امتداد للشخصيات التي تعيش فيه، فهو "مأوى اختياري، وضرورة اجتماعية، يمنح الألفة والأمان، فيه ينشد الإنسان الراحة والسكينة، وفيه تتشكّل الشخصية في مراحلها الأولى، ولا يلبث هذا البيت أن يشغل حيزا مهما من ذاكرته، لأنّه يمنحه الشعور بالطمأنينة والحماية من الخارج، ويمارس حياته الطبيعية بحرية"[1]، وهي ذات المشاعر التي تنتاب الشيخ فرحات وهو يتجول في فيلا المطر التي تقف شامخة شاهدة على أبرز محطات حياته مع رفيق دربه بليز، ذكريات مضى عليها زهاء خمسين عاما حملت في طياتها صورا عدة، منها ما "**تريحه طورا، وتؤلمه طورا آخر. وما أقل أولئك الذين يعرفون ماضي حياته، بل، وما أندرهم**"[2]، عدا رفيقه بليز الذي شاركه أجمل أيام حياته حلوها ومرها، ولا يمكن أن ينساه أو ينسى ما تختزنه ذاكرته من حب وود لا نهاية له، فها هو يقرّ بالقول: "**هو جزء مني، ومن هذه الفيلا. لقد استمتعت بذكرياتي معه بمفردي إلى حدّ الآن، ولا أظن أنّ هناك من يفهمني ويقدّر مشاعري في هذا الشأن..**"[3].

وهو يعترف لابن أخته محمود في كل مناسبة عن علاقته الحميمة بالفيلا ومن عاش فيها، فهي تبعث في كيانه التّجدد وتغمره بالسعادة..، وتثير فيه ذكريات الماضي الجميل التي تتّقد في قلبه أحلاما جميلة، خاصة عند تذكره لما عايشه من مشاعر وأحاسيس الحب السّري والجنوني لمعشوقته الجميلة فاليريان التي هام بها، بالرغم من تعلقها بخطيبها أوريليان الذي عانى وطأة المرض الذي أنهى حياته..

ومن خلال تعاملنا مع فصول الرّواية، تبين لنا حجم الارتباط الحاصل بين المطر كظاهرة طبيعية مع سيرورة الأحداث، خاصة ما تعلق منها بالجانب النفسي لبعض الشخصيات، حيث بدا لنا حضوره بشكل لافت للانتباه داخل مسار السّرد، وكأن الرّوائي أراد لهذا الملفوظ بما يكتنزه من أبعاد دلالية

[1] عالية أنور أحمد صفدي، **شعرية الأمكنة في روايات يحيى خلف**، المعتز للنشر والتوزيع، جامعة ميتشيغان ، 2008، ص85.

[2] **المطر يكتب سيرته**، ص58.

[3] المصدر نفسه، ص74.

موحية، إضفاء شاعرية خاصة وهو يرصد الجوانب الخفية لشخصياته، سواء ما تعلق منها باللحظات العسيرة الصعبة التي تمر بها، أو اليسيرة الممتعة التي تحياها، على اعتبار أن المطر يلعب "دورا كبيرا في التّعبير عن الحالات النّفسية للشخصيات وانتقالاتها، فهو ملازم لها في معظم حالاتها ويكاد يكون الفضاء الواصل المتميّز بين حالة وحالة أخرى"[1]، فها هو المطر يقف شاهدا على الشاعرية التي يبعثها في نفسية فرحات في لحظة هدوء وتأمل توحي بمشاعر عميقة تعتمل مداه النّفسي لتبحر به في عالمها اللامتناهي، هذا الاهتمام المتكرّر بمشهد المطر المتهاطل من قبله، شغل فكر نسيم الذي وقف متسائلا عن سرِّ إعجابه بمنظر تهاطل المطر على صفحة البحر الغامقة..، في وقفة تعبر بلا شكّ عن خواطر عايش لحظاتها الجميلة مع من أحب، ويحاول استدعاء حنينها الدافق؟..، تساؤل جال في خلده ما لبث أن جاءه جوابه عندما خاطب الشيخ نفسه: "**هكذا كنت، أنا وبليز، نقف معا تحت هذه النّافذة العريضة ونمضي في تأمل قطرات المطر وهي تتهاطل على صفحة البحر قبالتنا. ثم يجلس بليز إلى آلة الكلافسان، وينطلق في عزف جمل نغمية ما كنت أعرف شيئا عن تعاريجها المذهلة. وبمرور الأيام، أخبرني أن تلك النّغمات مأخوذة من معزوفات كلود دوبيسي التي تسمى البحر**"[2].

يحيلنا هذا المقطع إلى نموذج آخر، وقف السارد من خلاله على الأثر النفسي الذي طبع نفسية بليز وهو ينتشي طربا لأصوات حبات المطر "**وهي تتساقط على القرميد..هديل الحمام يتوقف في أبراجه. لكأني به يغار من المطر**.."[3]، لنلحظ أن مشاهد هطول المطر أشاعت في نفسيته مشاعر إيجابية، أسرت قلبه فعبّرت تعبيرا صادقا عن السعادة التي تغمره وهو يأنس لسحر الطبيعة.

[1] إبراهيم جنداري، **الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2012، ص268.
[2] **المطر يكتب سيرته**، ص73.
[3] المصدر نفسه، ص118.

ولقد جسّد السّارد هذه المدلولات في متنه الرّوائي عبر استرجاعات الذاكرة التي أيقظت حنين الماضي، لأن البطل يعيش اغترابا داخليا أملت به ظروف الواقع. فالتمزق الداخلي الذي يعاني منه هو صدى لتمزق الوطن وما آل إليه من خراب. وهو بلا ريب وضع ألقى بظلاله على نفسيته وغيره ممن عايشوا شناعته، خاصة ابن أخته محمود وابنه نسيم، ما دفعهم للبحث عن ملاذ يوفر لعالمهم المهزوز مستراحا آمنا.

نلاحظ أن المطر هنا، يمنح "الفرصة لتصاعد الحالات الروحية للشخصيات. مصطحبا إياها في لحظة تأزمها وانشدادها ليعبر عن حالات متداخلة من المشاعر بين فرح طاغ وحزن عميق"[1].

ومن المفيد أيضا، الإشارة إلى التّشكيل اللغوي الذي اختاره السّارد وهو يرسم لوحته البانورامية حول حميمية الذكرى في علاقتها بالمكان وتأثيراته على عوالم الشخصية، إذ بدت لغة وجدانية موغلة في عوالم تخييلية حبلى بالمشاعر، قدّم من خلالها تصويرا فنيا بديعا لجمالية المكان بما تحمله جنباته من رمزية، زاد من ألقه عنفوان اللغة التي اتسمت بالانزياح الدّلالي، الذي بلا شك خلق في المتلقي حافزا وفاعلية لسبر أغوار النص ومعايشة لذته؛ لأن المتعة التي تولدها جمالية اللغة تسترعي اهتمام القارئ وتدعوه لاكتشاف جوهر النص بحمولاته ومضامينه، والسّارد بسلوكه هذا المسار، يدرك الأثر الفني والرضى الجمالي الذي سيخلفه في كينونة المتلقي؛ لأن ما "يهمنا ليس الأشياء في ذاتها بل الأشياء معبّرا عنها من خلال اللغة، ومن ثمّ توجد هيمنة للغة بالقياس إلى الأشياء، فتحتفظ العبارة بحق تحقيق الإمكانيات الشعرية للمحتوى أو عدم تحقيقها"[2].

ومن ثمة، نرى أن الروائي وفق إلى حدّ كبير في جعل ملفوظ المطر كمكون عنواني وعلامة إحالية يبدو وظيفيا في متنه الروائي، إذ برزت دلالته الإيجابية الغاصة بالحمولات الاستعارية، وهذا في اعتقادنا اختيار واع ومقصود من الرّوائي بهدف تحقيق غايات فنية وجمالية ترسخت معها كينونة الارتباط

[1] إبراهيم جنداري، **الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، مرجع سابق، ص268.

[2] جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر بلقدير، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص38.

الحميمي الحاصل بين وعي السّارد والفيلا، وهو ما يشي بأن الفضاء "المتخيّل لا يكون مقصودا لذاته بقدر ما هو مخلوق لدلالة فنيّة جمالية تنبع منها أهمية "[1] الملفوظ المنتقى بعناية.

نلاحظ هنا أن العنوان الذي وسم به بقطاش روايته يحمل عدة دلالات، كونه يقوم بعدة وظائف أهمها الإغراء بهدف جلب القارئ ولفت انتباهه، وهذا ما قصده وهو يولي عنايته بتشكيل عنوانها؛ لإدراكه أنه عتبة قرائية دالة، غدت "توهيمية تمارس مكرها اللغوي والدّلالي، وتستخدم سلطتها الاعتبارية في الإغراء"[2].

ومن المفيد الإشارة إلى التّحديث الذي مارسه الرّوائي بقطاش وهو يؤسّس لوعي جمالي حيال التّشكيل العتباتي، من خلال التركيبة التي صاغ بها عنوان روايته، والشحنات الدلالية التي تميز بها، والانزياح المكثّف الذي طبعه، فغدا إيحائيا يفيض بالأبعاد الرمزية التي تستهدف استثارة وعي القارئ، من أجل دعوته لمكاشفة عوالم النص والإيغال في تشعباته الوعرة بممارسة العملية التأويلية؛ لأن الرّواية التجريبية تؤسّس استراتيجيتها التّجديدية على مستوى العناوين وفق آلية الانزياح والتكثيف الدّلالي، التي من صميم "جوهرها العدول، وخرق المألوف والمغامرة في الدلالة وإيجاد علاقات وجودية مغايرة بين الأشياء، حيث تتوالد هذه الانزياحات على مستوى صياغة العنوان دلالات جديدة عذراء تنفتح على أكثر من قراءة تأويلية"[3].

3. تأويل الغلاف:

يعدّ الغلاف فضاء صوريا يمدّ القارئ بعديد المرجعيات التي تمكنه من ولوج أعماق النص، وذلك بمجموع الإشارات الإحالية الدّالة التي تنفتح على عديد المحفزات التي تبعث في القارئ لذة التّقفي،

---

[1] مصطفى الضبع، **استراتيجية المكان**، (د.ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، مصر، 1998، ص114.

[2] محمد بازي، **العنوان في الثقافة العربية 'التشكيل ومسالك التأويل'**، ط1، الدار العربية لعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، الرباط، 2012، ص20.

[3] عبد المالك أشهبون، **العنوان في الرواية العربية**، مرجع سابق، ص124.

من خلال لفت انتباهه للتأمل في هذا الفضاء التّجريدي الغاص بالألوان والصور والأشكال المختلفة، بالإضافة إلى العنوان، وكلّها عناصر توجيهية تدعو القارئ إلى استقراء النّص واستكناه عوالمه الحافلة بالإيحاءات التي تحتاج إلى توضيح وتأويل، وهي بهذا تحدث التفاعل بينها وبين متلقيها الذي تروم منه معايشة لذة النتاج الأدبي الذي بين يديه، بما يحظى به مضمونه من إحالات فكرية مشبعة بالقيم الهادفة، التي تبعث في القارئ المتعة والفائدة في آن، وبما تحظى به من أبعاد فنية وجمالية خلاقة تزيد من شهية معايشة المتن وسبر أغواره، وبهذا يغدو الغلاف عتبة إشارية تثير فضول القارئ بادئ الأمر، لتبقى عالقة في ذاكرته آخره؛ لأنّه "أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص، لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه ويحميه، ويوضح بؤره الدّلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو من خلال عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو تيمتها الدّلالية العامة"[1].

لذا، نجد أن غلاف الرواية بدوره ينقسم إلى وجهين؛ الوجه الأمامي الذي يعدّ "العتبة الأمامية للكتاب، إذ تقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي"[2]، والوجه الخلفي الذي يعدّ" العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي"[3]؛ حيث كتب في الجهة العلوية من الوجه الأمامي وفي قمة فضائه اسم المؤلف **مرزاق بقطاش**. إذ دُبج بخط النسخ وبلون أسود، وتحته مباشرة كتب المؤشر الأجناسي: كلمة **رواية؛** الذي اعتلى الصورة الفوتوغرافية التي توسطت مساحة الغلاف بشكل أفقي، وتحتها جاء العنوان **المطر يكتب سيرته؛** الذي كتب بخط نسخي كبير وبلون أحمر يبدو سميكا بعض الشيء، على مساحة بيضاء فبدا بارزا وواضحا، أما في ذيل الصفحة فيظهر اسم الهيئة الناشرة ورمزها التجاري.

---

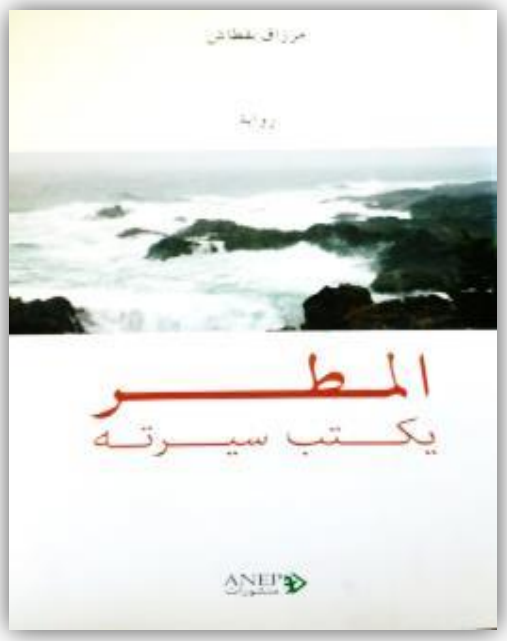
[1] جميل حمداوي، **دلالة الخطاب الغلافي في الرواية**، ص1. عن موقع:
htt//www.diwanalarab.com/spip.php ?article15389. تاريخ النشر: 2008/09/19. تاريخ الاطلاع: 20/ماي/2020.

[2] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص134.

[3] المرجع نفسه، ص137.

وبهذا التّوصيف السريع، يمكن الإقرار أن الغلاف في الرواية التّجريبية غدا مشحونا بالحمولات الدلالية، مليء بالتناقضات ذات الانفتاح المترامي الأبعاد، والتي أضحى من خلالها فضاء نصيا جديرا بالرصد والقراءة العميقة، التي تؤسّس سلفا قيمة النّص الحافل بالدّلالات والمعاني ذات الآفاق التي يرتضيها الرّوائي لنتاجه وهو يروم مكاشفة عمله للمتلقي، وبهذا ندرك أن الغلاف في الرواية التجريبية المعاصرة شهد عديد التّحديثات اللافتة، ليتحول بفضلها "من مجرد وسيلة تقنية معدّة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية التي يستعين بها القارئ في مقاربته لنص المتن"[1].

وسنبين فيما يأتي كل مكونات الغلاف بدءا بتأويل الألوان المشكلة له، إلى أن نجنح صوب استنطاق الصورة المتمظهرة على واجهته، ثم نقدم قراءة لاسم المؤلف، فالمؤشر الأجناسي المتمثل في كلمة **رواية**، وصولا إلى الهيئة الناشرة.



[1] زهيرة بولفوس، **آليات التجريب وجمالياته في رواية 'العشق المقدنس' لعز الدين جلاوجي**، مجلة ديالي، ع: 67، الجزائر، 2015، ص203.

أ. تأويل الألوان:

تحظى الألوان في حياتنا بأهمية كبيرة، لأنها تحيط بنا من كل ناحية مشكّلة بذلك "مظهرا من مظاهر الحياة الجمالية المعنوية والحسية التي لها أثرها في مشاعر الإنسان وحياته النفسية وإحساسه باللذة في الحياة، حيث ينعش فيها العاطفة و يوقظ ويثير الخيال"[1].

كما تجدر الإشارة إلى أن الألوان تحدث في النفس حالات مزاجية متعددة كالفرح والحزن، كما تعبر تعبيرا صادقا عمّا يختلج العالم النفسي للإنسان من مشاعر وعواطف وأحاسيس، تنبئ عن الانفعالات التي تثير جهازنا العصبي، فتبعث فيه المتعة والأريحية حينا، كما قد تشعره بأحاسيس أخرى من قبيل اليأس والحزن..؛ ليغدو اللون وفق هذا الطرح سرّا "من الأسرار، ووسيلة للتعبير والفهم وإن كان عرضا لا يقوم بذاته، ولا بدله من مكان وزمان وشيء، فإنه من أسرار الوجود (...) وهو قوة موحية جذابة تؤثر في جهازنا العصبي وللنفس فرحة لا يستهان بها عند النظر إليه"[2].

أما من الوجهة السيميائية؛ فيعتبر اللون كآلية من آليات صناعة الغلاف فنا يخاطب الحواس ويجلب الذوق الإنساني، فهو "أحد أبرز العناصر الجمالية في الفنون إذ يشكل حضورا واسعا يمكن أن يغير مسار الشكل الإبداعي سلبا أو إيجابا"[3].

ولوعي الدارسين بأهميته، كان محل اهتمام الكثيرين على اختلاف ثقافاتهم، فهذا 'كاندسكي' يرى أن اللون "موسيقى، وهذا عملا بالتجريدية وغيرها من المدارس المعاصرة، وهو أيضا تفسير لحالات فيسيولوجية وسيكولوجية ترتبط ارتباطا وثيقا بالنفس البشرية وتحولاتها"[4].

---

[1] صلاح عثمان، **الواقعة اللونية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2006، ص51.

[2] ظاهرة محمد هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر**، ص14.

[3] علي إسماعيل السامري، **اللون ودلالاته الموضوعية و الفنية في الشعر الأندلسي**، مرجع سابق، ص14.

[4] عبيدة صبطي، **دلالات الألوان في التراث الشعبي والديني**، مجلة دراسات، جامعة عمار ثليجي الأغواط، ع:14، جوان 2010، ص66.

وبانتقالنا إلى رصد دلالات تشكيلة الألوان المتمظهرة على غلاف رواية **المطر يكتب سيرته**، وأبرز ما توحي به من معان وإيحاءات، وقفنا على ما تحمله تركيبتها المبدعة من أبعاد جمالية، أضفت على مساحة الغلاف رونقا بديعيا أسهم في ممارسة لعبة التحفيز والإثارة التي جلبت القارئ صوبها؛ لأن التوظيف الجيد للألوان "يندرج ضمن التعامل الجمالي مع مظاهر الحياة وخواطرها، ومن غير الممكن أن يكتب نصا أدبيا ولا يتحدث عن الألوان ولا يصطنعها ولا يسخرها في عملية البث والتبليغ من حيث هي أدوات لتجميل نسجه"[1].

تضمن غلاف الرواية ألوانا فاتحة، تبدأ باللون الأبيض الذي أخذ مساحة كبيرة من الغلاف، إذ يوحي بالإيجابية في أكثر صوره، فهو لون يشي بالطهر والنقاء والصفاء، لون يبعث في نفسية الإنسان الأمل والحلم بغد أفضل إشراقا وسلاما، لذا نجده محبّبا ومفضلا لدى الكثير من النّاس.

كما نجد بالإضافة إلى الدلالات الإيجابية التي يحظى بها اللون الأبيض، أخرى سلبية، من قبيل الموت والفناء، فهو لون الكفن، ولون الشيب الذي يرمز إلى "التشاؤم واقتراب الخروج من الدّنيا "[2].

وبتأملنا المتن، ألفينا حضورا طافحا لهذه المدلولات، وتحيلنا مجموع المعاني التي حفل بها اللون الأبيض لاستحضار بعض المقاطع السردية التي حملت هذه الإيجابية، لنقف عند اللحظات الصعبة التي ألمّت بمحمود وابنه نسيم وهما يترقبان بلهفة خبرا سارا عن الزوجة الأم، خاصة بعد الحالة الصحية الحرجة التي تمرّ بها، بسبب مرضها الخطير التي نقلت على إثره" **إلى باريس لكي تجري على قلبها العليل عملية جراحية بالغة الخطورة. هي عملية على القلب المفتوح. هل تعود إليه حية، أم داخل صندوق؟**"[3].

[1] المرجع السابق، ص66.

[2] ظاهرة محمد هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر**، ص77.

[3] **المطر يكتب سيرته**، ص16.

وتتوالى الأيام والضغط النفسي يتصاعد عليهما، فمحمود يدرك أن الأمر عصي لكنه ليس بمستحيل، فهو يجنح للتفاؤل دائما ويفتح للأمل نوافذه المشرعة، فتجده يسربل ابنه بالنصائح القاضية بضرورة الصبر وعدم الجزع والحزن، ويؤمّل زوجته محاولا التخفيف عنها ممّا تكابده وتعانيه من وجع وألم وخوف من عدم نجاح العملية، خاصة حينما حدثته آخر مرة قائلة:" **غدا، على الساعة الثامنة صباحا، سينقلونني إلى قاعة العمليات الجراحية. الممرضة أعطتني الآن قرصا منوما. أردت أن أتصل بك أخشى ألا أفيق أبدا. قد تكون رقدة أبدية، من يدري! صاح محمود مهتاجا:**

لا تقولي مثل هذا الكلام! غدا، في العشية، ستقومين بإذن الله! استمسكي بالله!"[1].

وبعد حالات الخوف والترقب ها هي الأخبار المفرحة تَرد لتدخل السرور على قلب الابن وأبيه بعد سماعهما خبر نجاح العملية وعودتها إلى رحاب العائلة قريبا، لنقف هاهنا عند دلالة السعادة والأمل التي انطوى عليها اللون الأبيض.

وفي مقطع سردي آخر، يجسد فيه السارد دلالات سلبية البياض، من خلال تمني الفناء واقتراب الأجل للخروج من هذه الدنيا، ها هو فرحات تعتريه سحابة الحزن ككل مرة يتذكر فيها ماضيه الجميل، ذاك الزمن الذي عايش فيه أجمل لحظات حياته مع من أحب، ليغدو هذا الحاضر الذي يحياه، سجنا أبديا يقبع فيه وحيدا فيشعره بالاختناق ويبعث في نفسيته مشاعر الاغتراب الداخلي المضنى، الذي يدفعه دفعا إلى التزام الصمت والرحيل بعيدا في عالم التأمل الهادئ الذي يخرجه من الدنيا ولو لحين. هذا الحزن المستمر جعل نسيم يسارع لمعرفة أسبابه سائلا الشيخ فرحات ملحا ؟؟

فيجيبه الشيخ متأوها: "**أما الحزن، يا بني، فلأن الموت يتباطأ في الطريق، ولا يريد أن يزورني! قلت لك، مرارا وتكرارا، إنني أحب أن أموت مثل تلك الحلازين التي غادرت هذه الحياة دون**

[1] المصدر السابق، ص37.

أن يشعر بها إنسان على سطح هذه الأرض. ولذلك، فأنا أحب أن أتأملها في مقبرتها، أي، فوق الكثيب الرملي قبالتنا. فيما مضى، كان هذا الكثيب يمثل الحياة في نظري. جئته مرتين أو ثلاث مرات صحبة فاليريان وبليز. لكن، ما عاد هناك من وجود لأي واحد منهما!"[1].

نلاحظ بوضوح هنا، أن دلالة اللون التي أشرنا إليها سابقا حاضرة في المتن بقوة، ولا أدل على ذلك كثرة المقاطع المعبرة عن ذلك عبر مسار السرد.

هذا فيما يخص اللون الأبيض، أما عن اللون الأحمر فيوحي بدلالات العنف والدم والحرب والدّمار والموت..

كما نلاحظ أنه يوحي ببعض الرمزية الإيجابية من قبيل دلالة الحب والرومنسية "والعواطف الثائرة والحركة والحياة الصافية والمبدأ الخالد"[2].

ومن المقاطع التي تضمنت قتامة المشهد ودمويتة، جملة الأحداث التي صاغها السارد عن العنف الذي مارسه أعداء الوطن من أبنائه المتآمرين على خرابه ودماره باسم الدين والإيديولوجيا على حدّ مزاعمهم الدنيئة، لأن قلوبهم السوداء تدفع بهم إلى القيام بكل شيء يشفي غليلهم، فالرغبة في الانتقام قناعة راسخة عندهم. وإرهاب الناس وإثارة الرعب في أنفسهم خطة من نسجهم، هذا الواقع حدا بالسارد إلى بسطه في سياق نقل الحالة النفسية الحرجة التي يمر بها الفتى نسيم جراء ما يشاهد ويسمع من أخبار العنف التي **"تدفع به إلى أن يطرح تساؤلات جهنمية لا يقوى على الإجابة عنها، وتلحف عليه فيضطرب كل شيء في عالمه الداخلي. كيف يذبح الإنسان إنسانا آخر؟ من أين يستمد هذه الهمجية التي تجعله يتناول خنجرا صدئا ليمرره على رقبة هذا الطفل أو تلك الفتاة؟ أليس هناك حد لهذه الوضعية المقززة؟ وما دخل الدين والأيديولوجيا العرجاء في هذا الشأن؟**

[1] المصدر السابق، ص373.

[2] صالح ويس، **الصورة اللونية في الشعر الأندلسي**، ط1، دار مجدلاوي، عمان الأردن، 2014، 125.

وهل هناك من يتخلى عن كرسي الحكم ويحقن دماء الناس الآخرين، سواء أكانوا أبرياء أم ضالعين في هذه الجريمة أو تلك هي أسئلة قد تبدو ساذجة، لكنها تنفجر في أعماق وجدانه كل لحظة، مثل دم يندفع من جرح عميق لا يريد أن يتوقف عن السيلان والنزيف"[1].

يحيلنا هذا المقطع السردي إلى حجم الدموية التي عايش ويلاتها الشعب الجزائري، وراح ضحيتها آلاف الأبرياء ظلما وعدوانا على أيدي الإرهاب المقيت، لنقف بذلك على تحقّق دلالات اللون الأحمر وإيحاءاته الرمزية المكثفة عبر مسار السرد.

وممّا لا يمكن إغفاله، هو الأثر الجمالي الذي جسده تمازج اللونين الأبيض والأحمر، والتّدرج اللوني الحاصل بينهما على مستوى الغلاف، ليشير هذا التداخل إلى أننا إزاء عمل إبداعي رائد؛ "فدقة التعبير عن تداخل الألوان الأصلية وتمازجها، وما ينشأ من تموجات دقيقة في مدلولاتها وطبيعة وجودها هو ما يميز النص الجيد"[2].

إنّ التّجريب الذي خاضه المبدع وهو يشكّل تركيبة الألوان الخاصة بعتبة غلافه كان واعيا ومقصودا؛ بدليل أن اختياره الموفق للألوان أسهم في خلق الفاعلية لدى المتلقي وأفق انتظاره، فجاءت تركيبته اللونية مشحونة بالإيحاءات الرمزية التي تحفز القارئ إلى قراءة النص ومحاورة أفكاره، والغوص في متاهاته سعيا في تلمس آثار مدلولات الألوان، التي تغدو وفق هذا الخيار، لغة بصرية تستفز القارئ وتثير فضوله لاكتشاف ما تكتنزه من معاني كامنة خلف حجب النص، ما يجعل من العتبة الغلافية أيقونة تشكيلية حاملة لخصوصية جمالية، تموضعه ضمن العناصر والمكونات الاستراتيجية التي لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأن تركيبته التأثيرية تمنح العمل الروائي جمالية تعزّز من مشهديته الخطابية فتمدّه بطاقات تخيلية، تحقّق فرادتها وخصوصيتها بتضامنها "مع جميع عناصر النص بإقامة تشكيل يحمل رؤية

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص92، 93.

[2] ابتسام مرهون الصفار، **جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم**، ط1، جدار للكتاب العالمي، الأردن، 2010، ص67.

جمالية معينة بشكل نقدي حقيقي تنبع...من كونه كل العمل الإبداعي وهذا العمل معا، إلى جانب الكيفية الإبداعية التي تمارس الخلق والتشكيل من جانب المبدع والكيفية القرائية التي تمارس التفسير والتأويل من جانب المتلقي"[1].

ومن ثمة، ندرك أن الألوان كانت "وما زالت تؤثر في اختزال معاني رمزية بالغة الخطورة، باعتبارها منظورات فيزيائية تستجيب لتطلعات الذات الراغبة في الكشف عن طبقات الأعماق"[2].

ب. تأويل الصورة.

تشكّل الصورة إحدى الحلقات المهمة في منظومة التشكيل البصري، وذلك لما تشتمل عليه من آليات وأبعاد تمكّن المتلقي من استكناه عوالم النص وسبر أغواره، من خلال مجموع الدلالات والإيحاءات المساعدة التي تمده بها؛ لأنها عبارة عن أيقون تحفيزي يعمل على الإثارة والاستقطاب، فهي علامة تصويرية وتشكيلية تنقل للقارئ تجربة عايشها الكاتب وبعث بها إليه كي يقاسمه معاناته؛ فهي رسالة تفيض بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات الموجهة، فـ"تعكس في نتائجه القلق النفسي والاضطراب الداخلي (...) فهي عملية نفسية تنعكس في الإنتاج المعروض هنا وهناك عبر القاعات والمتاحف العالمية "[3].

كما أنّ الصورة كعتبة تنهض بعديد الدلالات الإيحائية المكثفة التي توحي بمكتنزات النص وما يزخر به من معان وما يفيض به من دلالات، وهي في ذلك تحتاج إلى قارئ جاد يربط الصلة بين العناصر المشكلة للأيقون الغلافي، لأن التفاعل القائم بينه وبين باقي المؤشرات من قبيل (العنوان، الألوان، اسم المؤلف، المؤشر الأجناسي..)، من شأنه أن يؤثّث رؤيته فيمنحه قدرة على الاقتحام وفض نسيج النص المؤسّس على استراتيجية امتلاك آلية التأويل، الذي يمكن فعل القراءة حينئذ من فهم الدلالات

[1] فايز حداد، **مفهوم النص والبناء الفني في التشكيل الشعري الإبداعي**، مجلة المعرفة السورية، ع: 516، أيلول 2006، ص160.

[2] علي إسماعيل السامري، **اللون ودلالاته الموضوعية و الفنية في الشعر الأندلسي**، ص22.

[3] قدور عبد الله الثاني، **سيميائية الصورة**، مرجع سابق، ص174.

وملامسة المقاصد المستترة داخل المتن الروائي الغني بالمضامين والرؤى ذات الأبعاد القائمة على التصورات والأفكار المختلفة، والمشكلة وفق عوالم تخييلية تخضع لفنية تستمد طاقاتها الجمالية بما يجسده "حرص الرّوائي على إظهارها بالصورة المثلى والتشكيل الفني الأمثل، بما تنطوي عليه الصورة الروائية والتشكيل الفني من تقنيات سردية خاصة وآليات متنوعة تعمل على تشكيلها جماليا، على وفق حرفية معينة تصاغ بألفاظ وأساليب مباشرة أحيانا أو غير مباشرة أحيانا أخرى، تعمق الأفكار وتختزن في ذاكرتها صورة التلاحم الظاهر في ثناياها وتفاصيلها وجزئياتها"[1].

لقد تضمن غلاف رواية 'المطر يكتب سيرته' صورة فوتوغرافية، كان لزاما علينا استنطاقها وقراءة دلالاتها الرمزية والايحائية، باعتبار أنها معبرة عن محتوى النص ولغته، كما أنها أول ما يصادف القارئ بعد العنوان والغلاف، إذ يعرفها 'روبير' بأنها "إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء"[2]، أما في الاصطلاح السيميوطيقي؛ "فإن الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الأيقون، وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع، وهو قائم على المشابهة والتماثل"[3].

وبالعودة إلى الجانب الأهم، نجد أن الصورة في غلاف رواية 'المطر يكتب سيرته' تظهر منظرا ممتدا للبحر، يبدو في حالة من الهيجان والاضطراب من آثار وضعية الجو، غيوم دكناء على ارتفاع قليل عن سطحه، ملونة صفحته بمسحة رمادية صارخة..، كما أنه ينتهي بشاطئ صخري محدب تلتطم به مياهه..، أما عن دلالات هذه الصورة وعلاقتها بالمتن، فتبدو شديدة الصلة به؛ فصورة البحر كما

[1] محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان**، ط1، دار الحوار، سورية، 2008، ص37.

[2] محمد العماري، **الصورة واللغة مقاربة سيميوطيقية**، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع 13، نوفمبر1998 على الرابط: httpM//www.membres.ilycos.fr/abdjabri/n13-09mari.htm . تاريخ الاطلاع: 21/ماي/2020.

[3] المرجع نفسه.

ظهر لنا داخل النص هي عبارة عن فضاء جغرافي مفتوح هيمن على أجزاء كثيرة منه، خاصة أن الفيلا الفخمة شيّدت على مقربة منه، وبالتالي فإن أغلب أحداث الرواية رويت بينهما.

ولذلك نجد أن شخوص الرواية تبدي تأثرا واضحا بالبحر، ويظهر ذلك من خلال كشفه عن حالتهم النفسية، وما يعانونه في صمت. فهو فضاء مفتوح على كل أشكّال المغامرة والمعاناة.

فها هو البحر يوحي بالذكريات الجميلة التي عاشها فرحات مع رفيقه بليز ومحبوبته فاليريان، إلى الحد الذي غدا ملاذه الذي يبث على جنباته أشجانه ونجواه، من خلال تردّده الدائم صوبه، فهو يذكره بحبه القديم لمعشوقته، وكيف كان يقضي بصحبتها أمتع اللحظات على الشاطئ الرملي القريب، في مشاهد رومنسية مؤثرة تردّ إليه تباعا كلما أبصر الأفق البحري المقابل للفيلا أو كلما خطى على الكثيب الرملي الذي يعتبره دواء مؤقتا للحزن. خاصة حين يتذكر معاناتها مع المرض الذي ألم بها فانتهى بها إلى الموت...

ولعلنا نتمثل بهذا المقطع الذي أظهر فيه السارد حال بيليز وهو يتساءل عن فرحات وهيامه بأخته فاليريان، في وصف يعبر عن معاناة العشق التي سيطرت على قلبه، في لحظة صفاء توحي بمشهدية البحر الحاضن لهذا الغرام الجارف...ف"**ما الذي سيفعله فرحات خلال الأيام القادمة؟ صورة فاليريان مستبدة به. ألمس ذلك في كلماته القليلة، في حركات يديه، في طريقة وضع أصابع يديه على ملامس آلة الكلافسان. البحر هو الحاجة الوحيدة التي تجعل منه إنسانا متزنا. يمشي على الرمل مدة من الوقت، ثم يعود إلى الفيلا. يمشي على الرمل. يقترب مرة من خط الماء على سبيل الابتراد، ثم ينسحب بكل تؤدة. سألتقط له، فيما بعد، بعض المشاهد التي تلخص لحظات جوهرية من حياته، هي لحظات الحب، وما يفعله في النفس. لقد لمست التغير الذي**

طرأ عليه منذ أن اشتد المرض بأوريليان. وحين نقلنا فاليريان إلى دير الراهبات بأعلى بوزريعة كدت أجزم بأنه أصيب في عقله هو الآخر"[1].

ونلمس من خلال هذا المقطع، أن البحر فضاء للدفق الوجداني الهادر الذي يسرح بالنفس عبر عوالمه، ليجعل منها قصة "حب كأنها الأسطورة، وصورة متألقة بمختلف الأبعاد...الصبر والوقار، الرضى والعناية، الغناء والثورة..، ونظرة عشق وإكبار إلى الطبيعة"[2].

كما يحيلنا هذا النموذج السردي أيضا، إلى قضية جوهرية قوامها، أن الطاقة التّخييلية التي تشحن بها الصورة، ما هي إلا لغة كامنة في أعماقها، تبعث بنداءات حبلى بالعاطفية المتأجّجة التي لا تدرك جمالياته إلا باستنطاقها من لدن المتلقي، كونه المعني الأول بمعايشة ما تحويه من معاني وما تختزله من عواطف وأحاسيس تبتغي له المتعة ولمسارب المتن الرضى الفني؛ لأن "العاطفة من دون صورة عمياء، والصورة من دون عاطفة عمياء"[3].

أما عن دلالة الصخور البادية على جوانب الصورة، فإنها توحي بالأمل والتفاؤل، بغد مشرق جميل" فالصخرة محطة تأمل ونقطة انطلاق للخيال والتطلع وما هي إلا باقية في مكانها واقعاً وهلوسة وهاجس بما لا يمكن أن تكون"[4]. فبالرغم من المعاناة التي شهدتها نفسيات أغلب الشخصيات، يبقى التفاؤل بالمستقبل قائما، بالرغم ما تمر به من أزمات ومصاعب، فـ**"شيء من العذاب، والكثير الكثير من السعادة والهناء! هكذا ينبغي أن تكون عليه أحوالنا من الآن فصاعدا!"**[5].

---

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص187، 188.

[2] إبراهيم الرماني، **المدينة في الشعر العربي 'الجزائر نموذجا (1925–1962)'**، ص159.

[3] صالح ويس، **الصورة اللونية في الشعر الأندلسي**، مرجع سابق، ص22.

[4] إبراهيم جنداري، **الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، ص280.

[5] **المطر يكتب سيرته**، ص382.

ومن خلال ما تقدم، نلاحظ أن الصورة الفوتوغرافية بألوانها جاءت "مشحونة بالطاقة البصرية والحسية معا"[1]، فأضفت على النص حيوية ومرونة، اتسمت بالرمزية والعدول، وهو ما ولد في المتلقي حوافز المغامرة وفاعلية الاقتفاء لاكتناه عوالم المتن وملامسة دلالاته الكامنة في أعماقه، لما للوحة والألوان من معان ومضامين، تؤسّس للقارئ قاعدة للارتكاز؛ حيث "يمكن للنصوص أن تبنى على حركة مشهدية أن تخلق إيقاعا لونيا مقاربا للإيقاع اللوني الذي تنتجه اللوحة حتى من دون التصريح بألفاظ الألوان"[2].

تحيلنا مجمل القراءات المقدمة، أن رواية مرزاق بقطاش تلعب دور الكاشف والمعبر عن هموم المجتمع وصروفه، لأنه يدرك الصلة الجامعة بين الرواية في علاقتها بالمجتمع، إذ تسعى من خلالها إلى "تقديم الحركة الاجتماعية روائيا فالرواية مجتمع أو مقطع من مجتمع"[3].

كما نلحظ أن الرؤية التجريبية للروائي بقطاش، تأسّست على توصيف الواقع بطرق مواضيع ذات صلة بالمعيش الاجتماعي للفرد، رام من خلاله التعاطي مع مجمل ما يعانيه من مشكلات وما يكابده من أزمات، في محاولة منه إلى جلب الحلول الناجعة لمعالجة الوضع وفق استراتيجية الكتابة الجديدة التي جعلت من مشاغل المجتمع تيمتها المرجعية، فطبعت خطابها التخييلي، فجنح مبدعوه إلى استثمار مكنوناته؛ حيث تفاوتت" قوة هذا بين روائي وآخر وبين رواية وأخرى وفق رؤية الكاتب للعالم ونظرته إلى الإنسان وأخص الرواية بالذكر، لأنّ إسهامها الخاص يقرن عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفاً صادقاً أو واقعياً "[4].

---

[1] عبد الرحيم الإدريسي، **استبداد الصورة**، (د.ط)، منشورات مركز الصورة، تطوان، المغرب، 2009، ص137.

[2] فاتن عبد الجبار جواد، **اللون لعبة سيميائية**، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2009، ص7.

[3] محمود الخطيب، **الرواية والواقع**، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص17.

[4] سليمان حسين، **الطريق إلى النص 'مقالات في الرواية العربية'**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص8.

جـ. اسم المؤلف.

يعد اسم المؤلف من العناصر المناصية ذات الأهمية البالغة، لأنه يثبت له ملكية هذا العمل المتمثل في هذه الرواية، لننعطف صوب قراءة اسم المؤلف 'مرزاق بقطاش'، الذي احتل موقعا بارزا بعدما تربع قمة فضاء الغلاف، حيث بدا وهو يتوسط الصفحة كثرية معلقة، حيث كتب بخط نسخي صغير نسبيا، وبلون أسود على مساحة بيضاء ما ساهم في وضوحه. ولعل هذا التموقع يشي بعديد الدلالات، من قبيل التعريف بالمنتج ومؤلفه، وكذا علو كعبه في ميدان الكتابة الإبداعية.

د. المؤشر الأجناسي.

عتبة مساعدة، تتحدّد وظيفته "بإخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل أو الكتاب الذي سيقرأه"[1]، حيث يبين "جنس العمل الأدبي بمجموعة من التوصيفات النقدية التي قد تندرج ضمن نظرية الأدب مثل: الشعر، رواية، نقد، قصة قصيرة"[2].

تموقع المؤشر الأجناسي 'رواية' بعد اسم المؤلف مباشرة، وقبل الصورة الفوتوغرافية، حيث كتب بخط نسخي غير سميك، لكنه بدا هو الآخر شديد الوضوح، لسبب بيّن هو اللون الأسود الذي اصطبغ به على مساحة الغلاف البيضاء.

هـ. الهيئة الناشرة.

احتوت صفحة الغلاف وفي جزئها السفلي من الجهة اليسرى، اسم الهيئة الناشرة ورمزها التجاري منشورات **'ANEP'** والتي تمثل اسم الدار التي تولت عملية الطباعة والنشر المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار الكائن مقرها بمدينة الرويبة بالجزائر العاصمة، وهو تأكيد من الكاتب على إبرامه عقدا مع هذه الدار لغرض حماية الملكية الفكرية.

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص90.

[2] جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، ص97.

ثانيا: جماليات التّناص التّراثي ترسيخٌ لوعي روائي جديد.

استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة أن تصنع لنفسها موقعا في دنيا الإبداع الرّوائي العربي من خلال تبنيها لاستراتيجية التّجريب التي مكنتها من ولوج عوالم التّشكيل السّردي بأبعاده الحداثية المنفتحة على ما توفره الرّواية من إمكانيات، تمنح المبدع الحرية في معالجة المواضيع التي تسترعي اهتمامه دون قيد أو شرط، ما خرج بالرّواية الجزائرية خصوصا والعربية عموما من دائرة التقليد والتبعية للرّواية الغربية، "فبدأت تبحث عن أصالتها وهويتها الخاصة، بعد أن تعلمت منها أصول القص والتقنيات السردية المعاصرة، وقد حققت الرواية العربية هذه النقلة الهامة على طرائق انتمائها وأصالتها بالعودة إلى التراث القصصي والسردي والإفادة منه في البنية العامة وتصوير الشخصيات، واللغة، والسّرد، بالإضافة إلى الغوص في البيئة المحلية، وتوظيف التراث الشّعبي، من حكايات وأغان وأشعار وأمثال (...) يضاف إلى ذلك مساهمة الرواية العربية في إعادة قراءة التراث، ورصدها للمواقف المتعددة منه"[1].

ولقد مكنت الرواية التّجريبية المبدع من سلوك مبدأ المغامرة، من خلال الانفتاح على مجموع البؤر الإبداعية المتمظهرة في المخيال العربي القديم الطافح بالمأثورات السردية، والإفادة من مكنوناته الزاخرة بإنتاج نصوص إبداعية جديدة، "تتأسّس على قاعدة استلهام النص السردي القديم، واستيعاب بنياته الدّالة وصياغتها بشكل يقدم امتداد التراث في الواقع، وعملها على إنجاز قراءة للتاريخ وتجسيد موقفه منه بناء على ما تستدعيه مقتضيات ومتطلبات الحاضر والمستقبل "[2].

ومن ثمّة، تمكنت الرواية من الإفادة والتفاعل مع معطيات التّراث بما توفره أشكاله المتنوعة من مضامين، ما أكسبها شرعية سلوك طرائق تعبيرية، عبّرت وباقتدار عن قضايا متعددة، تّعنى بالفرد والمجتمع وفق آليات وأبعاد تنزع منزع التّحديث السردي، "الأمر الذي أعطى للرواية مكانة مميزة وحساسة لأنها الشّكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحول، من خلال كتابة التاريخ

[1] محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 33.

[2] سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1992، ص55.

العميق الخفي الممزوج بالزمن المعيش وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع المزدحم بالأحداث والهزات، والإحباطات...وشيئا فشيئا أصبحت الرواية الجزائرية أكثر مكاشفة للذات (...) وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان"[1].

ولقد عملت الرواية التّجريبية الجزائرية على توظيف التراث بالإفادة منه وإدخاله في صلب العملية الإبداعية، من خلال تحوير دلالاته ومضامينه وفق ما تقتضيه استراتيجيات الكتابة الجديدة، التي تعمل على تأصيله وخلق سياقات سردية حداثية، تعبر عن رؤية عميقة تقدّم للمخيال الروائي البديل المضموني الثري، ولتجربة المبدع قدرة على استثمار طاقاته التي تمدّ نتاجه بالأبعاد الجمالية والفنية، التي تسترعي المتلقي وتستهويه، فتلفت انتباهه وتضعه إزاء تجربة روائية حبلى بالمأثورات المحوّرة تحويرا، يتسم بالعمق والتجدّد الذي يهب للرواية ألقها، وللقارئ معرفة بالماضي الزاخر الذي يمدّ وعيه بتجارب السابقين، ليغدو هذا الجنوح المتقصد من المبدع؛ "مقياساً لتطور الفن الروائي، ودليلاً على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشراً على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية"[2].

وحتى تتحقّق للمبدع جدوى استثمار المنجز التراثي المؤسّس على التّحاور والتفاعل القائم بينه وبين النصوص الجديدة، لابد من اعتماد آليات منهجية توفر التّعالق النصي بين السابق واللاحق منه، وذلك بتطبيق استراتيجية التناص التي تعدّ إحدى الظواهر الفنية التي تمدّ المبدع بمختلف الإمكانات المحقّقة للانفتاح على مجموع المعطيات التّراثية المتنوعة، الدينية والتاريخية والشعبية...؛ باعتبار أنه –التناص– فضاء خصب تتلاقى فيه النّصوص وتتحاور؛ "فالنص نسيج من المقتبسات، ناشئ عن ألف مصدر ثقافي"[3].

[1] الطلبة محمد سالم الأمين ، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر 'دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد'**، ص 298.

[2] محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دراسة)**، مرجع سابق، ص 33.

[3] عبد النبي صطيف، **مكونات النص الأدبي العربي الحديث**، مجلة الناقد، ع:24، بيروت، 1990، ص185.

كما أنّ المبدع وهو يتناص مع مكنونات التّراث، عليه أن يراعي الإفادة ممّا يمدّ نتاجه بالمنافذ والحلول لواقعه، والابتعاد قدر الإمكان عن السطحية في المعالجة، لأنّ هذا التناول السطحي "قد يذكرنا بالماضي ولكنّه لن يقدم أي حلول للمشاكل المعاصرة، ولكن تفجير التراث قد يولد لنا لحظة وعي بالتراث متصلة غير منقطعة في سيرورة ما بين الحاضر والماضي. ففي الأساس إن الهدف من استلهام التراث هو التفاعل معه، وربطه بهموم الأديب وعصره، حيث تتحقق الأصالة والمعاصرة في النتاج الأدبي"[1].

وبهذا، فمن النّادر أن يستنكف أي مبدع من الاستعانة بتراثه. لأن هذا التراث مازال حيا في الحاضر، أو على الأقل سيذكّره بالماضي الذي يستحضره كفاعل معبر عن لحظة الراهن. وحين تتوفر للمبدع ملكة استحضار هذا التراث وفق تشكيلات إبداعية، تتحقّق معها جماليات الإبداع الرّوائي بدلالات جديدة تؤسّس لوعي تجريبي، تحمل رؤيته السّردية روح الحداثة والتّجدد التي يرتضيها المبدع لنفسه ولأدبه. إنّ مغامرة الكتابة الروائية بانفتاحها وتفاعلها مع عناصر التراث، غدت مصدرا ثريّا من مصادر الإلهام لدى الأقلام الروائية، ما مكنهم من "أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب، وأن يتمثّلوه لا صورًا وأشكالاً وقوالب، بل جوهرا وروحا ومواقف، فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية، فليس الشكل هو روح التراث، وإنّما هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه"[2].

لذا، يسعى هذا المبحث معالجة ظاهرة التناص، من خلال مقاربة تطبيقية لرواية **المطر يكتب سيرته** للرّوائي **مرزاق بقطاش**، مبينين فيها الأبعاد العلائقية والتّفاعلات النّصية التي أقامها في مدونته مع المنجز التّراثي بمختلف أشكاله، الدينية، والأدبية والشّعبية...، محاولين في كل ذلك استنباط الدّلالات، كاشفين عن المكامن الفنّية والجمالية التي أضفتها مجموع هذه التناصات على النص، ومدى تأثيرها في القارئ بوصفه العنصر المستهدف.

[1] محمود نجاة، **استلهام التراث في الشعر العربي**، http:// www.ofoq.com . تاريخ الاطلاع: 2020/04/18.

[2] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، قضياه وظواهره الفنية و المعنوية**، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص28، 29.

- أشكال التناص التّراثي وتمظهراته في رواية 'المطر يكتب سيرته'.

1. التناص الديني (مع القرآن الكريم):

الملفوظات من الرواية	أصل الملفوظات	مصدرها	الملفوظات المتشابهة	القراءة الدلالية	الصفحة
يتربصون الدّوائر	{ وَمِنْ الأَعْرَابِ مَنْ يَتَّخِذُ مَا يُنفِقُ مَغْرَماً وَيَتَرَبَّصُ بِكُمْ الدَّوَائِرَ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ } {التوبة/98}	القرآن الكريم	يتربصون، الدّوائر.	امتصاص معاني الآية واستحضار بعض دوالها اللغوية.	21
الله هو الحافظ	{فَاللَّهُ خَيْرٌ حَافِظًا وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ } {يوسف/64}	القرآن الكريم	الله، الحافظ.	استعارة لدوال الآية الكريمة..	29
أينما ولينا بوجوهنا كانوا لنا	{ وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا	القرآن الكريم	أينما، تولوا، وجه..	استعارة لدوال الآية الكريمة..	86

بالمرصاد...	تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّـهِ إِنَّ اللَّـهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ } {البقرة/115}				
ولطالما وجدّت العناء والعنت منهم.	{ ذلِكَ لِمَنْ خَشِيَ الْعَنَتَ مِنْكُمْ وَأَنْ تَصْبِرُوا خَيْرٌ لَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ } {النساء/25}	القرآن الكريم	العنت، منهم/منكم.	استحضار لخواتيم الآية، عبر الإيحاء والتلميح.	89
أنا رجل بلغ من الكبر عتيا.	{ قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلامٌ وَكَانَتْ امْرَأَتِي عَاقِراً وَقَدْ بَلَغْتُ مِنْ الْكِبَرِ عِتِيّاً } {مريم/8}	القرآن الكريم	بلغ، من الكبر، عتيا.	تناص شبه حرفي على شكل اقتباس مع قلب لمضمون الآية.	262

ضاقت الدّنيا في عينيه بما رحبت.	{ لَقَدْ نَصَرَكُمْ اللَّهُ فِي مَوَاطِنَ كَثِيرَةٍ وَيَوْمَ حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنْكُمْ شَيْئاً وَضَاقَتْ عَلَيْكُمْ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُمْ مُدْبِرِينَ } {التوبة/25}	القرآن الكريم	ضاقت، الدنيا، بما رحبت.	استدعاء بعض دوال الآية، والافادة من مدلولها.	269

- **دلالات التناص مع القرآن الكريم:**

- **القتلة حاضرون..ويتربصون الدوائر**[1]

يستعير الكاتب هذا المتناص الذي هو في الأصل عبارة عن إحالة إلى النّص القرآني بالإيحاء والإشارة، وذلك من قوله تعالى: **{وَمِنْ الأَعْرَابِ مَنْ يَتَّخِذُ مَا يُنفِقُ مَغْرَماً وَيَتَرَبَّصُ بِكُمْ الدَّوَائِرَ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ}** {التوبة/98}.

وفي الرواية، يعود المهندس محمود إلى فيلا خاله مساء، تعتريه سحابة من الحزن والأسى...هذه المسحة الظاهرة لاحظها الابن نسيم وهو يرمق وجهه، خاصة لما بدا له أن عيني والده محمرتان من أثر الدّموع، وهو ما يعبّر عن إمكانية تلقيه خبرا سيئا عن والدته التي تقبع في مستشفى باريس في انتظار إجراء عملية جراحية دقيقة على القلب المفتوح... لكن هذا الأمر لم يطل حتى عرف سببه، وذلك بعد

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص21.

أن أذاعت الأخبار المصورة نبأ مفجعا مفاده "**مدير معهد الفنون الجميلة يلقى مصرعه مع ابنه على أيدي عدد من الإرهابيين في قلب المعهد !**"[1].

وهو الخبر الذي نزل على قلبه كالصاعقة، فخلف في نفسه صدمة عنيفة، لا تقل حدتها عن تلك التي نالت والده وهو يتلقى الخبر أول مرة ، فمدير المعهد يعدّ صديقا وفيا له، وكثيرا ما تردّد إلى مكتبه بمعهد الفنون الجميلة التي يدرس فيها ابنه نسيم... لقد تعرض الفقيد وابنه لهجوم إرهابي مقيت، حيث "**كسروا باب شقته الموجودة في الجانب العلوي من المعهد، وأفرغوا فيه عددا من الرصاصات، ثم استداروا فوقعت أنظارهم على ابنه في رواق مجاور، وكان أن نالوا من حياته هو الآخر. أسرة بأكملها تلقى حتفها في بضع ثوان؟** "[2].

ولعل مناسبة المتناص تعود للرغبة الملحة التي حدت الفتى نسيم في إخبار والده بالجولة التي قام بها مع الشيخ فرحات في الشاطئ البحري بعيدا عن الفيلا، إلا أن الوقت غير مناسب للبتّ في هذه الأمور، خاصة بعد تذكره لنصائح والده بعدم الابتعاد عن الشاطئ بالرغم من الحراسة المضروبة عليه من كل الجهات، ناطقا بالمتناص على لسان والده من أن "**القتلة حاضرون في كلّ مكان ويتربصون الدّوائر بمن يريدون القضاء عليه في كل وقت**"[3].

نلاحظ هنا أنّ الروائي أعاد كتابة النّص القرآني الغائب، فوظفه توظيفا فنيا مبدعا، لجأ من خلاله إلى تقنية التناص بالإيحاء والتلميح؛ حيث تعمد فيه عدم التّصريح المباشر بالآية الكريمة، وعمد إلى بث قناعاته التي تُعنى بالراهن الاجتماعي وما آل إليه من تحولات عصفت بأمنه واستقراره وألقت به في دوامة من الدماء والرّعب الذي أدخل البلاد والعباد في نفق مظلم، وهي الغاية التي راهن الوصول إليها،

[1] المصدر السابق، ص22.
[2] المصدر نفسه، ص65، 66.
[3] المصدر نفسه، ص21.

والنتيجة التي أراد بلوغها أعداء الوطن من أبنائه المتآمرين على تدميره وشتاته هنا وهناك، ممّن لا يطيب لهم من الأصوات إلى الرصاص ومن المشاهد إلا العنيف منها، ذلكم هو الإرهاب بحقده ومكره.

ويتراءى لنا من خلال هذا الدّمج المقصود لدوال الآية الكريمة، أن الكاتب يحاول تبليغ قارئه مجمل النوايا السيئة التي أضمرها أعداء الوطن من الإرهاب المقيت الذي ينتظر أن تحل بالشعب الجزائري المسالم المصائب والفتن وأنواع الشرور الواحدة تلو الأخرى، ومن ثمّ، حاول تصوير هذه المشاهد الصادمة والتعبير عن هذا "الوضع المتأزم الذي بلغ ذروته مع بداية التسعينيات التي اتسمت باستعمال العنف الرمزي والمادي، أي الاغتيال السياسي الفردي والجماعي، إنها مرحلة تداخل المفاهيم وزعزعت اليقينيات، وغياب الأمن والاستقرار السياسي والاجتماعي"[1].

نلحظ أن الكاتب على وعي تام بهذا الاستثمار القرآني، بدليل الانصهار والتّناسق الذي وفره للمتناص حتى يضعه في سياقه المناسب، ما يوحي بأنّه رام تبليغ مقاصده إلى القارئ فجعل من الشاهد القرآني مطية زادت كلامه حجية ودلالة، وهي بلا ريب تقنية أحسن توظيفها وهو يعبر عن رؤاه دونما قيد، خاصة في ظل الأوقات العصيبة التي يمر بها المجتمع، ليجد الكاتب نفسه مجبرا على سلوك منافذ غير مباشرة في سبيل البعث بالفكرة المرجوة إلى ذهن المتلقي، لأنه حينما "تقيّد الحريات بأصفاد فولاذية، وتفرض على الكلمة ستاراً حالكاً من الصمت الرهيب، لذا فإنّ أصحاب الكلمة يلجؤون إلى وسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة التي يستطيعون بواسطتها أن يعبروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة"[2].

[1] محمد داود، **الأدباء الشباب والعنف في الوقت الر اهن**، مجلة دفاتر إنسانية، ع: 1، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2004، ص106.

[2] علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص33.

- الله هو الحافظ[1]

يستدعي الكاتب هذا المتناص من الآية القرآنية: **{فَاللَّهُ خَيْرٌ حَافِظًا وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ}** **{يوسف/64}**

أما مناسبته في الرواية، فتُعزى إلى المهندس محمود الذي استحضره في سياق حديثه عن المعاناة التي تحملتها زوجته جراء مرض القلب الذي لازمها، والآلام التي تحملتها في سبيل الحفاظ على أسرتها ورعاية زوجها وابنهما الوحيد نسيم، بعدما اشتدت الأزمة بالجزائر وتصاعدت وتيرة العنف الدموي التي طالت أرواح الأبرياء من أبناء المجتمع الواحد رجالا ونساء وأطفالا...لاحول لهم ولا قوة. وتذكره للحظات العصيبة والخوف والرّعب الذي تملكانه وزوجته حينما كان يقلها للمستشفى والموت على أيدي العدوان الإرهابي يترصدهما من كل جانب، خاصة حينما ينطلق بها في قلب الليل لما يشتد عليها المرض ولا تقوى على التنفس، وما أكثر ما حملها "**على متن سيارته للتخفيف من غلواء أية انتكاسة. وتتلقى هي الإسعافات في صمت، ثم يعودان والخوف يسيطر عليهما معا. قد تطلق عليهما دوريات الشرطة الرصاص، وقد يهاجمهما إرهابي**.."[2]، إلى أن ينطق بالمتناص الذي ما تفتأ زوجته تكرره بعد عودتهما سالمين من المستشفى "**الله هو الحافظ**"[3].

من هنا، نلاحظ أن الكاتب باستعارته هذا المتناص، حاول إجراء تعديل طفيف عليه، تمثل في تقديم بعض دوال الآية وتأخير بعضها، وهذا التّحوير المقصود جعله أقلّ صراحة ممّا كان عليه في الأصل، ولعل هذا الجنوح له ما يبرره تقنيا، خاصة إذا علمنا أن البعد الفني المرجو من وجهة نظر المبدع يجعله يمارس تخييله باعتماد التلميح الذي يحقق للمتلقي أفقا للتأويل والاندماج مع الحدث المروي، هذا

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص29.
[2] المصدر نفسه، ص29.
[3] المصدر نفسه.

من ناحية، ومن ناحية أخرى يحاول الكاتب خلق الاتساق والانسجام بين عناصر النص وهو يدمج ما استثمره من متناصات قرآنية، من شأنها المساهمة في خلق الرضى الفني لدى القارئ من خلال ما تخلفه من أبعاد جمالية تؤثر فيه وتسترعي اهتمامه؛ بدليل أن الكلمات القرآنية عادة ما تأتي مشحونة ببديع التصوير وجمال الأسلوب ..وهي ما تحمل "دلالات تَسْتَشِفُّ في نفس المتلقي لإثارة عواطفنا ذلك لأنها كلمات سحرية تترك حسّها في الأذن مما يجعلها حرّة الدلالات تسبح إلى حيث تشاء، تكون صورها في ذهن كل قارئ كيف ما تشاء، سادلةً عن نفسها ضبابًا شفَّافًا تسقط علينا من خلاله أصدائها لتوقظ مشاعرنا من سباتها"[1].

كما نجد أن المبدع يحاول تبليغنا غايات وقناعات سياسية وإيديولوجية، مؤداها أن العنف الدموي الذي شهدته الجزائر من لدن الخائنين من أعداء الوطن، خلف في الأنفس الرعب وأدخل المجتمع في دوامة من الحزن والألم... أفقدته لذة الحياة، وراهنت على تحطيم كينونته، وأدخلته في صراع ذاتي وجماعي انعكس على البلد فأرداه مأزوما مهزوما، وبدت في أفقه ملامح الانحطاط على كلّ المستويات سياسيا واقتصاديا واجتماعيا...، وهو ممّا لا يمكن تبريره إلا بالإرهاب الهمجي الذي يرى بعضهم أنه "نمط من العنف الذي يلجأ إليه بصفة خاصة الخارجون على نظام الحكم أو المتمردون على السلطة أو الحزب الحاكم، ويرى بعضهم أنه شكل غير أخلاقي وغير قانوني وغير مبرر من الاستفزاز العنيف والتّخويف لأسباب سياسية بصرف النّظر عمن يستعملونه وضدّ من يستعمل"[2].

[1] شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، ط6، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، القاهرة، (د.ت)، ص137.

[2] ماجد موريس إبراهيم، **الإرهاب...الظّاهرة وأبعادها النفسية**، المؤسسة الوطنية للاتصال والإشهار (ANEP)، الجزائر، 2008، ص26.

- أينما ولينا بوجوهنا كانوا لنا بالمرصاد...[1]

الكاتب هاهنا يتناص عبر الإيحاء والتّلميح مع قوله تعالى: **{وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ }** {البقرة/115}.

أما في الرواية، فيدخل المهندس محمود في حديث مطول مع ابنه نسيم حول السمسار المزعج الذي غدا كثير التّردد على والده في مثل هذه الأيام التي تعاني فيها الجزائر محنة دموية مريرة، خاصة بعد المخاوف التي انتابت خاله عندما رآه أول مرة حين قصد الفيلا باحثا عنه –محمود– مستفسرا عن الفيلا التي أسالت لعابه راغبا في امتلاكها، لكن فطنة الشيخ كانت له ولمكره بالمرصاد..، حيث أراد الفتى معرفة العلاقة التي تربط والده بهذا السمسار الانتهازي الذي راح يبتاع الأراضي والعقارات على اختلافها..، منتهزا الفرصة التي يمر بها الوطن الجريح، إذ أنه حاول مرارا ثني والده من التعامل معه والتخلص منه في أقرب وقت، "**إلا أنّه ظلّ يماطل كأنّما هو خائف منه وممّن يقفون وراءه. وبالفعل ما هي الفائدة التي جناها والده إلى حدّ الآن من هذا الضبع؟**"[2]. تساءل الفتى وهو في حيرة من الأمر؛ ليأتيه الرّد من قبل والده الذي حدّثه عن المناسبة التي جمعته به، معللا ذلك بحكم تخصصه كمهندس معماري، فعرض علي مشاريعه الكثيرة التي تحصل عليها بالاتفاق مع أصحاب النفوذ والدّعم من "**ذوي القوة في الدّولة !**"[3]، وظل ملحا علي في ذلك رغم تعللي بالوضع الأمني الذي أعانيه وعائلتي، إلا أنه ظل متمسكا حتى وعدته، لا لشيء إلا خشية "**أن يبلغ هدفه، وينال من خالي فرحات بفضل معارفه المشبوهة**"[4]؛ لكن الفتى نسيم لم يقبل بمثل هذه التّعليلات والأعذار الواهية، وانفجر ساخرا عن دور الدولة في التعامل مع أمثال هذا السمسار الذي أراد امتلاك كل شيء

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص84.
[2] المصدر نفسه.
[3] المصدر نفسه.
[4] المصدر نفسه، ص86.

حتى الدولة نفسها بمساعدة ذوي الأطماع في السلطة؟ ليضيف والده ناطقا بالميتناص "**الدّولة عندنا تساوي أناسا أكلوا الأخضر واليابس، يا بني! أينما ولينا بوجوهنا كانوا لنا بالمرصا**"[1].

وظف الكاتب هذا المتناص توظيفا مقصودا ابتغى من خلاله نقد الواقع وتعرية بعض السلوكيات الذّميمة التي غلبت على الكثير من ذوي الأطماع من الانتهازيين الذين تمردوا على القيّم الدينية والاجتماعية وباعوا ضمائرهم بثمن بخس، واكتسحوا كل مجال من شأنه حفظ ممتلكاتهم وتنمية نفوذهم بالطرق الملتوية، مستغلين التحولات السياسية والاجتماعية والظرف الأليم الذي يشهده الواقع الجزائري، وبدعم واضح ومساندة بيّنة من لدن بعض أصحاب القرار في الدّولة، ممّن خانوا العهد وضيعوا الأمانة من "جيل المسؤولين الذين يحاولون السيطرة على الجزائر بالجهوية والنفوذ، واستغلال السلطة والمحسوبية ورفض التغيير بحثا عن تحقيق المصلحة الذاتية والثراء على حساب الوطن والشعب"[2].

لنلحظ أن الكاتب في موقفه هذا يجسد الواقعية ويتمثلها حقيقة، لأن تعبيره عن هموم وآلام المجتمع ينطوي على مرجعية جرّبت الحياة وعايشت أزماتها وانتصاراتها، من هنا تتحدّد لنا رؤيته الثائرة على الوضع، الفاضحة لممارسة الآخرين ممن حققوا الانتماء لهذا الوطن زيفا، محاولا البعث برسائل للمتلقي من شأنها الدعوة إلى تطهير الوضع من أمثال هؤلاء، ليغدو المبدع وفق هذه الرؤيا عالما بالواقع مجربا له؛ لأن فهمه للحياة "ومعاناته لها، واندماجه مع هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أقصى الحدود، حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها، وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها، والمسببة لوجودها، ومن شأن الأدب بعد ذلك أن يكشف كل هذه الخبرات وينقلها إلى الآخرين"[3].

[1] المصدر السابق، ص86.

[2] آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية 'من المتماثل إلى المختلف'**، مرجع سابق، ص73.

[3] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر' قضاياه وظواهره الفنية المعنوية'**، مرجع سابق، ص 373، 374.

لقد وفّق الكاتب في وضع المتناص في محله، حيث أورده ضمن سياقه عبر طريقة الإيحاء والتلميح التي تتأسّس أسلوبيا كلما تقنعت الكتابة، ومن ثم، فالروائي عمد إلى إعادة إنتاج ما استلهمه موفرا له حياة جديدة ضمن سياق جديد، حتى غدا كأنه من بنات أفكاره.

- ولطالما وجدت العناء والعنت منهم[1]

يستحضر الرّوائي هاهنا النص الغائب المتمثل في القرآن الكريم من قوله تعالى: **{ذلِكَ لِمَنْ خَشِيَ الْعَنَتَ مِنْكُمْ وَأَنْ تَصْبِرُوا خَيْرٌ لَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ }** {النساء/25}.

أما مناسبته في الرواية فيأتي تبعا لمسار الحوار الذي سقناه آنفا، والذي جمع المهندس محمود بابنه نسيم، حيث تناولا من خلاله الحديث عن السّمسار وألاعيبه الخبيثة التي أزعجت الفتى والشيخ فرحات وأصبح مصدر قلق الجميع، خاصة وأن الماكر وضع نصب عينيه فيلا العائلة حتى غدت شغله الشاغل، ما دفع بالفتى إلى إغراق فكره للخروج بحل لإبعاده عن والده الذي ضجر هو الآخر من تصرفاته وجشعه الذي جاوز الحدود، "**بل صار أقوى ممّا كان عليه بفضل بعض الأيادي المشبوهة**"[2]، ليحاول محمود إقناعه مرارا أنّه مضطر للوفاء بالوعد الذي أبرمه معه لتصميم الفيلا التي يرغب في بنائها لأحد كبار الضباط[3]، ملفتا انتباهه أنه على وفاق مطلق مع الرأي الذي بسطه حول الجشع الذي يلون حياة السّمسار، مصرحا له أنه على دراية بخبثه الذي يشبه حال الكثير ممّن حازوا على خيرات الجزائر وأثروا فيها دونما عناء، وأهواؤهم متقلبه...وكيف أنه تعرف عليهم وطالما وجد "**العناء والعنت منهم**"[4].

---

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص89.

[2] المصدر نفسه، ص88.

[3] المصدر نفسه، ص89.

[4] المصدر نفسه.

نلاحظ بوضوح أن الكاتب أجرى على المتناص المدمج تحويرات هيأت حلوله في عالم النص ونسيجه، وهو ما يشي بلا ريب بالجهد الذي يبذله في سبيل إجراء التعديلات التي تتناسب وسيرورة الحدث والتيمة المعالجة، لأن إجراء التغيير على المستعار من الكلمات أو العبارات ينبئ عن التمكن من الأداء الفني، خاصة أن طبيعة الأحداث المسرودة تقتضي منه إحلال دلالات تتوافق والرؤية التي يروم استقصاءها وإقناع القارئ بها، لأن التّصرف في العنصر المستعار" في مجال الأدب، لا يحتفظ عند المبدعين الحقيقين بالدلالات التي كانت له في النص الأصلي، إنما يوظف توظيفا جديدا ومغايرا، ليؤدي دلالات أخرى لم تكن له في السياقات التي كان قد ضُمن فيها ابتداء "[1].

وهو ما يعبر عن الثقافة الدينية الواسعة التي يمتلكها الكاتب، وكذا تشبعه بمختلف المرجعيات الفكرية الإسلامية ذات الأبعاد التراثية العميقة.

- أنا رجل بلغ من الكبر عتيا[2].

يمتاح الكاتب هنا من النّص القرآني في قوله تعالى: **{ قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلامٌ وَكَانَتْ امْرَأَتِي عَاقِراً وَقَدْ بَلَغْتُ مِنْ الْكِبَرِ عِتِيّاً }** {مريم/8}.

أما مناسبته في الرواية فترجع إلى الرغبة الملحة التي سيطرت على والد بليز في تزويجه من الفتاة الجميلة لوسيان ابنة صديقه، وأمله في رؤية أحفاده بعد أن ظهرت عليه علامات الشيخوخة و"**بلغ من الكبر عتيا**"[3]، وهو ما اضطره لعرض الزواج منها بعد أن صحبها معه وهو يرجع في زيارة خاطفة إلى الجزائر قادما من مدينة جراس الفرنسية، بعد أن اشتد المرض بفاليريان وساء حالها، حيث طلب منها القدوم

[1] هني عبد القادر، **الحوات والقصر وحكاية الصياد في ألف ليلة وليلة**. ضمن كتاب: علي ملاحي، **هكذا تكلم الطاهر وطار**، مؤسسة كنوز الحكمة، 2011، ص48.

[2] **المطر يكتب سيرته**، ص262.

[3] المصدر نفسه.

معه إلى الجزائر حتى تقف إلى جانب ابنته، بالإضافة إلى نية لم يعلن عنها وهي مدّ جسور التعارف بينها وبين ابنه بليز، هذا الأخير الذي لم يكن يرغب في الزواج لأنه كان منشغلا بالتحضير لشهادة الدكتوراه في الرياضيات، والوقت لا يسمح بإقامة هكذا علاقات، إلا أن إلحاح والده وجمال لوسيان ورقة قلبها، جعلته يراجع حساباته، خاصة بعد الأحاسيس التي جذبته نحوها على حين غرة وهي برفقته قبالة الشاطئ القريب من الفيلا أو غابة الصنوبر المجاورة، ليعترف بعشقه لها صراحة وإعجابه بكل تصرفاتها التي أخذت بمجامع قلبه فشغلت عقله..، ولم تمض أيام حتى صرح لوالده قائلا: "**يا أبي، أنا أقبل بأن تكون لوسيان زوجة لي !**"[1].

يكشف المتناص الموظف من قبل المبدع عن البراعة التي مكنته من دعم الحدث من أجل خلق البعد الدّرامي الذي من شأنه التأثير في المتلقي، وكذا الدلالات التي ضمنها للنص فزاد من جماليته.

والملاحظ أيضا أن الكاتب لم يتصرف في المتناص القرآني الذي ساقه بالتحويل والاستبدال، وإنما حافظ على جميع دواله ومدلولاته بغية أداء ما ارتجاه منه دونما تحريف، لأن الشاهد القرآني حينما يلجأ إليه المبدع كائنا من كان؛ فإنّ الهدف منه عادة توفير الحجة والدّلالة ودعم الموقف، لذا يتراءى لنا أن الكاتب أحسن استثمار هذا العنصر الذي ساهم بلا شك في تنمية سيرورة الحدث وساهم في التأثير على المتلقي.

- ضاقت الدّنيا في عينيه بما رحبت[2].

يقول تعالى:**{ لَقَدْ نَصَرَكُمْ اللَّهُ فِي مَوَاطِنَ كَثِيرَةٍ وَيَوْمَ حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنْكُمْ شَيْئاً وَضَاقَتْ عَلَيْكُمْ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُمْ مُدْبِرِينَ }** {التوبة/25}

[1] المصدر السابق، ص267.

[2] المصدر نفسه، ص269.

بعد الحالة الحرجة التي آلت إليها فليريان وهي تكابد ألم فراق خطيبها أوليريان...ها هي ترجع إلى الفيلا بعد أن مكثت في الدّير أياما على أمل استرجاع عافيتها وهي مثقلة بالأوجاع والأحزان مجدّدا، هموم ذاق مرارتها كل من في البيت خوفا على فقدها كما فقدوا قبل أيّام خطيبها، لتعيش العائلة ظروفا أقل ما يقال عنها أنها استثنائية، فالوالد يخشى على ابنته من أن يتخطفها الموت من بين يديه ولم تنعم بعد بشبابها، وأخوها بليز الذي يعاني الألم نفسه وهو يرى أخته تبتعد عنه، أما عن فرحات فلقد شق عليه أن يرى معشوقته تكابد الألم وهو لم يوقع بعد ميثاق الحبّ معها، إذ أن حبه وهيامه بشخصها لم تكن على دراية به مطلقا، فالمسكين يتحمل عذاباته وحده في صمت، وهي الحال التي زادته ألما على ألم خاصة حينما يرى جسدها هامدا من أثر الصدمة العنيفة التي تلقتها...كلّما أبصر غرفتها "**ليزداد بعدها انكسارا على انكسار...أعصابه متوترة، قد تتحطم في أية لحظة**"[1]، كلّ هذه الأجواء خلفت في نفسه عميق الأثر وزادته وجوما وشرودا، جعل كل من في الفيلا يشفق عليه ويسعى إلى التخفيف من معاناته التي جعلت الكاتب يعبر عنها ويوجزها في الميتناص الآتي "**لقد ضاقت عليه الدّنيا بما رحبت**"[2].

والكاتب في موقفه هذا بصدد تبيين الحالة النفسية التي يكابدها العاشق فرحات، موظفا هذا الميتناص القرآني عبر الإيحاء والتلميح، حيث حاول تحوير مدلولاته بما يتوافق والموقف الذي يرصده، لأن الحالة النفسية التي يعانيها البطل فرحات تقتضي منه سلوك مسار سردي يعبّر تعبيرا صادقا عن الأزمة التي يعانيها، بدليل أن علاقة الرّوائي بشخصيته شبيهة إلى حدّ كبير بتلك التي تربط المحلل النّفسي بمريضه، وهو ذات الطّرح الذي قال به الطبيب النّفسي الشهير 'جان دولاي' في قوله:" تنشأ

[1] المصدر السابق، ص269.

[2] المصدر نفسه.

بين الرّوائي وبطله علاقة تحويل نفسي سلبي، أو إيجابي تعينه على الاطلاع على طوايا نفسه، بحيث تكون العلاقة النفسية الخيالية القائمة بينهما بمثابة علاقة المريض النفسي بمحلّله"[1].

يبدو بوضوح أن المبدع أحسن استثمار هذا العنصر، الذي انطوى على دلالات دعمت مشهدية الحدث المروي، فأضفت عليه بعدا فنيا أكسب المتن الروائي جمالية زادت من إمتاع القارئ.

والذي يمكن استخلاصه، أن استثمار المبدع للتراث الدّيني المتمثل في القرآن الكريم، أنه حاول تفعيل الحوار بين مجموع النّصوص الغائبة في علاقتها بنصه الحاضر بإعادة كتابتها. وهي رؤية حداثية أسست لوعي طور من أدائها الفني والجمالي، لذا تقول آمنة بلعلى:" لقد أصبح التراث بعامة والديني منه على وجه التحديد، يشكل أهم علاقات النص الخارجية التي تتحكم فيه بنيته، في ترابط جدلي مع بقية عناصر النص الداخلية"[2].

2. جماليات التناص الأدبي.

- التناص مع الأمثال و الحكم العربية.

تحتل الأمثال والحكم العربية مكانة كبيرة في دنيا الأدب، وذلك لما تحظَى به من قيم تربوية وأخلاقية هادفة، إذ تعدّ عصارة فكر وخلاصة تجارب؛ لذا تجد أنّها لا تصدر إلا عن الحكماء، أو عمّن خبُر الحياة، كما أنّها تعدّ من فنون القول التي استأثرت اهتمام الكثيرين ممّن وقفوا على البراعة الفنية التي تكتنزها وهي تطوي في جوانحها ألوانا من البديع الذي يبعث في النّفس أثرا جماليا يستحسنه السّامع، فيميل للإفادة من مكنوناته الحبلى بالمعاني والدّلالات التي تأتي معبرة عن حاجات الفرد المختلفة، فاكتسبت بهذا الزخم ذيوعا منقطع النّظير.

---

[1] محمد مسباعي، **دلالات السمات النفسية في عالم نجيب محفوظ الروائي**، مجلة الآداب واللغات، مجلة علمية سنوية، ع:2، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2007، ص85. نقلا عن: جان دولاي، **علم النفس والأدب**، ص235.

2 آمنة بلعلى، **أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ت)، ص4.

أ. تعريف الأمثال:

- لغة:

لفظ **المثل** في اللغة العربية مشتق من مادة (**مثل**)، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور من مادة (**مثل**) ما يأتي :" يقال مثل ومثلٌ وشبه بمعنى واحد ... والمثل والمثيل كالمثل، والجمع أمثال، وهما يتماثلان ... والمثل الشيء الذي يضرب لشيء مثلا فيجعله مثله ..."[1].

- اصطلاحا:

لقد تعدّدت التّعاريف التي صيغت للمثل بتعدد المخرجات الفكرية التي تصدّت لتبيان ماهيته.

لذا نجد السيوطي يعرفه بقوله: "المثل: جملة من القول مقتضبة من أصلها، أو مرسلة بذاتها، فتتسم بالقبول، وتشتهر بالتداول، فتنقل عما وردت فيه إلى كلّما يصح قصده بها من غير تغيير يلحقها في لفظها وعمّا يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني؛ فلذلك تضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت عليها، واستجيز من الحذف، ومضارع ضرورات الشعر ما لا يستجاز من ضرورات الكلام"[2].

ويشير **ابن عبد ربه** في كتابة "**العقد الفريد**"، إلى الخاصية الجمالية فيقول "والأمثال هي وشي الكلام وجوهر اللفظ، وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطقت بها في كل زمان على كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة ، لم يسر شيئا مسيرها ولا عمّ عمومها"[3]. وهذا يدل على سعة استعمال وتداول المثل منذ القدم إلى الآن.

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مثل)، مج14، ص17.

[2] جلال الدّين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، ج1، شرحه وضبطه وعنون موضوعاته وعلّق على حواشيه محمد أحمد جاد المولى وآخرون، دار الفكر، بيروت، ص486، 487.

[3] ابن عبد ربه ، **العقد الفريد**، ج 3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982، ص 63.

وقال **أبو عبيد القاسم**:" إن الأمثال حكمة العرب في الجاهلية والإسلام، وبها كانت تعارض كلامها، فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية غير تصريح، لا يجتمع لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه"[1].

ب. تعريف الحكمة:

- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور من مادة (حكم) ما يأتي:

الحكيم : ذو الحكمة؛ والحكمة عبارة عن معرفة أفضل الأشياء بأفضل العلوم، والحكم العلم والفقه؛ قال تعالى: **{يَا يَحْيَى خُذْ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيّاً} {مريم/12}**؛ أي علما وفقها.[2]

- اصطلاحا:

أما **الحكمة** في الاصطلاح فهي كما قال الماوردي: "التعبير عن خبرات الحياة أو بعضها على الأقل مباشرة في صيغة تجريدية، فالحكماء أضفو على المثل معنى مجرد واستعملوا كلمات عامة، كما أن بعض الشعراء حولوا النثر إلى نظم ذي إيقاع وقافية..."[3].

وقد ورد ذكرها كثيرا في القرآن الكريم كقوله تعالى: **{يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَنْ يَشَاءُ وَمَنْ يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْراً كَثِيراً وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُوْلُوا الأَلْبَابِ} {البقرة/269}**.

ولعلنا نقف عند الفرق الذي أورده الفارابي بين المثل والحكمة في كتابه 'ديوان العرب' قائلا: "المثل ما ترضاه العامة والخاصة، في لفظه ومعناه، حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السّراء والضراء، واستدروا به الممتنع من الدرِّ، ووصلوا به إلى المطالب القصية، وتواصوا به عند المكروه والمكربة. وهو

[1] علي بن محمد حبيب الماوردي، **الأمثال والحكم**، تحق : فؤاد عبد المنعم أحمد، ط1، دار الوطن للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1999، ص21.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مج، 14 مادة (حكم)، ص186.

[3] علي بن محمد حبيب الماوردي، **الأمثال والحكم**، مرجع سابق، ص20.

أبلغ من الحكمة، لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة"[1].

في حين نجد أن السيوطي في كتابه المزهر يقول: "الأمثال حكمة"[2].

وعلى هذا الأساس، نقدم هذا المسرد الإحصائي لمجموع الأمثال والحكم الفصيحة الموظفة داخل نسيج الرواية، نردفه بأهم المدلولات التي خرجت بها نظير هذا التفاعل.

[1] أبي إبراهيم إسحاق بن إبراهيم الفارابي، **ديوان الأدب**، تحق: أحمد مختار عمر، ديوان الأدب، ، الهيئة العامة لشؤون المطابع المصرية، القاهرة، 1974، ص229.

[2] رودلف زلهايم، **الأمثال العربية القديمة**، تر: رمضان عبد التواب، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص23.

المثل الوارد في الرواية	أصل المثل ونسبته	نوعه	طبيعته	الصفحة	المزدوج جتين	ملاحظات أخرى
يحتفظ برباطة جأشه	يستعيد رباطة جأشه	مباشر	فصيح	13	–	ورد في السرد
مضطر للوفاء بالوعد	يقول تعالى: **"الْمُوفُونَ بِعَهْدِهِمْ إِذَا عَاهَدُوا"** (177) من وعد وفى	مباشر	فصيح	89	–	ورد في الحوار
إنّه أخي الذي لم تلده أمي	رب أخ لك لم تلده أمك	مباشر	فصيح	132	–	ورد في السرد
لا يشق له غبار	ما يُشَقُّ غباره	مباشر	فصيح	171	–	ورد في الحوار
ربّ صدفة خير من ألف ميعاد	–	مباشر	فصيح	178	–	ورد في السرد
يضرب أخماسا في أسداس	ضرب أخماسا لِأسدَاس	مباشر	فصيح	291	–	ورد في السرد

دلالات التناص مع الأمثال و الحكم العربية.

- يحتفظ برباطة جأشه[1]

يروى هذا المتناص بروايات وصيغ أخرى منها، 'أن يستعيد رباطة جأشه'، 'إنّه لرابط الجاش على الأغباش'[2]، ويُضرب للمُقدم على عظائم الأمور بجسارة، أي أنّه ينأى عن الهروب وتبادر نفسه على الإقدام، لما يملكه من قوة وتحمل على المواجهة والتّحدي.

يسوق السارد المتناص وهو يصف الحالة النّفسية الحرجة التي يمر بها الفتى نسيم من آثار الرّعب والخوف التي تملّكت قلبه وهو يسمع أخبار الموت والقتل هنا وهناك، ولعل ما يزيد من اضطرابه أكثر هو رؤية والده المهدّد بالتصفية على أيدي الجماعة الإرهابية لما يغدو إلى عمله بمعهد الهندسة المعمارية في صمت ثقيل، وهو الحال الذي جعله يدخل في صراع نفسي صعب زادته حدة أمواج العنف المتزايدة يوما بعد يوم، ف "**أنّى له أن يحتفظ برباطة جأشه**"[3].

لقد تصرف الكاتب في المتناص الموظف، من خلال قلب دواله وموضعته في سياق مناسب دعم به سيرورة الحدث وتطورها، لأن الموقف الذي هو بصدده تطلب منه الغوص في أعماق شخصيته، ونقل ما تعانيه من أحاسيس وهواجس وتراكمات، وهي ما يعني أنّه مضطلع برصد الجانب الخفي للشخصية، وهو ما يتطلب منه جهدا بلا شك.

ولعل نزوع الروائي للإفادة من التراث الأدبي عبر هذا المتناص، ينم عن إدراكه للقدرة التأثيرية التي يملكها بما يكتنزه من أبعاد دلالية مكثفة من شأنها إفادة العمل الروائي وبسط قيم جمالية وتوعوية تستهدف المتلقي وتثري رصيده الفكري والثقافي لمواجهة جملة التحولات الاجتماعية الطارئة، ومن ثمّ

---

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص14.

[2] أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري (الميداني)، **مجمع الأمثال**، مج1، ط2، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، (د.ت)، ص83.

[3] **المطر يكتب سيرته**، ص13.

ندرك مدى علاقة الرواية بالواقع، على اعتبار أنها "الفن المنفتح على المجتمع بشكل خاص نظرا لطبيعتها الراصدة، التي تقدم وعيا خاصا بالحياة، سواء أكان ذلك الوعي مرتبطا بلحظة راهنة أو ماضية"[1].

- مضطر للوفاء بالوعد[2]

يروى المتناص بعدة روايات من قبيل الرواية الشهيرة 'من وعد وفى'، وكذا 'وعد الحرّ دين عليه'[3]، أو 'آفة المروءة خُلفُ الموعد'[4]... المستلهمة جميعها من قوله تعالى: **{وَالْمُوفُونَ بِعَهْدِهِمْ إِذَا عَاهَدُوا}** **{البقرة/177}**. وهو ما يعني أن المؤمن الحق مطالب بالوفاء بالوعد، لأن الإخلال بالوعد خلة ذميمة من شأنها الحط من قيمة المرء إذ تستهدف أخلاقه ومبادئه، وهو ما لا يرضاه عاقل لنفسه.

أما استحضاره في الرواية، فكان على لسان المهندس محمود بعدما دخل في حوار مع ابنه نسيم حول السمسار الانتهازي الذي ضاق ذرعا من لقائه كل يوم وهو يقف على أعتاب الفيلا سائلا عن والده، ليحاول الوالد إقناعه أنّ تعامله معه تطلبته وظيفته كمهندس معماري لا غير، وأنه هو الآخر متذمر منه ومن أخلاقه المنحطة بعدما تأكد من خبثه ومكره وهو يحتال على الناس ويوسع من أملاكه ونفوذه بدعم من ذوي السلطة، في زمن تعيش فيه البلاد محنة وطنية طغت عليها مشاهد القتل والتنكيل والحزن. ناطقا بالمتناص أنه "**مضطر للوفا بالوعد الذي قطعته عليه**"[5].

---

[1] عادل ضرغام، **في السرد الروائي**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص17.

[2] **المطر يكتب سيرته**، ص89.

[3] دالية جمال الطاهر، **موسوعة الأمثال الشعبية**، ص339.

[4] أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري (الميداني)،**مجمع الأمثال**، مرجع سابق، ص81.

[5] **المطر يكتب سيرته**، ص89.

هنا أدمج الكاتب المتناص في سياقه المناسب، حيث حاول الحفاظ على روحه الدّلالية التي دعمت الموقف فزادته حجية وثراء، وهو ما ساهم في تصوير المشهد تصويرا فنيا مبدعا، تمكن من خلاله الكشف عن الأخلاق السيئة التي طبعت فئة من الناس الذين استغلوا الوضع المأساوي الذي يمر به الوطن لينموا ثروتهم ويشاركوا في السلطة؛ فمارسوا بذلك عنفا من نوع آخر جاوز عنف السلاح والدّم، وكلّها سلوكات قذفت بالبلاد فأدخلتها في دوامة مهلكة ألقت بظلالها على جميع المستويات، فانقلبت الموازين واختلطت الحسابات...، وهو الوضع المأساوي الذي وصف حاله أحمد طالب الإبراهيمي قائلا:" أصبح رجال المال والأعمال يشاركون في ممارسة السلطة، وأصبحت الثروة تتحكم في الثورة، وأصبح المثل الأعلى للسلطة هو النّظام الذي تتمتع فيه أقلية بكل الامتيازات، وتتخبط فيه الأغلبية في الفاقة والغلاء والبطالة"[1].

- إنّه أخي الذي لم تلده أمي[2]

وأصل هذا المتناص 'رب أخ لك لم تلده أمك'[3]، ويروى 'ربّ أخ لم تلده أمُّك'[4]... وهي صيغة نمطية تستعمل عادة للدلالة على أن أواصر الصداقة أحيانا أقوى من رابطة الدم، بمعنى أن ثمة مواقف يخوضها المرء تبين له معادن الناس، كأن تعترض حياته صعاب يحتاج فيها إلى الدّعم والمساندة، فلا يجد إلى جانبه أقرب الناس منه دما، فيقف معه صديقه المقرب الذي يقدّم له من المساعدة ما وسعه وفاء وصدقا، فيحتل بهذا السلوك منزلة رفيعة تداني منزلة الأخ الصلبي. كيف لا؟ والصديق وقت الضيق.

[1] أحمد طالب الإبراهيمي، **المعضلة الجزائرية الأزمة والحل (1989– 1999)**، ط4، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص45.

[2] **المطر يكتب سيرته**، ص132.

[3] أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري (الميداني)، **مجمع الأمثال**، ص421.

[4] كمال خلايلي، **معجم كنوز الأمثال والحكم العربية (النّثرية والشّعرية)**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، 1998، ص18.

يسوق بليز هذا المتناص في سياق سرد يومياته التي بصدد تدوينها، وها هو يسترجع أجمل اللحظات التي قضاها ورفيق دربه الحميم فرحات في ميادين جبهة الحرب بالقرب من مدينة البندقية شمالي إيطاليا، مستذكرا اللحظة التاريخية التي جمعته به والمتمثلة في الحادثة التي وقعت معه زمن الحرب حين أنقذه من موت محقق بعدما وقع في أحد المستنقعات القريبة من العساكر الألمان، حيث كاد يهلك لولا تدخل فرحات الذي فداه بنفسه معرضا حياته لرصاص العدو، وهي الحادثة التي جعلت منه صديقا وأخا حميما...فنال بها حبّ وتقدير العائلة جميعا، إلى الحدّ الذي جعل من والد بليز يوصيه به خيرا قائلا: "**إنّه أشبه ما يكون بشقيقك . لقد أنقذك من الموت، فلا تنس ذلك أبدا. ضع هذه الحقيقة نصب عينيك على الدّوام**"[1]... وهي الوصية التي أراد إبلاغها لأعداء صديقه من أصحاب الأراضي المجاورة من الأوربيين في أرباض مدينة سطاوالي حينما يسألونه عن العلاقة التي تجمعه بالشاب الجزائري فرحات، ليجيبهم ناطقا بالمتناص "**إنّه أخي الذي لم تلده أمّي**"[2].

ويسعى الكاتب عبر هذا الشّاهد التناصي، إفادة المتلقي بقيمة تربوية هادفة تتمثل في أهمية الصداقة الحقة المبنية على أسس المودة والرحمة والإخلاص، لأن الصديق الحق هو الذي يقف إلى جانب خليله أوقات المحن والمسرات، أما الصداقة المؤسسة على المصالح ... فمآلها التفكك لا محالة، وهي قيم نبيلة يدعونا لتمثلها والعمل بها، وهو ما يكشف عن الدلالات الإيجابية التي تتضمنها بعض الأمثال والتي من شأنها تقويم السلوك وتهذيب النّفوس..، وكلّها مقاصد يروم المبدع البعث بهدف إشاعة القيم النبيلة بين شرائح المجتمع.

إن الكاتب – وهو يدمج هذا المتناص– يرمي إلى بيان أن الاختلاف في الدّين لا يقف مانعا البتة أمام إقامة علاقات الصداقة والحب بين بني البشر، وهو السلوك الذي ذاع وانتشر زمن الثورة الجزائرية

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص130.

[2] المصدر نفسه، ص132.

المباركة، لما أقام بعض الجزائريين صداقات حميمة مع الفرنسي، فبلغت درجات عالية من الإخلاص والوفاء، إذ وبالرغم من العنف والهيمنة التي لجأ إليها المستعمر بجبروته في حق العزّل المسالمين من الجزائريين، إلا أنّها لم تقف حجر عثرة بين ربط الصلات وإقامة العلاقات بينهما ، وهو ما يقودنا حتما إلى أن الكاتب عبر عالمه المتخيل هذا؛ يؤسس لمرجعية الهوية القائمة على التعايش وقبول الآخر رغم الاختلاف في الدين، ولعل المقاطع التي صاغها حافلة بالقيم التي تعبر عن الأخوة الصادقة التي جمعت بليز وعائلته بالشاب الجزائري فرحات، إذ وبالرغم من الاختلاف في الدّين إلا أنهما وثقا عرى التواصل والتعايش والانتماء، تحت ظل ما يعرف بالمشترك الثقافي القائم بين البشر.

لذا نلحظ أن طبيعة الأحداث المسرودة من لدن المبدع جعلته يستعمل لغة مقنعة حاول من خلالها البعث برسائل إيديولوجية للقارئ، على اعتبار أنه كما لكل كاتب رؤية خاصة به، فله بالضرورة لغة خاصة به يبتغي منها دائما تقديم "وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة إيديولوجية اجتماعية، باعتبار الخطاب نصا إيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعاً للتشخيص في الرواية، وأيضا يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية"[1].

- لا يشق له غبار[2]

يروى المتناص بصيغة أخرى، من قبيل **'ما يُشَقُّ غباره'**[3]، ويراد منه ألا غبار له فيشق، بمعنى السرعة الفائقة والخفة العالية حيال العَدْوِ [4].

يقول النّابغة:

[1] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 115.

[2] **المطر يكتب سيرته**، ص171.

[3] سليمان بن صالح الخراشي، **المنتقى من أمثال العرب وقصصهم**، ط1، دار القاسم للنشر والتوزيع، الرياض، 2007، ص153.

[4] المرجع نفسه، ص 153.

أعَلمْتَ يوم عكاظَ حيْنَ لَقيتني * تحت العَجَاج فما شَقَقْتَ غُباري**

ويضرب المثل في الذي يحسن أمرا من الأمور ويتفوق فيه إلى الحدّ الذي يبلغ درجة الإبداع الذي لا يجارى فيه.

أما مناسبته في الرواية فتعود لبيليز الذي عبّر به في سياق اعترافه بالتمكن الواضح الذي تملكه أخته فاليريان وهي تعزف على آلة الكلافسان وهي الخريجة من معهد الموسيقى بباريس...

يبدو جليا أن الكاتب لم يجر تعديلا على المتناص بقدر ما أتى به في سياقه المناسب، حيث عبر تعبيرا صادقا عن مشاعر بيليز وهو يعترف لأخته فاليريان بالبراعة في العزف، وهو ما يشي بالفكرة التي رام تبليغها لنا عبر توظيفه لهذا المتناص، الذي ينطوي في اعتقادنا على عديد القيم، من بينها ضرورة تمين عرى الاحترام الذي ينبغي أن يكون بين الإخوة، لأن هذا الخلق الرفيع من شأنه نبذ الخلافات والإبقاء على المسافة التي تجمع الإخوة، وهو ما يوطد العلاقات وينشر المحبة والألفة والرحمة وبينهم.

- ربّ صدفة خير من ألف ميعاد[1]

يضرب المثل في الأمر يأتي عرضا دون سابق تحضير أو اتفاق أو ميعاد، فهو من باب الصدفة، كأن تلتقي شخصا عزيزا وقد راودك شعور لقياه، أو حن قلبك لذلك دون سابق موعد أو اتفاق، أو يحدث لنا أمرا لم نكن نتوقع حصوله، فهو أيضا صدفة، لكن المؤمن يعلم علم اليقين أن مثل هذه الأمور وإن كانت بالنسبة لنا صدفة، فهي عند الله قدر مسطور، يقول تعالى: ﴿**إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ**﴾ **[القمر: 49]**.

ومع جمال الصدفة وما تحمله لنا من مسرات، **"تبقى قدرا جميلا لا يصنعه البشر"**.

بعد الاقتراح الذي بسطه فرحات بنقل فاليريان إلى دير الرّاهبات بأعالي بوزريعة بعد الأزمة النفسية الحادة التي تعرضت لها بعد موت خطيبها أوريليان، قرّر بليز نقلها إلى الدّير علّها تسترجع عافيتها التي

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص178.

تدهورت كثيرا، وبينما يستعدوا للخروج وقف بيليز على مقربة من آلة الكلافسان، ومن دون أن يدري، ضغط "**على بعض المفاتيح ضغطا خفيفا، وإذا بفاليريان تطلق صيحة استنكار..ما الذي حدث في أعماقها، يا ترى؟ أهو أوريليان الذي عادت إليه صورته حين بلغتها تلك النوتات الأربع أو الخمس الخفيفة؟ وضعت يديها على وجهها، ثم تهاوت على سريرها**"[1]، ليدرك أن آلة الكلافسان من الأشياء التي لا ينبغي أن توضع أمامها؛ لأنها تجلب لها الألم، وتجدّ لها ذكرى خطيبها الذي ألف العزف عليها وهي بجواره...

نلاحظ هنا أن الكاتب أدمج المتناص في سياقه المناسب، لأن طبيعة الحدث المسرود اقتضت حضور عنصر فاعل يطعم مشهدية الموقف، لأن الدلالات الموحية التي يكتنزها المتناص منحت النص أبعادا جمالية أثرت في المتلقي.

- يضرب أخماسا في أسداس[2]

يروى المثل بصيغة أخرى 'ضرب أخماسا لِأسدَاس'[3]، ويعني أنّ 'الْخِمسُ والسِّدسُ: من أظماء الإبل، والأصل فيه أن الرجل إذا أراد سفراً بعيداً عَوَّدَ إبله أن تشرب خِمْساً، ثم سِدْساً، حتى إذا أخذت في السَّيْر صبَرَتْ عن الماء، وضرب بمعنى بيَّن وأظهر، كقوله تعالى: **{ضَرَبَ لَكُمْ مَثَلاً مِنْ أَنْفُسِكُمْ} [الروم/28]** و المعنى أظهر أخماسا لأجل أسداس: أي: رقّى إبله من الخِمس إلى السِّدس.

ويضرب لمن يظهر شيئاً ويريد غيره"[4].

يتلفظ بليز بالمتناص بعد عودة والده وفرحات من الخرجة التي قادتهما باكرا إلى وجهة لم يطلعانه عليها، حتى شاهد "**فرحات يحمل باقة ورد دائرية كبيرة مزينة بكتابة مذهبة لم أستطع قراءتها عن**

[1] المصدر السابق، ص178.
[2] المصدر نفسه، ص291.
[3] سليمان بن صالح الخراشي، **المنتقى من أمثال العرب وقصصهم**، ص105.
[4] المرجع نفسه، ص105.

بعد. ووالدي يحمل علبة بيضاء كبيرة من الورق المقوى"[1]، وبعد لحظات من التفكير المضطرب، ينطق بالمتناص واصفا حاله وهو يؤنب نفسه عن نسيانه موعد ميلاد أخته المريضة فاليريان قائلا: "**اضطربت في وقفتي قبالتهما. وما أسرع ما ضربت أخماسا في أسداس**"[2]، وهي اللحظة التي عبّرت عن حبه الكبير لها، خاصة حينما لهج مرددا: "**ألا ما أتعسني! ألا ما أغباني! والدي هو الذي تذكر عيد ميلادها..**"[3]، وما أسرع ما تقدّم بالاعتذارات إلى والده قائلا :"**إنني نادم على نسيان هذا الموعد الأصيل، عيد ميلاد فاليريان!**"[4].

والملاحظ على هذا المتناص، أن الكاتب عمد إلى تحوير دلالاته، فحمّله ما لا يطيق، حيث أن المعنى الذي يفيده المتناص المدمج لا يؤدي الغاية المرادة، لأن السياق المعبر عنه اقتضى ما يعبر عن النّدم لأمر حدث، أو استنكار شيء ما... إذ كان الأجدر له استثمار متناص بديل يحمل مدلولات الموقف؛ من قبيل المثل الشائع "ضرب كفا بكف"[5]، أو "فلان يقلب يديه ندما"[6]، وكلاهما يؤديان الغرض الذي يخدم الحدث ويوافق السياق المناسب، وهو بلا شك ما أضعف قوته التعبيرية وأداءه الفني والجمالي. ولعل ما زاد من إخفاء روح المثل وقّلل من دلالاته الموحية، هو إسناد مهمة النطق به لشخصية بليز، وهي شخصية فرنسية أنى لها بمعرفة معاني ومقاصد هذا المثل العربي الأصيل.

ومن الواضح هنا أن الروائي أخذ العبارة المثلية على رجحان استعمالها اليوم، إذ انتقلت من الدلالة على المكر والحيلة، إلى الدلالة على الحيرة.

---

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص291.

[2] المصدر نفسه.

[3] المصدر نفسه.

[4] المصدر نفسه.

[5] محمد توفيق السّهلي، **موسوعة الأمثال الشعبية الفلسطينية**، دار الأقصى للدراسات والترجمة والنّشر، عمّان، الأردن، (د.ت)، ص265.

[6] أبو منصور الثعالبي، **التمثيل والمحاضرة**، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2003، ص193.

. التناص مع الموروث الشعبي.

- التناص مع الأمثال والتّعابير الشّعبية:

حاولت الرواية الجزائرية الجديدة الاستلهام من التراث الشّعبي، من خلال الإفادة من مضامينه الحافلة بالمكنونات الفكرية والجمالية، وهي إذ تنزع هذا المنزع؛ فإنها تحاول استيعاب مجمل ما تكتنزه هذه النّصوص التراثية من حمولات غاصة بالمأثورات الشّعبية ذات العبق التّراثي المعبّر تعبيرا صادقا عن البيئة الشعبية، لتعيد بعثها وفق أشّكال وصيغ جمالية جديدة مجاوزة، تحقّق من خلالها فضاء يستجيب لطموحات الحاضر المكلوم بالهزات التي طالت مجموع قيمه السّائدة، والباحثة عن أجوبة اقتضتها أسئلة راهنه العامر بالقضايا الشّائكة.

سعت الرواية الجزائرية إلى توظيف التراث الشعبي، محاولة إدخاله في صلب العملية الإبداعية، من خلال تحوير دلالاته ومضامينه وفق ما تقتضيه استراتيجيات الكتابة الجديدة التي تعمل على تأصيله وخلق سياقات سردية حداثية، تعبّر عن رؤية عميقة تقدّم للمخيال الروائي البديل المضموني الثّري، ولتجربة المبدع قدرة على استثمار طاقاته التي تمدّ نتاجه بالأبعاد الجمالية والفنية المختلفة التي تسترعي المتلقي وتستهويه، فتلفت انتباهه أنه إزاء تجربة روائية حبلى بالمأثورات المحورة تحويرا فنيا يتسم بالعمق والتجدّد الذي يهب للرّواية ألقها، وللقارئ معرفة بالماضي الزاخر الذي يمدّ وعيه بتجارب السابقين. وذلك بتطبيق نظرية التّناص التي تعدّ واحدة من الرؤى الإبداعية الجديدة التي وفرت للمحكي الرّوائي الانفتاح والتّحرر وتجاوز النّمطي من التّجارب السابقة؛ على اعتبار أنه – التناص– فضاء خصب تتلاقى فيه النصوص وتتحاور؛ فهو "مزيج من نصوص أُخر سابقة عليه بحكم الضرورة، فالنص يطوي في جوانِحِهِ

نصوصاً أُخر تتلاقى فيه على غير ميعاد ودون تقصد، ثم تتلاشى آخر الأمر عبر ذاتها لتنتج من ذاتها لغة جديدة ينتج معها نص محايدٌ جديد وتلك هي الإنتاجية (Productivité)"[1].

لذا، نحاول في هذه الدّراسة الأدبية التطبيقية، مقاربة نموذجنا المنتقى 'المطر يكتب سيرته'، للمبدع 'مرزاق بقطاش'، محاولين دراسة الأبعاد الدلالية والجمالية التي أحالت عليها مجموع الأمثال والتعابير الشّعبية المأثورة التي زخرت بها البيئة الشعبية الجزائرية، كما ترتكز هذه الدّراسة على مقاربة نقدية تحليلية، تهدف إلى تبيان علائق وتداخل النموذج المختار مع **التراث الشعبي**، من خلال اعتمادنا على ما توفره هذه النّظرية – التناص–من مقولات أبرز منظريها.

وعلى هذا الأساس، نقدم هذا المسرد الإحصائي لمجموع الأمثال الشّعبية الموظفة داخل نسيج الرواية، نردفه بأهم المدلولات التي خرجت بها نظير هذا التفاعل.

المثل	الأصل المأثور وبعض رواياته.	نوعه	وظيفته	دلالته	الصفحة	المزدوجتين	ملاحظات أخرى
أنا مقطوع من أصل شجرة	مقطوع من شجرة، أو ما يقطع الشجرة إلا فرع منها ميّت..	مثل شعبي	لتدعيم الحدث والموقف	أصلية	51	-	ورد في الحوار
الصّحة ضاعت	وجع ساعة	تعبير	لتدعيم	أصلية	57	-	ورد في

[1] عبد الملك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ط2، دار هومه، الجزائر، 2010، ص289.

	ولا كل ساعة..	شعبي	الحدث والموقف				السرد
الطمع يفسد الطبع	الطمع مهلكة..	مثل شعبي وفصيح	بغرض السخرية	أصلية	75	–	ورد في الحوار
قبل أن تضع السّرج على الحصان عليك أنْ تضع لجامه أولا.	–	مثل شعبي	لتدعيم الموقف والإقناع	أصلية	87	–	ورد في الحوار
ربي خلق وفرّق !	أحنا خوت لكن الله خلق وفرق	مثل شعبي	لتدعيم الحدث	مقصودة	106	–	ورد في السرد
النحلة العمياء	يدور كالنحلة العمياء	تعبير شعبي	لتدعيم الحدث	أصلية	135	–	ورد في السرد
إنّه «جهد الرّوح»	–	مثل وتعبير شعبي	بغرض الموعظة ودعم الحدث والموقف	أصلية	159	بين مزدوجتين	ورد في السرد

- دلالات التناص مع الأمثال والتّعابير الشعبية:

- أنا مقطوع من أصل شجرة[1]

يروى المتناص بصيغ كثيرة منها، مقطوع من شجرة، أو ما يقطع الشجرة إلا فرع منها ميّت... ويقال المثل الشعبي في الشخص الذي حُرم دفء الأهل والأقارب، وغدا وحيدا لا يجد من يسأل عنه أو يصله، "فهو كالفرع الذي انقطع من شجرة فأصبح بعيدا ووحيدا"[2].

أما استحضاره في الرواية، فقد جاء على لسان الشيخ فرحات في موقف جمعه مع ابن أخته محمود الذي يعاني أصعب اللحظات في حياته، حال جعلته يستذكر أجمل الذكريات التي جمعته بصديقه بليز في لحظة تفكّرٍ، شعر فيها بالأسى. "**يا له من مسكين! مات قبل سنتين وهو في الثامنة والسبعين. كان التفاهم قائما بينهما في كلّ أمر..**"[3]، محطة استرجاعية للزمن الجميل الذي عايش لحظاته الشيخ، سمحت للمهندس محمود أن يغوص في عالمه الدّاخلي سائلا إيّاه؟ "**ألا ترى يا خالي، أن عائلتنا تكاد تندثر؟**

أجابه الشيخ فرحات بما يشبه التّأسي على ما مضى:

- **لقد عشت مع شقيقتي بضع سنوات، وما عدت أشعر بأنّ لي عائلة منذ أن انتقلت إلى رحمة الله. منذ أن رجعت من فرنسا في ديسمبر من عام 1945 وأنا أعيش بمفردي. بعض أفراد عائلتي قضوا بوباء التيفوس في أثناء تلك الحرب المدمرة، وبعضهم ماتوا بسبب الفقر والجوع!**"[4]، إلى أن ينطق بالمتناص عبر تنهيدة قائلا: "**أنا مقطوع من أصل شجرة، كما يقول**

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص51.

[2] إبراهيم شعلان، **موسوعة الأمثال الشعبية والتعبيرات السائرة في مصر**، ج6، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، 2003، ص71.

[3] **المطر يكتب سيرته**، ص50.

[4] المصدر نفسه، ص51.

المثل عندنا. أنا غريب، ولا من سأل عني!"[1] ، وهي الأغنية الشعبية التي ردّدها الشيخ مختتما حواره.

يحيلنا هذا الشّاهد إلى براعة التوظيف الذي جنح إليه المبدع وهو يصور الحالة النّفسية الحرجة التي تعصف بالشيخ فرحات، حيث نقل لنا ما يعانيه من غربة داخلية زادته وجعا وحزنا، وهو ما يعبّر على أن جنوحه إلى التراث عَبْر المثل الشعبي الذي ساقه وهو يدعم موقفه السّردي، يدل على القدرة الدلالية المكثفة التي يملكها المثل إذا ما أحلّه الكاتب في سياقه المناسب، وهو ما تجسّد عبر متخيله وهو يحقّق التواصل بين الماضي والحاضر عبر خيط الذّاكرة، وهو من الأشياء التي تمليها علينا طبيعة الحياة التي "تفرض علينا الاندماج في الماضي والتواصل معه دون أن نشعر بهذا الاندماج أحيانا، وغالبا ما يكون من دون رغبة الفرد، وكذا الكاتب يجد نفسه محكوما بطبيعة المواضيع والقضايا التي يعالجها والتي ترتفع به إلى عوالم ضبابية بعيدة المدى"[2].

وسيلاحظ القارئ في نهاية الجملة التي استشهدنا بها أعلاه، أنها ذات نسق تركيبي عامي (أنا غريب ولا من سال عليّ) وهي مأخوذة حرفيا من نص أغنية شعبية شهيرة، كتب قصيدتها الشاعر بن مسايب، وعنوانها: هاض الوحش عليّا، وغنّاها العديد من المطربين أمثال قروابي ورضا دوماز. والنص الأصلي يقول:

أنايا براني غريب * لا من سال عليّا**[3]

ولا يخفى على القارئ ما لهذا الاستحضار من أثر بلاغي وتأثير وجداني، فالجملة تحيل إلى ذاكرة من غناء الحوزي والشعبي في الجزائر، وهو ما يجعل الجملة ذات وقع على النفس.

---

[1] المصدر السابق، ص51.

[2] جعفر يايوش، **الأدب الجزائري الجديد، التجربة والتاريخ 'دراسة في الأنماط والتّمثلات'**، منشورات النشر الجامعي الجديد، تلمسان، الجزائر، 2016، ص67.

[3] بن مسايب، **ديوان**، جمع وتحقيق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ط1، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، 2001، ص135.

- **الصّحة ضاعت**[1]

يقال هذا التعبير الشعبي في سياق الشّعور بالضّعف الذي ينتاب كبار السن على وجه الخصوص وهم يواجهون مصاعب الحياة وقد أنهكهم المرض... وهو تعبير يؤكّد مدى عجزهم وعدم قدرتهم على ممارسة أنشطة تعودوا ممارستها حينما كانوا ينعمون بالصّحة والقوة. وهو الذي عبّر عنه الشاعر في قوله:

ألا ليت الشّباب يعود يوما * فأخبره بما فعل المشيب**[2]

يشعر الشيخ فرحات بحزن كبير يغمر قلبه وهو يتذكّر زوجة ابن أخته محمود التي تعاني وطأة المرض الذي أصاب قلبها الحاني عليه، كيف؟ وهي المرأة الطيبة التي ألف حضورها في منزله، يحكي لها عن بعض محطات حياته وكلّها شوق للاستزادة من تفاصيلها التي لا يرغب هو في الإفصاح عنها لأحد ريثما يحين أوانها... ليقف عند اللحظة التي فاجأه فيها محمود وهو يبلغه بسفرها لفرنسا قصد إجراء عملية جراحية على القلب المفتوح، ولكم "**حزن كثيرا على وضعية هذه الأسرة المسكينة التي لجأت إلى هذا الشاطئ هربا من القتلة والمجرمين. تمنى أن ترجع عجلة الزمن القهقري حتى يكون في مقدوره أن يدافع عنها دفاعا مستميتا**"[3]، ناطقا بالمتناص "**لكن الصحة ضاعت كما يحلو له أن يردّده كلما أحسّ بأدنى تقلّص أو تشنج في ركبتيه**"[4].

الكاتب هاهنا يوظف تعبيرا شعبيا شائع الرواج في البيئة الشعبية، وهو ما يعبّر أنه متأثر بطبيعة الأمثال ذات الامتداد الاجتماعي العميق، ولعل ما يزيد من جمالية التأثير هو البراعة التي ساق من خلالها المتناص التّراثي وهو يسنده لشخصية فرحات المنتمية إلى البيئة الشعبية، محدودة المستوى الثقافي، ما يزيد من انفتاح دلالته داخل عالمه المتّخيل وهو يدعم الموقف السّردي ويزيده توضيحا.

---

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص57.

[2] أبي العتاهية، **ديوان**، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له: عمر فاروق الطّبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص45.

[3] **المطر يكتب سيرته**، ص57.

[4] المصدر نفسه.

- الطّمع يفسد الطبع ![1]

يُروى المثل بصيغة أخرى هي "الطمع مهلكة"، ويعني أن الطّمع من الأخلاق الذميمة التي نهى الشرع عنها، لأنه يثير النفس على امتلاك الكثير ...

أما مناسبته في الرواية فيرجع إلى محمود الذي نطق به سرّا في سياق حواره مع السّمسار الانتهازي الذي قصد فيلا خاله ليلا حتى يبلغه بمشاريعه الاحتيالية الجديدة وكلّه فرح وسرور، وهي المشاعر التي تعجب منها محمود، وهو يقلب في ذهنه سياسة المكر التي ينتهجها الأخير عبر معارفه في السّلطة، خاصة لما أطلعه على الصفقات التي أبرمها هامسا في أذنه "**القطعة الأرضية التي توجد وراء هذه المنطقة الأمنية في ملكيتي الآن. سأبني عليها فيلا رائعة !**

قال محمود ببعض الفتور: مبروك، مبروك!

أضاف السمسار: أنا الآن في مفاوضات مع بلدية سطاوالي لشراء قاعة السينما التي توجد وسطها"[2].

لم يرض محمود بما يسمع وكلّه دهشة لحال هذا الرجل وانتهازيته المفرطة التي جاوزت الحدود، مستذكرا المثل الشّعبي القائل: "**الطمع يفسد الطبع!**"[3].

يكشف الكاتب وهو يستثمر هذا المثل، عن الانتهازية التي لونت حياة بعض الجزائريين زمن المحنة الوطنية، حين حاولوا جاهدين استغلال الوضع المتأزم لتنمية ثروتهم وتبوء أعلى المراكز في السلطة،

[1] المصدر السابق، ص75.
[2] المصدر نفسه.
[3] المصدر نفسه، ص76

خاصة وقد وجدوا الدّعم والتحفيز من بعض السّاسة في الدّولة ممّن مكنوهم من الحديث بأسمائهم، حتى يستفيدوا جميعا من أملاك الضعفاء الذين لا ناصر لهم من هؤلاء الشرذمة المغتصبة إلا الله.

ويسعى الرّوائي في هذا المقام، تنوير القارئ بإثراء رؤيته حول الجشع الذي طبع بعض النفوس المريضة زمن المحنة، وهي نفسها التي بقيت ممتدّة إلى وقتنا الراهن، تعيث فسادا في كل مجال حلّت به...

كما نلاحظ أن الكاتب وظّف هذا المثل الشّعبي قصدا حتى يوجه نقدا سياسيا لأصحاب السلطة، وذلك لما يملكه المثل من مرونة في فضح المستور من الأنشطة اجتماعيا وسياسيا...

وقد لا نباعد إذا قلنا إن الرؤية السّردية المتّخيلة لأيّ رواية كانت إنّما تكون تعبيرا صادقا عن الواقع، لأنّه من الطبيعي أن يتخذ الأديب من الواقع منطلقا حقيقيا لرصد المعاناة التي يحياها؛ "إلا أن هذا المنطلق ما هو إلا شرارة لكشف جماعي، إنساني. تريد أن تحفر في بنية الواقع، في العمق، وتقلب الأوراق، وتمنع حيفاً وقع، أو يقع هنا أو هناك، أو قد يقع. وأن تنتصر لكل القوى المجاهدة من أجل الحق وجمال الحياة"[1].

- قبل أن تضع السّرج على الحصان عليك أنْ تضع لجامه أولا[2]

يُضرب هذا المثل الشّعبي في سياق النّصح والتوجيه، خاصة من ذوي الخبرة ممّن جربوا الحياة حلوها ومرّها، حيث يؤكّد دلالة جوهرية تتمثل في أنّه على المرء التريث في اتخاذ القرارات خاصة في الأمور ذات الأهمية البالغة، وهو ما يعني عدم التسرع والعجلة؛ لأن التأني وضبط النّفس والتخطيط المسبق...

[1] دريد يحي الخواجة، **إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، وتقنيات البنية، دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص 43، 44.

[2] **المطر يكتب سيرته**، ص87.

من شأنه أن ينتهي بنتائج مثمرة تعود على صاحبها بالنفع حتما. لذا يقول المثل العربي الشهير: "**من تأنى أدرك ما تمنى**"[1].

أما مناسبته في الرواية، فيعود للمهندس محمود الذي نطق به في سياق الحوار الذي جمعه بابنه نسيم بعد النقاش المطول الذي دار بينهما حول السّمسار الانتهازي، وكيف تعجّب الوالد من نباهة ابنه وفطنته في إدارة النقاش، وحججه الدّامغة التي كثيرا ما يقف عاجزا أمامها، ولعل ما زاده دهشة جملة المشاعر التي يفيض بها وهو يتأمل مشهدية الأفق البحري المعتم، وقد مزج بإيقاع زخات المطر الربيعي في قلب الظلام، وكيف لا تختلجه مثل هذه الشاعرية الطافحة وهو الفنان الرسام الذي يحسن التعامل مع الألوان المعبرة عن جمال الطبيعة وعنفوانها... وها هو يصرح لوالده قائلا :"**كنت أتمنى أن أضبط الألوان الفجائية التي تتغير هنا وهناك. أتعلم، يا أبي، أن الألوان أشبه ما تكون بالشعر، بل، إنها الشعر حقّا !**"[2].

فرح الوالد بالمشاعر التي تغمر قلبه، ورحب بالذائقة الفنية التي يمتلكها، والدّقة التي غدت تميّزه وهو يتعامل مع ما يحيط به، من هنا أدرك أنّه نجح في تعليمه كيفية التّعامل مع الواقع بروية وتبصر تامين، ملفتا انتباهه إلى ضرورة الأناة في إصدار الأحكام دون علم بالشيء المحكوم عليه، وغيرها من المعارف والتوجيهات التي أسداها له "**في كلّ مرة، يضع فيها تصميمات لهذه البناية أو تلك، يشرح له الكيفية التي تقوم عليها العرصات. يؤكد له أنها تمثل الأساس في كلّ بناء، ولذلك يتعين عليه أن هو أن يفعل نفس الشيء حين يعجن الألوان أو يخلطها قبل أن يطرحها على الورق المقوى. لا**

[1] أبو بكر محمد بن العباس الخوارزمي، **الأمثال**، تح: محمد حسين الأعرجي، مرجع سابق، ص24.
[2] **المطر يكتب سيرته**، ص87.

فرق بين بناء العرصات وتشكيل الألوان"[1]، وهكذا أنهى جملة التوجيهات ناطقا بالمتناص: "**قبل أن تضع السرج على ظهر الحصان عليك أن تضع لجامه أولا!**"[2].

إن هذه العبارة المثلية أيضا رائجة في عالم الغناء الشعبي الجزائري، وهي مأخوذة من رباعية شهيرة لعبد الرحمان المجذوب، يقول فيها:

لا تسرّج حتّى تلــجّم * واعقد عقدة صحيحة**

لا تتكلم حتى تخمّم * لا تعــودْ في فضيحة**[3]

نلاحظ أن الكاتب وفق في دمج المتناص في موضعه الحقيقي، لأن الحدث المعبّر عنه في المتن تطلب توظيف شواهد تدعم الموقف المعالج، وتزيد من إقناع المتلقي بضرورة التأني في إصدار الأحكام دون علم ومعرفة كافية، ومناقشة الأفكار والآراء بروية، كما أن مواجهة الحياة تتطلب تخطيطات مسبقة الهدف منها تقدير الخطى ومعرفة مآلات الأمور التي تقتضي و"**ضع حجر على حجر**"[4].

ويتراءى لنا أن الكاتب يحاول البعث برسائل أخلاقية نبيلة تضمنها المثل الشعبي الذي وظفه، هذا الأخير الذي ألفينا أنّه يضجّ بالدّلالات الإيحائية العميقة، هذه الدّلالات التي حاول الكاتب البعث بها إلى المتلقي من أجل تنويره بالنبيل من القيم التربوية التي من شأنها الارتقاء بمستواه الفكري والثقافي الذي يسعفه في مواجهة المجتمع الذي يشهد تحولات تقتضي امتلاك مثل هذه العدّة الأخلاقية القويمة.

---

[1] المصدر السابق، ص87.

[2] المصدر نفسه.

[3] انظر، قال المجذوب، من **الرباعيات** المنسوبة إلى سيدي عبد الرحمان المجذوب، جمع: عبد الرحمان رباحي، ط1، على نفقة المؤلف، وكيل التوزيع، مكتبة الشركة الجزائرية، 2000، ص 80.

[4] المصدر نفسه، ص87.

ما يجعلنا نسلّم أن الأمثال الشعبية لها وظيفة أخلاقية تقوم بضبط سلوك أفراد المجتمع ومدّها بالقيم النبيلة، لأن الأمثال خلاصة تجربة إنسانية من شأنها مدّ المجتمع بالمواقف والتجارب والآداب التي تقوّم السلوك وترتقي به.

- **ربي خلق وفرّق!** [1]

يروى المثل بصيغة أخرى هي "أحنا خوت لكن الله خلق وفرق"، وهو ما يعني أن حكمة الله تعالى اقتضت أن يخلق الخلائق مختلفين في أشكالهم وألوانهم وطبائعهم وتصرفاتهم، ويتجلى ذلك في قوله تعالى: **[وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ النَّاسَ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلا يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ (118) إِلاَّ مَنْ رَحِمَ رَبُّكَ وَلِذَلِكَ خَلَقَهُمْ..]** [هود: **119**].

يطيب للشيخ فرحات منظر الأفق البحري الغائم، وما شدّ انتباهه اليوم وهو يقف قبالة نافذة غرفته الصغيرة كعادته صوت الطيور البحرية المجعجعة، هذه المتابعة اليومية جرته للوقوف على حقيقة الاختلاف القائم بين الطيور البحرية والحمام والسّر الكامن وراء النفور من بعضهما، لنستنتج في الأخير "**أن الطيور البحرية لا تحط على الشاطئ الرملي إلا بحثا عن الاستراحة، أو لأنّها جائعة...الحمام لا يطير فوق البحر بحثا عن قوته. القوت موجود في باحة الفيلا، أو فوق قمم أشجار الصنوبر المجاورة**"، إلى أن ينتهي في الأخير بترديد المتناص الشعبي "**ربي خلق وفرق!**"[2].

يتّضح جليا أن الكاتب وفق في استثمار المتناص المتمثل في المثل الشعبي الشهير، حيث أدرجه ضمن سياق سرد الحدث حتى يستغني عن الكلام المستفيض، بطريقة أسهمت في دعم الموقف، وهو ما أضفى على النّص مسحة جمالية أثّرت في المتلقي.

[1] المصدر السابق، ص106.

[2] المصدر نفسه.

- **النحلة العمياء**[1]

هي عبارة شعبية شائعة يسوقها المتحدّث عادة في سياق تشبيه مخاطبه بالنّحلة التي تعرف بنشاطها الدّؤوب وهي تجمع الرحيق، لذا يجنح لإسقاط هذا التمثيل عليه وهو يلاحظ حركيته وعدم سكونه وركونه للراحة، وذلك يرجع بالضرورة إلى شاغل يسيطر على تفكيره أو لشرود يغالبه وهو يبحث عن ضالته المنشودة. ويتمّ ذلك كلّه، إما على سبيل السّخرية والتهكم تارة أو الضحك والملاطفة تارة أخرى.

كما تحيل هذه العبارة إلى لعبة تقليدية يلعبها الأطفال، وهي ما يعرف أيضا بالغميضاء، إذ يقوم الأطفال بعصب عيني من تقع عليه القرعة، ويكون عليه أن يلقي القبض على واحد من أقرانه ويتعرف عليه من خلال تحسس ملامح وجهه، أي دون رؤيته. وهو ما سيجعله يتعثر ويضرب في الأرض خبط عشواء في كل صوب.

أما في الرواية فينطق بالمتناص بليز وهو يرصد حال كل من أخته فاليريان وصديقه فرحات، في لحظة حزن كبير خيّم على ساكنة الفيلا وأوريليان يعاني نوبة المرض التي ألمت به فأضعفت حاله حتى غدا طريح الفراش لا يقوى على النهوض منه، من هنا ألمت الحيرة ببليز الذي راح يفكر في الطريقة التي يسلكها في حال وفاة أوريليان، "**هل سننقله إلى مرسيليا؟ والدي هو صاحب الكلمة الأخيرة في هذا الشأن. أختي فاليريان تحبذ أن ينقل أوريليان إلى مرسيليا، ولكن ليس ذلك بالأمر السهل. قلبها يخرج من صدرها حين تراه وقد غاب عن الوعي. المسكينة ليست محظوظة !**"[2]. ليلجأ

[1] المصدر السابق، ص135.

[2] المصدر نفسه.

بعدها إلى تصوير الألم الذي يعتصر قلب فرحات وهو يشاهد محبوبته ساهمة شاردة، خاصة لما تدور في الصالون "**كالنّحلة العمياء**"[1]، وهو المتناص الذي نطق به واصفا.

حيث نلاحظ أن المتناص المدمج من لدن الكاتب ورد مناسبا ومعبّرا، حيث صور مشهدية الحدث المروي تصويرا زاد من جمالية السرد، الذي من شأنه جلب المتلقي لمتابعة القراءة بشغف.

وممّا ينبغي الإشارة إليه أن المبدع وهو يستثمر المنجز التراثي في شقه الخاص بالمثل الشعبي، عمد إلى توظيف لغة موحية متشظية الدّلالة، لإدراكه الأهمية التي تنطوي عليها وهي تخفي رؤيته ولا تصرح بها، وهذه التقنية ينزع إليها عديد الكتاب حيال توظيفهم لـ"نمط من الكلمات والاستعارات والتشابه وما يقابلها من معاني ودلالات، يحققون من خلالها إيحاءاتهم وإشاراتهم، فالكلمة الموحية أشبه بالصدى الذي ينبعث من صوت آخر يختفى وراءه "[2].

- إنّه «جهد الرّواح»[3]...

مقولة شائعة في البيئة الشعبية، قد تعني مجرد حلول الأوان، وهي أيضا مأخوذة من عالم الملحون، إذ وردت في عدة قصائد شعبية، أشهرها، قصيدة غدر كاسك يا نديم للشيخ أنجار، التي يقول فيها:

آ الساقي ما بقى مقام ولا جلسة * هــذا جهـد الرواح عند العاشقيـــن**

الليل بعد النهار في ظلامه أمسى * جاب مواجه فلاك تمكن في الحين**

وقد يجنح لها المتحدّث للتعبير عادة عن المواقف الحرجة التي يبلغ فيها الشيء ذروته من الصعوبة والاستحالة، كأن يطلق على المريض الذي لا أمل في شفائه، بعد استنفاذ جميع المحاولات لإسعافه واستعادة عافيته، ليغدو في حالة حرجة تُنبئ باليأس من نجاته.

---

[1] المصدر السابق، ص135

[2] ياسين الأيوبي، **مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات الكلاسيكية، الرومنطيقية، الواقعية)**، ج2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982، ص32.

[3] **المطر يكتب سيرته**، ص159.

يمرّ أوريليان بأصعب اللحظات وهو يعاني الألم في صمت، مرضه هذا بلغ ذروته بعد أن جرب جميع أنواع العلاج وتناول جميع أنواع الأدوية التي لم تعد تجدي نفعا في استعادة عافيته، التي أنهكها المرض لسنوات عديدة لم يعد يقوى فيها على الحركة بعد دخوله في غيبوبة مطولة، وهي اللحظة التي جعلت جميع من في الفيلا يرتقبون نهايته الوشيكة، خاصة بليز الذي ذهب عنه طعم النّوم وهو يلاحظ حاله التي تزداد تعقيدا كل يوم. وهو ذات الوضع المتأزم الذي لاحظه فرحات فراح يعبر لبليز بنبرة من اليأس، ناطقا بالمتناص، إنّه "**جهد الرواح**"[1]، أي، "**اللحظة التي لا أمل في حدوث شيء خارق بعدها!**"[2].

الملاحظ أن المتناص الموظف من لدن الرّوائي ورد بين مزدوجتين؛ "ذلك أن المزدوجتين في الاستشهاد يمثلان في الحقيقة علاقة طبوغرافية ابتدعت لتؤطر خطابا محمولا بأسلوب مباشر أو استشهاد، وهما تعبران تحديدا عن إعادة التلفظ عن حقوق الكاتب"[3]، ليتضح لنا جليا أنّه حافظ على أصله كما هو ولم يجر عليه أي تعديل سواء بالزيادة أو الحذف، فأدخله في سياق النص ليأتي معبرا عن رؤيته، وهو ما أسهم في دعم الموقف من خلال ما بسطه من تأثير، ليمنح الجو الحكائي مسحة فنية وجمالية خلاقة.

[1] المصدر السابق، ص159.

[2] المصدر نفسه.

[3] نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007، ص56.

ثالثا: الخطابُ التّخييلي وتداخل الأنواع والفنون السمعية البصرية.

سعت الرواية التّجريبية الجزائرية المعاصرة إلى تقويض الميثاق السّردي التقليدي من خلال تبنيها استراتيجية فنية حديثة اعتمدت فيها على التنويع في تشكيل عوالمها المتخيلة، وهي الرؤية السردية التي أسّست منطقها على الانفتاح والتنوع؛ على اعتبار أن الرواية فضاء متخيل مفتوح يستجيب لمتغيرات الواقع بما يحمله من مواقف مستجدة طفت على سطحه، ما جعله يسعى جاهدا للبحث على ما يعبر عن حاجات أفراده المتغيرة، منها النفسية والاجتماعية...، ومحاولة تشكيلها فنيا بما يستجيب لطموحاته ويجيب عن أسئلته تجاه ما يعايشه من تطورات وتحديات، وهو ما يجعل من الرواية التجريبية ملاذا يقدم المبدع من خلاله اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، التي تحقق له التجديد والتجاوز، لتغدو الرواية وفق هذا المنحى؛ جنسا أدبيا يستوعب مختلف الأنواع والفنون؛ لأن التجريب الروائي غواية فنية "تحث على الاجتهاد والفضول والمغامرة وعدم التسليم والقناعة بما هو جاهز من الأشكال والرؤى وأنماط التعبير، أي البحث عن شكل جديد للرواية واستكشاف عوالم وآليات فنية تخص هذا الجنس الأدبي، لم يسبق الوصول إليها"[1].

من هنا، تمكنت الرواية الجزائرية المعاصرة خوض غمار التجريب باعتماد أساليب وتقنيات جديدة مكنتها من التعبير عن مجمل القضايا التي تشغل الواقع، لأن طبيعتها المرنة جعلت منها الجنس الأقدر على الانفتاح والتحاور من أجل اكساب جوهرها أنفاسا متجدّدة، ولعل من أهم الأساليب التي تضمنتها بنيتها الفنية، اختراقها حدود الأجناس حين طوت في جوانحها المسرح والرسم والموسيقى والسينما...، محطمة النموذج السردي القديم، الذي يقوم في مجمله على احترام القواعد والقوانين

[1] ليندة بن عباس، **التجريب في رواية مفتاح الشقة الخامسة للروائي وهاب خالد وانفتاحها على الأنواع الأخرى (الرسم، الموسيقى..)**، مجلة الآداب واللغات، ع:8، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، جوان 2008، ص324. نقلا عن: بلقاسم فدّاق منصور بويش، **رواية الذروة لربيعة جلطي بين التجديد في التيمات ومحاولة البحث عن شكل جديد للكتابة الروائية**، أعمال المؤتمر الدولي: **"الرواية العربية في الألفية الثالثة"**، (21، 22-2016).

الضابطة لخصوصية الأنواع على اختلافها. وهو ما حقّق لها –للرواية التجريبية– حرية تطويع الأجناس الأدبية والفنون، وإخضاعها لمنطق البحث عن نمط جديد حيال الكتابة الإبداعية المجاوزة، "وكأن الرّواية هي الجنس المفتوح على امتصاص كلّ أجناس الإبداع، ويمكنها الاستفادة منها جميعا، كما تفتح علاقات معها، فالمبدأ الحواري للرّواية لا يقتصر على الشّخصيات والأحداث، أو التقنيات واللّغات وإنما يجاوزها إلى الأنواع والأجناس التي تتجاوب في الفضاء الرّوائي، خالقة توليفتها البوليفونية الخاصة"[1].

1. الرّواية التّجريبية والتّقنيات السّينمائية:

استطاعت الرواية التّجريبية الجزائرية الإفادة من السينما وهي تؤثث عوالمها المتخيلة، وذلك انطلاقا من مبدأ التّحديث الذي سلكت غماره وهي تؤسس رؤيتها الفنية والجمالية باعتمادها لأساليب سردية متنوعة مكنتها من تشييد صرحها الفني، من قبيل تداخلها مع بعض الأنواع الأدبية والفنون البصرية، حتى ترتقي بنسقها السّردي وتحقق حضورها الفعلي في المشهد الإبداعي.

من أجل ذلك أخذت الرواية التّجريبية تستلهم من الفنون السمعية البصرية، خاصة الفن السينمائي، وذلك نظرا للخصائص والعناصر الكثيرة التي تجمعهما، ممّا يجعلها وثيقة الصلة به، ومن أكثرها قدرة على أن تجسّد سينمائيا، خاصة وأن المكونات السردية للرواية، وبراعة التشكيل اللغوي الممارس فيها، جعلاها الجنس الأدبي الأقرب للتحول السينمائي؛ فـ"السينما والرواية يلتقيان على مستشرف نفسي واحد، ويشكلان لذة من طينة واحدة"[2]، على الرغم من أن "الرواية أقدر من السينما في سرد الأحداث والشخصيات، وبالإضافة فإنّ لها ميزاتها الخاصة بما تأخذه من الآليات السينمائية في سبيل تكميل سردها. فنجد في ساحة الرواية العربية روايات غير قليلة تستلهم التقنيات السينمائية. ومن

[1] جابر عصفور، **زمن الرواية**، مرجع سابق، ص261.

[2] صلاح ذهني، **السينما والأدب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص103.

الرّوائيين الأكثر تمثيلا في استخدام آليات السينما هم: إبراهيم نصر الله، وإبراهيم أصلان، وصنع الله إبراهيم، ونجيب محفوظ، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، وطه حسين وغيرهم"[1].

والجدير بالذكر في هذا الصدد، أن الرواية بتأثرها وتأثيرها في السينما تكون قد أسّست تجريبيتها انطلاقا من استلهامها لعديد التقنيات التي منحتها أبعادا فنية وجمالية لا يمكن بأي حال إنكارها، خاصة أنّ الرواية كانت "ولا تزال مصدراً مهماً من المصادر التي تستمد منها السينما مادتها الدرامية، وهذه العلاقة بين الرواية والسينما بدأت مع بداية الفن السينمائي معتمدة على فن السيناريو وهو أحد الفنون السردية، وبتحول السينما من الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة وجد المخرجون والمنتجون في النصوص الروائية أو حتى المسرحية مصدراً مهماً وثرياً لأفلامهم، وعن طريق السينما عرفت الجماهير الروايات العالمية التي لم تكن لتعرف لدى عامة الناس"[2]، من هنا ندرك حجم التقاطع والتلاقح المثمر بين هذين الفنين.

- أبرز التّقنيات السّينمائية داخل الرّواية .

سنتناول بالدراسة في هذا المبحث أبرز التقنيات السينمائية التي وظفها المبدع مرزاق بقطاش في روايته، وتحديدا في الفصل الذي وسمه بـ**'ترجيعات سينمائية'**[3]، حيث عمد فيه إلى تقنية سينمائية تعرف بالمونتاج، إذ لجأ فيها إلى مجموعة من اللقطات المصورة عبر الكاميرا ورتبها ترتيبا اعتمد فيه على مشاهد سينمائية كثيرة بلغت الأربعة عشر مشهدا، سنحاول مقاربة بعضها، من خلال انتقاء أكثرها احتفاء بالخصائص والعناصر ذات الصلة بالمجال السينمائي، من قبيل (اللقطة بأنواعها، التقطيع أو التجزئة، الصورة، الترتيب...).

---

[1] شهرام دلشاد، **آليات السينما في رواية 'قناديل ملك الجليل' لإبراهيم صنع الله**، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، ع:17، السنة الخامسة، آذار 2015، (د.ط)، ص14.

[2] خليل الفريع، **الرواية والسينما وعلاقة دائمة**، مدونة فضاء الكلمة، 2009، عن الأنترنيت: elaphblogs. Com .2020/05/11.

ولعل هذا النزوع المقصود من الرّوائي له ما يبرره فنيا، خاصة إذا علمنا أن هذا التأثر الواضح بالسينما مردّه إلى أن بقطاش من كتاب السينما المعروفين في المشهد الثقافي الجزائري، حيث ساهم في وضع الكثير من المسلسلات التلفزيونية...، وهو بلا شك ما قاده إلى استلهام جملة من التقنيات التي أدمجها في سياق سرده للأحداث حتى يثري رؤيته وأداءه الفني؛ لأن استثمار الرواية الحديثة للفن السينمائي عبر استخدام تقنياته، يمنح النّص الأدبي المتخيل تشكيلا مبدعا، ويزود "عناصره بقيم جماليّة جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحا وديناميّة واتساعا، جعلته على صعيد صراع الأمكنة النّصية يبتكر صيغا مكانيّة مستحدثة اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النّحو الذي يتفلْمَنُ فيه المكان وبقيّة عناصر التّشكيل الأخرى في النص الأدبي"[1]، فيزيد مشهدية الأحداث إثارة، فيسترعي القارئ ويشد انتباهه.

من أجل هذا كله، يتراءى لنا أن المبدع في روايته هذه راهن على سلوك التّجريب الروائي السينمائي، حيث آثر استخدام بعض التقنيات السينمائية بشكل مكثف، وهذا ما وقفنا عنده ونحن نقرأ فصولها، إذ لمسنا أنها أقرب ما تكون إلى السيناريو الكامل؛ الذي نعني به "عملية إعداد القصة لتصبح فيلما، وتحويلها إلى مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات، وتوقيت وغير ذلك ممّا تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد"[2].

ولعلنا نقف بالتحليل والدّراسة على أكثر الفصول توظيفا لهذه العناصر والتقنيات، ونعني بذلك الفصل الخاص الذي وسمه بـ 'ترجيعات سينمائية'، حيث ضمنه عرضا لجملة من المشاهد المصورة في وقت مضى وتحديدا إلى مطالع عام 1946 من قبل صديقه بليز الذي أهداه إياه قبل عودته إلى مدينة جراس، هذه المشاهد التي هي عبارة عن أفلام قصيرة ومناظر جميلة التقطت قبل أكثر من خمسين سنة،

[1] محمد صابر عبيد، **سيمياء التشكيل الروائي، الجمالي والثقافي في نُظم الصّوغ السردي**، ط1، دار فضاءات، عمان، 2016، ص201.
[2] شهرام دلشاد، **آليات السينما في رواية 'قناديل ملك الجليل' لإبراهيم صنع الله**، مرجع سابق، ص21.

عمد إلى تخزينها وحفظها في صندوقين مع بعض الوثائق والمخطوطات والمستلزمات ذات الأهمية بالنسبة للشيخ فرحات، إذ أنه لا يسمح لأحد بلمسها أو الاقتراب منها، كيف لا؟ وهي من الذكريات الجميلة التي لا يمكن إهمالها، خاصة أنها تتضمن جوانب هامة من حياته سواء ما تعلق منها بصديقه بليز، أو حبه السري والجنوني لمعشوقته فاليريان...

وأيّا ما يكن، فالذي نحاول الكشف عنه في هذه السانحة، هو محاولة الوقوف على الأبعاد الدلالية التي أحالت عليها بعض المشاهد والصور المعروضة من لدن البطل فرحات بوساطة آلة العرض السينمائي، من خلال رصدنا لأبرز التقنيات السينمائية التي استثمرها المبدع وهو يشيد عالمه الروائي، خاصة بتوظيفه لعناصر وتقنيات سردية حديثة أسهمت في تطوير الجو الدرامي للأحداث لتشكّل مجتمعة رواية حافلة بالسرد السينمائي...

- المشهد الأول:

يُظهر المشهد السينمائي المعروض على الحائط داخل غرفة الشيخ فرحات، صورة لفتاة رشيقة ترقص في باحة حوش على مقربة من أشجار الليمون. هذا المشهد الذي بعث في نفسية فرحات السعادة والفرح، رسم ذات الشعور على مطلع الفتى نسيم الذي يعيش حالة من الشرود والوجوم...هذا التوازن النفسي الظاهر تنبه له الشيخ فزاده إصرارا على متابعة العرض، بالرغم من التوقف الذي لزم آلة العرض بعد حلول المهندس محمود. وهنا سارع الشيخ "**إلى إعادة تشغيلها. وتواصل المشهد السينمائي على الحائط.**

سأل محمود: أوليست هذه الفتاة هي فاليريان تلك التي حدّثتني عنها، يا خالي؟

تلعثم الشيخ فرحات وسأله بدوره: أوما زلت تتذكرها، يا محمود، بعد هذه العقود الطوال كلّها؟ لقد كان لك من العمر ست سنوات عندما انتقلت هي إلى رحمة الله في جوان من عام

1946. هذه المشاهد تعود إلى مطالع شهر أفريل من نفس السنة، أي قبل وفاتها بحوالي ثلاثة أشهر"[1].

يتضح لنا من خلال هذا النزوع الدّرامي، توظيف الكاتب لتقنية سينمائية افتتح بها سرد أحداثه، هذه التقنية تتمثل في عرض صورة متحركة في البداية قاسمت مسار سرد الأحداث، حيث تعود – الصورة– للفتاة الجميلة فالريان، وهذا الاستثمار له ما يبرره فنيا، خاصة إذا علمنا أن "لغة الرواية هي الحكي والسرد لا الصورة؛ واستخدام الصورة فيها يكون تكنيك سينمائي لأن لغة السينما هي الصورة والحركة. فالمراد بالصورة في السينما هي صورة متحركة تنبض بالحياة، فيها الحركة والإشارة، وفيها اللون، والظلال، وتشابك الحوارات، والتركيز على الإكسسوارات، والتشويق والعودة إلى الماضي، وتداخل المشاهد وإنهائها بحرفية عالية "[2]، ولعل هذا ما تحقق عبر مسار السرد حينما انتقل السارد إلى توظيف تقنية أخرى عرضنا إلى تفاصيلها في النموذج السردي السابق، وتمثلت في الاسترجاع الذي بادر إليه فرحات وهو يرتد بذاكرته إلى ماضيه الجميل، فالصورة المعروضة قبالته أثارت فيه ذكرياته الحالمة مع معشوقته فاليريان، هذا الحنين جسدته مسحة الحزن التي اعترت محياه فجأة، خاصة لما أمعن النظر في صورتها التي ظلت ثابتة على الحائط حينما أوقف الآلة، واقترب منها "**ليحدّق فيها وهو يقول بصوت مهموس:**

لكم كانت جميلة!

وأضاف وهو يعود إلى مقعده:

كانت أجمل امرأة تقع العين عليها في هذه الدّنيا!"

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص308.

[2] شهرام دلشاد، **آليات السينما في رواية 'قناديل ملك الجليل' لإبراهيم صنع الله**، ص16.

نلاحظ بوضوح من خلال هذا المقطع السينمائي الموجز، أن السارد حاول وصف الحالة النفسية للبطل فرحات، وصف نقل من خلاله المشاعر التي لونت عالمه الدّاخلي، خاصة لما تعلق الأمر باستحضار ماضيه المشرق وهو يعيش أجمل اللحظات صحبة من أحب، لتغدو الصورة المعروضة بابا مشرعا وذاكرة تبغي الارتواء من تفاصيل كانت وما تزال حية في وجدانه، لأن من "يبحث عن نفسه في أغوار ذاكرته، يبحث عن بدء يفلت منه باستمرار، ويحن إلى أصل، كلما وجده افتقده"[1].

يواصل السّارد عرض المشهد بعد انقطاعات متكرّرة تسبب فيها الشيخ فرحات، الذي ما يفتأ يقدم الشروحات والتعليقات عن كل ما يعرض من صور ومشاهد، وها هو ذا يواصل عرض ما كان أوقفه، لنقف أمام صورة فاليريان نفسها، ومن زاوية أخرى تبدو فيها قامتها "**باسقة توازي قامة فرحات. ترتدي فستانا يكاد يكون شفافا، ويلتصق بجسدها المتناسق. ثلاثة فتيان يرتدون البرانيس يظهرون الآن على الحائط. يوقعون على البنادير بحركات يدوية متماثلة. يكاد الإيقاع نفسه يخرج من الحائط بالرغم من أنّ لا صوت هناك. فاليريان تبتسم الآن، وترفع يديها إلى السماء وقد انغمست في الإيقاع انغماسا كليا**"[2].

يعتمد السّارد عبر هذا النموذج السينمائي المدمج لغة بصرية ذات دلالة، خاصة أن السياق الذي تموضعت فيه أضفى على اللغة التعبيرية هالة من القوة في الأداء التعبيري، ولا سيما جملة التعليقات السابقة واللاحقة له. ومن ثم؛ نلاحظ أنّ السارد هاهنا وفر لمحكيه الدّقة في التصوير والبراعة في النسج، وتم ذلك باستثماره لتقنيتين سينمائيتين هما: تقنية تجسيد المؤثرات الصوتية وتقنية المنظر القريب، حيث ساهمتا في الربط الدّلالي المثمر بين عناصر النّص، فشكلتا معا نسقا سرديا في غاية الجمالية والتأثير.

[1] عبد القادر شرشار، **الذاكرة والكتابة الروائية عند واسيني الأعرج**، مجلة النور الندية، ع: 162، نوفمبر، 2004.

[2] **المطر يكتب سيرته**، ص310.

وتتمظهر تقنية التأثير الصوتي من خلال الوصف الدّقيق الذي ساقه السّارد وهو يقرب مشهدية الحدث المصور من قبل بليز بمناسبة وليمة العرس الذي أقامه أحد جيران فرحات... حيث لجأ إلى نقل حيثيات المشهد وأبرز المؤثرات المواكبة له بهدف موضعة القارئ ودمجه في أطوار الحكي، ولعل من بينها نذكر (يوقعون على البنادير، يكاد الإيقاع نفسه يخرج من الحائط، انغمست في الإيقاع...).

هذا فيما يخص المؤثرات الصوتية، أما عن تقنية المنظر القريب التي استخدمها السارد، فهي من التقنيات الموظفة بكثرة في السينما، حيث "تلتقط الشيء بصفة مكبرة ومقربة جدّا بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل الدّقيقة"[1] ، وهو ما وقفنا عنده ونحن نتأمل المقطع السردي المشاهد، خاصة حينما جنح السارد إلى تصوير اللقطة من زاوية قريبة جدا، وذلك ما يوضحه هذا المثال "**قامة فاليريان باسقة توازي قامة فرحات. ترتدي فستانا يكاد يكون شفافا، ويلتصق بجسدها المتناسق. ثلاثة فتيان يرتدون البرانيس يظهرون الآن على الحائط**"[2]. حيث نلاحظ أن اللقطة المقربة من شأنها توضيح معالم الشيء من خلال التركيز عليه، فرصده لقامة فالريان ووصفه لفستانها الشفاف الملتصق بجسدها، يشي بقرب اللقطة وزاوية التقاطها –الصورة–؛ لأنّ اللقطة المقربة من شأنها أن تقرب" المتفرج من المنظر وتحدّد له الرؤية والالتفات إلى وجه واحد فقط أو جزء محدد، أو نقطة معينة باستبعاد كلّ شيء آخر من حيز إطار الصورة "[3]، لكنه بالرغم من قرب اللقطة إلا أن السارد أدمج تقنية أخرى تتمثل في المنظر العام المتوسط الذي يرينا "كل عناصر الدّيكور والإكسسوار الثابت والمتحرك والممثلين وأعمالهم"[4]، وهذا ما يظهره المشهد البصري المعروض "**فاليريان تبتسم الآن، وترفع يديها إلى السماء**

[1] حسن لشكر، **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**، مرجع سابق، ص66.

[2] **المطر يكتب سيرته**، ص310.

[3] محمد علي الفرجاني، **فن الشريط التسجيلي**، الدار العربية للكتاب، ليبيا–تونس، (دت)، ص140.

[4] صلاح أبو سيف، **فن كتابة السيناريو**، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص61.

وقد انغمست في الإيقاع انغماسا كليا...ثلاثة فتيان يرتدون البرانيس يظهرون الآن على الحائط. يوقعون على البنادير بحركات يدوية متماثلة"[1].

- المشهد الثاني:

يُظهر هذا المقطع السينمائي فرحات وهو **"يرتدي سروالاً قصيراً، ويسير على الشاطئ الرملي، يبدو أنه وحده، لكن، سرعان ما تقع العين على فاليريان وهي تغطس رجليها في الماء ثم تسحبهما بسرعة. تنحني بعد ذلك لتلتقط قوقعة فارغة وتقذف بها نحو فرحات فتصيبه في ظهره. يستدير هو نحوها باسما، وينحني بدوره فيحتقن الماء ليرشها به. تضطرب فاليريان وتتهاوى، فيتبلل فستانها، ويهب فرحات لمساعدتها على الوقوف وهو ينطلق بضحكة غريرة. تجره هي من يده فيجلس بالقرب منها و يتبلّل سرواله القصير بأكمله.**

ها هما الآن ينزلقان معا إلى أن يبلغ الماء خصريهما. ماء البحر بارد، ويظهر ذلك من يدي فاليريان اللتين تنكمشان وتنفتحان في حركة سريعة جداً هي أشبه ما تكون بالتصفيق. فستان فاليريان ينتفخ و يطفو على سطح الماء. هي سعيدة بهذه اللعبة التي ابتدعتها في عين المكان. فرحات يغامر فيغطس في الماء البارد، ثم يسحب طرف فستانها نحوه. تضع هي كلتا يديها على رأسه، ثم تلقي بكامل ثقلها عليه، ويغيبان معاً تحت الماء لبضع ثوان، ثم يظهران وهما يضحكان".

يتراءى لنا أن هذا المشهد المصور يعرض علينا تفصيلات في غاية الأهمية، حيث تتعلق بالشاعرية الحالمة التي سيطرت على قلب فرحات وهو يهيم عشقا بفاليريان، هذه الفتاة التي لم تكن تعلم بأمر

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص310.

حبّه لها سوى أنّها تبادله الاحترام والتقدير باعتباره قريبا من العائلة، أما حبها الصادق فخصت به خطيبها أوريليان الذي يعاني وطأة المرض الذي ألم به...

وكما يلاحظ فالمشهد الذي بين يدينا يقدم وصفا دقيقا عبر استخدام تقنية سينمائية تعرف بالمنظر المتوسط، وهو من النماذج المعتمدة في تحديد زاوية التقاط الصورة، حيث يكتفي هذا النّوع من التصوير على عرض بعض المشاهد، بالإضافة إلى أنه "لا يظهر إلا جزءا من الديكور ولا يظهر مجموعة من الناس بل فريقا منهم في الوقت الذي تنتقل من تصوير الكل، فكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول إن هذا مهم[1]". وهي ذات الحقيقة التي وقفنا عندها ونحن نرصد تصرفات الشيخ وهو يشاهد هذا المقطع السينمائي، هذا الأخير الذي أيقض حبه القديم المتجدد مع معشوقته فالريان، خاصة وأن المشاهد التقطت في مكان يبعث على الأريحية والأنس، ويولد في النفس مشاعر الحب ذات الدفق الهادر، إنّه البحر منبع السعادة والهدوء والانشراح، موطن الأمان والحياة بكل ما تحمله الكلمة من معنى..، فهو "مكان مفتوح يُظهر أحلام أبطاله ويجسد همومهم وطموحاتهم"[2].

ولعل تقنية الوصف التي عرض السارد من خلالها هذا المشهد وفق امتداد بصري، يوحي بحقيقة المعاناة التي يكابد آلامها فرحات، لأن مثل هذه المحطات الماضوية من شأنها أن تذكره بما يحياه من معاناة في زمنه الحاضر، معاناة الشوق والترقب لحب لم تكتمل فصوله، فحبه السري والجنوني لفاليريان ومرضها الذي أنهى حياتها يزيدانه حزنا ويشعرانه بخيبة الأمل..، ليغدو هذا الوصف الجميل في جانب من جوانبه مدعاة لفتح أفق عذابات النفس، لأن مثل هذه الأوصاف بالنسبة لعاشق ولهان كفرحات من شأنها أن تحيي جراحه التي يحاول عبثا نسيانها، فـ"وصف الأشياء ما هو إلا تعبير عن معاناة

[1] صلاح أبو سيف، **فن كتابة السيناريو**، مرجع سابق، ص61.

[2] مهدي عبيدي، **جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص115.

الإنسان أمامها فهي بعض منه، وهي قد تكون صورة لأمانيه وتطلعاته أو قد تصبح العلامة الدّالة على واقعه المعاش ووضعه اليومي"[1].

والمشهد الرومنسي المثير الذي تم عرضه وإن أدخل السرور على قلبه لحظة، فإنه أعاد إليه طرفا من حاضره المكلوم، على اعتبار أن "الحاضر يتلاشى في الماضي، وأن ما هو كائن الآن هو ما كان في الماضي. في هذه الحالة، لم يكن الماضي مجرد استحضار، بل ضغط مستمر على الحاضر، ضغط ما كان على ما هو كائن"[2].

- المشهد الثالث:

يَرِد هذا المشهد في سياق خاص، حيث اجتمع الشيخ فرحات بكل من ابن أخته محمود وابنه نسيم في غرفته حتى يتسنى لهم مشاهدته عبر آلة العرض، وهنا لاحظ الشيخ أن ابن أخته محمود يستعد لتسجيل ملاحظات حول ما يشاهد من عرض بعدما تناول دفترا صغيرا... إلا أنّه منعه وحال دونه ودون كتابتها، مبررا ذلك أنّ هذه المشاهد السينمائية تعنيه وحده؛ لأنها مرتبطة بحياته الشخصية، لذا طلب منه أن يكتفي بالمشاهدة فقط.

وبعد حوار مطول جمع الأطراف الثلاثة، ها هي المشاهد تنثال على الحائط عبر لقطة رصدت صورة فاليريان وهي "**تقوم على آلة الكلافسان. تنظر نحو أوريليان الجالس قبالتها على كرسي وثير وقد غطى ساقيه بدثار خشن. الشّحوب باد عليه. يسعل مرة، ثم يحرك رأسه بسرعة، يمنة ويسرة، على سبيل التذمر من حالته الصحية. تقترب منه فاليريان، وتمسح وجهه بطرف فستانها، وتنظر صوب بليز الذي يلتقط هذا المشهد. ثم تميل إلى مكان بالقرب من سريرها وتخرج لوحة مونيه**

[1] إبراهيم جنداري، **الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، ص248.

[2] مجموعة من النقاد، **دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة**، تر: عنيد ثنوان رستم، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص85.

التي لم تكن قد علقتها بعد في الصالون. تمرّر يمناها على صفحة الزجاج، وتبادر إلى تعليقها في مكان من الصالون وهي تسأل أوريليان بحركات من يسراها: هنا؟ أم هناك؟ ويهز هو رأسه، ولكن، في رفق هذه المرة، مشيراً إليها بأن تعلق اللوحة في مكان معين. ثم تتراجع إلى الوراء قليلاً، وتحدق فيها مسرورة.

نراها الآن وهي تعود إلى الجلوس قبالة آلة الكلافسان، وتنظر نظرة جانبية إلى أوريليان سائلة إياه عن المقطوعة التي يرغب في سماعها. ويحرك هو يمناه بتثاقل، ثم شفتيه. ويبادر الشيخ فرحات الآن إلى قول:

أظن أنه طلب منها أن تعزف مقطوعات لسيباستيان باخ. ذلك ما يبدو لي من حركة شفتيه. يبدو على كل من أوريليان وفاليريان، ثم فرحات الذي بدأ يظهر في المشهد، أنهم على انسجام تام فيما بينهم. المشهد يتوقف الآن بعد أن انتهى عرض المقطع السينمائي"[1].

يرصد المشهد المعروض طرفا من الحب الخالص الذي تحمِلُه فاليريان لخطيبها أوليريان، حيث لمسنا ذلك من تعاملها ووفائها له وهو يعاني وطأة المرض الذي لا يُؤمل منه شفاء، لنراها تواسيه وتخفف من معاناته وأوجاعه بصبرها وحلمها حينا وشفقتها وحنوها عليه حينا آخر... ولا أدل على ما نطلقه من حقائق، هي جملة التصرفات التي تقوم بها حتى تشعره بأن مرضه هذا مجرد وعكة صحية عابرة، وأن الأمل في العودة إلى الحياة قائم، لذا تَجِدُّ في كل مرة بإشراكه في بعض ما تنجزه، كحال ما أظهره المشهد وهي تستشيره في أمر اللوحة وموضع تعليقها.. وكذا إجابة طلباته حول المقطوعة التي يودّ سماعها... وغيرها من الأمور التي وثقت حقيقة ما يجمعهما من انسجام وألفة ومحبة لا يشوبها زيف..

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص320، 321.

والملاحظ أيضا على هذا المقطع السينمائي، أن السارد أيقظ من خلال مشاهده بعضا من ماضي فرحات المحفور عبر أخاديد ذاكرته، خاصة بعد انتهاء العرض لما وقف وقفة هادئة حالمة، وأخذ يدور بين أرجاء الغرفة غير آبه بمحمود وابنه، إلى أن ينطق بعد لحظات من الصمت بما يوحي بأنه يرتد بذاكرته إلى ذاك الزمن البعيد من عام 1946، هذا الماضي الذي تلذذ العيش في أطواره الجميلة، إلى الحدّ الذي تمنى فيه عدم العودة إلى حاضره المرير الذي يعاني ويلات وضعه، لأنه يشعره بالغربة واليأس، وهذا الشعور هو "أسرع شيء يتسرب إلى نفس الإنسان في مثل هذه الحالة، وهو يزداد في نفس المرء حدّة كلما"[1] أشغل تفكيره بما يسكن مداه النفسي وما يهزه بعنف، فها هو يخاطب ابن اخته والفتى قائلا: "**غدا، سنكمل التفرج على باقي المشاهد السينمائية الموجودة في هذه العلب الصغيرة. أنا الآن، أحب الانفراد بنفسي. الماضي كلّه يعود إلي دفعة واحدة، ولا يسمح لي بالتفكير في الحاضر**"[2].

ونشير هنا، أن السّارد يحاول الاقتراب من القارئ من خلال دعوته إلى التأمل في المشهد الحافل بالتفاصيل الدقيقة، لأجل ذلك نلحظ أنه استخدم تقنية سينمائية مزج فيها بين اللقطة القريبة المكبّرة واللقطة البطيئة؛ بدليل أن حركة الكاميرا في البداية رصدت جملة المناظر من زاوية قريبة جدا، ومن أمثلة ذلك نذكر (**تنظر نحو أوريليان الجالس قبالتها على كرسي وثير.. الشّحوب باد عليه. يسعل مرة، ثم يحرك رأسه بسرعة، يمنة ويسرة... وتمسح وجهه بطرف فستانها...**)، وهي في الجملة صور تنقل لنا تفاصيل تخص العينين والوجه، وأدق التصرفات التي عنيت بوصف الشخصية وصفا مكّن القارئ من معرفتها عن كثب وبزاوية واضحة.

[1] عز الدين إسماعيل، **الفن والإنسان**، دار القلم، بيروت، 1974، ص160.
[2] **المطر يكتب سيرته**، ص321.

أما عن اللقطة البطيئة، فقد لجأ إليها السّارد بهدف الكشف عن الوضعية الصّحية الحرجة التي يمرّ بها أوريليان، والألم الذي يعاني وطأته في صمت.. وكيفية تعامل فاليريان مع الوضع..، لذا وفّر السارد الجو الملائم لهذه التقنية التي انسجمت مع حركية الأفعال البطيئة للشخصيتين، فعبرت عن بطيء السرعة التي لازمتهما، فقيام فاليريان عن آلة الكلافسان ونظرتها صوب أوريليان، واقترابها منه ومسحها لوجهه...، وكلها لقطات توحي ببطيء وتيرة الحركة.

- المشهد السينمائي التاسع:

يرصد المشهد السينمائي المعروض جانبا من يوميات فرحات وصديقه بليز، حيث نقل لنا صورا عن الجولة الروتينية التي قادتهما إلى البحر القريب من الفيلا التي يسكنانها، في هذه المرة صحبتهما فاليريان إلى هذا المكان الهادئ الجميل الذي يطيب لها الحلول فيه كلما استبد بها القلق والحزن لحال خطيبها أوليريان الحرجة...اللقطة توحي بـ" **ريح شرقية تعبث بالماء حتى الأفق. وهناك أيضا غيوم دكناء على ارتفاع قليل عن سطح البحر. لكن المشهد جميل جدا وفيه الكثير من الشاعرية. فاليريان جالسة بجوار فرحات وقد غطت قدميها بمنشفة عريضة. ثم ها هي تحتفن بعض الرمل لتمرره من يد إلى أخرى. فرحات جالس قبالتها، وقد أولى ظهره للسلالم المؤدية إلى الفيلا. جذعه مائل إلى الأمام قليلا، وبين يديه صناجة مصنوعة من القصب. يبدو عليه أنه يصلحها. هي صناجة صنعها بنفسه، ومن عادته أن يطرحها بين الصخور من أجل صيد الأخطبوط وبعض الأسماك التي لا تبتعد كثيراً عن الشاطئ. يمرر السلك على هذا الثقب أو تلك الفتحة، ويحدق في فاليريان دون أن تقول شيئا...**

فاليريان تقوم الآن من مكانها، وتمشي بضع خطوات على الرمل. تقترب مرة من خط الماء، ثم تسارع إلى الانسحاب. فرحات ما زال في مكانه. يلتفت إليها مرة، ويوجه أنظاره مرة أخرى

نحو بليز الذي ازداد اقترابا منه لكي يلتقط له مشهدا كبيرا من منتصف جذعه إلى رأسه. عيناه حالمتان، ويداه لا تقلان عنهما حبا وعشقا، فاليريان تبتعد الآن. تجر قدميها فوق الرمل في تثاقل، ثم تعود القهقرى إلى حيث جلس فرحات. التعب باد على وجهها. تقترب منه، وتميل عليه، ومن حركة شفتيها ويديها نفهم أن صحة أوريليان باتت تقلقها.

ها هي تستعد لصعود السلالم صوب الفيلا. بليز يتابعها بالكاميرا، ثم يدور. ونفهم من حركة فرحات أن بليز يطلب منه التوقف عن إصلاح الصناجة. الجو ازداد دكنة، والريح الشرقية تلف وتدور فوق صفحة البحر. رغوات بيض تظهر، هنا وهناك. ثم تتقاطر حبات المطر فيسارع فرحات إلى جمع أدواته، وينطلق جريا إلى الفيلا"[1].

صيغ هذا المشهد وفق تقنية سينمائية تعرف بحركية المنظور الخاصة بالكاميرا وطريقة ضبطها وتحديد زاوية التقاط حركات وأفعال الشخصيات عن قرب أو بعد، إذ نلاحظ بوضوح أن المشهد الملتقط لفاليريان وهي تقوم من مكانها، وطريقة مشيتها على الرمل بخطوات تقترب مرة من خط الماء، ثم تسارع إلى الانسحاب...؛ إنها صور التقطت من زاوية قريبة تمكن المصور بليز من خلالها من تحديد تصرفات فاليريان وأفعالها، كما رصد في اللحظة ذاتها ملامح فرحات حينما ازداد اقترابا منه لكي يلتقط له مشهدا كبيرا من منتصف جذعه إلى رأسه. لينتقل بعدها الى استخدم تقنية عدسة الزوم التي مكنته من تحديد صورة فاليريان عن بعد وهي تجر قدميها فوق الرمل في تثاقل، ثم تعود القهقرى إلى حيث جلس فرحات... أو في حال و هي تستعد لصعود السلالم صوب الفيلا...، وهنا ندرك أن تقنية حركية المنظور التي استخدمها السارد أدت دورها على الوجه الذي ينبغي، لأن الحالة النفسية التي كانت عليها فاليريان ما كنا لنقف عندها لولا هذه التقنية، لأنه "وكما يقع الإخراج التلفزي أو

[1] المصدر السابق، ص345.

السينمائي عند تصوير المشاهد يقع في الأدب عند تصوير الأحداث والأحوال والنفسيات... فإذا كان الوصف شاملاً متسع المجال كانت درجة الاتساع كبيرة، وإذا وقع تبئير الكاميرا على نقطة معينة من مشهد كامل لإبرازه أو للفت الانتباه إليه كانت درجة العمق أهم، كذلك يقع في التصوير الأدبي عند التركيز على نقطة واحدة"[1].

ومن خلال تأملنا في المقطع أيضا، التمسنا دقة في وصف تفاصيل المشاهد الملتقطة أو الشخصيات والأحداث التي قامت بها... بشيء من التكثيف المتعمّد، خاصة حينما تعلق الأمر بجمالية المكان وشاعريته الطافحة، وكذا الشأن بالنسبة لتصرفات فاليريان وفرحات. محاولا بهذه الرؤية السرد سينمائية وصف دواخل شخصياته وأبرز ملامحهم، لغرض تقريبها من القارئ للتعرف عليها بشكل واضح ودقيق؛ على اعتبار أن "وصف الأشياء في الحقيقة هو الوقوف عن قصد خارج هذه الأشياء وأمامها. المسألة ليست تَملك شيء، أو إسقاط الأفكار والأحاسيس عليه. لأن الأشياء، وقد ثبت أنها ليست الإنسان تظل دائماً في مأمن، إذ لا تحتوي داخل اتحاد طبيعي، ولا تُمتلك عن طريق اللّم. إن الاكتفاء بوصفها هو بوضوح رفض كل طرق الفهم و الاقتراب من الأشياء حيث أن المشاركة الوجدانية مع الشيء أمر غير واقعي. والمأساة تصيبنا بالغربة أما الفهم فهو يعتمد على العلم"[2].

نجمل من كل ما تقدّم أن الرّوائي مرزاق بقطاش على وعي تام باستراتيجية التجريب الروائي، لأننا ونحن نقرأ فصول روايته –بالإضافة إلى الفصل الخاص بـ 'ترجيعات سينمائية'– لا حظنا أنه مارس التّحديث الروائي، مؤسّسا بذلك وعيا جماليا ورؤية فنية قوامها الإفادة من التقنيات السينمائية من خلال استخدامه المكثف لها، وبتأملنا للمتن لاحظنا أنه يلجأ "بانتظام إلى المونتاج لتحقيق تراكب الأزمنة وتداخل الفضاءات، ولإشعارنا بأن قراءة النص تستلزم تعاملاً يأخذ باعتبار هذا التوليف الذي

[1] فرج بن حسين، **تحليل نص حسب المنهج الإنشائي (تودروف)**، الحياة الثقافية، تونس، ع: 37/36، 1985، ص20.
[2] آلان روب غرييه، **نحو رواية جديدة**، ص70.

يكسر السرد الخطي وينزع إلى وضع الأحداث والذكريات والمشاهد في فضاء متجاور بهدف تكثيف المشاعر والنظر عبرها إلى الأشياء وعن طريق المونتاج يفسح المجال أمام الاستطراد والتضمين"[1].

وهو ما يَنم عن تأثره الواضح بالحقل السينمائي الذي يعد أحد كتدرائياتيه انطلاقا من مجموع التجارب السينمائية والدّرامية التي خاض غمارها، لتقف شاهدة على براعته في إنتاج عدد لا بأس به من المسلسلات والسناريوهات.

وبالعودة إلى مجموع المشاهد التي خصّ بها الفصل الموسم بـ **'ترجيعات سينمائية'**، التمسنا تحديثا واع ومقصود أراد الكاتب من خلاله المزج بين السرد الروائي والسرد السينمائي، الذي حقق لروايته "هذا الإمتاع وهذه المؤانسة من خلال التناص الروائي/السينمائي الذي يتناص فيه أسلوب السرد الروائي مع أساليب السرد السينمائي وتقنياته مثل: المونتاج، ومنظور عين الكاميرا الذي ينتقل من مكان إلى مكان مثل تنقلات صندوق الدنيا، بما فيه من حميمية وجذب للتركيز والانتباه"[2]؛ لأن توظيفه للمقاطع السينمائية وعرضها بواسطة جهاز العرض، أكسب بنيته السردية متخيلا جديدا صاغه وفق تقنية كتابة السيناريو (المونتاج) الذي أدمج فيه اللقطات المصورة من قبل شخصيات روايته، وأدخلها ضمن سيرورة سرد الأحداث، مشكلا بهذا الدمج مشاهد مرتبة ترتيبا مشابها لتلك التي يعدّها المخرج السينمائي، خاصة أنه "ملم باللغة السينمائية. يتجلى ذلك في الحركة التي تؤطر تقريباً جل المقاطع، بالإضافة إلى الصوت بمختلف صيغه وأشكاله واللقطات المختلفة (كبيرة، ذات بعد بؤري، مقرب، متوسطة، مشهد كبير متوسط...إلخ)" [3].

---

[1] مجموعة من الكتاب، **الرواية المغربية بين السير ذاتية واستيحاء الواقع**، منشورات الاتحاد الاشتراكي، دار النشر العربية، الدار البيضاء، 1985، ص78.

[2] حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، مرجع سابق، ص154.

[3] حسن لشكر، **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**، ص66.

2. الرّواية التّجريبية واستثمارها لفن الموسيقى.

تشهد الرواية التّجريبية الجزائرية انفتاحا على الأنواع والفنون السّمعية البصرية، نظير ما تتمتع به من قدرة على التجاوز والخرق المستمرين خلافا للرواية التقليدية التي انغلقت على نفسها، إيمانا منها بمبدأ الاستقلالية ونقاء الجنس، ومن ثم، راحت الرواية الحديثة تنوع في أساليبها السردية وتطور من أدائها الفني سعيا في تجديد رؤاها وطرائق حكيها...، لذا نجد أنها تستضيف عديد الفنون الجميلة التي من بينها الموسيقى، هذا الفن الأصيل الذي يضرب بجذوره عبر الزمن حاملا بين طياته مآثر الشعوب وثقافاتها، لأن "من أسمى مهام الموسيقى أن تعبر عن المجتمع في تعاقب الفترات التاريخية، وإيصال هذا التعبير إلى مجتمعات إنسانية أخرى ومحاورتها، وتبادل التأثير معها فيما يوافق أسلوبها، وحضارتها الفنية، وقد أصبح هذا ممكنا على نطاق واسع بفضل وسائل الاتصال الحديثة، وتنقّل الفنانين عبر بلاد العالم"[1].

من أجل ذلك كلّه، نلاحظ أن الرواية تحاول باستمرار تجديد رؤاها الفنية وطرائقها السردية، بهدف ضخ أنفاس جديدة من شأنها أن تكسب عالمها السردي المتخيل تنوعا وثراء يزيدان من تطور إمكاناتها الدلالية والجمالية. من هنا نجدها تستثمر وتتفاعل مع الموسيقى كفن له خصوصياته وأدواته التي تتقارب إلى حدّ كبير مع الأدب الذي تأثر بها تأثرا واضحا حينما أدخلها مجاله الفسيح، حتى يعزز نصوصه بآثارها الجمالية البديعة التي تخلفها نظير اندماجها مع نسيج اللغة التي تتفجر بالمكنون من التوقيعات التي تطرب نفسية القارئ وتهز وجدانه بمسحات من الجمال الذي يخاطب أحاسيسه لغرض لذة القراءة، على اعتبار "أن الموسيقى والرواية فنان يوضح أحدهما الآخر، ولابد حين نقد واحد منهما، الاستعانة بألفاظ تخص الثاني"[2].

[1] بشير خلف، **الفنون لغة الوجدان**، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص70.

[2] ميشال بوتور، **بحوث في الرّواية الجديدة**، ص40.

ولأن الموسيقى تقوم على الكلام كما الرواية، نجد أن ثمة "علاقة وطيدة، حيث أنّها قد تنبثق منه وقد تطوره، وقد تضخمه، كما أنه يمكن للموسيقى أن تلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي، فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه"[1].

- انفتاح الرّواية على الموسيقى:

لقد أبدا الرّوائي مرزاق بقطاش تفاعلا واضحا مع الموسيقى، ويظهر ذلك من خلال حضور أنغامها وإيقاعاتها العذبة في نصه 'المطر يكتب سيرته'، وتمثّل هذا الاستحضار من خلال تعدد أسماء الموسيقيين الأجانب الذين تواتر ذكرهم ومعزوفاتهم عبر مسار السّرد بشكل لافت، وهذا لكون أن أغلب من في الفيلا مولعين بالموسيقى وبسماع اسطوانات المشاهير من أمثال (كلود دوبيسي، يوهان سيباستيان باخ، شوبرت، ودومينكو سكارلاتي..)، خاصة فاليريان وخطيبها أوليريان، فهما عازفان ماهران، التحقا معا بالمعهد العالي للموسيقى بباريس ودرسا هنالك قبل الحرب العالمية الثانية...

يشيّد الرّوائي متخيله مستعيرا أجواء الموسيقى بما يدعم مقتضاه الفني، فتارة نجده يجنح إلى هذا المسلك من خلال حوارات شخصياته، وأخرى في سياق السّرد، وهذه نماذج من الرواية تبرز مدى فاعلية الموسيقى كفن تستعذبه الروح في تنمية الحدث الدرامي لمسار الحكي...، فهذا بليز يحاول التخفيف من معاناة أخته وأحزانها لفراق خطيبها أوليريان وموته الذي خلف فيها أثرا بالغا، وأدخلها في حالة من الوجوم والشرود المستمرين...فلم يجد من سبيل التخفيف عنها إلا تشغيل أسطوانة لمعزوفة 'البحر' لكلود دوبيسي، آملا أن تعيد لها بعضا من نشاطها، لم يعجبها أن تنصت للمعزوفة فـ "**تحاملت على نفسها وأوقفت الأسطوانة. لا بد وأن هناك جملا نغمية تقلقها في هذه المعزوفة. من يدري، فلعلها تذكرها بأيامها الخوالي مع أوريليان في معهد الموسيقى بباريس. حسنا فعلت**

[1] حسن لشكر، **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**، ص70.

إذ أوقفت الأسطوانة بنفسها. عندما عاد فرحات إلى الفيلا ترجيته أن يحتفظ بتلك الأسطوانة بغرفته حتى لا أرتكب أمرا لا تحمد عقباه مع فاليريان. ينبغي أن أبعد عنها كلّ ما من شأنه أن يثير أعصابها"[1].

نلاحظ أن هذا الاستحضار للموسيقى جاء في سياق السّرد، واللجوء إليها كان خادما للحدث، حيث أنه كشف عن المعاناة النفسية التي تتخبّط فيها شخصية فاليريان جراء الفقد، ووصف حالتها الحرجة وصفا عبّرت عنه ردة الفعل التي قامت بها بعد سماعها للمعزوفة. من هنا نجد أن السارد دعم موقف الحدث بما جاء منسجما ومعبرا.

وفي السّياق ذاته، يجنح السارد إلى مواصلة السرد مستحضرا علاقة الموسيقى في الكشف عن كوامن الشخصية، وفي هذه المرة يجلس بيليز على آلة الكلافسان **"لعزف بعض المقطوعات الجبلية الفرنسية . ثارت ثائرتها حين بلغتها تلك النغمات. قامت من سريرها، وجاءت إلي رأسا، وأغلقت غطاء الكلافسان دون أن تقول كلمة واحدة. رضخت لها، ولم أستفسر عن السبب. كنت أود أن أطلب منها أن تجلس إلى الكلافسان وتعزف بعض مقطوعات يوهان سيباستيان باخ. هي متمكنة في هذا الشأن، لا يشق لها غبار. أولريان كان يحب الإنصات أليها حين تؤدي معزوفات باخ وبعض قطع موزارت. يقول لها معلقاً:**

– موسيقى باخ وموزارت كثير من الشيء الأنثوي"[2].

السّارد في موقفه هذا يرصد الجوانب الوظيفية للموسيقى في حال إدماجها ضمن مسار السّرد، لأن استحضارها في بعض الأحيان يكون لغاية مقصودة يروم الكاتب تحقيقها، كحال هذا المقطع الذي

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص170.

[2] المصدر نفسه، ص171.

تضمن بالإضافة إلى وصف الحالة النفسية للشخصية، تقديم بعض المعلومات والمعارف الموسيقية، التي من شأنها تنوير القارئ وإكسابه ثقافة في هذا الميدان، فمثلا حينما يجنح السارد بإنطاق شخصياته بأسماء الموسيقيين وأشهر أعمالهم واتجاهاتهم ومذاهبهم، هو في الحقيقة يريد تمرير رسائل مفادها توعية المتلقي بما يرتقي بذوقه الفني حيال ما يسمع من طبوع موسيقية مختلفة.

كما ينبغي أن نقف عند ردود الأفعال التي خلفتها مجمل الاستدعاءات الموسيقية في نفسية الشخصيات حينما أثارت فيهم هواجس التّعبير عن آرائهم وانطباعاتهم لما يعرض على مسامعهم من معزوفات، كحال المعارضة التي أبداها بليز منتقدا تعليق أوريليان حول إعجابه بموسيقى سيباستيان باخ* وموزارت لما تتضمنانه من أشياء أنثوية تريقه..، ليردّ على هذا الرأي مستفهما: "**وأنا لا أدري معنى هذا الشيء الأنثوي. في موسيقى باخ الكثير من الإصرار والعناد، ذلك ما أشعر به حين الإنصات إليه. أما موسيقى موزارت فإنني ما زلت مقرا بأنها فوق مستوى الأذواق كلها. فيها**

* ولد **جوهان سيباستيان باخ** في 23 آذار 1685 في مدينة ساكس الألمانية وهو من معاصري هندل وسكارلاتي. تلقى باخ دراسات شاملة ولامعة في معهد إيزيناخ وكان له فرص عديدة للاستماع إلى ابن عمه جوهان كريستوف وهو يعزف على الأورغن.

بدأ علومه في ثانويّة أوردروف ودرس الموسيقى على أخيه. في سنّ الخامسة عشرة قُبل بفضل صوته الجميل في مدرسة ميكاليسكيرش حيث كان يقرأ وينقل الكثير من الموسيقى وقدّ تعرف إلى عازفي الأورغن: لوي وبوم. قام بعدة رحلات إلى هامبورغ للاستماع إلى رينكن ولحضور أعمال فرانسوا كوبيرين على الآلات الفرديّة.

في آب1703 ألّف باخ أوّل أعماله الموسيقية وهي كناية عن مقطوعات دينّية: "لأنك لا تترك نفسي في الهلاك". سافر إلى لوباك أرنستاد مشيا على الأقدام للاستماع إلى عازف الأورغن الشهير بوكستهود.

كانت أعمال باخ متعلقة جدا بالمراكز التي تولاها حيث إن كل منصب شغله تطلب منه نوعا مختلفاً من الموسيقى والمعزوفات. إلا أنه لم يتطرق أبدا إلى الأوبّرا ولم يبتكر في الأساليب والأنواع، بل كان ينقل عن سابقيه وينقّح ويجمل إلى درجة الكمال.

كان لباخ الكثير من الأعمال الدينية، والمعزوفات الإفرادية، وكان يعزفها على البيانو وغيره من الآلات.

توفي باخ في ليبوينغ سنة 1750. ليلى لميحة فياض، **موسوعة أعلام الموسيقى العرب والأجانب**، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1992، ص51، 52.

عذوبة، وفيها فلسفة، وفيها خروج عن التقاليد الإنسانية كلها. هذا الكلام قلته، مرات ومرات، لأوليريان، لكنّه لم يفهم مقصدي. قال لي:

– أنت تفلسف أمورا لا تحتاج إلى أن تكون موضوع تفلسف أصلا. الرياضيات وفيزياء الكموم لعبت بمخك. أبعدتك كثيرا عن دنيانا هذه !

هل كان محقّا في رأيه هذا؟ وهل كنت أنا صائبا وجادا حين رددت على مسامعه تعليقاتي الغريبة على الموسيقى الأوربية خلال القرنين الثامن والتاسع عشر؟ فاليريان قالت لي غير ما مرة:

– الأفضل لك أن تبقى في حدود المسائل الرياضية. أنت يا بليز، لا تتذوق إلا الموسيقى الشعبية الجبلية، ربما لأنك تحب الحركات الراقصة في هذه الحياة ! "[1].

يتجلى بوضوح أن الحوار هنا، كان الهدف منه تبادل الآراء والأفكار، التي رام السارد من خلالها فتح نوافذ من شأنها تلوين خطابه الروائي بمعارف موسيقية تُعنى بالاتجاهات الفنية والمذاهب التي ينتمي إليها عمالقة الموسيقى من أمثال باخ وموزارت ودوبيسي...، لأن لجوء السارد للحوار كان الهدف منه الكشف عن ثقافة شخصياته في ميدان الفن الموسيقي، حيث تراءى لنا أن مثل هذه الردود تمدّ القارئ بالرؤى التي ترتقي بحسه الفني وتزيده تبصرا بالحقائق الذوقية ذات الصلة بالفن الفريد الهادف.

والملاحظ أيضا أن الروائي ببسطه لهذه الأفكار والمعارف الموسيقية، يوفر لمحكيه نسقا فنيا بديعا، تتمازج فيه الفنون وتتحاور لتشكّل مجتمعة عالما متخيلا، تتفجر فيه الدّلالات والأحاسيس، لتزيد المتن شاعرية من شأنها التأثير في المتلقي.

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص171.

وفي مقطع سردي آخر مماثل، ها هي فاليريان تعزف على آلة الكلافسان التي جلبها بليز معه من مدينة جراس، مؤدية معزوفات دومنيكو سكارلاتي* وسيباستيان باخ، هذه المقطوعات التي يهوى تأديتها وسماعها أوليريان، خاصة بعدما اشتد به المرض وتدهورت صحته، فغدى لا يقوى على أدائها بنفسه كسابق عهده، لتقوم هي بتأديتها، وكلها فرح وسرور، وهو التصرف الذي لفت انتباه بليز فدونه في كراس ذكرياته (المطر) معبرا "**أختي فاليريان تطرب أيما طرب حين يطلب منها أن تؤدي له بعض مقطوعات 'باخ' و 'دومنيكو سكارلاتي' على آلة الكلافسان. يتحول إلى طفل غرير يرضخ لكل ما تطلبه منه والدته. قال لي والدي:**

لقد أحسنت، يا بليز، حين استقدمت آلة الكلافسان هذه !"[1].

وفي موقف سردي آخر، يظل فرحات ذاكرا لصديقه بليز وحبه للموسيقى وتحديدا لمعزوفة كلود دوبيسي*[2] **'البحر'**، ولعل سبب هذا التّذكر راجع لتأمله اليومي لآلة الكلافسان، هذه الذكرى العزيزة

---

* ولد **دومينيكو سكارلاتي** في نابولي عام1685، وكانت عرابته نائبة الملكة. عيّن منذ1701 عازف أورغن وملحناً في الكنيسة الملكية في نابولي. وفي عام 1702، قام بزيارة مع والده إلى بلاط توسكانا، وعند عودته إلى نابولي لحن ثلاث أوبرات على التوالي.

ترأس سكارلاتي إدارة العديد من فرق الترتيل، ولكن 1719 كان بطاقة مرور هامة في حياته المهنية، إذ عين رئيس فرقة ترتيل الملك جوا الخامس في لشبونة، كما عهد إليه تعليم شقيق الملك دون أنطونيس وابنة الملك الأميرة ماريا باربرا.

كان دومينيكو سكارلاتي من معاصري باخ وهاندل، ومن أكبر الأساتذة في العزف على الآلات ذات الملامس.

من أعماله" :غيستينو"،" إبرين"،" تولوميو"،" أورلاندو"،" إيفيجينا إن أوليد"،" إيفيجينا إن توري"،" أمبليتو"،" ديريندينا "و"بيرينيس."

توفي سكارلاتي في مدريد عام 1757. ليلى لميحة فياض، **موسوعة أعلام الموسيقى العرب والأجانب**، مرجع سابق، ص241، 242، 243.

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص119.

* ولد **ديبوسي** في عائلة فرنسية متواضعة، تتعاطى تجارة الخزفيات. أما عرابه فكان صيرفياً محباً للفن يسكن في كان. تلقى ديبوسي هناك دروسه الموسيقية الأولى في العزف على البيانو على شبروتي وتعرف إلى الرسم الحديث بفضل اللوحات التي كان يجمعها عرابه.

ظهرت تحفاته الثلاث الأولى سنة 1902 وهي: " الأغنيات الثلاثة لبيليتيس" ، "نوكتورن" و "للبيانو" وكانت قد سبقتها "بيلياس وميليساند". =

على قلبه يتعهدها بالرعاية ويهدهدها كملاك جميل، فهي من إرث فاليريان، معشوقته الحاضرة في وجدانه أبدا... بالرغم من أن "**طريقته في العزف على آلة الكلافسان جميلة. لكنه ما عرف كيف يدخل عليها بعض التنوعات بالرغم من أن بليز علمه بعض التقنيات في أثناء وجوده بالفيلا. كان بليز يعزف مقطوعات كلود دوبيسي، ويحب بعض الجمل النغمية التي تتضمنها معزوفته الشهيرة 'البحر'. ما كان بليز موسيقيا، لا ولا هو درس الموسيقى، لكنه خطفها خطفا في أثناء إنصاته إلى كل من شقيقته فاليريان وخطيبها أوريليان**"[1].

يتناول السارد في هذا الخطاب حجم التأثر الواضح للشخصيات بالموسيقى، ونلمس هذا من خلال الحضور الطافح لكل ما له صلة بهذا الفن العريق، فبليز كشخصية مثقفة في مجال إبستمولوجيا الرياضيات، يجد نفسه عازفا مجيدا لكثير المقطوعات وخاصة معزوفة البحر لكلود دوبيسي، هذه المعزوفة التي سحرت وجدانه، فلا يكاد يمر عليه وقت من نهار أو ليل إلا سمعها أو عزفها بنفسه، لأن جمال المكان الذي يسكنه وبما يحمله من شاعرية يطيب له سماعها فيه، خاصة وهو يتأمل الأفق البحري قبالته.

وفي مقطع سردي آخر، يفاجئ فرحات صديقه بطلب لم يكن متوقَعًا قائلا: "**ماذا، يا بليز، لو أسمعتنا مقطوعة 'البحر' لكلود دوبيسي؟**

=كتب ديبوسي القسم الأكبر من أعماله للبيانو ما بين عامي 1902 و1908 ومنها: "زاوية الأطفال"، "صُور"، "ثلاث أغان لفرنسا"، "أعياد أنيقة"، "ومنتزه العاشقين"، أحيت حرب 1914 مشاعر الوطنية عند ديبوسي فأصبحت معادية لشونبرغ واصفة إياه بالخطير. ومنذ ذلك الوقت أصبح ديبوسي يوقع أعماله باسم: "كلود ديبوسي، موسيقي فرنسي". لحن ديبوسي آخر أعماله سنة 1915 وهي: "اثنتا عشرة دراسة" و"بالأبيض والأسود" وظهر للمرة الأخيرة على المسرح سنة 1917 بسبب مرضه الشديد.

من أعماله: "البحر"، "إيبيريا"، "عطور الليل"، "، "تاصقر"، "رقصة مقدسة وأخرى دنيوية"، "استشهاد القديس سيباستيان"، "وتأرجح الأمواج".

توفي ديبوسي في باريس سنة 1918. ليلى لميحة فياض، **موسوعة أعلام الموسيقى العرب والأجانب**، ص174، 175، 176.

[1] **المطر يكتب سيرته**، ص45.

ووضع الأسطوانة في مكانها من الآلة، فانطلقت المعزوفة مبهمة غامضة. فرحات يقول لي كلما أنصت للحركة الأولى من هذا القصيد السمفوني:

جملها النغمية صعبة علي. أنا لم أفهما بعد، ومعنى ذلك أنني لم أتذوقها. أنا ما زلت أفضل 'توشية الغريب'، تلك التي أعزفها على آلة الماندول. سيجيئ وقت أكرّس فيه جهدي لتعلم العزف على آلة الكلافسان. سوف يطلع على أمر عجيب، يا بليز، يوم أتمكن من العزف على هذه الآلة.

وكان أن صدقته كل التصديق"[1].

وفي مقطع سردي آخر، يستثمر السارد أغنية محلية من التّراث الشّعبي الجزائري تتمثّل في **'توشية الغريب'** التي عكف فرحات على دندنتها ثم عزفها على آلتي الماندول والكلافسان، هي من الأغاني التي أحبها كثيرا مذ كان صبيا حينما سمعها في عرس من الأعراس، ورافقت مسيرته حتى بلغت منه ما بلغت لما حفرت في ذاكرته وسيطرت على وجدانه، كيف لا؟ وهي التوشية التي تذكره بمعشوقته الجميلة فاليريان التي تعلقت هي الأخرى بالأغنية لما سمعتها منه أول مرة وهو يعزفها لحننا جميلا على آلة الماندول " **فأعجبها. راحت تتابعه على آلة الكلافسان وهو في قمة النشوة. فرحات محق حين يزعم أن توشية الغريب هذه فيها الكثير من مواقف الفحولة. لولا فحولته هو لما أحب هذه التوشية بالذات دون غيرها من التوشيات الأخرى التي تجيد عزفها. فاليريان علمته كيف يضع أصابعه بتؤدة ورفق على مفاتيح الكلافسان. وكان أن بادر إلى تعلم العزف على هذه الآلة. أعجبه أن تنصت إليه فاليريان وأوريليان في أثناء العزف. وقد بادر أوريليان إلى تدوين توشية**

[1] المصدر السابق، ص145، 146.

الغريب بالنوتة وسلمها لفرحات. لكن فرحات لم يفهم شيئا من تلك النقاط السوداء على الورق، فعلق بقوله:

– إنني أفضل التوشية التي أعزفها، أنا، وليس تلك التي دونتها، أنت، على الورق، يا مسييو أوريليان.

رد عليه أوريليان بأنه قد يعمد، ذات يوم، إلى وضعها ضمن قالب موسيقى آخر فيه الكثير من التوافقات الهارمونية. وكان أن ترجاه فرحات بقوله:

– كلا، يا مسيو أوريليان، أحب منك أن تبقي هذه المعزوفة على حالها، أي، كما نعزفها، نحن، في الجزائر !"[1].

ونستشفّ من خلال إيراد هذا المقطع السردي المطول، أن الموسيقى مرافق فاعل للأجواء العاطفية أو الحزينة، وهذا ما لمسناه ونحن نتأمل هذا الجانب عبر كامل أطوار الرواية، خاصة تلك التي تحمّلها بجسارة فرحات، ذاك العاشق الولهان وحبه لفاليريان التي سكنت عالمه وفكره.. حتى أنشدها أغنية جميلة، عبرت عن ما يعتمل مداه النفسي من أحاسيس ومشاعر تجاهها، إنها توشية الغريب تلك الرائعة وحدها تؤنس عاطفة الحب المتأججة في قلبه دائما...

نلاحظ أن الروائي في هذا المقطع قد كثف من توظيف العناصر الموسيقية على اختلافها، فنجد استدعاءه لأدواتها ووسائلها، وكذا أشهر أعلامها، مع تقديم معارف وانتقادات من شأنها التعليم، وتنمية الذائقة الفنية للمتلقي.

[1] المصدر السابق، ص172.

نجمل من كل ما تقدم، أن الروائي مرزاق بقطاش انفتح على فن الموسيقى بشكل جلي، مستحضرا بعض ممكناتها مثل (كبار الموسيقيين، المعارف والتوجيهات، الآلات الموسيقية...)، وهذا لوعيه بأنها " وسيلة جديدة لدى المبدع للتعبير غير المباشر عن النوازع الفردية وخصوصية الموقف الإنساني عبر أدوات صوتية توحي من دون إعلان أو إفصاح وتعميق الفكرة من دون توضيح وتؤلم بلذة فيكون من شأن المشاعر المكتسبة خلال سماع الموسيقى إحالة اللحظة الراهنة إلى زمن مطلق قد يربط الحاضر بالتاريخ عبر رؤى صوفية يعجز المبدعون الآخرون عن تحقيقها عبر أدواتهم المباشرة"[1].

لذا، لجأ إلى استدعاء جماليات الموسيقى فأدمجها ضمن عالمه الرّوائي المتخيل، لتغدو بمثابة عنصر سردي مصاغ صياغة فنية محكمة، فعزّز الأداء التعبيري للرواية وهيّأ لِأحداثِها المروية سيرورة درامية متنامية، فأكسبها غواية فنية جديدة استمدت وهجها من التّجريب الذي مكنها من توظيف تقنيات مبتكرة كسرت بها الألفة والرّتابة، فبعثت في المتن أنفاسا حبلى بالأحاسيس والمشاعر التي هي من "أهم العناصر في الإبداع أو في التجربة الأدبية "[2].

[1] حسن لشكر، **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**، ص94. نقلا عن: أسعد محمد علي (حوار) الزمان (لندن) ع:383 ، السبت /الأحد 24.25.7.1999، ص11.

[2] شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 146.

خاتمـــة

لقد أفضت بنا دراسة **'التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة' دراسة لنماذج مختارة**، إلى جملة من النّتائج والملاحظات هي كالآتي:

- يعدّ التّجريب رؤية إبداعية مكّنت الكتابة الروائية من ارتياد ممكنات سردية مجاوزة حطّمت من خلالها سلطة النّموذج التقليدي، ما أسّس لسلطة جمالية جعلت من الحرية والتّحول وارتياد المغامرة في الطرح والتناول خيارا استراتيجيا، أعلن عن ميلاد الرّواية التّجريبية ذات المدّ التّجديدي شكلا ومضمونا.
- وقف البحث على أن مفهوم التّجريب من المفاهيم عسيرة الضّبط والتّحديد، وذلك بسبب تعدد مرجعياته الثقافية والنقدية، وهذا راجع بالأساس إلى زوايا النظر الفكرية التي يُدرس من خلالها.
- إن التّجريب يخضع لطبيعة الإبداع الذي تتحقّق مبرراته المنطقية مع المبدع نفسه الذي يراهن على موضعة تجربته وفق ما يمليه عليه وعيه؛ فالتجربة الإبداعية الحقة لا تتأتى إلى بتجريب أشكال جديدة، وانتهاج مسارات غير مألوفة في الكتابة كما في إدراك العالم والوجود.
- اتّضح لنا أن علاقة التّجريب بالإبداع الرّوائي علاقة ثنائية اتّسمت بالتّعالق والتّكامل، نظرا للخصوصية التي يمتاز بها الجنس الرّوائي عن غيره من الأجناس الأدبية.
- بعد عملية الاستقراء والبحث، تبيّن لنا أن التّجريب كمفهوم إجرائي تربطه تقاطعات اصطلاحية عديدة مع ما شاع تسميته بالتّحديث أو الحداثة، وذلك بفعل المنطلقات المجاوزة والمتخطّية التي أسّسا عليها رؤيتهما الاستراتيجية وهما يتخذان من العمل الإبداعي حقلا للتجارب والتجديد بتشكيلاته التعبيرية المنفتحة على الاختلاف والمغايرة. وهو ما قادنا للإقرار بأنهما وجهان لعملة واحدة ما داما ينطلقان من المبدأ نفسه وهو البحث الدائم عن الجديد.

- إنّ الرواية التّجريبية الغربية أسّست منطلقاتها التّجديدية نحو ارتياد مسلك المغامرة، من خلال إعادة البحث في جوهر الأدب الذي كان منطلقه الأساسي الواقع الاجتماعي بتراكماته، و هو ما استدعى بدوره إعادة قراءة مغايرة تستجيب لراهن الأسئلة المستجدّة لذلك الأدب وهو يساير الواقع ومتطلباته؛ ومن ثمة استطاع الخطاب الروائي إنتاج ما يعبّر عن مرجعياته دونما قيد أو شرط،

خاصة بعدما حقّق له التجريب التّحرر والانعتاق من أسر اشتراطات الرواية البلزاكية، ومجاوزتها إلى رسم آفاق جديدة تؤسّس لوعي جمالي جديد يخرق القوانين والمعايير الثّابتة؛ لأن التجريب نمط من الفهم والممارسة، يرفض التّقليد ويبحث عن كلّ ما هو طلائعي جديد، بدليل أن غايته المنشودة هي الارتقاء بالرّواية إلى مستويات فنّية تتحقّق معها إبداعية المنجز الفني.

- استطاع الرّوائي العربي أن يتّخذ من البّعد التّجريبي رؤية استراتيجية، إذ أضحت الرّواية العربية التّجريبية الوسيلة الأنجع بعدما فتحت للمبدع العربي آفاقا جديدة في الكتابة، مكّنته من الخروج عن الأنظمة القديمة، بمنحه الحرية في التّمرد على جميع الأشكال الجاهزة، وتكسير المعايير الجمالية السّائدة، فتمكّن وفي فترة وجيزة أن يتميّز بخصوصية، ارتقت بمخياله الرّوائي إلى مجاوزة النّموذج الغربي مجاوزة فنية فريدة تحققت جدواها من إفادته من التّراث العربي بما يحفل به من زخم أقل ما يوصف به هو الثّراء، وذلك لما يكتنزه من مرجعيات فكرية وثقافية متعددة، وفّرت لمحكيّه سبل الاستلهام الذي عبّرت عنه مجموع النتاجات التي أبانت عن طرائق سردية حداثية، بوأت الرواية العربية مكانة سامقة في دنيا الإبداع الرّوائي.
- كشف البحث أن عديد الأقلام الروائية العربية استطاعت رسم خط جديد توضّح على وعي جمالي مفارق، استهدف البحث عن بوادر جديدة من شأنها مدّ حركية الإبداع الرّوائي العربي بنفس تجريبي، يهدف إلى تأسّيس وتأصيل نمطية إبداعية مخالفة، مكّنت من إنتاج أعمال إبداعية اشتملت بنيتها على طرائق جديدة غاية في المجاوزة والتّخطي، فنالت شهرة حقّقت للرواية العربية الاحتفاء والذّكر بالرغم من حداثتها.
- أبرز لنا البحث أنّه بالرغم من قصر عمر الرواية الجزائرية – قياسا بالرواية العربية–؛ إلا أنها استطاعت مدّ منظومتها السّردية بعديد المزايا التّحديثية التي أرست مبادئ المجاوزة والفرادة المنبثقة عن مبادئ التّجريب الروائي، خاصة بعدما استجابت الحركة الروائية الجزائرية لجديد الحركة الأدبية العالمية، من خلال انفتاحها الواعي على تجارب الآخرين، حيث غدا التّجريب خيارا استراتيجيا، اقتضته الظروف التي عاشها المجتمع الجزائري، وما عرفه من مستجدات ووقائع مشحونة بمرجعيات

إيديولوجية متضاربة، أثّرتْ بدورها في بنية الرواية تأثيرا ارتقى بمستواها الفني الأدبي نحو آفاق جمالية غاية في الابتكار والتّجدد.

- برزت الرّواية التّجريبية الجزائرية – على غرار نظيرتها العربية– متميّزة بشكلها وتيماتها المطروقة، حيث عالجت عديد المواضيع الاجتماعية، كما استطاعت التّعبير عن الضمير الجمعي من خلال محاولتها الإجابة على الأسئلة التي تشغل حياته، فحملت بذلك خصوصيتها الجزائرية.
- أولت الرواية التّجريبية الجزائرية . الناشئة . اللغة عناية فائقة، إذ لاحظنا أنّ الرواية الحداثية تعاملت مع اللغة تعاملا خاصا وهي تشكّل خطابها السّردي الذي تأسّست كينونته على اعتماد منطق مجاوز، ابتعد من خلاله عن اللغة المباشرة والبسيطة التي عهدناها في الرواية التّقليدية، ولم تعد اللغة مجرد قناة حاملة للخطاب، بل حقل تجريبي يبحث فيه الأدباء عن صياغات جديدة تتقاطع مع الشعري والمجازي، وتستلهم من التراث الشعبي، بل إنها لا تتردد حتى في اللجوء إلى اللغات الأجنبية.

وبعد إخضاعنا النموذجين الروائيين –موضوع الدّراسة–للمناقشة والتّحليل، انتهينا إلى جملة من النتائج التي أبانت عن مدى تجريبية الرواية الجزائرية المعاصرة التي واكبت مسار التّحديث السّردي، فحقّقت لمنجزها الخصوصية والفرادة التي سلكت بها سبل المغامرة والتّجدد شكلا ومضمونا، ولعل من أهم ما توصلت إليه مقاربتنا التطبيقية للمدونتين **'جذور وأجنحة '** لـ'سليم بتقة' ، و**'المطر يكتب سيرته'** لـ'مرزاق بقطاش'، نذكر ما يلي:

- انفتحت تجربة الرّوائي سليم بتقة على عديد المنافذ ذات الطابع التّحديثي، ما مدّ إبداعه بأبعاد تجريبية مختلفة جعلت من روايته عملا فنيا مفعما بالعوالم التّخييلية البديعة.
- بعد مقاربتنا الجادة لمجمل العتبات النّصية، ألفينا أن المبدع على وعي كبير باستراتيجية صناعة العنونة والغلاف، إذ تمكنّا من الوقوف على نتائج باهرة تُنمُّ على مقدرة المبدع الفائقة في تحميلها بعديد الإيحاءات، وشحنها بكثير الدلالات العميقة التي وقفنا على مضامينها وأبعادها الفنية.

- استند الروائي سليم بتقة إلى المرجعية التراثية وهو يشكل فضاءه النّصي، وتمظهر هذا الطرح من خلال الاستلهام الواعي للمنجزين التاريخي والشعبي، ما أسهم في إغناء مضمونه النّصي بإحالات ودلالات مكثفة.
- استطاع الروائي سليم بتقة الإفلات من النمطية التقليدية السائدة في ضبط العتبات النصية، حيث راهن على سلوك التجريب وهو يشكل فضاءاته النّصية، على وعي بالأهمية التي تكتسيها في تحفيز واستقطاب المتلقي إلى قراءة المتن والغوص في متاهاته الحافلة بالدلالات، فاتحا بذلك المجال أمام القارئ لممارسة التأويل.
- مارس الروائي بتقة التّجريب اللغوي وهو يشيّد عالمه الرّوائي وفق تشكيلات تعبيرية حديثة، عبّرت عنها التّعددية اللغوية المجاوزة للسّائد والنمطي من الأشكال الكتابية. وهو في هذا الجانب من الروائيين القلائل الذين تجرأوا على إقحام اللغة الفرنسية في متن الرواية – الحوار خاصة – ليس على شكل جمل قصيرة مقتضبة، ترد على ألسنة الشخوص بشكل عابر، بل من خلال فقرات كاملة تكتسح فضاء الصفحة اكتساحا واضحا، وهو ما من شأنه أن يستوقف القارئ أحادي اللغة ليبحث في القواميس.
- إن هذه الازدواجية اللغوية تحيل حتما إلى واقع الممارسات اللغوية في الجزائر، وكسر طوق الأحادية اللغوية يفتح النص على احتمالات تعدد الأصوات وتحاور اللغات.
- جعل الروائي من التّشكيل اللغوي رؤية إبداعية انطلق منها وهو يشيد عالمه التّخييلي، حيث استطاع –من خلال هذا الجنوح الواعي– التعبير بحرية عن أفكار ورؤى شخصياته كل بلغته وأدائه الذي يحسنه، وهو ما خلق في النص تفاعلا فنيا عبرّ عن مدى إمكانية والمزج بين اللغة العربية واللغات واللهجات الأخرى، ومدّ جسور تواصلية بينها من شأنه أن يحقّق للنص الأدبي إبداعية سردية جديدة.

- امتازت اللغة في رواية 'جذور وأجنحة' بالقوة والرصانة والشّاعرية، وذلك من خلال البراعة التي تحلى بها الروائي وهو يمدّ أسلوبه السردي بطّاقات تعبيرية أضفت على النص مسحة جمالية خلاقة، كما عملت على إثرائه بإيحاءات ثرية.
- نزعت تجربة الرّوائي إلى استثمار المنجز التراثي ممثلا في المثل والأغنية الشعبية، لوعيه بالأثر الفني والجمالي الذي سيخلفانه في متنه الروائي، وهذا نظرا للزخم الدلالي والإيحائي الذين يكتنزانه، وكذا لإدراكه أن هذا الموروث يستمد حضوره من البيئة الشعبية المحلية.
- حاول الروائي بلورة تجربته الإبداعية على ما تمليه استراتيجية التجريب وبما تقتضيه من تجديد ومغامرة من شأنهما تحقيق الحداثة السردية.
- يدرك المتمعن في نص الروائي **'جذور وأجنحة'** أن مبدعه استعار من التراث ما يخدم غاياته الفنية، ويبعث في نتاجه رؤية تؤسّس لوعي جديد بالموروث الشعبي، وهذا ما لمسناه ونحن نقارب تجربته الإبداعية.
- استثمر المبدع المثل الشعبي بشكل مكثف في روايته، وهذا لوعيه أن له بالغ التأثير في حياة الفرد والمجتمع، بالإضافة إلى الأبعاد الدلالية العميقة التي أحال عليها وهو يلخص تجربة إنسانية معيشة في الماضي، واستحضاره في الحاضر ما هو إلا تفعيل لمضمونه القيمي الاجتماعي التي تنطوي عليه تركيبته الإيحائية.
- حاول الروائي – وهو يدمج مجموع الأمثال الشعبية – المحافظة على أصالتها؛ حيث وظفها بلغتها العامية الدّارجة، وهذا ما منحها بعدا جماليا عبّر عن أصالة الثقافة الشعبية. كما أسهم هذا الاستخدام في تأسيس رؤية قوامها ربط جسور التواصل بين الأجيال؛ لأن ربط الماضي بالحاضر من شأنه أن يمدّ التجربة الإنسانية بآفاق مستقبلية تجديدية.

- انفتحت التّجربة الرّوائية للمبدع الجزائري 'سليم بتقة' على استثمار فن الرسم وهي تشكّل عالمها المتخيل، فحقّقَت بهذه الرؤية التجريبية منجزا غاية في التّجديد والفرادة والابتكار.
- أبَانَ الكاتب عن وعي كبيرٍ وهو يستثمر فن الرسم، لإدراكه أن توظيف الصورة يعدّ عملا مُكمِّلا لنسيج النّص، بدليل أن الصورة البصرية أيقونة إشارية صارخة بالدّلالات الإيحائية المكثّفة، التي تستفز أفق القارئ فتدفع به إلى ممارسة التّأويل وسبر أغوار النص سعيا في استنطاق مكنوناته.
- جَنَح الكاتب وهو يشيّد عالمه الرّوائي إلى جعل مادته اللّغوية تتماهى وجملة الصور الفنية المرسومة؛ حيث أفضت هذه التقنية الحديثة إلى إثراء النّص بالدّلالات الشعرية التي زادت من جماليته، هذا بالإضافة إلى تمكينها المتلقي من معايشة أطوار الحكي أولا بأول، ما خلف في نفسيته الإثارة والمتعة. ولعل البراعة التي تحلّى بها الروائي وهو يدمج الصورة البصرية ببلاغة السرد، يكون قد أسهم في تحميل النّص بالأبعاد الإيحائية المشحونة بالدّلالات المكثّفة التي وضعت القارئ في عمق النص ببعديه: اللغوي، والتشكيلي.
- عبّرت تجربة المبدع الروائية عن تمكّن واضح من استثمار فن الرسم، وهو ما يشي أنه على صلة حميمة بهذا الفن الذي تأثر به، ولعل ما يبرّر هذا الجنوح التّحديثي الواعي؛ هو أن جملة الصور الموظفة مستوحاة من عمق أحداث الرواية، بالإضافة إلى توظيفه الموسع لها، حيث بلغت نسبتها تسع صور عبّرت وبامتياز عن مضمون المتن.
- استطاع الروائي مرزاق بقطاش خوض غمار التّجريب بأبعاده المختلفة، حيث تمكن من لعبة التّحديث التي مارس بعض تقنياتها وهو يدبج عتباته التي بدت ثائرة ومجاوزة للتقليدي من العتبات شكلا ومضمونا.

- وقف البحث عند براعة التشكيل العتباتي الذي ظهرت ملامحه من خلال الجمالية التي طبعت بنية العنوان، فاختصر سلفا مضمون الرواية ورغب المتلقي في قراءتها والوقوف على دلالاتها الكامنة في تشعباتها.
- نهض الروائي بمجموع التقنيات التي أسّسها 'جيرار جينيت' حول النص الموازي، حيث أرسى قواعده التي جاءت استجابة للمسار التجريبي الذي راهن عليه، والوعي الذي أبان عنه وهو يكسر القوالب القديمة في التعامل مع استراتيجية العنونة.
- تحمل عتبات الرّوائي بقطاش خطابا مشحونا بالدّلالات المكثفة التي شكّلت بدورها منظومة ونسقا أسهم في إثراء مضمون النص وتفعيل دلالاته.
- حقّق الروائي مرزاق بقطاش استراتيجية التّجريب من خلال الوعي السّردي التّحديثي الذي أبان عنه وهو يستلهم من البعد التراثي بأنواعه المختلفة (الدينية، الأدبية، الشعبية...)، وهو ما يعبّر عن تأثره الواضح بهذا المنجز، الذي راح يستثمر مكنوناته الحافلة بالأبعاد الدّلالية العميقة، وذلك بإعادة تشكيلها فنيا وجماليا وهو يخوض تجربته الإبداعية، التي رام تأسيسها وفق رؤية تجديدية واضحة، تنهض بالسّرد الجزائري وترسم أفقه في دنيا الإبداع محليا وعالميا.
- أفاد الرّوائي من الآيات القرآنية ومعانيها في سياق دعم مواقفه، وإبداء قناعاته من مختلف القضايا التي تشغله، فحاول التعبير عنها وإشراك القارئ فيها، لأنها تعنيه بالدّرجة الأولى. وهذا التوجه في اعتقادنا واع ومقصود؛ بدليل أن الكاتب الحق هو الذي يقدّم الحركة الاجتماعية والإنسانية والنفسية... روائيا، لأنّ الرواية جنس أدبي منفتح، يأتي دائما معبرا عن القضايا التي يعيشها الفرد فتجلب له الحلول وتمدّه بالتجارب، وهي الحقائق التي تمثّلها المبدع وهو يخوض تجربته.

- نزع الروائي وهو يشيّد عالمه التّخييلي إلى الإفادة من التراث الأدبي من خلال استعارته لمجموعة من الأمثال والحكم العربية، حيث تفاعل مع مضامينها وجزئياتها الدّالة، مشكلا أبعادا فنية وجمالية منحت أثره الإبداعي طاقة تعبيرية متجددة زادته ثراء.
- تنطوي الأمثال الموظفة على مجموعة من القيم التربوية والأخلاقية الهادفة، التي رام الكاتب وهو يستعيرها تحقيق مقصدين توخاهما، أولهما: مدّ نتاجه الإبداعي بالأبعاد الفنية والجمالية التي تسترعي اهتمام المتلقي للتواصل مع المتن. وثانيهما: المساهمة في نشر الوعي التربوي الذي من شأنه الارتقاء بالقارئ.
- اتخذ الكاتب من بعض الأمثال مطية لتمرير بعض الانتقادات السياسية، والقناعات الفكرية نظير بعض القضايا التي تخص المجتمع، معبرا عنها بكل حرية وجسارة، وذلك لإدراكه أن الأمثال لها القدرة الكافية على ممارسة النّقد بكل حرية ودون مساءلة، لذا نجد أنّه لجأ إليها قصدا بهدف فضح بعض الممارسات السلبية التي تطال المجتمع.
- انطوت بعض الأمثال الشّعبية على نزعة السّخرية والنّقد السياسي، وهي مقصدية انتهجها الكاتب من أجل إبداء قناعاته وملاحظاته من مجمل القضايا والسلوكيات التي يحياها أفراد المجتمع، فنجح في التعبير عن مواقفه بأريحية.
- أضفت جملة الأمثال المستثمرة من لدن المبدع رؤية تحديثية مارس من خلالها تجربته بكل حرية، خاصة من خلال ما بثه من قناعات وآراء توارت خلف حجب النّص معبّرة عن جوهر الأفكار التي رام تبليغها للقارئ.
- انفتحت تجربة المبدع مرزاق بقطاش على فن السينما، من خلال استخدامه لبعض تقنياتها بهدف تقوية الأداء الفني والتعبيري لروايته، وهو ما تحقّق له بعدما أكسب متنه رؤية جديدة قوامها التأثير في القارئ من خلال الانتقال به من السّرد المكتوب إلى السّرد السينمائي المشاهد.

- تعدّ رواية 'المطر يكتب سيرته' تجريبية بامتياز بعدما أعلنت انفتاحها على الفنون والأنواع الأخرى (السينما، الموسيقى...)، فمارست التّحديث وهي تشيّد عالمها المتخيل، مؤسّسة بذلك خصوصيتها الإبداعية القائمة على إسقاط الحدود بين الأنواع على اختلافها.
- ساهمت التقنيات السينمائية الموظفة في خلق الجو الدرامي للأحداث، مؤسّسة بذلك وعيا روائيا جماليا جديدا، أثرى النص بالدلالات. ومن بين العناصر الموظفة نجد (تقنية المونتاج، والسرد السّينمائي، وعدسة الزوم، وتقنية الوصف السينمائي، وسيناريو القص...).
- تضّمنت الرواية حشدا كبيرا من المعارف والآراء الموسيقية، بالإضافة إلى أشهر الموسيقيين الأجانب والعرب وأهم معزوفاتهم... مرورا بمذاهبهم الموسيقية. وكلّها استعارات كان الهدف منها تنمية الثقافة الموسيقية للقارئ، وإكسابه ذائقة فنية مؤسّسة.
- ليس غريبا في الحقيقة أن نجد في روايات مرزاق بقطاش حضور السينما والموسيقى، فقد كان معروفا بولعه الشديد بالبحر وحبه كتابة السيناريو وسماع الموسيقى الشعبية، والروائع الكلاسيكية، إنه بحق ذاك النوع من الروائيين الذين تنبأ بمجيئهم المرحوم الطاهر وطار، في تقديمه رواية طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش، ونعني ما سماه "كاتب المدينة"، أي ابن الأوساط الحضرية التي تستوعب كافة أشكال الإبداع، خلافا لكاتب الريف المولع أكثر بالسرد والحكاية.

وختاما؛ نقرُّ أننا وقفنا ونحن نخوض غمار هذا الموضوع الموسومة بـ **'التّجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة'**، على أنه يحتاج إلى مزيد من الدّراسات الجادة التي تتناول مباحثه من لدن دارسين آخرين في حقول ومجالات علمية مختلفة، خاصة أن بحثنا هذا تحدّدت رؤيته ضمن إطار ضيّق أملته طبيعة الخطة المرسومة، وإلا فإنّ الزوايا التي أغفلناها وغضضنا الطرف عنها، لا حصر. من أجل هذا، نرى أنه على البحث الأكاديمي إثارة هذه الجوانب الحيوية التي هي قمينة بأن تُعالج ضمن رسائل بحثية، أو

تناقش ضمن ورشات بحثية أو ملتقيات علمية تُعنى بالحفر في تفاصيلها، وهو ما سيقود حتما إلى نتائج وملاحظات باهرة، ولعل من أهم هذه المسائل التي لم نستطع الإحاطة بها ما يلي:

- التّجريب في المسرح والسينما الجزائريتين.
- التّجريب في الكتابة النّسوية الجزائرية المعاصرة.
- التّجريب في الكتابة الموجهة للطفل.
- التّجريب في علم النّفس والسّلوك الإنساني.
- التّجريب في علم الاجتماع الأدبي.
- التّجريب في الإعلام والاتصال والصّحافة.

ختاما؛ وبعد خوضنا غمار هذه الدّراسة، لا ندعي أننا أحطنا بجميع جوانبها؛ ولكن حسبنا أننا فتحنا نوافذ بحثية من شأنها إثارة الجديد من الرؤى حول هذا الموضوع الحيوي متعدد المشارب منفتح الآفاق، وقناعتنا هي أنّ ما توصلنا إليه في بحثنا هذا ما يزال يحتاج إلى تنقيب ووصلة من لدن دارسين آخرين بإمكانهم التّوصل إلى نتائج أخرى غير التي خلصنا إليها.

وكلّ الأمل أن نكون قد وفقنا في إبراز بعض خيوط هذا الموضوع الواسع الذي يحتاج بدوره إلى أكثر من دراسة، ولكن حسبنا أنّنا توصلنا إلى ما رمنا تحقيقه، ولعل أبرز ما هدفت إليه الدّراسة هو الارتقاء بالإبداع الأدبي الجزائري ومنحه الحظّ الأوفر من الدراسة.

ملحق بيوغرافي

السيرة الذاتية للكاتب والروائي الجزائري سليم بتقة[1]

الاسم: سليم

اللقب: بتقة

تاريخ ومكان الميلاد: 1963/03/10م ولاية بسكرة- الجزائر.

المهنة والرتبة: أستاذ التعليم العالي، جامعة محمد خيضر بسكرة

الشهادات العلمية:

- التأهيل الجامعي بتاريخ: 2012.
- دكتوراه العلوم، تخصص أدب جزائري، جويلية 2010 جامعة الحاج لخضر، باتنة.
- ماجستير، تخصص أدب جزائري، جوان 2006 جامعة محمد خيضر، بسكرة.
- بكالوريا التعليم الثانوي، شعبة أدب عربي، جوان 1982، ثانوية العربي بن مهيدي، بسكرة.
- ليسانس في اللغة العربية وآدابها، جوان 1987، جامعة الحاج لخضر، باتنة.
- أستاذ التعليم العالي، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة 2017

المنشورات العلمية:

الكتب المطبوعة:

1- الريف في الرواية الجزائرية، دار للنشر والتوزيع، دار السبيل، الجزائر، 2010

2- أوراق بحثية في النقد والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو 2014

3- ترييف السرد الروائي الجزائري، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2014

4- البعد الأيديولوجي في رواية الحريق لمحمد ديب، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، 2014

[1] السيرة الذاتية بقلم الكاتب نفسه.

5- جذور وأجنحة (رواية)، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة 2014

6- التيرانسوروس الأخير (مسرحية من ثلاثة فصول)، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة 2016

7- بؤس بلاد القبائل لألبير كامي (كتاب مترجم)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر 2016

8- أحلام تحت درجة الصفر (مجموعة قصصية) دار الجائزة للطباعة والنشر، القبة، الجزائر 2017

9- كونفينيس (مجموعة قصصية) دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر 2020

10- مسرحية (وقع الأحذية المتعبة) دار المجدد للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر 2020

- المقالات المنشورة في الدوريات الدولية المحكمة:

- كاريزما الشخصية الريفية في الرواية الجزائرية، مجلة جذور، العدد 44، إصدار نادي جدة الأدبي، العربية السعودية، 2016
- الآلة الإعلامية في الولايات المتحدة الأمريكية ما بعد 11 سبتمبر بين تحول الصياغة وإرغامات الاستساغة، مجلة العلوم الإنسانية، دورية دولية محكمة العدد 43، 2016 إصدار جامعة محمد خيضر، بسكرة.
- -إيزابيل إبرهارت أو إبراهيم السعدي المقاربة الذكورية، مجلة العلوم الإنسانية، دورية دولية محكمة العدد 42، 2015 إصدار جامعة محمد خيضر، بسكرة.
- حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا(نساء الجزائر في مخدعهن) مجلة الخطاب، دورية أكاديمية، العدد 16، 2013، إصدار مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.
- في النقد الأدبي، مجلة جامعة ابن رشد، علمية محكمة، العدد السابع 2012 إصدار جامعة ابن رشد بهولندا.

- نشأة النقد الأدبي الزنجو-إفريقي، مجلة دراسات في اللغة والأدبالعدد الأول، 2014إصدار كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض – مراكش- المغرب.
- نشأة النقد الأدبي الزنجو-إفريقي، مجلة العلوم الإنسانية، دورية دولية محكمة،العددان27-28، 2012، إصدار جامعة محمد خيضر، بسكرة.
- الكتابة عن الآخر في الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية، مجلة مقاربات علمية محكمة تصدر بالمغرب العددالسابع، المجلد الرابع، 2011
- تمثلات الآخر في الرواية الجزائرية بالفرنسية، مجلة العلوم الإنسانية علمية محكمة جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الثاني والعشرون2011
- صورة باريس في الظل الحارس لمحمد ديب، مجلة العربي الكويتية، العدد 632، 2011

- المقالات المنشورة في الدوريات الوطنية المحكمة

- الثورة الجزائرية في كتابات المثقفين الفرنسيين- سارتر نموذجا، مجلة المخبر، إصدار مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد الحادي عشر،2015، جامعة محمد خيضر بسكرة.
- حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لديلاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)، مجلة المخبر، إصدار مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة العدد العاشر،2014
- سراب الاستشراق، مقاربة لوحة أوجين ديلاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)، حوليات الأدب واللغة، دورية علمية محكمة، العدد الرابع، 2014 ، إصدار كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة.
- Le clash des valeurs dans el djazia wadarawishes, revue de la faculté des lettres et des langues, n 14-15 janvier, université Mohamed Kheider, Biskra 2014
- المقال المنشور في العدد الخاص بأشغال الملتقى الدولي تجربة الكتابة عند آسيا جبار/آسيا جبار أو مسيرة حياة، أيام 11/10/09 نوفمبر 2013، جامعة مولود معمري تيزي وزو.

- المتخيل الكولونيالي، من وهم المكتوب إلى زيف المرئي، المضمر والمنظور، مجلة المخبر، إصدار مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة العدد الثامن،2012.
- كاريزما الشخصية في الرواية الجزائرية، مجلة القلم، إصدار جامعة السانية وهران، العدد 21، 2011
- تلمسات نظرية في المكان ودوره في العمل الروائي، مجلة المخبر، يصدرها مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، محكمة، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد السادس، 2010
- رهان اللغة في الخطاب السردي لدى محمد ديب، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، إصدار كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، العددان الثاني والثالث، 2010
- رواية الريف بين الواقع واليوتوبيا، مجلة المخبر، يصدرها مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، محكمة، جامعة محمد خيضر،بسكرة، العدد الخامس، 2009
- الكتابة الأيديولوجية عند محمد ديب، مجلة الناص، جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل، العدد الثامن 2008

- المقالات المنشورة في الدوريات الدولية غير المحكمة

- التمثيل الاستعاري أو البحث عن البديل في علاقة الأنا بالآخر رواية اللاز وموسم الهجرة إلى الشمال –نموذجا– مجلة الرافد الإمارتية ،شهرية ثقافية جامعة، العدد 148، 2009
- المسرح الجزائري قراءة بانورامية ولقطات وامضة، مجلة الرافد الإمارتية، 2010

- المقالات المنشورة في المجلات الإلكترونية

- الجزائر بعيون السينما الفرنسية، مجلة فكر، العدد 16، 2016العربية السعودية
- الرواية الجزائرية، سرد الهوية ورهانات الكتابة، مجلة الروائي، مجلة الكترونية، 2010/07/28
- ألان روب جرييه، نتالي ساروت وثورة التجريب، مجلة أقلام الثقافية، مجلة الكترونية، 2009
- توظيف الأسطورة في رواية الحريق، مجلة أصوات الشمال، 2008

- الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي، مرحلة مابين الحربين العالميتين، مجلة ثقافة بلا حدود، مجلة الكترونية، 2008
- فونتمارا أو لعنة الدوتشي، مجلة أسواق المربد، مجلة الكترونية، 2009
- كاريزما الشخصية في الرواية الجزائرية، مجلة طنجة الأدبية (المغرب)، 2010
- الجازية والدراويش أو الصراع القيمي بين الريف و المدينة، مجلة الركن الأخضر، الكترونية، 2008/05/24
- الأدب الجزائري بالفرنسية بين عقدة الذات وتكريس القطيعة، مجلة أصوات الشمال،2008/05/13
- ألبير كامي و الكتابة في درجة الصفر، مجلة أقلام الثقافية، 2008
- السينما الجزائرية نصف قرن من المعالجة الاجتماعية، جريدة العالم العربي، يومية تصدر في بريطانيا

السيرة الذاتية للكاتب والروائي الجزائري مرزاق بقطاش[1]

ولد الكاتب مرزاق بقطاش في 13 يوليو عام 1945 في حي العين البادرة الجزائر العاصمة. بدأ يتعلم اللغة العربية منذ الصغر في المدارس الحرة التي كانت بإشراف جمعية المسلمين الجزائريين، وتعلم اللغة الفرنسية في المدارس الرسمية الفرنسية النظامية. درس في جامعة الجزائر وحصل على شهادة البكالوريوس في الترجمة من اللغة العربية- الفرنسية- الإنجليزية . وبدأ مشواره كصحفي عام 1962 حيث عمل بعد تخرجه في العديد من الصحف و الجرائد العربية والفرنسية منها وكالة الأخبار الجزائرية، وجريدة الوطن، والمجاهد، والشعب وغيرهم. وبسبب عمله كصحفي، قابل عددا من المترجمين المحترفين مما سمح له بالتعلم وأخذ الخبرة منهم.

حُب بقطاش للقراءة بدأ عندما كان مازال صغيرا؛ حيث بدأ أولا بقراءة القرآن وبعدها الكتب والقصص القديمة مثل كتاب "الف ليلة وليلة". وأصدر اول عمل له في عام 1962 حيث ترجم فصول من كتاب "الارض والدم" للكاتب مولود فرعون. وفي عام 1962، أصدر روايته الاولى بعنوان "طيور الظهيرة" لتتوالى إصداراته الأدبية في الرواية والترجمة والقصة. وقد ألف بقطاش أكثر من خمسة عشرة رواية منها روايته الأخيرة "المطر يكتب سيرته" الصادرة في مؤسسة أناب والتي فازت بجائزة آسيا جبار للرواية في دورتها الثالثة عام 2017. وشغل بقطاش عضوية مجالس عديدة منها

المجلس الاعلى للإعلام، والمجلس الأعلى للتربية، والمجلس الوطني الاستشاري، والمجلس الاعلى للغة العربية وغيرهم.

في عام 1993، تعرض بقطاش لعملية اغتيال من قبل جماعة إرهابية في فترة العشرية السوداء في الجزائر. وقد أصيب برصاصة في رأسه ولكنه نجا منها. وبعدها بفترة عاد للكتابة مجددا.

[1] **موقع وكيبيديا**: https://ar.wikipedia.org/w/index.php?

توفي الكاتب مرزاق بقطاش بتاريخ 2 يناير2021 بعد صراعه من مرض عضال عن عمر يناهز 75 عاما وتم تشييع جنازه في مقبرة القطار في الجزائر العاصمة.

مؤلفاته:

- طيور في الظهيرة، الشركة الجديدة للنشر والتوزيع، 1976.
- جراد البحر، مجلة آمال بوزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، 1978.
- الرطب واليابس، آفاق عربية، 1979.
- قطاع الرجل، دار الآداب، 1979.
- كوزة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.
- المومس والبحر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.
- البزاة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1986.
- قفزة في الظلام، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.
- جاحظيات، مجلة التبيين، 1990.
- عزوز الكابران، مجلة التبيين، 1990.
- وداعا بسمة سناء أنيس، مجلة التبيين، 1993.
- أغنية البعث والموت، مجلة التبيين، 1993.
- خويا دحمان، دار القصبة للنشر، 2000.
- دم الغزال، دار القصبة للنشر، 2002.
- يحدث مالا يحدث، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.
- براري الموت، دار الفضاء الحر، 2007.

- في سبيل هذه اللغة، مجلة معالم، 2010.
- رقصة في الهواء الطلق، دار الآداب، 2011.
- نهاوند، منشورات عدن، 2017.
- المطر يكتب سيرته، مؤسسة آناب، 2017.

الترجمات:

- ألف وعام من الحنين، دار الفرابي، 2002.
- ضربة جزاء، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002.

ثبتُ المصادر

والمراجع

القرآن الكريم. برواية حفص عن عاصم.

المصـــادر:

– بتقة سليم، **جذور وأجنحة**، ط1، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، 2014.

– بقطاش مرزاق، **المطر يكتب سيرته**، المؤسسة الوطنية للاتصال والنّشر والإشهار(ANEP)، الرويبة، الجزائر، 2017.

المراجـــع باللغة العربية: (الكتب)

– إبراهيم عبد الله، **السردية العربية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003.

– إبراهيم محمود، **النّهضة والتّقدم في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003.

– أبو بكر محمد بن العباس الخوارزمي، **الأمثال**، تح: محمد حسين الأعرجي، موفم للنشر، الجزائر، 1993.

– أبو حسين محمد صبحي، **صورة المرأة في الأدب الأندلسي**، ط2، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2005.

– أبو سيف سندي سالم، **الرّواية العربية وإشكالية التّصنيف**، دار الشّروق والنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 2008.

– أبو سيف صلاح، **فن كتابة السيناريو**، دار المعارف، القاهرة، 1982.

– أبو منصور الثعالبي، **التمثيل والمحاضرة**، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2003.

– أبو هيف عبد الله، **الإبداع السردي الجزائري (دراسة)**، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

– أبي إبراهيم إسحاق بن إبراهيم الفارابي، **ديوان الأدب**، تحق: أحمد مختار عمر، ديوان الأدب، الهيئة العامة لشؤون المطابع المصرية، القاهرة، 1974.

– أبي العتاهية، **ديوان**، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له: عمر فاروق الطّبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، (د.ت).

– أحمد طالب الإبراهيمي، **المعضلة الجزائرية الأزمة والحل (1989– 1999)**، ط4، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.

– إسماعيل عز الدين، **التحليل النفسي للأدب**، ط4، دار العودة ، بيروت، لبنان، (د.ت).

– **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية المعنوية**، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967.

– **الفن والإنسان**، دار القلم، بيروت، 1974.

– أشهبون عبد المالك، **العنوان في الرواية العربية، 'السلسلة النقدية'**، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011.

– أقضاض محمد، **النقد الأدبي والفضاء الثقافي**، ط1، الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1991.

– الأعرج واسيني، **النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، 'دراسة'**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985.

– **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر 'بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية'**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

– **الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية**، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

– الإمام سيد أحمد، **حول التّجريب في المسرح**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

– الباردي محمد ، **الرّواية العربية والحداثة**، ط2، دار الحوار، المغرب، 2002.

– **إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة**، مركز النّشر الجامعي، تونس، 2014.

– البستاني بشرى، **قراءات في الشعر العربي الحديث**، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2002.

– البكري سليمان، **التجريب في القصة والرواية**، (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د.ت).

– التلاوي محمد نجيب، **وجهة نظر في رواية الأصوات العربية 'دراسة'**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، 2000.

– التونجي محمد ، **الآداب المقارنة**، ط1، دار الجبل، بيروت، لبنان، 1995.

– الجابري محمد عابد، **التراث والحداثة 'دراسات ومناقشات'**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،1991.

– الجزار محمد فكري، **العنوان سميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

– **لسانيات الاختلاف 'الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّص في شعر الحداثة'**، ط1، دار يتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.

– الجيار مدحت، **مشكلة الحداثة في الرواية والخيال العلمي**، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984،.

– الحازمي منصور، **فن القصة في الأدب السعودي الحديث**، دار العلوم، الرياض، 1991

– الحاوي إبراهيم، **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي**، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984.

– الحسيب عبد المجيد، **الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة**، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2014.

– الحميداني حميد، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي**، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

– **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000.

– الخراط إدوارد، **أصوات الحداثة 'اتجاهات حداثية في النص العربي'**، ط1،دار الآداب، بيروت، 1999.

– **الحساسية الجديدة**، (د.ط)، دار الآداب، بيروت، 1993.

– الخطيب محمد كامل، **تكوين الرّواية العربية(اللغة ورواية العالم)**، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق 1990.

– الخطيب محمود، **الرواية والواقع**، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

– الخواجة دريد يحيى، **إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، وتقنيات البنية**، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.

– الخوارزمي أبو بكر محمد بن العباس، **الأمثال**، تح: محمد حسين الأعرجي، موفم للنشر، الجزائر، 1993.

– الركيبي عبد الله، **تطور النثر الجزائري الحديث (1930–1974)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

– الرماني إبراهيم، **المدينة في الشعر العربي 'الجزائر نموذجا (1925–1962)'**، المطبعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

– الرويلي ميجان، البازغي سعد، **دليل الناقد الأدبي** ،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

– الرياحي كمال، **الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج**، ط1، منشورات كارم الشريف، تونس، 2009.

– السامري علي إسماعيل، **اللون ودلالاته الموضوعية و الفنية في الشعر الأندلسي**، ط1، دار غيداء، عمان، الأردن، 2008.

– السعافين إبراهيم، **الرواية في الأردن**، منشورات لجنة تاريخ الأردن، سلسلة الكتاب الأم في تاريخ الأردن، رقم 31، عمان، 1991.

– السّهلي محمد توفيق، **موسوعة الأمثال الشعبية الفلسطينية**، دار الأقصى للدراسات والترجمة والنّشر، عمّان، الأردن، (د.ت).

– السيوطي جلال الدّين، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، ج1، شرحه وضبطه وعنون موضوعاته وعلّق على حواشيه محمد أحمد جاد المولى وآخرون، دار الفكر، بيروت.

– الصفراني محمد، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 2008.

– الضبع مصطفى، **استراتيجية المكان**، (دط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، مصر، 1998.

– الطلبة محمد سالم الأمين، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر 'دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد'**، ط1، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008.

– عذاوري سليمة، **شعرية التناص في الرواية العربية**، دار رؤية، القاهرة، 2012.

– العسكري أبو هلال، **جمهرة الأمثال**، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطماش، دار الجيل، (د.ت)

– العلاق علي جعفر، **الشعر والتلقي– دراسة نقدية–**، دار الشروق، عمان الأردن،1997.

– العلام عبد الكريم، **سؤال الحداثة في الرواية المغربية**، (د.ط)، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

– العناني رشيد، **استنطاق النص، 'مقالات في السرد العربي'**، ط1، الدار المصرية اللبنانية، مصر، 2006.

– العوفي نجيب، **درجة الوعي في الكتابة**، ط1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1980.

– العيد يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1998.

– الغزالي عبد القادر، **الصورة الشعرية وأسئلة الذات قراءة في شعر حسن نجمي**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004.

– الفرجاني محمد علي، **فن الشريط التسجيلي**، الدار العربية للكتاب، ليبيا–تونس، (دت).

– القصراوي مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004.

– الماوردي علي بن محمد حبيب، **الأمثال والحكم**، تحق : فؤاد عبد المنعم أحمد، ط1، دار الوطن للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1999.

– المدني عز الدين، **الأدب التجريبي**، الشركة التونسية للتوزيع والنشر، تونس، 1972.

– المنيعي حسن، **قراءة في الرّواية**، ط1، سندي للطباعة والنّشر والتّوزيع، مكناس، المغرب، 1996.

– المودن حسن، **الرواية والتحليل النصي 'قراءات من منظور التحليل النفسي'**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2009.

– المومني علي محمد، **الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية**، ط1، دار البازوردي العلمية، عمّان، الأردن، 2009.

– بن لحسن عمّار، **الأدب والأيديولوجيا**، (د.ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

– بن قينة عمر، **في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما)**، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

– النصير ياسين ، **ما تخفيه القراءة(دراسات في الرواية والقصة القصيرة)**، ط1، المجلس اعراقي للثقافة، الدّار العربية للعلوم والنّشر، لبنان، 2008.

– النيسابوري أبو الفضل أحمد بن محمد (الميداني)،**مجمع الأمثال**، مج1، ط2، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، (د.ت).

– الورقي السعيد، **اتجاهات الرواية العربية المعاصرة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1982.

– **في الأدب والنقد الأدبي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.

– **لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984.

– اليابوري أحمد، **النقد الأدبي المعاصر**، منشورات الوحدة، 1988.

– **في الرواية العربية (التكوّن والاشتغال)**، ط1، شركة النشر والتوزيع- المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

– أمنصور محمد، **استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة**، ط1، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، 2006.

– **خرائط التّجريب الرّوائي**، ط1، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب، 1999.

– أنور أحمد صفدي عالية، **شعرية الأمكنة في روايات يحيى خلف**، المعتز للنشر والتوزيع، جامعة ميتشيغان، 2008.

– بازي محمد ،**العنوان في الثقافة العربية 'التشكيل ومسالك التأويل'**، ط1، الدار العربية لعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، الرباط، 2012.

– بحراوي حسن، **بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

– بدري عثمان، **الأدب العربي الحديث 'دراسات تطبيقية'**، منشورات ثالة، الأبيار، الجزائر، 2001.

– **وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، المؤسسة الوطنية للفنون التطبيعية، الجزائر، 2000.

– بديع يعقوب إميل، **الأمثال الشعبية اللبنانية**، منشورات جروس – برس، طرابلس، لبنان ، (د ت).

– براد برى مالكوم، **الرواية اليوم**، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.

– برادة محمد، **أسئلة الرّواية أسئلة النّقد**،ط1، شركة الرّابطة، الدّار البيضاء، 1996.

– **الرواية العربية المعاصرة(استشراف لآفاق التطور المستقبلي)**، ضمن كتاب: **الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع (بحوث تمهيدية)**، تأليف جماعي، ط1، دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987.

– **تقديم كتاب حسن المودن**، لا وعي النّص في روايات الطّيب صاح، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2002.

– بركة الأخضر، **الريف في الشعر العربي الحديث' قراءة في شعرية المكان'**، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

– بقشي عبد القادر، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)**، تقديم محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

– بلعابد عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم :سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2008.

– بلعلى آمنة، **أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ت).

– **المتخيل في الرواية الجزائرية 'من المتماثل إلى المختلف'**، ط2، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، (د.ت).

– بن جمعة بوشوشة، **التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي**، ط1، المغاربية للطباعة والنّشر، تونس، 2003.

– **سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية**، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنّشر والإشهار، تونس، 2005.

– بن سالم عبد القادر، **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد**، ط1، اتحاد الكتاب العرب، 2001.

– بن صالح الخراشي سليمان، **المنتقى من أمثال العرب وقصصهم**، ط1، دار القاسم للنشر والتوزيع، الرياض، 2007.

– بن هدوقة عبد الحميد، **ريح الجنوب**، ط5، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دت).

– بن عائشة ليلى، **التّجريب في مسرح السّيد حافظ**، ط1،مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005.

– بن مسايب، **ديوان**، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ط1،ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، 2001.

– بنت الشاطئ عائشة عبد الرحمان، **تراثنا بين ماضي وحاضر**، معهد البحوث والدراسات العربية، 1968.

– بودیبة إدریس، **الرؤیة والبنیة في روایات الطاهر وطار**، ط1، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة – الجزائر، 2011.

– بوزواوي محمد، **موسوعة شعراء العرب**، ط2، دار هومه، الجزائر، 2012.

– بوشوشة بن جمعة، **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**،ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999.

– **الرواية العربية في الجزائر، أسئلة الكتابة والصيرورة**، ط1، دار سحر للنشر، تونس، 1998.

– تحريشي محمد ، **في الرواية والقصة والمسرح**، دط، دحلب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

– **أدوات النص**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

– ثناء أنس الوجود، **قراءات نقدية في القصة المعاصرة**، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000.

– جلاوي محمد، **تطور الشّعر القبائلي وخصائصه بين التّقليد والحداثة** ،ج1، المحافظة السّامية للأمازيغية، تيزي وزو، 2009.

– جنداري إبراهيم، **الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

– جواد فاتن عبد الجبار، **اللون لعبة سيميائية**، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2009.

– حادي أحلام، **جماليات اللغة في القصة القصيرة 'قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية 1970–1995'**، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004.

– حاوي إيليا، **الشعر العربي المعاصر خصائص ومختارات**، ج06 ، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983.

– حسونة خليل، **المثل الشعبي العربي الفلسطيني**، ط1، دار ابن خلدون، فلسطين، 2002.

– حسين خالد حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط أنموذجا)**، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2000.

– حسين سليمان، **الطريق إلى النص 'مقالات في الرواية العربية'**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.

– حفيظ عمر، **التّجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والرّوائية**، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999.

– حلمي بدير، **الرواية الجديدة في مصر(قراءة في النص الروائي المعاصر)**، ط1، دار المعارف، مصر، 1988.
– حليفي شعيب، **مرايا التأويل 'تفكير في كيفيات تجاور الضوء والعتمة'**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010.
– **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، ط1، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، 2005.
– حماد حسن محمد، **تداخل النصوص في الرواية العربية 'بحث في نماذج مختارة'** ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت.ط).
– خرفي محمد الصالح، **أبو القاسم خمار بين ثورة الشعر وشعر الثورة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004.
– خلايلي كمال، **معجم كنوز الأمثال والحكم العربية (النّثرية والشّعرية)**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، 1998.
– خلف بشير، **الفنون لغة الوجدان**، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.
– خمري حسين، **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

– دراج فيصل، **نظرية الرواية والرواية العربية**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1999.
– دوغان أحمد، **في الأدب الجزائري الحديث**، منشورات إتحاد كتاب الجزائر، 1996.
– ذهني صلاح، **السينما والأدب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

– ربابعة موسى، **تشكيل الخطاب الشعري 'دراسات في الشعر الجاهلي'**، ط2، عمان، الأردن، 2006.

– رشيد أمينة، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
– زايد عبد الصمد، **المكان في الرواية العربيّة، الصورة والدلالة**، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003.

– زلهايم رودلف، **الأمثال العربية القديمة**، تر: رمضان عبد التواب، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984.
– زيغور علي، **الكرامة الصوفية والأسطورة والعلم ' القطاع اللاواعي في الذات العربية'**، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1977.
– عشري زايد علي، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار غريب للطباعة والنشر، 2006.

– ساري محمد، **محنة الكتابة 'دراسات نقدية'**، (د.ط)، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007.
– سليمان نبيل، **فتنة السّرد والنقد**، ط2، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سورية، 2000.

– سنقوقة علال، **المتخيل والسلطة 'في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية' –دراسة–**، ط1، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000.

– شبيل عبد العزيز، **الفن الروائي عند غادة السّمان**، ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1987.

– ضويو عبد العزيز، **التّجريب في الرواية العربية المعاصرة (دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة)**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، 2014.

– نافع عبد الفتاح صالح، **الصّورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983.

– عثمان عبد الفتاح، **الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع (دراسة تحليلية فنية)**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990.

– شعلان إبراهيم، **موسوعة الأمثال الشعبية والتعبيرات السائرة في مصر**، ج6، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، 2003.

– شعلان سناء، **السّرد الغرائبي في الرّواية والقصة القصيرة في الأردن (1970–2002)**، نادي الجسرة الثّقافي والاجتماعي، قطر، 2007.

– شفيق حسنين، **التصوير الصحفي**، دار فكر وفن، القاهرة، 2009.

– شوقي سعيد محمد سليمان، **توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ**، ط1، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

– يقطين سعيد، **الرواية والتراث السردي**، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1992.

– **القراءة والتجربة 'حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب'**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1985.

– صابر عبيد محمد، **سيمياء التشكيل الروائي، الجمالي والثقافي في نُظم الصّوغ السردي**، ط1، دار فضاءات، عمان، 2016.

– صالح أحمد رشدي، **الفنون الشعبية**، سلسلة المكتبة الثقافية بالقاهرة، 1961.

– ضيف شوقي، **في النقد الأدبي**، ط6، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، القاهرة، (د.ت).

– عادل ضرغام، في السرد الروائي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

– عبد الحكيم شعبان، **التجريب في القصة القصيرة**، (1960–، 2000)،ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2010.

– عبد الرحمان المجذوب، **الرباعيات**، جمع: عبد الرحمان رباحي، ط1، على نفقة المؤلف، وكيل التوزيع، مكتبة الشركة الجزائرية، 2000.

– عبد القادر هني، **الحوات والقصر وحكاية الصياد في ألف ليلة وليلة**. ضمن كتاب: علي ملاحي، **هكذا تكلم الطاهر وطار**، مؤسسة كنوز الحكمة، 2011.

– عبد الله ثاني قدور، **سيميائية الصورة**، ط1، دار الورّاق، عمان، الأردن، 2008.

– عبيد محمد صابر، سوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان**، ط1، دار الحوار، سورية، 2008.

– عبيدي مهدي، **جمالية المكان ثلاثية حنا مينة**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

– عثمان صلاح، **الواقعة اللونية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2006.

– عدناني محمد، **إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد**، ط1، جذور للنشر، الرباط، 2006.

– عريف محمد خضر، **الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة**، ط1، دار القبلة للثقافة الإسلامية، المملكة العربية السعودية، (1412–1992).

– عزّام محمد، **اتجاهات القصة المعاصرة بين الواقع والشطح**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

– عزّام محمد، **تحليل الخطاب الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

– عصفور جابر، **زمن الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

– عفيفي محمد الصادق، **النقد التطبيقي والموازنات**، (د.ط)، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1976.

– عقار عبد الحميد، **الرواية المغاربية ' تحولات اللغة والخطاب'**، ط1، المدارس، الدار البيضاء، 2000.

– الإدريسي عبد الرحيم، **استبداد الصورة**، (د.ط)، منشورات مركز الصورة، تطوان، المغرب، 2009.

– الأصفر عبد الرّزاق، **المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.

– بلال عبد الرزاق، **مدخل إلى عتبات النص**، ط1، إفريقيا الشرق، الغرب، 2000.

– عمر أحمد مختار، **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1997.

– عوض لينة، **تجربة الطاهر وطار الروائية 'بين الأديولوجيا وجمالية الرواية'**، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمّان، 2004.

– عويس محمد محمد، **العنوان في الأدب العربي .النشأة والتطور**، ط1، مكتبة الأنجيلو المصرية، مصر، 1981.

– عيّد عبد الرزاق وباروت محمد جمال، **الرّواية والتّاريخ**، دراسة في "مدارات الشرق"، ط1، دار الحوار، سوريا، 1991.

– عيسى فوزي، **النص الشعري وآليات القراءة**، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1997.

– غنايم محمود، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، ط2، دار الجيل للطباعة والنشر، 1993.

– غنيمي هلال محمد، **الأدب المقارن**، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنّشر، القاهرة، 2001.

– غيلوفي خليفة، **التّجريب في الرّواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض**، ط2، الدّار التونسية للكتاب، 2010.

– فاسي مصطفى، **دراسات في الرواية الجزائرية**، (دط)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

– فرح مجدي، **تأملات نقدية في المسرح**، دراسات منشورات أمانة، عمان، الأردن، 2000.

– فرشوخ أحمد، **تأويل النّص الرّوائي السّردي بين الثّقافة والنّسق**، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 2006.

– فضل صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، 1995.

– **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، (د.ط)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1978.

– فلاح حسينة ، **الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي**، دار الأمل، 2012.

– فياض ليلى لميحة، **موسوعة أعلام الموسيقى العرب والأجانب**، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1992.

– كاصد سلمان، **الموضوع والسرد 'مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب الفصيح'**، (دط)، دار الكندي، 2002.

– لالاند أندري، **موسوعة لالاند الفلسفية**، م1، (A.G)، منشورات غويدات، بيروت، 1999.

– لغريبي خالد، **الشّعر التّونسي المعاصر بين التّجريب والتشكيل** ، ط1، دار نهى للطباعة والنشر، صفاقص،2005.

– ما جدولين شرف الدين، **الفتنة والآخر. أنساق الغيرية في السرد العربي**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012.

– مادن سهام، **الفصحى والعامية وعلاقتها في استعمالات الناطقين الجزائريون**، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع،2011.

– مجموعة من الكتاب، **الرواية المغربية بين السير ذاتية واستيحاء الواقع**، منشورات الاتحاد الاشتراكي، دار النشر العربية، الدار البيضاء، 1985.

– مجموعة من المؤلفين، **الإبداع الروائي اليوم**، ط1، دار ابن رشد، بيروت،1981.

– مجموعة من النقاد، **دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة**، تر: عنيد ثنوان رستم، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.

– محمود إبراهيم رزان، **خطاب النّهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003.

– مداس أحمد، **لسانيات النص نحو منهج لتحليا الخطاب الشعري**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007.

– مرتاض عبد الملك، **نظرية النص الأدبي**، ط2، دار هومه، الجزائر، 2010.

– مرسلي دليلة وآخرون، **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص**، دار الحداثة، بيروت، 1985.

– مرهون الصفار ابتسام، **جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم**، ط1، جدار للكتاب العالمي، الأردن، 2010.

– مروة حسين، **تراثنا كيف نعرفه**، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.

– مريدن عزيزة، **القصة والرواية**، ط1، دار الفكر المعاصر، القاهرة،

– مصايف محمد، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام**، الدار العربية للكتاب، مصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

– **دراسات في النقد والأدب**، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

– معتصم محمد، **النّص السّردي العربي(الصيغ والمقومات)**، ط2، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2004.

– موريس إبراهيم ماجد، **الإرهاب...الظّاهرة وأبعادها النفسية**، المؤسسة الوطنية للاتصال والإشهار (ANEP)، الجزائر، 2008.

– موسى قطوس بسام، **سيمياء العنوان**، مطبعة البهجة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2002.

– نجم محمد يوسف، **فن القصة في الأدب السعودي**، ط7، دار الثقافة، بيروت، 1979

– هزاع الزواهرة ظاهرة محمد، **اللون ودلالاته في الشعر**، ط1، دار الحامد، عمان، الأردن، 2008.

– وادي طه، **جماليات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، القاهرة،ط2،(د.ت).
– **صورة المرأة في الرواية المعاصرة**، المعارف، مصر، 1984.

– وطار الطاهر، **اللاز**، ط3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

– وتار محمد رياض، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
– ويس صالح، **الصورة اللونية في الشعر الأندلسي**، ط1، دار مجدلاوي، عمان الأردن، 2014.
– ياسين الأيوبي، **مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات الكلاسيكية، الرومنطيقية، الواقعية)**، ج2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982.

– يايوش جعفر، **الأدب الجزائري الجديد، التجربة والتاريخ 'دراسة في الأنماط والتّمثلات'**، منشورات النشر الجامعي الجديد، تلمسان، الجزائر، 2016.
– يحي الخواجة دريد، **إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، وتقنيات البنية، دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.

المعاجم والقواميس :

– ابن منظور، **لسان العرب**، ط1، دار الأبحاث للطباعة والنشر، الجزائر، 2008.

– الأحمر فيصل، **معجم السيميائيات**، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، 2010.
– **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، ط2، القاهرة، 1972.

– جبور عبد النّور، **المعجم الأدبي**، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1983.

– فتحي إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، ط1، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

المراجع المترجمة:

– آلان روجر، **الرواية العربية**، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة فيلاديلفيا، 1997.
– ألاهو ريمون، **حوار في الرواية الجديدة**، تر: نزار صبري، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1988.
– ألبيرس، **تاريخ الرواية الحديثة**، تر: جورج سالم، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982.
– باختين ميخائيل، **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2009.
– باشلار جاستون، **جماليات المكان**، تر: غالب هالسا، يصدر عن مجلة الأقلام، دار الجاحظ، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، العراق.
– بو تارن قادة، **الأمثال الشعبية الجزائرية**، تر: عبد الرحمان حاج صالح، ط2 ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2013.
– بوتور ميشال، **بحوث في الرّواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1971.
– تودروف تزفيتان، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، ط1، القاهرة، دار شرقيات.
– جيمس هنري، **الفن الروائي**، ضمن كتاب: **'نظرية الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث'**، ط1، تر: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنّشر، 1971.
– جان دولاي، **علم النفس والأدب**، (د.ط)، (د.ت).
– خرابتشنيكوم، **ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب**، تر: نوفل نيوف وعاطف أبو حمزة، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980.
– ريكاردو جان، **قضايا الرواية الحديثة**، تر: صيام الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
– ساروت ناتالي وآخرون، **الرّواية والواقع**، تر: رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدّار البيضاء، 1988.
– شارتيه بير، **مدخل إلى نظريات الرّواية**، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء للنشر، المغرب، 2000.
– روب غرييه آلان، **نحو رواية جديدة**، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، د.ط، دار المعارف، مصر، دت.
– غولدمان لوسيان، **المادية الجدلية وتاريخ الأدب**، تر: محمد برادة، من كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**،
– مجموعة من المؤلفين، تر: محمد سبيلا، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1984.
– فاليط برنار، **النّص الروائي 'تقنيات ومناهج'**، تر: رشيد جدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، (د.ت).
– كورغ جاكوب، **اللغة في الأدب الحديث**، تر: ليون يوسف وعزيز عمانؤيل، دار المأمون، بغداد، ،1989.

– كوهن جان، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر بلقدير، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

– لوكاتش جورج، **الرّواية**، تر: مرزاق بقطاش، الشّركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر.

– مارشال براندا، **تعليم ما بعد الحداثة 'المتخيل والنظرية'**، تر: السيد إمام، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.

– همفري روبرت، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

– واط إيان، **نشوء الرواية**، تر: ثائر ذيب، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

المراجع باللغة الأجنبية:

– Ame claire Gignoux, **Initiation a l'iniertextualitutie**, Ellipses Edition marketings, à, Paris, 2005.

–Cohen Marsel, **Pour Sociologie du langage**, d'aujourd'hui, Albin Michel, paris, France, (1956),

– Émile Zola, **le roman expérimental**, gharpentier éditeur, Paris, 1881.

– Gérard Genette, **Seuil**, éd, Seuil, Paris, France, 1987.

–Jean Ricardou, **le nouveau roman**, Edition Seuil 27, rue Jacob, Paris1978.

– Leo Hoek, **La marque du titre**, Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle, Mouton Publishers, 1981.

– Mehenni Akbal. **les idées médiologiqu chez mouloud Feraoun**. Coéditions ENAG/Dahlab 2001.

– Michel Butor et autres: **nouveau roman**, **hier aujourd'hui**, 2.pratiques, union Générale D´éditions, Paris, 1972.

– Mohammed Ben CHeneb ,**Proverbes de l'Algérie et du Maghreb** ,Maisonneuve & Larose, Paris, France, 2003.

– Robe Grillet Alain، **pour un nouveau roman**. Edition de minit. Paris.1963.

المجلات والدوريات العلمية:

– إبراهيم نبيلة ، **قصّ الحداثة**، مجلة فصول، مجلد 6، ع:4، 1986.

– أسعد محمد علي، (حوار) الزمان، (لندن) ، ع:383، السبت /الأحد 24.25.7.1999.

– الأعرج واسيني ، **ديالكتيك العلاقة بين الرواية والواقع**، مجلة الطريق، ع:3-4 ، أغسطس 1981.

– الزاوي أمين، **اليسارية في الرواية الجزائرية**، الملحق الثقافي لجريدة الخبر الجزائري، 6 جانفي 2005.

– السعافين إبراهيم ، **قضية الشكل في الرواية العربية**، مجلة آفاق، ع: 6، 1990، السنة 15.

– الكردي محمد علي، **إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة من الواقعية إلى الواقعية المضادة**، مجلة فصول، مجلد 11، ع:4.

– الكغاط محمد، **التجريب ونصوص المسرح**، مجلة آفاق، ع:3، 1989.

– الماضي شكري عزيز، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، مجلة عالم المعرفة، العدد: 355، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2008 .

– المودن حسن، **جدل الجسد و الكتابة في رواية 'أشجار القيامة' للروائي الجزائري بشير مفتي**، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزّي وزّو، الجزائر، ع:04، جانفي 2009.

– النصر ياسين، **المكان في الرواية**، مجلة آفاق عربية، النسخة الخامسة، الدار العربية للطباعة، بغداد، ع: 8، مجلة فكرية شهرية، نيسان 1980.

– برشيد عبد الكريم ، **المسرح والتّجريب والمأثور الشّعري بين الفن والصّناعة والعلم والإيديولوجية**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

– بلغول شهرة، **التجريب في رواية المتشائل لإميل حبيبي، مجلة عود الندى**، ع: 85، (د.ط)، (د.ت).

– بن عباس ليندة، **التجريب في رواية مفتاح الشقة الخامسة للروائي وهاب خالد وانفتاحها على الأنواع الأخرى (الرسم، الموسيقى..)**، مجلة الآداب واللغات، ع:8، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، جوان 2008.

– بوعلي عبد الرحمن، **الرواية العربية الجديدة**، (دط)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم –37، سلسلة بحوث ودراسات رقم –11، وجدة، المغرب، 2001.

– بولفوس زهيرة، **آليات التجريب وجمالياته في رواية 'العشق المقدنس' لعز الدين جلاوجي**، مجلة ديالي، ع: 67، الجزائر، 2015.

– جوادي هبة ، **التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر.

– حداد فايز ، **مفهوم النص والبناء الفني في التشكيل الشعري الإبداعي**، مجلة المعرفة السورية، ع: 516، أيلول 2006.

– حطيني نرمين يوسف ، **تصنيفات الفنون لأمة الفكر**، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، ع: 462، يناير 2009.

– حليفي شعيب ، **وظيفة البداية في الرواية العربية**، مجلة الكرمل، ع: 61، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، 1999.

– حمداوي جميل، **السيميوطيقا والعنونة**، عالم الفكر، مج25، ع23، مارس1997.

– **مفهوم الفضاء في الرواية العربية**، مجلة الكويت، ع: 143، 1995.

– داود محمد، **الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن**، مجلة إنسانيات، ع:10، منشورات CRASC، وهران، الجزائر، 2000.

– **الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن**، مجلة دفاتر إنسانية، ع: 1، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2004.

– دلشاد شهرام، **آليات السينما في رواية 'قناديل ملك الجليل' لإبراهيم صنع الله**، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، ع:17، السنة الخامسة، آذار 2015، (د.ط).

– دورليان جورج، **الرّواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشّكل والمضمن)**، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع: 544، مارس، 2004.

– سعيد إدوارد، **الاختلاق، الذّاكرة، المكان**، تر: عبد القادر رشاد، مجلة الآداب الأجنبية، ع: 104، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، مجلة فصلية.

– سعيد خالدة، **الملامح الفكرية للحداثة**، فصول، مج: 4، ع: 2، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1984.

– شرشار عبد القادر، **الذاكرة والكتابة الروائية عند واسيني الأعرج**، مجلة النور الندية، ع: 162، نوفمبر، 2004.

– صبطي عبيدة، **دلالات الألوان في التراث الشعبي والديني**، مجلة دراسات، جامعة عمار ثليجي الأغواط ، العدد: 14، جوان 2010.

– صطيف عبد النبي، **مكونات النص الأدبي العربي الحديث**، مجلة الناقد، ع:24، بيروت، 1990.

– طه الليل، **سيميولوجيا الخطاب البصري: رهانات الصورة وسطوتها** ، المجلة العربية، ع:449، دار المجلة العربية، المملكة العربية السعودية، أفريل 2014.

– عبد الفتاح هناء، **أصول التجريب في المسرح المعاصر**، النظرية والتطبيق، مجلة فصول، مج:14، ع: 1، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ، 1995.

– عبد الهادي علاء، **تجريب ماذا وطليعة من؟**، جريدة أخبار الأدب، ع:324، القاهرة، سبتمبر 1999.

– عصفور جابر، **"ندوة المسرح والتّجريب"**، فصول، مج14، ع: 1، 1995.

– قريبع رشيد، **الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي**، نظرة مقارنة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، عدد 21 جوان 2004.

– ل.ستيبانوف، **بن هدوقة عبد الحميد الكاتب الكلاسيكي الحي**، تر: عبد العزيز بو باكير، مجلة اللغة والأدب، 'عدد خاص عبد الحميد بن هدوقة'، ع: 13، ديسمبر 1998 ،معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، دار الحكمة، الجزائر.

– لشكر حسن، **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، مظاهر التفاعل**، المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1431.

– تاورتة محمد العيد، **تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية**، مجلة العلوم الإنسانية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع: 21، جوان 2004.

– لوتمان يوري، **مشكلة المكان الفني**، تر: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، ع:8، 1987.

– مرتاض عبد الملك، **بنية السرد في الرواية العربية الجديدة**، تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد الآداب واللغة العربية، ع: 3، 1994.

– محمد مسباعي، **دلالات السمات النفسية في عالم نجيب محفوظ الروائي**، مجلة الآداب واللغات، مجلة علمية سنوية، ع:2، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2007.

– مرتاض عبد الملك، **في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)** ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت ،ع: 40، ديسمبر1998.

– ناصر سهام وأبو شنب رشا، **مفهوم التّجريب في الرواية**، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج:36، ع:5، 2014.

– هزاع هزاع شريف، **إبراهيم الكوني وآفاق أسطورية جديدة**، مجلة الرافد، يونيو، ع:46، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001.

– هياس خليل شكري، **القصيدة السير ذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2016.

الرسَائل والبحوث العلمية :

– التّازي محمد عز الدين، **التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد**، بحث مقدّم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي، **الرواية العربية إلى أين؟**، 12-15 ديسمبر 2010.

– الحسن أحمد، **تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه**، جامعة حلب، دمشق، (1992-1993).

– خالص زهرة، **التناص التراثي في حدث أبو هريرة قال ..." لمحمود المسعدي**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، (2005-2006).

– بولفوس زهيرة، **التّجريب في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر**، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، كلية الآداب، (2009-2010).

– طورش أمال، **التّجريب في الرّواية العربية**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري بقسنطينة، كلية الآداب، (2011-2012م).

– عبد الله عبد الستار، **القناع في الشعر العراقي الحديث**، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 1992.

– لطرش مريم، **الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية 'الطاهر وطار نموذجا'**، رسالة دراسات عليا معمقة، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، 2002/2001.

الملتقيات والندوات العلمية :

– الدّغمومي محمد، **الرواية العربية وثقافة ما بعد الحداثة**، ندوة **الرواية العربية في نهاية القرن(روئ ومسارات)**، تنسيق: عبد الحميد عقار وخديجة الكور، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، فبراير 2003.

– الملتقى الدولي الأول حول **'استراتيجية الترجمة'**، وهران أيام 6، 7، 8، ماي 2001.

– خلوف عامر، **تحولات الرواية تحولات التاريخ**، الملتقى الدولي التاسع، **عبد الحميد بن هدوقة**، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006.

– عليان حسن، وآخرون، **تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن**، مؤتمر جامعة فيلادلفيا، **الحداثة وما بعد الحداثة**، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2000.

– مجموعة من الكتاب، **الرواية العربية – ممكنات السرد–**، أعمال النّدوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ج1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

– زياني مرزاقة، **التجريب في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار، التجريب في الرواية الجزائرية (الأسس والآليات والخلفيات)**، أعمال الملتقى الوطني الرابع، الخميس 27 أفريل 2017، مختبر اللغة والتواصل، المركز الجامعي بغيليزان، الجزائر، ط1، 2018.

– سليمان نبيل، **التّجريب في الرواية الجزائرية** ، كتاب الملتقى الرابع لعبد الحميد بن هدوقة، ط1، دار هومه للنشر، برج بوعريريج،2001.

– شرشار عبد القادر، **اضطرابات المصطلح في ترجمة النّصوص النقدية المعاصرة– الترجمات المغاربية–**، ضمن فعاليات الملتقى الدولي الأول حول **'استراتيجية الترجمة'**، وهران أيام 6، 7، 8، ماي 2001.

– فدّاق منصور بويش بلقاسم، **رواية الذروة لربيعة جلطي بين التّجديد في التيمات ومحاولة البحث عن شكل جديد للكتابة الروائية**، أعمال المؤتمر الدولي: **"الرواية العربية في الألفية الثالثة"**، (21 ،22-2016).

– ملاح كيساء ميساء، **كتابة العنف/عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي**، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات الملتقى العاشر، دار هومة للنشر، الجزائر.

المواقع الإلكترونية :

– الحمامصي محمد، **نقاد وروائيون**، جريدة إيلاف الإلكترونية، نقلا عن موقع الجريدة.على الرابط: http://www.elaph.com/ . تاريخ الاطلاع: 2017/02/14.

– الخطيب عبد الله، **تيار الوعي والاغتراب في الأدب**، الموقع: www.almada.paper.com. تاريخ الاطلاع: 2017/04/12.

– الصالح نضال، **شعرية اللغة في رواية 'الأسوار'**، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع: 368، كانون الأول-ديسمبر2001، عن الموقع: www.awu-dam.org . تاريخ الاطلاع: 2019/07/15.

– العماري محمد، **الصورة واللغة مقاربة سيميوطيقية**، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع 13، نوفمبر1998 على الرابط:httpM//www.membres.ilycos.fr/abdjabri/n13-09mari.htm . تاريخ الاطلاع: 2020/05/21.

– الفريع خليل، **الرواية والسينما وعلاقة دائمة**، مدونة فضاء الكلمة، 2009، عن الأنترنيت: elaphblogs. com

– الهمامي الطاهر، **التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع:411، 2005، نقلا عن: موقع الاتحاد على الرابط: http://www.awu-dam.org . تاريخ الاطلاع:2017/03/13.

– أمنصور محمد، **مفاهيم التجريب الروائي في المغرب (رصد ومساءلات)**، موقع: محمد أسليم، تاريخ النشر: 2002/01/27.

– بن يحي شادية، **الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع**، مقال منشور بموقع ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب عن طريق: google

– توغيز دومينيك، **السينما التجريبية مغامرة ابداعية لا تتوقف عن التّجدد**، تر: صلاح مسريني، جريدة الاتحاد، نقلا عن: موقع الجريدة على الرابط :http://www.alitthad.com تاريخ الاطلاع: 2017/02/10.

– حمدان عبد الرحيم، **اللغة في الرواية تجليات الروح للكتاب**، محمد نصار: قسم اللغة العربية، كلية فلسطين التقنية، دير بلح–غزة–، فلسطين. نقلا عن مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الأساسية المجلد السادس عشر، العدد: 2، ص 103–157، يونيهhttp. 2008 ///www.iugazaedu-ps/ara/research

– حمداوي جميل، **دلالة الخطاب الغلافي في الرواية**، ص1. عن موقع:
htt//www.diwanalarab.com/spip.php ?article15389. تاريخ النشر: 2008/09/19.
تاريخ الاطلاع: 20/ماي/2020.

– شاهين محمد، **آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)**، كتاب إلكتروني –دراسة–، موقع اتحاد العرب على شبكة الأنترنت.

– عميش عبد القادر، **من تجربة الالتزام إلى إبداعية التجريب عند الطاهر وطار**، نقلا عن موقع الكاتب على الرابط:http://www.amicheabdelkader.com/ . تاريخ الاطلاع: 2017/03/17.

– عبد المعبود محمد قدرة سلوى ، (**الإبداع... ما هو؟ ما ضوابطه ؟**)، موقع أنترنيت:
language www.alukah.net/literateur . تاريخ الاطلاع:2017/04/08.

– لوكام سليمة، **تجريب الرواية وأثقفة الأزمة**، الواشنطوني العربي، عدد: 2011/11/05. موقع:
www.arabwashingtonian.org/arabic/index.php. تاريخ الاطلاع: 2017/04/10.

– يقطين سعيد، **سرديات، النص _ الحداثة المجتمع**، منشور بموقعه:
http//www.said.yaktin.com/maroc.htm. تاريخ الاطلاع: 2017/03/30.

– الطاهر جمال دالية، **موسوعة الأمثال الشعبية .** دراسة علمية .www.Kotobarabia.com (عبارة عن مؤلف متاح للتحميل).

– نجاة محمود، **استلهام التراث في الشعر العربي**، http:// www.ofoq.com. تاريخ الاطلاع: 2020/04/18.

– أبو زيد منى أحمد، **التّجريب** ، نقلا عن: موقع الأزهر على الرّابط: http://www.elazhar.com

. تاريخ الاطلاع: 2017/02/14.

- موقع الساخر WWW.AL SAKHER.COM تاريخ الاطلاع:2017/02/17.

- **موقع وكيبيديا**: https://ar.wikipedia.org/w/index.php?

فهرس

الموضوعات

المحتويات	الصّفحة
الإهداء	
مقدّمة	
المدخل: مصطلح التّجريب وقضاياه النّقدية	16-10
• **أولا: في تحديد المفاهيم.**	17-13
1. التّجريب لغة.	13
2. التّجريب اصطلاحا.	14
•**ثانيا: التّجريب في حقل الإبداع الأدبي.**	30-17
1. التّجريب والإبداع.	17
2. الرواية والتّجريب.	22
•**ثالثا: التّجريب وإشكالية المصطلح.**	36-30
1.التّجريب والتجربة.	30
2. التّجريب والحداثة.	33
الفصل الأول: التّجريب الرّوائي في المنجز النّقدي الغربي والعربي	109-37
• **أولا: الروّاية الغربية ووعي التّجريب.**	61-38
1.واقع الرواية من التجريب المادي المخبري إلى التّجريب الفني الأدبي.	41
2.بدايات التّجريب في المنجز النّقدي الغربي.	44
3.الرواية التجريبية في الغرب أعلامها ومميّزاتها.	48
• **ثانيا: الرواية العربية ووعي التّجريب.**	87-62
1.المنزع التّجريبي في الرواية العربية وأهم أسسه النّقدية.	69
2.الرواية العربية التّجريبية أعلامها ومميّزاتها.	83

• **ثالثا: النّص الروائي الجزائري واستراتيجية التّجريب**	109-87
'رصدٌ للمسار وتوصيف للوعي التجديدي'.	
1.الروايةالجزائرية وهاجس التّجريب.	87
2.الرواية الجزائرية من التّأسيس إلى التجريب.	91
الفصل الثاني: تمظهرات التّجريب في رواية 'جذور وأجنحة' للرّوائي سليم بقة	211-110
•**أولا: شعرية العتبات النّصية وحداثة التّشكيل البصري.**	153 -111
1.النّص الموازي للنص/المناص.	111
– تعريف النص الموازي.	112
أ. النص الموازي الخارجي (**leprétexte**)	112
ب. النص الموازي الداخلي (**intertitres**)	112
2. تجريبية العتبات النّصية وجمالياتها.	113
أ. مضمون الرواية.	113
ب. عتبة العنوان الرئيس.	117
ج. عتبة الغلاف:	133
– تأويل الألوان	136
– تأويل الصورة.	143
– اسم المؤلف.	151
– المؤشر الأجناسي.	152
– الهيئة الناشرة.	
• **ثانياً: التّجريب وبراعة التّشكيل اللغوي.**	173-154
1. لغة السرد العام (اللغة الفصحى).	156
2 . اللغة المحكية العامية (الدارجة).	158
3. توظيف اللغة الأجنبية (الفرنسية).	165
•**ثالثاً: الكتابة الرّوائية والوعي الجديد بالموروث الشعبي.**	190-174
– **الاستلهام من الموروث الشعبي.**	174

1. التناص مع الأمثال والتعابير الشعبية.	**176**
– دلالات التناص مع الأمثال والتعابير الشعبية.	**178**
2. التناص مع الأغاني والمردّدات الشّعبية التّراثية .	**185**
– دلالات التناص مع الأغاني والمرددات الشعبية التّراثية.	**186**
•رابعاً: التجريب الروائي فضاء الانفتاح على فن الرسم.	**218-191**
1. رواية 'جذور وأجنحة' واستثمارها فن الرسم.	**192**
2. قراءة في الصور الدّاخلية للرواية.	**193**
– دلالات الصورة الأولى.	**193**
– دلالات الصورة الثانية.	**195**
– دلالات الصورة الثالثة.	**199**
– دلالات الصورة الرابعة.	**201**
– دلالات الصورة الخامسة.	**203**
– دلالات الصورة السادسة.	**205**
– دلالات الصورة السابعة.	**207**
– دلالات الصورة الثامنة.	**208**
– دلالات الصورة التاسعة.	**210**
الفصل الثالث:ملامح التّجريب في رواية 'المطر يكتب سيرته' للرّوائي مرزاق بقطاش.	**309-212**

• **أولاً: استراتيجية النّصية الموازنة وأبعادها التّجريبية**	**239-213**
– العتبات النّصية وجمالياتها.	213
1. مضمون الرواية.	213
2. عتبة العنوان الرئيس.	218
3. تأويل الغلاف.	226
أ. تأويل الألوان.	229
ب. تأويل الصورة.	234
ج. اسم المؤلف.	239
د. المؤشر الأجناسي.	239
هـ.الهيئة الناشرة.	239
• **ثانياً: جماليات التّناص التّراثي ترسيخٌ لوعي روائي جديد.**	**282-240**
– أشكال التناص التراثي وتمظهراته في رواية 'المطر يكتب سيرته'.	243
1. التناص الديني.	243
–التناص مع القرآن الكريم.	243
– دلالات التناص مع القرآن الكريم.	245
2. جماليات التناص الأدبي.	256
– التناص مع الأمثال والحكم العربية.	256
أ. تعريف الأمثال.	257
ب. تعريف الحكمة.	257
– دلالات التناص مع الأمثال والحكم العربية.	258
3. التناص مع الموروث الشعبي.	261
– التناص مع الأمثال والتعابير الشعبية.	269
– دلالات التناص مع الأمثال والتعابير الشعبية.	269
	272

ثالثاً: الخطاب التّخييلي وتداخل الأنواع والفنون السّمعية البصريّة. **1. الرّواية التّجريبية والتقنيات السّينمائية.** – أبرز التقنيات السينمائية داخل الرواية. **2. الرّواية التّجريبية واستثمارها لفن الموسيقى.** – انفتاح الرواية على الموسيقى.	**309-283** **284** **285** **300** **301**
خـــاتمة	**320-310**
ملحق بيوغرافي	**329-321**
ثبت المصادر والمراجع	**353-330**
فهرس الموضوعات	**359-354**
ملخّص الدّراسة باللغة الإنجليزية	**360**

Abstract:

The Algerian contemporary novel has succeeded in creating a place in the world of Arab narrative creativity, adopting the strategy of experimentation that has enabled it to enter the worlds of narrative formation with its modernist dimensions open to the possibilities offered by the novel, giving the creator the freedom to tackle subjects that interest him unconditionally. This brought the Algerian novel in particular and Arabic in general out of the circle of tradition and subordination to the Western novel.

Through this study, we seek to draw the attention of researchers to the need to pay attention to the Algerian novel, as well as to try to prove that there are Algerian novelists, worthy of highlighting their creative experiences through careful study and examination, given that they have proven their effectiveness and richness on more than one level, especially those who have tried to eliminate the constraint of the dominant written stereotypes, which were a reality attested by creative experiences before ..., seeking to present an artistic vision according to new aesthetic forms, in terms of construction and artistic training, or thematic on the other hand.

On this basis, the need for research necessitated the choice of two narrative models, whose authors followed the course of experimentation and went through it. We felt this through the specificity of their narrative formation, in which many modern characteristics appeared that obliged us to stand up in their study and subject them to research.

As for the first model, it is represented in the novel "Roots and Wings" by "Salim Betka", while the second model is represented in the novel "The Rain Writes His Biography" by "Merzak Bektache".

In completing this study, we started from a major problem embodied in these issues: What is meant by experimentation in the Algerian narrative text? When did the Algerian novel reach an experimental consciousness? What are the most striking characteristics of experimentation in the Algerian novel?

Our research perspective was subject to draw the limits of one method, or rather several approaches that we followed according to the vision required by the nature of the two blogs, so we used the following methods: (the historical approach, the descriptive and analytical approach, the interpretative approach, the semiotic approach ...).