وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 221073087117

رقم التسجيل ط2: 222102478934

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان

آليات التجريب في سردية لقبش (سيرة ذاتية لحليب الطفولة) لعياش يحياوي

إعداد الطالبتين:

- كريمة غربي
- سمراء طيبي

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. البشير بختي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
د. باية بن مساهل	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. العلجة هذلي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1444/1443هـ. 2023/2022م.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): طيبي سعراء الصفة: طالبة

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 20198708353 والصادرة بتاريخ: 2019/07/14 بدائرة مقرة

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي** دراسات أدبية - أدب جزائري -

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

آليات التخريب في سردية لقيش إسمه فضاءة لطيب (الطفولة) لعياش يحياوي

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 02 / 10 / 2023

إمضاء المعني

رئيس المجلس الشعبي البلدي
بلدية ... وتفويض منه
بوريدي صباح

ملاحظة : أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): طيبي سمراء الصفة: طالبة

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 201907114 والصادرة بتاريخ: 2014.08.353 بدائرة مقرة

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي** - دراسات أدبية - أدب جزائري -

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

آليات التجريب في سردية لفتش إسمه ذاتية لطيب الطفوله) لعياش حباوي

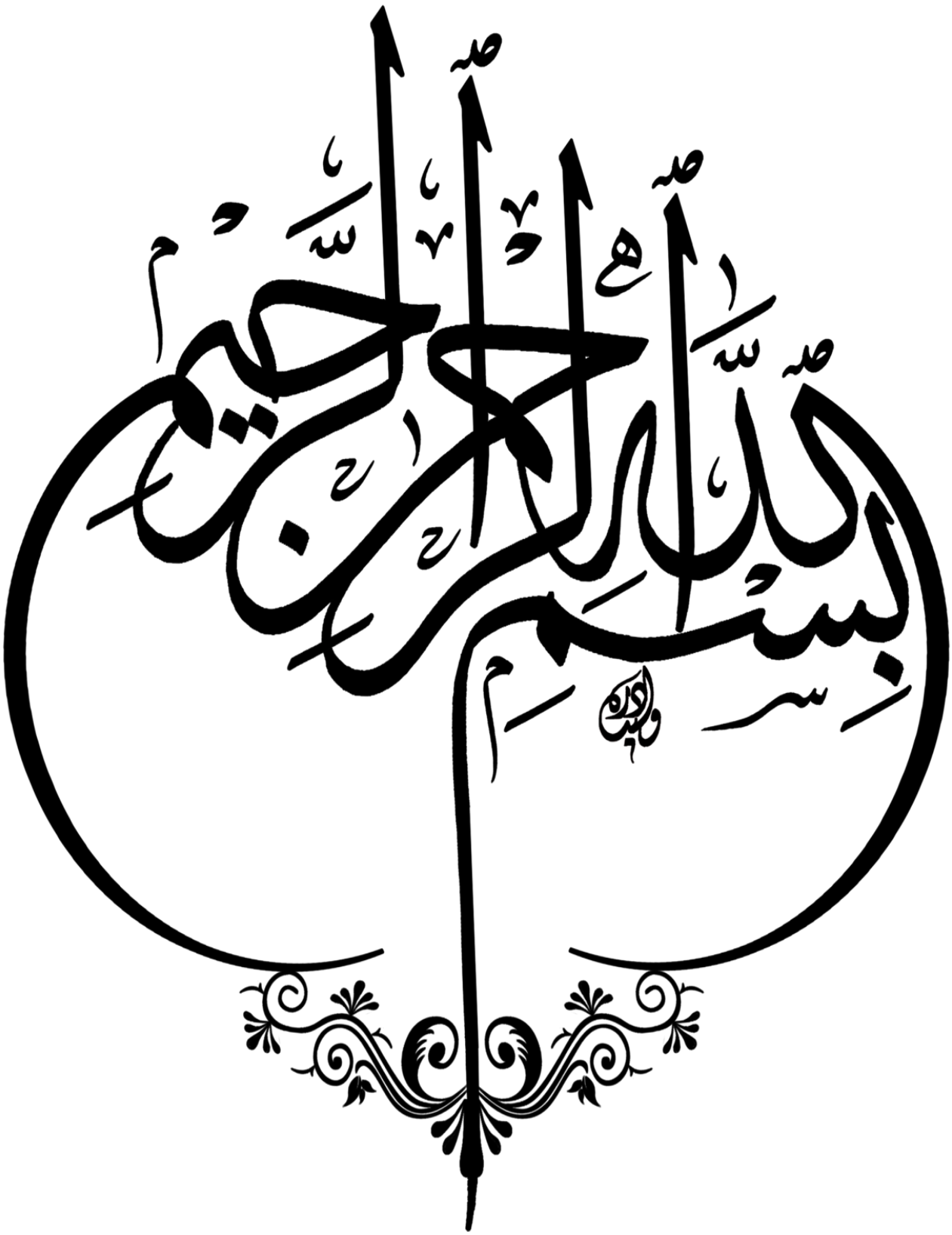
أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 02 / 10 / 2023

إمضاء المعني

بلدية المسيلة
تفويض من رئيس المجلس الشعبي البلدي
بوريدي صباح

ملاحظة : أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها .


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾[سورة النمل، الآية:19]

عرفانا بالجميل لأهل العطاء نتقدم بأرقى كلمات الشّكر والثّناء موصول إليك أستاذتي الفاضلة الدكتورة "باية بن مساهل" وذلك من أجل قبولها الإشراف على هذه المذكرة المتواضعة وما بذلته معنا

من مجهوداتها القيمة وتوجيهاتها وما قدمته لنا من ملاحظات وكانت لنا عونا مخلصا خلال فترة إنجاز هذا العمل.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الامتنان والشّكر إلى أعضاء المناقشة الذين ناقشوا هذا العمل مع احترامنا لكل ملاحظاتهم وانتقاداتهم التي هي في صالحنا من أجل تأطيرنا وتكويننا لنسير على المنهج الصّحيح ونجني بها ثمار تعبنا ونسأل الله عز وجل التّوفيق والسّداد لنا جميعا

الإهداء

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار ... الى من علمني العطاء بدون انتظار...

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار

إلى روحه الطاهرة والدي العزيز

والى ملاكي في الحياة ...إلى معنى الحب، وإلى معنى الحنان امي الغالية

الى زوجي الكريم والى طيور جنتي اية، يحي حفظهما الله

الى زميلاتي زهرة ,العمرية,حياة ,هدى اللواتي كن السند الذي ألجأ إليه

دائما عندما تغلق في وجهي الابواب

الى زميلاتي اللواتي رافقنني في المسيرة الدراسية الجامعية فوج (2)

الى كل من لم يذكره قلمي ,ولكن ذكره قلبي

كريمة

الإهداء

قال الله تعالى : ﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا﴾

إلى روحي أبي الطّاهرة أسكنها الله فسيح جنانه.

إلى أول من نطقت شفتاي باسمها وكانت منبع حياتي، إلى من الجنة تحت أقدامها أمي الغالية.

إلى من علماني أن الحياة دروب صعبة يجب الصّبر عليها وزرعا فيا بذرة خير ومبدأ إصلاح أخواي "عمر، خليفة".

إلى نجوم حياتي أخواتي العزيزات وزوجتي أخواي حفظهن الله .

إلى كل أفراد عائلتي فردا فردا.

إلى كل من كان لي السند وعنوانا من عناوين نجاحي أستاذي "محمد لمين".

إلى كل من ساعدني في انجاز هذا العمل من رفيقات دربي في فوج (2) ورفيقاتي في مدرسة المجاهد عطّابي عطا الله .

سمر

مقدمة

لا يزال جنس الرّواية فنا إبداعيا أدبيا، يتميز بالانفتاح واللااستقرار، فهي دائما متجددة ومواكبة لمتغيرات العصر، وهي من أقدر الفنون الأدبيّة في التعبير على مختلف القضايا الاجتماعية والفكرية، والثقافية، محققة أعلى نسبة مقروئية في العالم العربي، أو غيره من الأقطار الأخرى.

وقد شهدت هذه الأخيرة تطورا ملحوظا على مستوى بنائها السردي، وهذا ما استدعى دراسة هذا التطور، والرّواية الجزائرية أيضا كان لها نصيب من هذا التطور، وهنا نقصد بالتطور هو انفتاح جنس الرّواية على أجناس أدبية أخرى قصد خلق نوع من الإبداع والابتكار، وهذا ما يعرف بالتجريب، ولعلّ أكثر الأجناس الأدبيّة التصاقا وتعالقا بالرواية هي فن السيرة الذاتية، فالرّواية أعطت لفن السيرة الذاتية رونقا وجمالا فنيا رائعا. وظهرت رواية السيرة الذاتية في تجربة فريدة من نوعها جمعت بين الواقع والخيال والنّص والتاريخ.

والكاتب عياش يحياوي ابن منطقة المسيلة من الكتاب الّذين غاصوا في الواقع وصوروه بطريقة أدبيّة فنية، تمنح القارئ مساحة المتعة، وهذا ما قادنا إلى اختيار سردية "لقبش" لتكون موضوع البحث المعنون بـ: آليات التجريب في سردية "لقبش" (سيرة ذاتية لحليب الطفولة) لعياش يحياوي، فهذا العمل الفني تضمن وقائع تاريخية واجتماعية شملت مرحلة مهمة من تاريخ الجزائر، وجمع بين السيرذاتي في طابعه التاريخي، والرّواية في جانبها الخيالي الفني، فهو من التجارب الفريدة من نوعها في هذا الجنس الأدبي، والّتي لاتزال "محل سرد وفهم" على حد تعبير محمد آيت ميهوب وعبد القادر فيدوح... وهذا ما جعلنا نطرح الإشكالية الآتية: ما هي آليات التجريب الموظفة في سردية "لقبش" لعياش يحياوي سواء على مستوى اللغة أو العتبات، أو توظيف التراث؟ .وهل يمكن إدراج سردية "لقبش" ضمن رواية السيرةالذاتية؟ وهل المنجز الّذي يصرح صاحبه في بدايته أنّه

سيرة ذاتية يصنف مباشرة في خانة السيرة الذاتية، أم أنّه يمكن أن تعمل مؤشرات أخرى على حضور الذات وتأكيد نوعية النّص؟

وقد استعنا في بحثنا بدراسات سابقة، استضأنا بكتاباتهم، ككتاب: بشوشة بن جمعة، التجريب الجزائري وارتحالات السرد الرّوائي، و ايضا مذكرة دلالة الزمان والمكان في سردية "لقبش" لعياش يحياوي للطالبة خيرة ودود، ومذكرة بعنوان السيرة الذاتية في الأدب العربي المعاصر "لقبش" (سيرة ذاتية لحليب الطفولة) لعياش يحياوي نموذجا للطالبين محمد جربوع، وفتحي حمادي، جامعة المدية.

وأيضا بعض المقالات الّتي تبحث حول الأديب الراحل عياش يحياوي، كمقالة الكاتب عبد القادر فيدوح المعنونة بـ"المتخيل الذاتي في أخاديد "لقبش" وغيرها.

وقد اعتمدنا في دراستنا المتواضعة على المنهج الوصفي التحليلي من خلال وصف المعطيات والمصطلحات، مع الإفادة من المناهج الحداثية كلما أمكننا ذلك، وللإجابة عن الإشكالية المطروحة ارتأينا أن نقسم خطة البحث كالآتي: مدخل، وثلاث فصول، وخاتمة.

تناول المدخل لمحة تاريخية عن تطور التجريب في النّص الرّوائي الجزائري. أمّا الفصل الأول فقد عالج مفاهيم نظرية حول اشتغال التجريب الرّوائي وآلياته.والفصل الثاني تناولنا فيه اليات اشتغال التجريب على مستوى العتبات النصية وتجليات السرد السير داتي في رواية لقبش لعياش يحياوي.

أمّا الفصل الثالث فقد جاء تكملة لآليات التجريب على مستوى اللغة مزاوجة مع استلهام التراث والتاريخ في السردية محل الدراسة.

وختمنا بحثنا بحوصلة لأهم ما جاء فيه، وكذا النتائج الّتي توصلت إليها بعد هذه الدراسة المتواضعة.

ولا ننسى أن نشير إلى بعض الصعوبات الّتي واجهتنا أثناء دراستنا هذه والّتي من بينها قلة المراجع، والدراسات حول عياش يحياوي باستثناء بعض المقالات.

إلا أننا استطعنا متابعة البحث، وتخطي مختلف الصعوبات بفضل الله أولا، وبفضل الأستاذة المحترمة الدكتورة "**بن مساهل باية**" الّتي قامت بمجهود جبار في توجيهنا وإرشادنا.

لذا أتوجه إليها بجزيل الشكر والامتنان، وإلى كلّ من مد يد العون، كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذا البحث وتقويمه.

الله ولي التوفيق

مدخل

الرّواية الجزائرية المعاصرة والتجريب

عرفت الحركة الأدبية تطورا كبيرا، نتج عنه ظهور أجناس أدبية جديدة، ولعل من بين أهم هذه الأجناس الرواية، هذه الأخيرة التي لاقت رواجا وإقبالا خاصا من طرف الأدباء والقّراء على حد سواء.

فعمل النقاد على ترقيتها وتطويرها وتحديد عناصرها الفنية، خاصة وأن الرواية تختلف عن سائر الأنواع الكلامية الأخرى كالقصة القصيرة والشعر والمقال القصصي سواء كان ذلك من حيث المادة أو من حيث المعالجة الفنية.

والرواية الجزائرية امتدت جذور ميلادها من الرواية العربية لكنها نضجت وتطورت بالاعتماد على الرواية الغربية نتيجة ما أفرزته الحضارة المعقدة، ممّا أدى إلى ظهور هذا النوع الأدبي الجديد ملبيا لمتطلبات العصر الراهن والتقدم المذهل عاكسة لنفسية الإنسان المعاصر، ولما ينتابه من قلق وحيرة وتمزق وشك وتردد وعبث، وهذا نتيجة لمخلفات الحرب العالمية الثانية والتي أصبح فيها الموت نهاية وعنوانا لتلك الحضارة المترامية الأطراف.

فالرواية الجزائرية الحديثة في النشأة غير مفصولة عن حداثة هذه النشأة في الوطن العربي كلّه، مشرقه ومغربه، سواء في نشأتها الأولى المترددة أو حتى انطلاقتها الناضجة حيث لم تأتي هذه النشأة بمعزل عن الرواية الأوربية بأشكالها المختلفة، وفي النشأة تختلف من قطر عربي لآخر من دون أن تسهوا عن جذورها المشتركة عربيا:

أولا: في صيغ القرآن الكريم (القص في القرآن الكريم)، والسيرة النبوية.

ثانيا: في البذور القصصية الأولى في مقامات بديع الزمان الهمذاني (358-398هـ/969-1007م)، والحريري (446-556هـ/1054-1222م) التي ترجمت إلى عدّة لغات مثل الفارسية والتركية.[1]

[1] ينظر: عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، (د.ط)، ص195.

فالرِّواية الجزائرية لم تأتي من الفراغ فهي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها كما أنّها ذات صلة تأثيرية ما بهذا الفن كما عرفته أوروبا في العصر الحديث خصوصا بعد شيوع الواقعية مع "بلزاك".[1]

وقد كان للرّواية الغربية تأثير كبير في تطور الرّواية، حيث ساهمت في إثراء الحس الاجتماعي الّذي يدرك العوامل العالمية والقومية ويصور ذلك في قص جديد له طعم جديد، يحتفظ بالطابع المحلي الخاص بالبيئة العربية، فقد توسعت الرّواية التجريبية في استخدام كلّ الوسائل لكي «تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع، العذوبة المفتعل الّذي كانت تمثله القصة الواقعية والفن الرّوائي».[2]

فالرّواية التجريبية هي فن أدبي متحرر ومتفتح، مستوعب لكل الإضافات وهذا هو الإبداع في حد ذاته، فالتجريب قرين الإبداع على حد قول الكاتب صلاح فضل: «التجريب قرين الإبداع لأنّه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة».[3]

اذن فالتجريب الرّوائي هو مخالفة كلّ ما كان سائدا من قبل، أو معنى أصبح هو ثورة تحر من كلّ ما هو تقليدي.

أما عن الرّواية الجزائرية على وجه الخصوص، فقد اعتمدت اعتمادا كبيرا على التاريخ الشعبي الجزائري فمعظم الرّوايات هي انعكاس للواقع المعاش، مما أدى إلى ظهور روايات اتسمت بالضعف اللغوي والفني في بادئ الأمر مثل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمد بن براهم الّتي كتبها 1849، وهي أول رواية جزائرية لكنها لم

---

(1) ينظر: عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ص196.

(2) سعيد يقطين، قضايا الرّواية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2012، ص63.

(3) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2011، العدد 94، ص48.

ترق إلى مستوى الرّواية الفنية، فهذا عمر بن قينة يتحفظ في اعتبارها رواية والسبب في ذلك يعود إلى صنعها اللغوي كما ذكرنا سابقا، وعدم وجودها على الساحة الأدبيّة راجع إلى مصادرة المستعمر أملاك المؤلف وأملاك أسرته واضطهادها. [1]

ومن هنا نقول أنّ الرّواية الجزائرية مرت بالعديد من المراحل، كلّ مرحلة تختلف عن الأخرى حيث لكل مرحلة الأسباب والعوامل الّتي أثرت مباشرة على سماتها اللغوية والفنية، ومدى حصولها على الاكتمال الفني، وقبولها ورواجها في الساحة الأدبيّة في هذه الفترة، ألا وهي الفترة المعاصرة.

ففي مرحلة الأربعينيات والخمسينيات، ظهرت رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو 1947، هاته الأخيرة الّتي كانت أوّل رواية جزائرية اكتملت فيها الخصائص الفنية للرواية، فكان لها السبق في خوض غمار هذا الفن، أما فترة الخمسينيات، فإنّها تميزت بظهور روايتين، رواية باللغة العربيّة ورواية باللغة الفرنسية.

فالرّواية الأولى هي رواية (الطالب المنكوب) لعبد الحميد الشافعي، تدورأحداثها في تونس وبطلها الجزائري المنكوب عبد اللطيف.

والّتي تعتبر نموذج في السذاجة الفنية فهي «تبقى مجرد محاولات قصصية تندرج ضمن ما يمكن أن يطلق عليه بإرهاصات الرّواية العربيّة في الجزائر، وهي لا تخلو من نفس روائي، غير أنّها تفتقد الخصائص الفنية الّتي يقتضيها جنس الرّواية»[2]، فهذه الروية لم ترق إلى مستوى الرّواية المعاصرة بكل مقاييسها الفنية.

---

[1] ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص197.

[2] حسان راشدي، ظاهرة الرّواية الجزائرية الحديثة، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر العدد19، جوان 2006، ص30-47.

أمّا الرّواية الثانية فهي رواية (الحريق) لنور الدين بوجدرة الّتي تصدرت عام 1957 بطلها شاب شجاع اسمه علاوة، وقد سجلت هذه الرّواية تطورا ملحوظا خاصة على مستوى اللغة، لكن ما يؤخذ على الكاتب هو ثقافته المزدوجة العربيّة والفرنسية.

ثم روايات مولود فرعون المتمثلة في روايات (ابن فقير) عام 1950، والّتي تناولت حياة الفلاح القبائلي كيف يكد ويجد مقابل الحصول على حياة كريمة نظرا لطبيعة الظروف القاسية، وفي ملامتها المستعمر الّذي سلبه أرضه (الأرض والدم) عام 1951 حازت على جائزة الأدب الشعبي في فرنسا، أمّا الرّواية الثالثة (الدروب الوعرة) لمولود فرعون عام 1975، فهي تعالج الظروف الجماعية، وتقدم تصورا نابضا بالحياة عن واقع البيئة المحلية، كما تميزت هذه الفترة بظهور أعمال مولود معمري في رواية (الهضبة المنسية) عام 1952، ثم تأتي رواية (سبات العدل) 1955، ورواية (نجمة) لكاتب ياسين 1956، فكانت بحق النموذج الأرقى الّذي يوثق لبداية الرّواية الفنية الحقيقية.

إلى جانب ذلك ظهرت رواية (الانطباع الأخير) لمالك حداد 1954، والّتي تعد أوّل رواية صورت الثورة بواقعها المر.

كما تسجل هذه الفترة ثلاثية محمد ديب المشهورة بداية من (الدار الكبيرة) عام 1952، والّتي مثلت منعطفا حاسما في تطور الأدب الرّوائي المكتوب باللغة الفرنسية، ورواية الحرق عام 1954، ورواية النول عام 1955، هذا المضمون الّذي استند إلى الواقع ورصده بكل تفاصيله وعاداته وتقاليده، فالكاتب هنا استعمل اللغة الفرنسية وسيلة لإيصال صوت الشعب الجزائري.

أمّا في مرحلة الستينيات، فيطلق عليها فترة ما بعد الاستقلال، ظهرت أوّل رواية فيها سنة 1957، وهي رواية (صوت الغرام) لمحمد منيع تنتمي للرّواية الإصلاحية، كما ظهرت رواية (الأفيون والعصا) لمولود معمري (1965) ورواية (التلميذ والدرس) لمالك

حداد، ورواية (رصيف الأزهار لا يجيب) سنة 1961، فالرّواية الجزائرية ولدت في سياق تاريخي حرج بتحولاته ومساراته المتأزمة نتيجة لتداعيات الاحتلال الفرنسي، وما تركه من انعكاسات جارحة مازالت تسم منظمات المجتمع الجزائري «فقد كان الإبداع الرّوائي الجزائري المكتوب بالعربية دوما وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الاستقلال، منع يستمد أسئلة متنه الحكائي، وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المستجدة وصياغة المواقف الفكرية، والإيديولوجية إيزاءها».[1]

وهنا نقول أنّ الرّواية الجزائرية في هاته الفترة في مراحل سيرورتها وتطورها كانت خاضعة لحتميات اجتماعية وتاريخية، هاته الأخيرة الّتي ساهمت في بلورة وإعادة صياغة خصائصها وفق ما تتطلبه روح العصر، وهذا ما يقصد به تمظهرات فعل التجريب على مستوى النّص الرّوائي الجزائري.

كما ظهرت روايات أخرى مثل (الأفيون والعصا) لمولود معمري 1965، كذلك رواية آسيا جبار (أطفال العالم الجديد) 1962، واتخذت لها كإطار عام أحداث ووقائع الثورة المسلحة، وفي نفس السنة ظهرت رواية (من يذكر البحر) لمحمد ديب بأسلوب مختلف تماما لما عهدنا عليه كتابات محمد ديب، فلجأ إلى استخدام الرمز والتكثيف الشديد للأحداث، ليعبر عن أجواء التوتر والرعب الّذي يسود المدن، وعن حالة الخراب والدمار الّتي صارت السمة الواضحة الّتي تعبر عن حالة المدن والمداشر.[2]

وهنا نقول أنّ الرّواية الجزائرية في مرحلة الشتات، هي بمثابة الإرهاصات الأولى لميلاد رواية جزائرية فنية معاصرة بكل معنى الكلمة.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، الطبعة المغاربية، تونس، ط1، 2005، ص08.

[2] ينظر: أحمد منور، الأدب العربي بلسان فرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 2007، ص111.

أمّا في مرحلة السبعينيات فقد شهدت عقد الميلاد الحقيقي لولادة رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربيّة بامتياز، ففي هذه المرحلة تخطى مرحلة السطحية إلى مرحلة أكثر عمقا، ألا وهي مرحلة الفنية، هذه المرحلة تخطت تلك السطحية لتظهر في حالة فنية ناضجة، حيث شهدت هذه المرحلة تغييرات قاعدية ديمقراطية كبيرة، كانت الولادة الثانية والأكثر عمقا للرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربيّة. [1]

بمعنى أنّ مرحلة السبعينيات كانت الرّواية فيها بمثابة الحجر الأساسي لميلاد رواية جزائرية فنية بكل معنى الكلمة، كما أنّها تعتبر عتبة التأسيس الرّوائي العربي في الجزائر.

ولعلّ أوّل بداية اقتربت بنص "ريح الجنوب" 1971 للأديب عبد الحميد بن هدوقة «فإنّ بداياتها الفنية الّتي يمكن في ضوئها أن تؤرخ لزمن تأسيسها بنص "ريح الجنوب" 1971 للأديب الراحل عبد بالحميد بن هدوقة»[2]، بمعنى أنّ رواية "ريح الجنوب" كانت أوّل رواية أسست لميلاد رواية جزائرية فنية حقيقية.

كما شهدت هذه الفترة العديد من التحولات السياسية، والاجتماعية والثقافية، والّتي كان لها أثر كبير على الساحة الأدبيّة، بما في ذلك الرّواية، إذ يقول عبد المالك مرتاض الرّواية العربيّة بعد الاستقلال هي الوليد الشرعي الّذي أفرزته التحولات بكل تناقضاتها.[3]

وهنا عبد المالك مرتاض يقر بأنّ الرّواية في فترة ما بعد الاستقلال كانت تعبر عن الظروف السائدة في تلك بامتياز.

ولعلّ من أهم المواضيع الّتي عولجت في هذه الفترة هي قضية الثورة بصفة عامة أو أحد المواضيع المتفرعة عنها، كالثورة الزراعية، التعليم المجاني، الغربة، الهجرة،

---

(1) ينظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرّواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1986، ص90.

(2) بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربيّة الجزائرية ، ص07.

(3) ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص103.

الجهل، الفقر، البطالة، وكلّ التغييرات الّتي أفرزتها الثورة والمكاسب الديموقراطية الّتي حققتها "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة 1971، ولقد حاولت بعض الرّوايات الصادرة في نفس المرحلة أن تسير على نفس النهج الّتي سارت عليه رواية "ريح الجنوب"، ولعلّ من بين الرّوايات الّتي تتصدر المراتب الأولى رواية "اللاز" للطاهر وطار، والّتي تعتبر من بين الأعمال الثقيلة في قيمتها، الحربية في أسلوبها، فهو يطرح قضية الثورة بكل شفافية ومصداقية لا مكان فيها للتكلف والاصطناع، فقد استعمل أسلوب العرض المباشر الواقعي الموضوعي، ف "اللاز" تؤرخ لظهور الرّواية الإيديولوجية السياسية في الأدب الجزائري الحديث. [1]

لذا فإنّ السمة الغالبة على رواية السبعينيات، اتخاذ موضوع الثورة كموضوع أساسي في كلّ روايات هاته الفترة، بالإضافة إلى البساطة والتلقائية في السرد، كما اعتمد على اللغة العامية البسيطة القريبة لمستوى تفكير الشعب في تلك الفترة.

أمّا فترة الثمانينيات، فهي امتداد لمرحلة السبعينيات، رغم بعض الاختلافات خاصة على مستوى البناء السردي، كما أنّه وبالنسبة للكتابة الرّوائية، فقد انقلب من الخضوع للثابت الإيديولوجي، إلى أولوية أخرى أكثر انفتاحا ألا وهي التعبير عن الرؤى الفكرية، وخلخلة المعطى السردي القائم على استلهام منجز الثورة وتقديسها، واعتبارها أسطورة على المستوى الفني، في تعارض يقوم على خلخلة الموجود والمألوف.[2]

وهذه الفترة عرفت تحولا جذريا، خاصة على مستوى المضمون الفني، كما أنّ التجربة الرّوائية في هذه الفترة كانت غنية ومتنوعة، ومن أمثال هؤلاء واسيني الأعرج

---

[1] ينظر، محمد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، دار العربيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص53.

[2] ينظر، آمنة بلعلي، المتخيل في الرّواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الآمال، تيزي وزو، دط، 2006، ص54.

في رواية "النور" 1981، الحبيب السائح في رواية "زمن التمرد" 1985، جيلالي خلاص في رواية: حمائم الشفقّ" سنة 1988، وما يلفت النظر هو أنّ كتاب هذه المرحلة كانوا أكثر جرأة في مواكبة التجريب الرّوائي العربي، من خلال الحرص على التجديد في الخطاب الروائي، والانشغال على مستوى اللغة[1]، فن الرّواية كانت أكثر جرأة من خلال الانشغال على مستوى اللغة.

وقد كانت الثورة بمثابة الأسطورة في هاته الفترة، البعض تمجيدها وذلك لعظمتها، وهذا ما يظهر من خلال بعض الرّوايات: الانفجار 1984، بيت الحمراء 1986، الانهيار 1986 لمحمد فلاح، تلألأ الشمس لمحمد مرتاض، وغيرها من النصوص الرّوائية.

ولكن رغم الخطورة المعتبرة الّتي وصلت إليها رواية الثمانينيات «إلا أنّها روايات ذات قيمة محدودة فكريا وجماليا، بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضروري لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائري، وإدراك ما يغشيه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال، وعدم توفرهم على الشروط الوعي النظري للممارسة الرّوائية».[2]حيث أنّ البعد الإيديولوجي هو قيمة جمالية فنية في حد ذاتها بالنسبة للعمل الرّوائي.

ما يمكن قوله عن رواية الثمانينيات رغم محاولاتها تصوير الواقع والخروج عن المألوف من أفراح وأحزان بواسطة أفكار يعكسها الكاتب، إلا أنّها كانت خاضعة لحتمية إيديولوجية، مما قوض من جمالياتها الفنية، بلان مضمونها تتحكم فيه القضايا السياسية والاجتماعية.

---

[1] ينظر: آمنة بلعلي، المتخيل في الرّواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، ص52.

[2] المرجع نفسه، ص77.

أمّا عن فترة التسعينيات، والّتي تعتبر مرحلة الأزمة بالنسبة للمجتمع الجزائري خلال السنوات الماضية، مست كلّ فئات المجتمع، وهنا الرّواية الجزائرية مرت بمنعطف خطير وغيرت مسارها، حيث عالجت قضية المأساة الجزائرية بكل مظاهرها، فكانت تعبر عن ذات الإنسان المقموعة، هاته الأخيرة الّتي كانت تعبر بصدق عن تدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وقد أطلق على هذه الفترة العديد من التسميات منها العشرية السوداء، العشرية الدموية، و«يمكن أن نزعم أنّ مرحلة التسعينيات وبداية الألفية الثالثة فقد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربيّة على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي المأساوي (...) ومن أهم خصائص رواياتهم التحرر من قيود الرّواية الكلاسيكية والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، والسماع خطاب الذات المقموعة والانغماس في قضايا الواقع والسياسات، والعناية بالطرائق الفنية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي معاصرة في حد ذاتها».[1]

وهذا يعني أنّ هذه المرحلة، زعزعت الواقع الجزائري بكل معطياته، فأفرزت نوع جديد من الأدب، ألا وهو أدب الأزمة.

والأعمال الرّوائية في هذه الفترة كانت تعبر عن العنف السياسي وآثاره اجتماعيا، وثقافيا واقتصاديا، ولدينا من بين هذه الأعمال الطاهر وطار في الشمعة والدهاليز، واسيني الأعرج (سيدة المقام)، وذلك في البحث عن جذور الأزمة، وفضح الممارسات الّتي تبعتها، كما نجد أيضا إبراهيم يعدي (فتاوى زمن الموت)، ومحمد سالي (الورم)، بشير مفتي (المراسيم والجنائز)، فالرّواية في هذه الفترة كانت بمثابة شهادة على الواقع

(1) حسن المودن، جدل الجسد والكتابة في رواية "أشجار القيامة" للرّوائي الجزائري لبشير مفتي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، عدد04، جانفي 2009، ص60.

وشهادة بعلى حضور ذات المثقف المعذبة، «فالكاتب لم يعمد إلى توظيف الظاهرة الإرهابية على سبيل الموضة، أو لمجرد مواكبة الأحداث، بل الأصح أنّ الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا، وبالتالي كان لابد أن يترك بصماته في الكتابة»[1]، فالإرهاب والظاهرة الدموية هي حتمية، منها "العنف الدموي" فالكاتب هو بالدرجة الأولى مواطن، يعبر عن واقعه في كتاباته بكل مصداقية.

إذن فكلّ ما يمكن قوله عن هذه الفترة أنّها امتازت بعدة خصائص هي التقريرية والتسجيلية، حيث أنّ هذه الفترة جسدت معالم هذه الأزمة بكل شفافية، أيضا الاستقلالية، وهنا نعني الاستقلال عن الحكم الإيديولوجي آنذاك.

أمّا عن **فترة الألفينات**، فهي تعتبر محاولة حديثة أعطت للتجريب الرّوائي حقه في مخالفة كلّ ما هو تقليدي، في محاولة جادة للإبداع الرّوائي.

فهذه الفترة هي بمثابة نقلة نوعية للتجريب الرّوائي والاشتغال على أبياته، إذ حطمت القالب الكلاسيكي المتمثل في المستويات التاريخية والعلمية، وانتقلت إلى قالب أكثر جمالية وفنية ألا وهو الشعرية من الانطلاق من المقدمة والانتهاء بالخاتمة، وأصبح يهدم الشّخصية إلى حد استعمال اللغة كشخصية رئيسية في الرّواية.[2]

فالرّوائي هنا انفتح على آفاق جديدة أكثر مواكبة للتطور الأدبي خاصة في مجال التجريب الرّوائي، كما أنّ مجموعة من الأدباء جاءوا بنمط جديد من التجريب الرّوائي من خلال الاشتغال على الجانب السردي، هذا النمط الّذي يجعل العلاقة وطيدة بين التجريب والسرد السيرذاتي.

وهذا يتجلى في عدة مظاهر يمكن عرضها فيما يلي:

---

[1] مخلوف عامر، الرّواية والتحولات في الجزائر – دراسات نقدية في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربية –، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص99.

[2] ينظر، عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب، الجزائر، ط1، 1978، ص35.

- حضور الوعي النظري بالكتابة وإشكالاتها، هذا الحضور يبرز في التعامل مع الكتابة باعتبارها قيمة في حد ذاته، وبوصفها أفقا للمخيل والمتخيل.
- توظيف الذاكرة بشكل كبير، فهي الّتي تفتح المجال للمتخيل الخرافي.
- الاشتغال على اللغة بطريقة أكثر تحررا بغرض إغنائها وتطويعها وتجديدها.
- حضور المكونات السيرذاتية بوصفها عناصر تكوينية بالخطاب الرّوائي.
- ابتعاد الخطاب الرّوائي عن تسجيل الأحداث ووصفها إلا في القليل النادر.
- الجهر بالموقف الاحتجاجي تجاه الواقع والسياسة.
- تعويم الشّخصية داخل الرّواية وجعلها مجرد تجليات وأصوات غير قابلة للوصف الدقيق.[1]

فالمتأمل لهذه الممارسات على مستوى المتن السردي الرّوائي، يدرك بوجود محاولة جادة من طرف الكتاب للتحليق بالتجريب الرّوائي إلى آفاق أكثر حداثة ومواكبة لروح العصر.

حتى أن فترة الألفينيات قد غيرت التجربة الرّوائية مسارها إلى نوع آخر من التجريب، ألا وهو السيرة الذاتية الّتي تجسدت في شخص الكاتب، في محاولة جادة في إحداث نوع من التغيير الجذري، وخرق للبناء التقليدي للخطاب والانفتاح على آفاق جديدة للكتابة الرّوائية فالسيرة الذاتية هي في حد ذاتها تقدم وجودا ووعيا ذاتيا متقاطعا مع الزمان والمكان، هاته الخاصية الّتي تعتبر سمة من سمات التجريب في محاولة لمخرق المألوف، وهذا ما جعل وجودها مرتبطا ومحددا بالتاريخ العام والتاريخ الفردي، ويقدم هذا الشكل الجدلي والحميمي من خلال السرد. [2]

---

[1] ينظر: محمد الدغومي، الرّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، د ط، 1985، ص418.

[2] ينظر: عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص121.

أمّا عن الرّوايات الّتي تناولت السيرة الذاتية نجد رواية "سدرة المنتهى" للرّوائي واسيني الأعرج 2014، ورواية "لعبة النار" لبشير مفتي، ورواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي، ولعلّ آثار المرحلة السابقة تبدو جلية في هذه المرحلة، إلا أنّ التجربة الرّوائية في هذه الفترة ابتعدت عن الاستعجالية، وكانت أكثر عمقا ونضجا، في تحليل مظاهر الأزمة، وذلك كون أنّ الروائيين في هذه الفترة كانوا على قناعة تامة بأنّ الحاضر لا يبنى على أنقاض الماضي، وإنّما يتصل به اتصالا مباشرا، ومن أمثلة ذلك رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار سنة 2000، رواية "وادي الظلام" لعبد المالك مرتاض سنة 2005، ورواية "بحر من الصمت" لياسمينة صالح سنة 2001.

مما لا شك فيه، أن الرواية الجزائرية كنص هي شهادة على الواقع المؤلم والقاسي الذي عايشه الكتاب، وحينها كانوا ملزمين بأن ينقلوا هموم مجتمعهم وتصوير معاناتهم في قالب سردي يواكب التحولات التي شهدها المجتمع الجزائري، واختلفت بذلك الكتابة الروائية الجديدة عن سابقتها، ففي ظل تغيرات الواقع، كانت هناك محاولات للوقوف على ممكنات التحول وآليات التجديد والتجريب، بوصفها آليات اشتغال من أجل إبداع نص جديد، مختلف ومتميز، فعندما ننظر للرواية اليوم نجد فيها اختلافا على مستوى اللغة، إذ أن الكتابات الحديثة برمتها تعتمد على مستويات مختلفة تاريخية وعلمية، كما تستعين باللغة الشعرية، فجاء الجيل الجديد وكسر النمطية الكلاسيكية في عملية البناء، أي الانطلاق من المقدمة والانتهاء بالخاتمة، وأصبح يهتم ببناء الشخصية إلى حد استعمال اللغة كشخصية رئيسية في الرواية[1]، فقد انفجرت الرواية الجزائرية الجديدة على مستوى التقنيات الجديدة بتجاوزهم التقليد والنمطية.

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص35.

استطاع العمل الروائي معانقة فضاءات أوسع للإبداع الخلاق بالرغم من نشأتها المتأخرة زمنيا، إلا أنها تمكنت من إنجاب مجموعة من الروائيين الذين أبدعوا وأضافوا الشيء الكثير للنص السردي الجزائري،وتجدر الإشارة إلى أن رواية السيرة الذاتية "لقبش" لعياش يحياوي محل الدراسة الذي صور فيها مرحلة مهمة من تاريخ الجزائر من خلال تجربته الخاصة تعكس تأثره العميق بالظروف التي سادت مرحلة الاستقلال، فكاتب اليوم هو طفل تلك السنوات الأولى من استقلال الجزائر.

الفصل الأول

مفاهيم أولية حول التجريب الرّوائي

أولا: مفهوم التّجريب لغة واصطلاحا

ثانيا: مفهوم التّجريب الرّوائي

ثالثا: التّجريب والحداثة

رابعا: آليّات التجريب الرّوائي

أولا: مفهوم التجريب لغة واصطلاحا

إنّ كثيرا من المصطلحات الجديدة المتداولة في الساحة الأدبيّة والنّقدية يسودها الغموض كمصطلح التجريب، فقد تعددت مفاهيم التجريب في الأدب عامة وفي الرّواية خاصة، لذا وجب البحث عن مدلوله من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

أ- التجريب لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور مفهوم التجريب على النحو التالي: «جرب يجرب وتجربة وتجريبا، حاول واختبره مرة وبعد مرة، ورجل مجرب قد عرف الّأمور وجربها، والمجرب الّذي جرب في الأمور وعرف ما عنده.. ودراهم مجربة موزونة».[1]

ونجد في القاموس المحيط مفهوم التجريب: «جربه تجربة، اختبره، ورجل مجرب كمعظم: يلبي ما كان عنده، ومجرب: عرف الأمور، ودراهم مجربة، موزونة».[2]

ونف الدلالة وردت في المعجم الوسيط: «جربه تجريبا وتجربة اختبره مرة بعد مرة أخرى، ويقال: رجل مجرب: جرب الأمور، وعرف ما عنده، ورجل مجرب: عرف الأمور وجربها».[3]

وقد ورد في أساس البلاغة أنّ: «رجل مجرب، ومجرب، ذو تجارب، قد جرب وجرب».[4]

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، 1990، (مادة جرب)، ص261.

(2) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، إعداد وتقديم: عبد الرزاق المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة تاريخ العربي، ط1، بيروت، 1977، (مادة جرب)، ص139.

(3) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط1، مصر، 1972، (باب الجيم)، ص114.

(4) الزمخشري، أساس البلاغة، محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي سيطون، دار الكتب العالمية، ج1، ط1، بيروت، 1998، (مادة جرب)، ص129.

كما ورد في (Le Grand Porert): تجربة Expériemee وأصل الكلمة في اللاتينية Experientia والفعل Experiri (بمعنى القيام بتجربة) وPeritus من يملك الخبرة، أو بارع في كذا.[1]

أمّا في معجم مصطلحات الأدب نجد أنّ مجدي وهبة قد فرق بين نوعين من التجربة: التجربة (Experience) وتعني المعرفة أو المهارة أو الخبرة الّتي يكتسبها الإنسان من مشاركة في أحداث الحياة وملاحظتها ملاحظة مباشرة، والتجربة (Experiment) وتعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرضية من الفرضيات أو التحقق من صحتها. [2] أمّا بالنسبة للفظ التجريبي Expérimental فهو: «يستعمل في علوم الطبيعة خاصة، وكلّ ما استند إلى التجربة أو نسب إليها سمي تجريبا، والمنهج التجريبي في المصطلحات الفلسفية هو المنهج الّذي يعتمد الملاحظة والتصنيف وكذلك التحري بعد الاقتراض، وكثيرا ما يختلط هذا المفهوم بالاختباري (Empirique) ومنه الاختبارية (L'empirisme)، والاختبار يطلق على ما يحصل مباشرة من التجربة دون أن يحدد قانون مسبق»[3]، فهو لفظ متعلق بعلوم الطبيعة ثم انتقل إلى حقول معرفية أخرى.

إذن لقد تقاربت المفاهيم اللغوية للفظة التجريب وكلها جاءت تحمل في طياتها معنى الاختبار والتجربة وصولا للمعرفة والحقيقة الفنية الجمالية الّتي تختلف من مبدع لآخر.

---

(1) ينظر: رحال عبد الواحد، التجريب الرّوائي (سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف)، مجلة أبوليوس، الجزائر، المجلد 8، العدد 02، جويلية 2021، ص205.

(2) ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص88.

(3) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، لبنان، ط3، 1982، ص145.

ب- التجريب اصطلاحا:

إنّ التجريب عملية تقوم على المعرفة والاختبار «تصدر عن الذات المجربة الواعية بما تفعل حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجربة أي أنّها عملية إخضاع (الشيء) أو (الظاهرة) للتجربة ومتابعتها من أجل دراستها وتقنينها، والتجربة في العلم اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما أو تحقيق غرض معين».[1]

وقد تعددت المفاهيم والتعريفات لمصطلح التجريب وذلك راجع لاختلاف وجهات النظر للدارسين والباحثين لهذا المورد الجديد، «ويعتبر أوّل من استخدم هذا المصطلح الرّوائي "إميل زولا" الّذي كان متأثرا بالعلوم لذلك اعتمد على القواعد العملية في رواياته، وكان بحثه بعنوان "الرّواية التجريبية"[2]، وهنا يكون قد ارتحل التجريب من ميدان العلوم التجريبية إلى حقل الكتابة الرّوائية.

ويعرفه صلاح فضل بأنّه: «قرين الإبداع فهو يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، إنه جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف».[3]

فهدف التجريب هنا ابتكار طرق وأساليب جديدة في التعبير الرّوائي وبهذا يكون تجاوز مستمر على السائد، وكلّ هذا يجعل من التجريب «مغامرة كتابة مجهولة المآل»[4]، فله فعالية مستمرة وسيرورة دائمة بالبحث عن كلّ تواصل جديد، فهو فعل التغيير الّذي يتواصل مع العصر ولحظة الزمن وذلك من خلال إعادة بناء البنية التركيبية للأطر

---

(1) معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط1، 1972، ص114.

(2) ينظر: شوقي يوسف، غواية الرّواية دراسات في الرّواية العربية، وكالة الصحافة العربية، الإسكندرية، د.ط، 2008، ص75-76.

(3) صلاح فضل، لذة التجريب الرّوائي، ص03.

(4) قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، د ط، 2009، ص06.

التقليدية الّتي جمدت حركة الإبداع والتواصل مع تجارب الماضي للوصول بها إلى نهاية جديدة مؤدلجة بالتجارب واختراق ما هو سائد ومجمد. [1]

فالتجريب إعادة بناء وفق مخطط جديد لكسر ما هو سائد وتقليدي وفتح المجال لأفق إبداعي جديد، فهو أداة لتطوير فنون الأدب وهو بمثابة ثورة تجعل الأديب ينطق بما هو مسكوت عنه، إنه الرغبة على التغيير بإضافات جمالية تؤصل ما قبلها وتؤكد باستيعاب الجديد.

إنّ التجريب تجسد كلّ مظاهر الاختلاف والتحديث «باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف، وإحداث أساليب فنية ومغايرة لأنّها تتسم بالمجاوزة على الأطر الثابتة ومسايرة ركب التطور والحداثة».[2]

ومن هذا المنطلق فالتجريب يرادف الإبداع «أي معرفة الخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية الّتي تجعل من هذا النّص أدبا رفيعا أي عملا إبداعيا مشهودا بأدبيته الجمالية والمميزة في أساليبها».[3]

ولقد مس التجريب بكثرة السّرديات من خلال استحداث أنسجتها ومعالجتها لوقائع جديدة، فغدا التجريب أساسا للتجديد ومخالفة المألوف ورفض كلّ ما ينافي روح العصر، وتطور المجتمع وحرية الفرد في الثقافة والأدب والفن ومن ثم تفكيك تراكيبها وإبراز خيالها، وإظهار مميزاتها التعبيرية واللغوية.[4]

إنّ التجريب هو محاولة البحث الدائم عن الجديد سواء من ناحية الشكل أو المضمون في الرّواية للظهور بعوالم جديدة وأشكال جديدة متطورة، مواكبة تطور العالم برؤية تبقى

---

(1) ينظر: فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار حامد، الأردن، ط1، 2012، ص09.

(2) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص03.

(3) عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط2، 2010، ص59.

(4) ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص311.

مقبلة دوما على التجريب «الّذي تستمد منه تجدد نسقها وتطور آليات إنشائها عالما روائيا لا يزال بصدد التشكل، يعكس تنامي وعي كتابها النّقدي بشروط ممارستها نوعا أدبيا يتعالى على الثوابت والحدود، من خلال مساءلة ذاته دون التوغل بعيدا في مسالك المغامرة».[1]

لقد اقترن مفهوم التجريب في بعض الآراء السالفة الذكر بالاختبار- الخروج- الإبداع- التجدد، فهو خليط من هذه المفاهيم ولا يمكن حصره في واحدة دون أخرى.

هو التجاوز والخروج والانزياح ,والبحث الدائم والإبداع والابتكار الّذي يسعى إلى تطوير الرّواية شكلا ومضمونا.

ثانيا: مفهوم التجريب الروائي

ارتبط مصطلح التجريب بالمجال العلمي وذلك بالتركيز على الجوانب العلمية واستنتاج قوانين ونتائج وسرعان ما انتقل هذا المصطلح ليمس المجال الأدبي بتوظيف أساليب جديدة ترتكز بدرجة كبيرة عن اللغة وطريقة التعبير، حيث أصبح التجريب أحد المسائل الفنية الهامة خاصة في المجال الرّوائي، فظهر كتعبير عن الحاجة إلى التجديد والرغبة في التخطي والخروج عن المألوف وتجاوز المحظور، والثورة على النموذج ورفض جماليات التقليد، وقد تعددت مفاهيم التجريب في الآداب عامة والرّواية خاصة وذلك لأنّه مصطلح فضفاض ومتشعب.

إنّ تحديد مصطلح التجريب في «مفهوم جامع مانع يعني نهاية التجريب»[2]، لأنّ التجريب ثورة دائمة مستمرة على كلّ ما يراه الرّوائي تقليدا شكلا أو مضمونا.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الرّوائي المغاربي، دار المغاربية، تونس، ط1، 2003، ص103.

[2] بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، دار المغاربية، تونس، ط1، 1999، ص262.

1- التجريب عند الغرب:

يعتبر "إيميل زولا" (Emil Zola) رائد الواقعية الّذي بادر بنقل النظريات والاتجاهات الفلسفية إلى الإبداع الأدبي والفني حتى أصبح أي عمل أدبي يقوم على التجريب وذلك في كتابه "الرّواية التجريبية"، حيث قام "إيميل زولا" واتأخذ اتجاها علميا، فهو يعتبر الرّوائي مجرب لأنّ الحياة الاجتماعية تبدو له كمختبر شاسع، وموقع أفعال متواصلة، وينبغي للرّواية الّتي تمثل تلك الحياة الاجتماعية أن تصور هذه التفاعلات وإلا أخطأت موضوعها، فالإنسان المجتمعي حسب "إيميل زولا" من طبيعته أن يكون موضوعا للتجريب.[1]

إنّ "إيميل زولا" يطلب من الرّوائي أن يتعامل مع موضوعاته بالموضوعية مثل العالم في مختبره وهنا يكون قد جرده من إنسانيته.

في حين يرى "جان كوهن" (Jean Cohen) أنّ التجريب «وعي مطلق وشامل مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا، بل متعال على كلّ الأوصاف ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم».[2]

فالتجريب من منظوره يحمل دلالات متعددة، والإبداع الأدبي خرق للقاعدة باعتماد التحول والتغيير في الأشكال.

وقد كان التغيير في الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرّواية رافضة كلّ القيود والثوابت على يد طائفة من الكتاب الفرنسيين، ومنهم آلان روب غرييه، ونتالي ساروت، وكلود دسيمون، وميشال بيتور.[3]

---

(1) ينظر: محمد الباردي، الرّواية العربيّة والحداثة، دار الحوار، سوريا، ط2، 2002، ص37.

(2) محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر، الرباط، ط2، 2006، ص16.

(3) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998، ص47.

ظهر آلان روب غرييه في أشهر أعماله الرّوائية داعيا إلى التجديد والتجاوز ومن بين أعماله الرّوائية "المتلصص" (Le voyer)، "الغيرة" (La jalousie).

يعتبر غرييه منظر الحركة الرّوائية الجديدة سنة 1955 من خلال أعماله الرّوائية الّتي تتمحور حول تطبيق تقنيات الرّواية الجديدة، ويحمل كتابه من أجل رواية جديدة «دعوة خاصة وملحة إلى تجاوز الرّواية التقليدية الّتي ازدهرت في النّص الأول من القرن 19 حيث قام بخلخلة المفاهيم السردية من شخصية وحبكة، معلنا أنّها مبادئ منتهية الصلاحية، فجاءت رواياته بحبكة متفككة، متحررا في كتاباته لتكون الكتابة عنده لغزا يستفز القارئ ويدفعه إلى التساؤل والتأويل.

وظهر في ذات المجال الإبداع الأدبي "ممر ميلان" (Bassgedlan)، و"جدول الأوقات" (Lamploi Du Remps) كما نظر للرّواية الجديدة من خلال كتابه "بحوث في الرّواية الجديدة" سنة 1972 الّذي يعد ربحا مهما بالنسبة للرّواية الجديدة[1]، هو يرى أنّ الرّواية التجريبية يكون بالخروج عن المألوف من خلال توظيف الكاتب لأساليب جديدة تغير الجانب التركيبي والتأليفي للرّواية.

ونجد فترة الحرب التحريرية الجزائرية وما مرت به فرنسا من زعزعة للوضع الّذي أثر في عقول المفكرين الفرنسيين والّذي ظهر جليا في كتابات الكثير منهم أمثال "نتالي ساروت" في رواياتها الثلاثة (Le Planétrium) 1959، و(Martéreau) 1953، و(Les Fruit D'or) 1963.[2]

---

[1] ينظر: محمد الباردي، الرّواية العربيّة والحداثة، ص45-46-69.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص53.

إنّ روايات "نتالي" وغيرها من الروائيين في هذه الفترة مثلت ميلاد الرّواية الجديدة، وذلك من خلال الاضطراب الّذي عاشه الشعب ورغبتهم في البحث عن البديل والتغيير والجديد.

وقد كانت "نتالي" من خلال كتاباتها تنادي بالرفض للتقليد وتكرار ما سبق، فقد ربطت الرّواية الجديدة بعصر السلك الّذي انزاحت عنه القيود والمفاهيم الثابتة.

إنّ التجريب في الرّواية الغربية عامة والفرنسية خاصة قد انطلق من مفهوم حرية الإبداع في العمل الأدبي الّذي بدوره أتاح لها إنتاج طرائق سردية جديدة كسرت المألوف وغيرت مجرى البناء السردي وذلك بتقنيات مستحدثة وموظفة في مجال أعمالهم.

2- التجريب عن العرب:

غالبا ما يحمل مصطلح التجريب دلالة الرغبة في التفوق ومخالفة السائد، فالكثير من الروائيين اليوم «لا يستريحون لاتباع الأساليب القديمة الّتي حققتها الإنجازات الرّوائية في تاريخها السابق وسعوا إلى إعادة خلق وتجريب أشكال جديدة عبر التساؤل حول الأساليب»[1]، لأنّ في نظرهم هذه الأساليب والجماليات هي قديمة في عالم يزداد فيه التقدم العلمي وتتغير فيه العلاقات الإنسانية والاجتماعية والمعرفية.

وهذا ما يذهب إليه صلاح فضل، فهو يرى بأن التجريب هو الإبداع والتميز والتجاوز، «فجوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل».[2] فما يعول عليه الرّوائي في التجريب هو ابتكار عوالم متخيلة جديدة تسمو بنصه إلى أفق يتجاوز كلّ ما هو مألوف والطبيعي إلى آخر غير مألوف ليكتشف المجهول، فكان التجريب أساس التجديد.

---

[1] مالكوم براد بري، الرّواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة، 1996، ص15.

[2] صلاح فضل، لذة التجريب الرّوائي، ص03.

ويرى محمد الباردي أنّ التجريب «سعي دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدم، وهو تجاوز مستمر للقاعدة والقانون»[1]، وهذا التجريب يعتمد على مدى سعة وثقافة المجرب.

إنّ الرّواية العربيّة هي تجريبية بالأساس لتداخلها مع أنواع السرد التاريخي والشعبي، والديني والعجائبي، والاستخدام الشائع للهجات العربية، والتهجير اللغوي الّذي يراه البعض سفاحا لأنّه عصف بقواعد اللغة، وقتل مضامينها، ورغم ذلك تبقى الرّواية التجريبية نتاج الإبداع الأدبي في العصر الحديث وصانعة الوعي التاريخي والثقافي[2]، وبهذا يتم اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد.

وباعتبار التجريب بحث مستمر عن الجديد والمتجدد في الشكل والمضمون، يرى سعيد يقطين أنّ الإفراط في التجاوز هو ما تقدم تسميته عادة بالتجريب»[3]، فكلما كان اختلاف بين السابق والحاضر كان تجريبيا وبين الحاضر ورؤية مستقبلية عد تجريبيا، فالرّوائي التجريبي يكون في حلقة دائمة من الشك والتساؤل، حيث أنّ محمد أمنصور يعتبر قانون التجريب «سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم تسعى إلى تجاوز الفهم القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل»[4]، وبهذا يكون المنتوج الرّوائي قد اكتسى صبغة الجدة أو التجريب.

إنّ إدوارد خراط يطلق على هذا النوع من المنتوج مصطلح الحساسية الجديدة ويفرقها عن الحساسية التقليدية في أنّها تحمل استشراقا لنظام قيمي جديد لا في الفن فقط

---

(1) محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص291.

(2) ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص03-04.

(3) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الرّوائي الجديد، المغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص287.

(4) محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفو برانت، فاس، ط1، 1999، ص24.

بل على المستوى الثقافي والاجتماعي والتاريخي، هذه الكتابة الّتي توحي بمرونة متجددة وتدفق مستمر.[1]

فالتجريب مجموعة من التقنيات يعتمدها الأدباء التغيير وتجاوز الواقع الفني المتكرر والمستهلك لتلك القواعد الكلاسيكية الموروثة، فيكون التجريب في ثورة دائمة على القواعد وتنكر مستمر للأصول ورفض للجماليات التقليدية فلا الشّخصية شخصية ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرّواية التقليدية مقبولا في تمثل الرّوائيين الجدد[2]، إذ الرّواية الجديدة ثورة على ما كان وتفسيره بقوالب تسعى لتواكب الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي.

في حين يرى محمد برادة أنّ مصطلح الرّواية الجديدة «تستعمل لتوصيف عناصر تشكيلية ودلالية موظفة بطريقة بارزة من دون أن يعني ذلك بالضرورة أنّ هذه العناصر لم توجد من قبل في نصوص سابقة زمنيا إلا أنّ كيفية توظيفها وسياق إنتاجها يكسبانها دلالة وتحققا مختلفين تبدو جديدة بالقياس إلى فترات سابقة من تاريخ الرّواية».[3]

ومن هذا المنطلق نستطيع القول أنّ كلّ روائي مبدع ومجدد في روايته بإخضاعها للتجريب بأساليب وطرائق يراها مناسبة لنصه وعلاقته بالملتقى في واقع السياسي، الثقافي والاجتماعي، دون الخروج التام عن الأطر الأساسية للعمل الرّوائي.

قدم النّقاد والروائيون بالعرب مجهودات كبيرة في دراسة الرّواية التجريبية عبر مراحلها واستخلاص مناطق وأساليب وطرائق التجريب في العمل الرّوائي ومن أمثالهم: "صلاح فضل"، "محمد برادة"، "سعيد يقطين"، "عبد الملك مرتاض"، إضافة إلى "إبراهيم صنع الله" الّذي يعد من أبرز رواد الحركة الرّوائية التجريبية في الوطن العربي، إذ شكل

---

(1) ينظر: إدوارد خراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص23.

(2) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية– بحث في تقنيات السرد، ص48.

(3) محمد برادة، الرّواية العربيّة ورهان التجديد، دارالصدى، دبي، ط1، ماي 2011، ص47.

التجريب سمة أساسية في روايته "ذات" وتظهر أيضا في بقية روايته "تلك الرائحة"، "الصقر الأسود"، "رواية للفتيان"، فقد حملت في طياتها نزعة في خلخلة البنى السردية السائدة في الرّواية العربيّة وزعزعة طقوس التلقي التقليدية الّتي ربطت القارئ العربي بالرواية بالعربية زمنا طويلا. [1]

ونجد أيضا الرّوائي الجزائري "الطاهر وطار" وهو من رواد التجريب السردي ويظهر ذلك في أعماله الرّوائية "القصر والحوات"، "عرس بغل"، "الشمعة والدهاليز"، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" الّتي جاء بسمة المغايرة والخروج عن السائد المألوف سواء في الجانب الفني أو المضموني، خاصة روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، إذ نجد فيها من بين آليات التجريب عجائبية التأنيث السردي، الشّخصية العجائبية والأشياء المؤنسة، واللازمن، واللامكان.[2]

ولا ننسى أوّل رواية جزائرية فنية للرّوائي "عبد الحميد بن هدوقة": "ريح الجنوب"، وروايته الثانية "نهاية الأمس" فكانتا بمزاوجة بين التقليد والحداثة، وقد كان التجريب جليا في روايته "بان الصبح"، ونجد أيضا روايته "الجازية والدراويش" الّتي شكلت تحولا نوعيا في مسيرته الإبداعية وذلك باستعارة التراث الحكائي فقد كانت من وحي أحداث أكتوبر، ومن هذا يمكن القول أنّ عبد الحميد بن هدوقة قد تجاوز المألوف في أعماله الإبداعية من خلال توظيف أشكالا فنية حديثة.[3]

إنّ المسار الّذي قطعته الرّواية العربيّة عامة والجزائرية خاصة في تطورها عبر محطات مختلفة بعد تجريبا، فهناك من ربطه بالإبداع والمغامرة، وهناك من ربطه

---

[1] ينظر: بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، ص304.

[2] ينظر: جلاب صليحة، آليات التجريب السردي عند الطاهر وطار (الولي الصالح يعود إلى مقامه الزكي)، مجلة مقابسات في اللغة والأدب، العدد 03، نوفمبر 2019، ص278-279.

[3] ينظر: بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، ص110-113.

بالابتكار والتجديد من خلال استثمار التراث واستحضار التاريخ، فكانت التنوعات على مستوى الموضوعات والتقنيات نتيجة الخلخلة الّتي حدثت في مفهوم الكتابة والتلقي.

فنجد محمد صلاح فضل قد حصر التجريب الرّوائي في ثلاثة مفاصل أساسية هي:

1- ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة، ولم تتناولها السّرديات من قبل.

2- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها مثل تيار الوعي تعدد الأصوات وغيرها من التقنيات السردية المتجددة.

3- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويكون عبر التعالقات النّصية الّتي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة...الخ، لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد. [1]

ومن هنا يكون التجريب قد تعلق بمستوى البنية السردية ومستوى الخيال (صور نمطية مأخوذة من الواقع) ومستوى اللغة، ويكون بتعالق بين البنى النّصية واللغة المعبرة في الرّواية.

يجدر الإشارة أنّه من الصعب تحديد مفهوم عربي دقيق للتجريب فهو يختلف من كاتب لآخر، وأن الكتابة في خضم تقنيات التجريب هي ممارسة صعبة، فالكاتب يخلق شكلا خاصا به ويتبعه ذلك التجديد في المضامين بما أنّ التجريب يقتضي التحرر والتجاوز لكل ما هو تقليدي مستهلك.

ثالثا: التجريب والحداثة

إنّ التجريب هو تلك الثورة القائمة من أجل الخروج من دائرة التقليد والمستهلك وهو تلك الرغبة الجامحة في التفوق ومخالفة السائد والبحث عن كلّ ما هو جديد، وقد ارتبط

[1] ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الرّوائي، ص05.

مصطلح الحداثة بمفهوم التجريب، حيث تعتبر الحداثة من أهم المصطلحات التي شغلت اهتمام الدارسين والنّقاد شرقا وغربا.

وقد جاء مفهوم الحداثة لغويا في لسان العرب: «الحديث: نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثا، وحداثة، وأحدثه، هو محدث وحديث، وكذا استحدثه، وقد استخدم العرب حدث مقابل قدم أي ما يعني أنّ الحداثة تعني الجدة، والحديث يعني الجديد».[1]

وكان للفظة الحداثة حضور في القرآن الكريم في عدة مواضع والكثير من الصيغ أهمها: حدث، يحدث، محدث، تحدث، من خلال الآيات القرآنية الآتية الذكر وهي:

- قال تعالى: ﴿**قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا**﴾.[2]
- قال تعالى: ﴿**مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ**﴾.[3]
- قال تعالى: ﴿**يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا (4) بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا (5)**﴾. [4]

أمّا في الاصطلاح فمفهوم الحداثة ظهر في منتصف القرن 19 نتيجة الأحداث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في تلك الفترة.

إنّ مفهوم الحداثة ليس مفهوما سوسيولوجيا أو سياسيا أو مفهوما تاريخيا وإنّما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد، فهي تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية.[5]

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (حدث)، ص121.

(2) سورة الكهف، الآية 69.

(3) سورة الأنبياء، الآية 02.

(4) سورة الزلزلة، الآية 04-05.

(5) ينظر: محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، العدد 03، ص11.

فقد أطلق مصطلح الحداثة على التحولات الفكرية الّتي حصلت في العصر الّذي تلا النهضة الأوروبية بعد الثورة الفرنسية وانتقالها إليها نتيجة التأثر لوجود قناة التواصل بين الثقافتين، فالحداثة سلسلة لا متناهية من تحولات وتغيرات (الحاضر) وغير قابلة للاكتمال.

يعرف سعيد بن زرقة الحداثة على أنّها «الثورة على القديم والثورة على أشكال السلفية والسعي الدائم لاعتناق الجديد في المضمون، أو بعبارة أخرى تحرر المبدع من إبداع أسلافه»[1]، ويرى غالي شكري أنّ الحداثة «كرؤيا ثورية تقتحم السائد وتهاجم التخلف».[2]

ومن هذه المفاهيم يتبين لنا أنّ مفهوم الحداثة هو خرق المألوف وكسر العادة وابتداع ما لم يكن، ونسف السالف والدعوة إلى التجديد باستمرار، فكلّ ما كان يجب صبغه بالحداثة وذلك بإحداث التغيير عليه سواء شكلا أو مضمونا يوافق زمننا وعصرنا المتجددين.

ويرى فتحي التركي ورشيدة التركي أنّ مفهوم الحداثة يجب استنطاقه في بنية عمله ومستنتجاته الفكرية، فالحداثة ذات مفهوم حركي يتغير بتغير الأجيال ولا يمكن أن يتصف به جيل دون آخر أو أمة دون أخرى.

إنّ الحداثة هي الحالة الناتجة عن تطور زمني يسمح بالوضع بالقائم المتجدد تلقائيا أن يعبر بشكل أو بآخر عن روح العصر، أي حضور الأنا على صعيد الإيداع الفني.[3]

---

[1] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي (أدونيس أنموذجا)، أبحاث للترجمة، بيروت، ط1، 2004، ص25.

[2] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النّقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، رسلان للطباعة، دمشق، (د.ط)، 2010، ص81.

[3] ينظر: فتحي التريكي، رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الانتماء القومي، بيروت، (د ط)، ص5-33.

إذن فالحداثة مرتبطة بالزمن الّذي هو حركة مستمرة، فحديث اليوم يصبح قديما في الغد.

إنّ مفهوم الحداثة يتحدد ويقترب من التجريب لأنّه ينبع من خصائصها الذاتية المتميزة، وذلك بفرض الأشكال السائدة ونبذ القواعد المتحكمة في جنس الرّواية.

فملمح الحداثة في الرّواية يتجلى في النزوع إلى التجريب الّذي وضع الكتابة الرّوائية في موضع تساؤل، فالهوس بالتجريب يعتبر من الملامح الأساسية للرّواية الّتي تولد عند الهوس بالحداثة.

لا يمكن التفريق بين التجريب والحداثة نظرا لارتباطهما ببعضهما البعض، فالتجريب هو خرق للسائد والمعروف مما يتولد عنه حداثة تعبر عما توصل إليه وما استنتجه وطرأ من تغيرات، فالأديب يستحدث أساليب وأشكالا وموضوعات جديدة في سبيل تجربتها، فهو يعبر عن تجربة شعورية وذاتية خالصة، يسعى من خلالها إلى الحرية وتحطيم أغلال التقليد وكلّ ما هو قديم. [1]

إنّ التجريب وثيق الصلة بالحداثة لأنّ كلاهما يرفض الثبات في جميع المجالات وينهض بالتجاوز الّذي يعزز من تغير الصورة النمطية للواقع المعاش وتعميق الرؤية للذات المبدعة والانفتاح على عالم لا نهائي.

فالتجريب والحداثة وجهان لعملة واحدة وهي الثورة، التغيير، الحركية المستمرة، الرؤى المستقبلية.

---

[1] ينظر: غنية بوبيدي، مظاهر التجريب والحداثة في الرّواية الجزائرية (رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج أنموذجا)، أوراق المجلة الدولية للدراسات الأدبيّة والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، المجلد 02، العدد 01، 2020، ص45.

رابعا: آليات التجريب الرّوائي

اكتسبت الرّواية الجزائرية مكانة في المنظومة الأدبيّة العربيّة بفعل مجموعة من التّحولات الّتي روّضت الفعل الكتابي لينسجم مع متغيرات العصر عن طريق أدبيّة جديدة عملت على تصوير، وتأثيث العمل السردي بطريقة أكثر فاعلية وحداثة، وتغليب الشّعرية على الممارسة الإبداعية، كلّ هذه التّغيرات تدرج ضمن مصطلح آليات التّجريب، هاته الأخيرة الّتي أعطت النّص الجزائري ميزة خاصة جعلته متفردا.

1- اشتغال التجريب على مستوى الشخصية:

سعت الرّواية التّجريبية جاهدا ومرارا على تقويض البناء التقليدي للرّواية التقليدية، الّتي كانت تؤمن بقداسة الشّخصية الّتي لا تموت ولا تتزعزع أهميتها في كلّ عمل روائي، لتأتي وتعتبر الشّخصية مجرد عنصر شكلي وتقني وفق ما تقتضيه تحولات العصر مثلها في ذلك مثل الوصف والسرد والحوار[1]، فكلّ عنصر في العمل الرّوائي هــو عنصر متحرك ومتغير وليس عنصرا قارا، والشخصية هي كذلك تؤمن بهذه التغيرات الّتي تفرضها الحتمية التجريبية، وأيضا تحولات العصر.

فمن ناحية اشتغال التجريب على مستوى الشّخصية نجد ظهور الأبطال أو البطل الهامش الّذي يحتاج إلى الحدث والشخصيات المشاركة حتى يثبت الفاعلية الّتي تتأزم بفعل حدث ناتج عن تجربة مع شخصية من الشّخصيات، «فإن وجوده ما هو إلا ممارسة لبرنامج سردي يشتغل عليه أكثر من ذوات من أجل مساعدة تقدمه»[2]، وهذا ما يعرف بالاستيلاب والّتي تعتبر سمة الكتابة الرّوائية المعاصرة، حيث: «يكاد يكون الاستيلاب

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد، ص113.

[2] قاسم يوسف: إستراتيجية التجريب في الرّواية الحداثية، مجلة الأنبار، ع6، 201، ص33.

سمة الكتابة الرّوائية المعاصرة، باعتباره حالة شعورية ملازمة للوجود الإنساني، وقد ارتبطت مسألة الاستيلاب بـ:مفهوم البطل الشكلي».[1]

فهنا الشّخصية انزاحت عن دورها الأساسي في تجربة فريدة من نوعها، وهنا الشّخصية أصبحت هي في حد ذاتها تحتاج لمن يدعمها، فقدمت أولويتها السردية في أخذ مساحة ومكانة مرموقة في العمل الرّوائي، وبالتالي تراجع البطل الفرد عن دوره الأساسي، فبدلا من أن يكون عنصرا محوريا وأساسيا في صنع الأحداث، أصبح عنصرا طفيليا يحتاج إلى دعائم أخذت تعمل على..، وبدلا من أنّ يكون هو العنصر الخلاق، أصبحت الأحداث هي الّتي تساعد على خلقه»[2]، وهنا الشخصية هي عنصر ديناميكي، فلم يعد ذلك العنصر المحرك للأحداث، بل أصبح في حد ذاته عجينة قابلة للتطويع عن طريقها رافضة «لوجود شخصية على أنّها تمثل صورة من صور الحياة الاجتماعية وأنّها ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية، فاختلفت بذلك نظرة الكتاب للشخصيات الّتي خلقوها».[3]

فقوضوا بذلك كلّ البديهيات والمسلمات الّتي تقر بأنّ "البطل" هو محور العملية السردية والّتي تنتهي دوما بنهاية سعيدة.

وانطلقوا إلى آفاق أكثر اتساعا ومرونة، وهذا ما فرضته التجريبية من خلال رفض الاستقرار والجمود، وانفتاح عامل السرد على نصوص أخرى من خلال تعويضات عملية استبدال سير الأحداث بين الوجود واللاوجود، والوعي والوقوف، أو المواصلة في متناقضات تعمل على تصعيد عناصر السرد مما يجعل النّص السردي أكثر جمالا وتشويقا

---

(1) ينظر: رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، دكتوراه، في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015/2014، ص186.

(2) ينظر: آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، (د.ط)، ص36-37.

(3) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص105.

بل «بدأت تدريجيا تتقلص، وتتفكك لدرجة أنّها لا تشكل إلا دعامة هشة، وغير ثابتة للمادة الجديدة، بلغت درجة من التعقيد بحيث أصبح بطل الرّواية التقليدية عاجزا عن احتوائها داخل حدوده المرسومة».[1]

فمن مميزات العمل التجريبي هي خلق حالة من التيهان والغموض، وخلق نوع من الحيرة في الشخوص، فهم كانوا في مرحلة انتقالية بين الانطلاق والوصول، فلم تكن هناك قواعد ثابتة قارة.

كما أنّ الشّخصية لم تعد تقدم كما كانت عليه في الرّواية التقليدية، بل أعطتها شكلا مختلفا، فبدلا من أن يمثل الشّخصية بصفاتها الفيزيولوجية، أصبحت تمثل بصفاتها التعبيرية، وفاعليتها في التأثيث السردي، وتحريكها لوتيرة الأحداث، فهي شخصية تعبيرية نابعة من طبيعة الظروف السياسية، والاجتماعية، والحضارية المحيطة بها، واقع مغترب، وشخصيات مغتربة، مأزومة، مقهورة.

فأصبحت الشّخصية رمزية تمثل بحرف أو رقم، وما فيها من تهميش لصورة الشخصية، والإنقاص من قيمتها، وبعدما كانت هي محور العملية السردية أصبحت مجرد عنصر مكمل للأحداث، وكأنها بذلك «تحولت لشماعة توضع عليها الأحداث الّتي تعيشها الشّخصية الّتي لا يمكن التخلي عنها ولا اعتبارها محور البرنامج السردي».[2]

2- المكان التجريبي:

للمكان أهميته في كون أنّه أحد أهم البنيات الّتي يتأسس عليها العمل السردي ف «لولا هذه الحركة في المكان لما كان للرّواية وجود».[3]

---

[1] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص364.

[2] أحمد راجح خالد، الكتابة من المنظور الحداثي، مجلة الموقد، ع5، 2010، ص33.

[3] عاصم خواجة: التجريب بين التنظير والممارسة- دراسة في رواية الثمانينات أنموذجا، المنار، ع22، 2003، ص20 .

فالمكان هو عنصر مهم في عملية السرد، وهو من أبرز مظاهر الحداثة في العمل الرّوائي، فهو انعكاس لمتغيرات العالم والوجود، فهو يفسر الأحداث ويربطها بالأماكن الّتي يوجد فيها على ظهر الواقع.

اشتغلت الرّواية التجريبية على معطى المكان، وأعطته وجودا مغايرا يتسع إلى متطلبات التغيير الحاصلة، وبفتح المعانِ للمكان في التحرر من قيود الأمكنة المعتادة إلى أمكنة أخرى لها فضاءات أخرى، والّتي شكلت حاجزا أمام المد الحركي الّذي تتطلبه الرّواية التجريبية، من خلال الانتقال من عالم الواقع، إلى عالم متخيل أكثر جمالا، وإذا كان في الأصل يستمد من عالم واقعي، إلا أنّه يختلف عنه اختلافا جوهريا يجعله قادرا على أن يسمى المكان سمات تجعل التأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية[1]، وبالتالي إيجاد المعادل الّذي يشكل في مرحلة ما نقطة تأزم، وتضييق للبعد الحركي للشخصية، والإطباق على قدراته من خلال احترام الحدود الّتي ترسم من خلالها اتساع الحركة السردية، ففي الرّواية التجريبية لم يعد من الضروري أن تدور الأحداث في أمكنة معروفة بل أصبحت الأماكن متخيلة بغرض إضفاء نوع من الروح الجمالية على النّص «المكان المتخيل الّذي لا يكون مقصودا لذاته بقدر ما هو مخلوق لدلالة فنية جمالية تنبع منها أهميته».[2]

فهنا المكان لم يصبح خاضعا لحتمية جغرافية، وإنّما أصبح يحمل محملا تخيليا بحت، وهذا هو وجه الإبداع فيه.

---

[1] ينظر: عاصم خواجة: التجريب بين التنظير والممارسة– دراسة في رواية الثمانينات أنموذجا، ص21.

[2] مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة، مصر، 1998، ص144.

لقد أصبحت الأمكنة الّتي تؤطر أفعال الشخصيات، وتؤثر في الزمن متشظية شأنها شأن الزمن الروائي[1]، ومن هنا كان من الضروري البحث عن مكان جديد، يتيح للشخصيات التعبير عن اهتمامهم، وتطلعاتهم بكل حرية، وإيجاد معادلات أكبر انفتاحا يمكن إجمالها في التعبير عن الحلم، الانكسار، الحب، الوطن، ورسم صورة جديدة للمكان الروائي، هذه الصورة الّتي تعرف بـ"اللامكان" واللجوء إلى الحلم كبديل عن المكان الجغرافي، وأصبحت الكتابة الجديدة تعيد تشكيل عالم ضائع، يعتمد كليا على ضياع الذات، فالرّواية التجريبية أصبحت تبنى على واقع انفلات الذات، وبالتالي ليس هناك مكان جغرافي يستطيع أن يحتوي هذا الضياع والانفلات سوى "اللامكان"، وهذه هي الجمالية في العمل التجريبي.

3- تشظي الزمن في الرّواية التجريبية:

لقد مارست الرّواية التجريبية تغييرات جذرية على مستوى عنصر الزمن، فكانت تتصرف في حيثيات هذا العنصر بكل حرية، وتخطت التقليدية، وتجاوزت تلك القداسة في ترتيب الأحداث، فقد زعزعت الرّواية الجديدة بناء الزمن الممتد على خط مستقيم لا تشوبه عقد، والّذي قيد من حركة الشّخصية وحريتها، والبحث عن بديل جديد يفارق النمط الجاهز، ومنطق السرد والسببية، والانقياد نحو نهاية متوقعة.

وتعد افتتاحية البناء التتابعي في النّص الرّوائي التقليدي أكثر السمات بروزا، حيث يقوم المؤلف بتشكيل الإطار الزماني والمكاني للشخصية الرّوائية لتمهيد سيلان الوقائع في الزمن، إذ يخضع بناء الحدث الرّوائي لمنطق السببية، فالسابق يكون سببا للاحق، والبطل ينسج حبكة النّص صاعدا إلى الأمام بشكل أفقي خطي، فيتأزم المتن الحكائي في لحظة ما

[1] ينظر: عاصم خواجة، التجريب بين التنظير والممارسة، دراسة في رواية الثمانينات أنموذجا، ص11.

هي الذروة ثم تفرج[1]، فالتلاعب في الأزمنة كان الفضاء الرحب لاستيعاب تقلبات وانفلات الذات، والتهشم، وانقلاب الموازين، هاته الأخيرة الّتي أدت إلى ظهور مصطلح جديد في الرّواية التجريبية، ألا وهو المفارقات الزمنية، فقد مثلت المفارقات الزمنية الأرضية التجديدية الّتي تشابكت فيها خيوط الزمن، وتعانقت مع الذات الكاتبة، فضاع الزمن بضياعها، وانكسرت خطيته، حيث أنّ «التجريب في الزمن، يتأسس على ما يسمى المفارقات الزمنية»[2] والّتي لطالما شكلت الحجر الأساسي للرّواية التجريبية من خلال تشرذم الزمن، وكسر خطيته، وتلاحمه مع الذات المتقلبة الطامحة إلى فضاء أوسع أكثر توسعا وشعرية، تتيح للنفس البشرية التعبير عن أغوارها، والمفارقات الزمنية لها تقنيات عديدة من بينها:

أ- الاستباق (السرد الاستشرافي):

هو تقنية من تقنيات المفارقة السردية، وفيها يقوم الكاتب بالقفز في العالم المحكي إلى المستقبل عن طريق التنبؤ، كما هو متوقع، أو محتمل الحدوث، وتكون الرّواية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد، ويصطدم أمام ترتيب زمني طبيعي، وتسمى تقنية الاستباق، لربط أحداث القصة ببعضها البعض حتى وإن كانت منفصلة.

فتقنية الاستباق تضفي نوعا من التجديد على مستوى محور الزمن، فهي تربط الأحداث ربطا منطقيا مهما كانت متباعدة على مستوى السلم الزمني.

---

(1) ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات، الأردن، ط1، 2004، ص65.

(2) حميد الحميداني: بنية النّص السردي من منظور النّقد الأدبي- الرّواية المغربية ورواية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، (د.ط)، 1985.

ب- الاسترجاع أو السرد الاستذكاري:

الاستذكار هو العودة إلى الماضي، والّتي يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة، فالاسترجاع هو الإحالة إلى الوراء، أو اللاحقة، والإيحاء هو خاصية حكائية تتجذر في النّص عندما «يترك الرّوائي مستوى القص الأول، ويعود إلى بعض الأحداث الماضية ليرويها في لحظة لاحقة لحدوثها».[1]

وهذا ما يعرف بظاهرة الخطف، وظاهرة الاسترجاع، والّذي هو لحظة توقف وتوقيف للنسيج القصصي في حاضر السرد[2] من خلال قطع أو توقيف لمسار التسلسل الزمني، المنطقي التقليدي للعمل الأدبي، ويسد هذا الفراغ الّذي خلقه هذا المقطع، بإيحاءات تجتهد فيها الذات في خلق أحداث مطابقة لها سيحدث مستقبلا في جو من الشاعرية الفنية والجمالية، وينقسم الاسترجاع إلى:

ب-1 استرجاع خارجي:

والّذي يرتبط بعلاقة عكسية مع الزمن السردي، فكلما ضاق الزمن الروائي، شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر، وامتد عميقا إلى ذاكرة الزمن[3]، بمعنى أنّه كلما ضاق مجال الاسترجاع الخارجي، كلما كان المجال واسعا في سد هذه الفجوات.

ب-2 استرجاع داخلي:

ويكون مضمرا أو مصرحا به «يتطلب ترتيب القص في الرّواية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تتابع النّص أن يترك الشّخصية الأولى ويعود إلى الوراء

---

(1) محمد العيد تاورتة: بنية الزمن الرّوائي عند سيزا قاسم، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع5، 2000، ص31

(2) ينظر: قارح عبد السلام: الحوار القصصي، المؤسسة العربيّة للدراسات، الأردن، 1999، ص135.

(3) ينظر: سيزا قاسم: بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة 2004، ص51.

ليصاحب الشّخصية الثانية»[1]، فهذه التقنية تعتمد على ربط الحدث بالأحداث السابقة له، وهذا ما يلغي خطية الزمن التقليدية تماما إلى فضاء أكثر اتساعا لاستيعاب الذات في التعبير عما يختلج فيها، ومواكبة روح العصر.

ج- تبطيء الحكي:

ويقتضي تعطيل وتيرة سير حركة تقديم الأحداث الرّوائية بالاعتماد على نقطتين هما: المشهد والوقفة:

ج-1 المشهد: وهو من أهم التقنيات الّتي يستخدمها الرّوائي، ويقصد به «المقطع الحواري الّذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السرد، إنّ المشاهد بشكل عام تمثل اللحظة الّتي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»[2]، وهو يعتمد على التطابق بين زمن السرد وزمن القصة.

ج-2 الوقفة: حيث تعمل هذه التقنية على تبطيء السرد ليفسح المجال للوصف أو التعليق فهنا حركة السرد الزمنية تتوقف، حيث يستعين السارد بباقي عناصر العمل الأدبي، كالشخصيات والمكان لسد هذه الفجوة.

د- تسريع الحكي:

ويظهر تسريع الحكي في تقنيتين هما: الحذف والخلاصة:

د-1 الحذف: في هذه التقنية «يلجأ الرّوائي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، مكتفيا بإخبارنا أنّ سنوات أو شهور قد مرت من عمر شخصياته، دون أن يفصل أحداثها، فالزمن على مستوى الوقائع طويل لسنوات أو شهور، ولكنه على مستوى القول: صغير».[3]

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص61.

[2] حميد الحميداني: بنية النّص السردي، ص78.

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1987، ص113.

د-2 الخلاصة: حيث حددها جيرار جينيت بأنها سرعة النص، وهذه السرعة تدل على التشابه الحاصل بين زمن السرد، وزمن القصة «من أبرز أوجه التسريع السردي التلخيص أو الخلاصة تعني سرد الأحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات، أو أسطر، أو كلمات دون التعرض للتفاصيل»[1]وهنا السارد يسرد فقط الأحداث المهمة مع حذف الأحداث الهامشية التي ليس لها دور مهم في تطور الأحداث.

4- مستوى اللغة (تجاوز اللغة الفصحى إلى العامية واللهجات):

اللغة هي أداة التعبير والتواصل، ولغة الخطاب الأدبي الحديث والمعاصر، فاللغة هنا تنزاح عن التقليدية المتمثلة في الفصاحة إلى واقع أكثر جاذبية وجمالية ألا وهو الشعرية، هاته الأخيرة الّتي تتجاوز كلّ ما هو مألوف من حيث الرؤيا والتصوير، واللغة الشعرية، هي كلّ ما ليس شائعا ولا عاديا، ولا مصوغا في قوالب مستهلكة».[2]

فالشعرية هي نوع من الاستلاب اللغوي والانزياح عما كان مألوفا سابقا، وهذا ما يتجلى بصورة واضحة في النّص السيرذاتي الرّوائي، «إنّ هذه اللغة الانزياحية، تصنع صورا شعرية في غاية القوة والإيحاء، تولدت عن وعي يدرك أنّ الاشتغال على اللغة وباللغة في إطار النّص الأدبي ضروري جدا، لأنّ كلّ إبداع كما قال فلاسفة اللغة، يعتبر حدث مهما في حياة اللغة»[3]، فالشعرية كتقنية تعتبر نوعا من التجريب الروائي، وتجربة إبداعية لها قيمتها ووزنها في الساحة الأدبيّة، كما نجد أيضا استخدام اللغة العامية، وهذا

---

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1998، ص51.

(2) فاطمة هرمة: ملامح التجريب في الرّواية الجزائرية- نماذج مختارة، مدارات في اللغة والأدب، مج01، ع01، 2018، ص269-280.

(3) ينظر: رحال عبد الواحد: التجريب في النّص الرّوائي الجزائري، ص348.

من خلال الأمثال الشعبية الّتي «تعتبر صفوة الأقوال، وعصارة الأفكار لأجيال سبقتنا عبر التاريخ الإنساني، وهو زبدة الكلام الصادر عن البلغاء والحكماء».[1]

وعليه نقول أنّ اللغة التجريبية مازجت بين كلّ ما هو شعري، وما هو عامي، في سنفونية أدبيّة رائعة.ففي العمل الرّوائي السيرذاتي طوع الكاتب اللغة وأعطاها وجوها عديدة حتى يستطيع التعبير عن الذات، ومن بين هذه الطرائق:

1- استخدام اللغة العامية:

إنّ استخدام اللغة العامية في الرّواية السيرذاتية له اعتبارات عديدة، من بينها أنّ اللغة العامية ذات نفس طويل، وأقرب للنفس في التعبير، رغم أنّ البعض من النّقاد يعتبرون اللغة العامية، لغة مشوهة إن صح التعبير، فهي تقلل من قيمة العمل الأدبي وأنّها لغة نشأت من رحم المعاناة، أي هي مقيدة بظروف اجتماعية واقتصادية معينة، فهي لا تصلح لما يحدث في عصرنا الحالي من متغيرات وتحولات و«الظرف اللغوي الّذي يعاني من ازدواجية في التعبير، بين لغة قومية في قمة نضجها، وقدرتها التعبيرية، ونظامها الضابط المتضبط وفق أعلى القوانين الّتي تحكم لغة من اللغات، إلى جانب مجموعة من اللغات الاجتماعية السائدة، لا يخضع أي منها إلى حس فطري جماعي مشوه، مقيد للمجموعة الّتي تستعملها، وهي إنتاج بيئتها الضيقة، وإنتاج الطرف الاجتماعي والسياسي والحضاري الخاص بهذه الفئة.[2] وهذا يعني أن اللغة العامية أكثر ارتباطا بواقع الحياة المعيش.

---

[1] ينظر: رابح خدوسي: موسوعة الأمثال الجزائرية، دار الحضارة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص05.

[2] سليمان حسين، مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص33.

2- استخدام اللغة الشعرية:

إنّ استخدام اللغة الشعرية هو كسر للنمطية التقليدية والتعبير عن لغة الواقع بلغة الحلم والخيال، والخروج عن ما هو معهود في اللغة الشعرية هي «إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية يسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة».[1]فهذه اللغة أصبحت تدرس لذاتها، وأصبحت غاية العمل الأدبي خالصة للفن ومن أجل قيم جمالية بحتة.

نجد أيضا استخدام الانزياحات والصور الفنية، الّتي حملت اللفظ معاني عديدة غير معناه الحقيقي الّتي هي عبارة عن «إعادة تركيب الكلام لتدخل هذه الكلمات في شبكة من العلاقات تجبر الحشد الدلالي على البروز، وذلك من خلال كسر القواعد، وتجاوز السنن، لتأسيس آفاق جديدة، مليئة بالرؤى والاحتمالات»[2]، وهنا فالأفعال كانت توضع في غير موضعها وبالتالي إعطاء منعوتات أخرى تختلف عما هي عليه، فأعطت رواية السيرة الذاتية جمالية خاصة.

وما يلفت في العصر الحديث هو استخدام الشعر في الرواية، وهذا هو التجريب في حد ذاته خاصة وأن عصرنا هذا هو عصر الرّواية و«أسلوب الصياغة الّذي يستعمله الشاعر هو التجربة».[3]

فاللغة الشعرية أعطت العمل الأدبي جمالية خاصة عن طريق عنصر الخيال المتمثل في استخدام الشعر، والانزياحات والصور الفنية بصفة عامة.

---

(1) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، تونس، سراس للنشر، 1975، ص24.

(2) محمد سالم، الحداثة وتجلياتها في الرّواية العربية، مجلة الأنبار، ع6، 2016، ص44.

(3) أحمد راجح خالد، الكتابة من المنظور الحداثي، مجلة الموقد، ع5، 2010، ص50.

5- رواية السيرة الذاتية:

تعتبر رواية السيرة الذاتية رواية تجريبية بامتياز لأنّها ربطت السرد السيرذاتي والرّواية الحديثة ربطا فنيا محكما، وخلقت نوعا آخر أكثر جمالية وإبداعية، حيث يتماهى جنسي السيرة والرّواية وتجانسهما في الرّواية السيرذاتية للرّوائي، حيث أنّها «عمل سردي روائي يستند في مدونته الرّوائية على السيرة الذاتية للرّوائي حيث تعتمد الحادثة الرّوائية في سياقها الحكائي، اعتمادا شبه كلي على واقعة سيرذاتية واقعية، تكتسب صفتها الرّوائية أجناسا بدخولها في فضاء المتخيل السردي»[1]، فرواية السيرة الذاتية تعتبر تجربة فريدة من نوعها حيث داخلت بين السرد السيرذاتي والرّواية الإبداعية بطريقة جمالية، فنية، مبتكرة، وجديدة.

ورواية السيرة الذاتية هي عمل سردي روائي يستند في مدونته الرّوائية على السيرة الذاتية للرّوائي، حيث تعتمد الحادثة الرّوائية في سياقها الحكائي اعتمادا شبه كلى على واقعة سيرذاتية واقعية تكتسب صفتها الرّوائية ملزمة للقارئ، وموجهة لسياسته القرائية النوعة.[2]

لذا فإنّ أنجح السير الذاتية وهي الّتي تكتب بأقلام الروائيين، توفيقهم بين السيرة الذاتية المتعلقة بحياتهم، والموضوع العام للرّواية إلى أبعد حد، فالسيرة الذاتية الرّوائية أخذت من كلّ جنس تقنيات فنية معين لتولد جنسا هجينا، اكتملت فيه العناصر الفنية للتجربة الرّوائية الجديدة، هذه التقنيات الّتي يمكن حصرها في «تقنية الخيال، التصوير،

---

(1) محمد صابر عبيد: تمظهرت التشكل السيرذاتي، اتحاد بالكتاب العرب، دمشق، 2006، ص140.

(2) ينظر: آمنة مهرهرة، سلمى شكشاك، جماليات السيرة الذاتية المعاصرة "لقبش لعياش يحياوي" أنموذجا، جامعة محمد الصديق بن يجي، جيجل، مذكرة ماستر.2015/2014، ص54.

والانزياح عن تقريرية الواقع وجاذبيته إلى أغوار الشّخصية والاحتفاء بالأبعاد الزمكانية، واستعمال النواقض باختراعها، وإعادة تركيبها وصياغتها».[1]

مع أخذ بعض العناصر بقليل من الحذر، فلا يجب المبالغة في الخيال، لحد اختفاء ميزة الصدق، واستعمال اللغة العامية.

إذن فوجه التجريب في رواية السيرة الذاتية هو إدخال السيرذاتي في الرّواية في سمفونية أدبية رائعة، وهذا هو الإبداع في حد ذاته.

فالسيرة الذاتية تمد الرّواية بالمادة الخامة، والرّواية تمد السيرة بـ"المتخيل السردي" فتكسبه جمالية خاصة، شرط باستعمال عنصر "الخيال" بعقلانية، كما يقر شعبان عبد الحكيم محمد في عرض أحداث حياته هي «ذلك القالب الفني الّذي يزاوج فيه الكاتب في عرض أحداث حياته (الواقعية) في شكل روائي، يعتمد على السرد، والتصوير، وإيجاد الترابط والاتساق بين الأحداث الفنية، واستخدام الخيال استخداما محدودا في تجسيد هذه الأحداث، واللجوء إلى الحوار في تجسيم المواقف والكشف عن أبعاد شخصيته، وتحقيق المتعة الجمالية في عمله الأدبي، ناهيك عن استعمال اللغة ذات الطابع التصوري الإيحائي، الّذي يساعد على تصوير الأحداث وتجسيدها مع حسن صياغة الأسلوب جملا وعبارات».[2]وهذا يعني أنّ عنصر الخيال هو الّذي جنس السيرة الذاتية ضمن مصطلح رواية السيرة الذاتية.

6- استلهام التراث والتاريخ:

عرف التراث أهمية بالغة في معظم الدراسات الحديثة، إذ استطاعت الرّواية الجزائرية أن تحقق نجاحا باهرا، فاختارت الاهتمام بالمضمون من خلال ما يعيشه

---

(1) حسن المناصرة، وهج السرد (مقاربة في الخطاب السردي السعودي)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص97.

(2) شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، رؤية نقدية، دار العلم والإيمان، ط1، 2009، ص72.

المجتمع الجزائري عن طريق توظيف التراث بطريقة أكثر جدة وانفتاحا على متغيرات العصر، من خلال استحضار التراث الشعبي في كلّ الأعمال الأدبيّة، ونذكر من بين الأدباء الّذين وظفوا التراث الشعبي، نجد بني هلال في رواية"الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، فمثلا «السيرة الهلالية الّتي وظف منها شخصية الجازية رمزا جماليا وفكريا لجزائر الاستقلال».[1]

نجد أيضا أعمال واسيني الأعرج في روايته "حارسة الظلال" و"نوار اللوز"، فقد وظفوا التراث بطريقة جديدة تتخطى المحاكاة والتقليد إلى الإضافة عبر مسعى البحث توقا إلى المعايير الشكلية السائدة من أنماط الكتابة الرّوائية التقليدية.

وعليه فالتراث الشعبي له قيمة كبيرة في إرساء قواعد التجريب الرّوائي، كما أنّ الرّوايات الجزائرية استثمرت قضية الثورة التحريرية، إذ صارت موضوعا جوهريا تدور حوله كلّ الموضوعات الأدبيّة، وإعادة معالجة الأمور التاريخية بطريقة يمتزج فيها الواقعي والخيالي والتاريخي، لأنّ حضور الحسي التاريخي للأديب الرّوائي وشعوره بما يحمله الموروث الشعبي الحضاري للأمة الجزائرية يكسبانه تشبعا بالهوية الذاتية لهذه الأمة الّتي حاربت من أجل الحفاظ على ثباتها، واستبدال الواقع المزري، بواقع أكثر جمالا يضفي طابعا سحريا عجائبيا بكون الروائي قد زين به نصه الرّوائي فنيا وجماليا.[2] وعليه فقد كان للتراث التاريخي الشعبي دور كبير في إرساء دعامات التجريب الرّوائي.

---

(1) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الرّوائي المغاربي، ص109.

(2) ينظر: بلحيا الطاهر، الرّواية العربيّة الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، ابن النديم للنشر ، دار الروافد الروائية، ص182.

الفصل الثاني

آليات التجريب على مستوى العتبات و تجليات السرد السيرذاتي في رواية لقبش لعياش يحياوي

أولا: التجريب على مستوى العتبات النّصية

1. عتبة العنوان
2. عتبة الإهداء
3. عتبة العناوين الداخلية
4. عتبة اسم المؤلف
5. عتبة التصدير

ثانيا: تجليات السرد السيرذاتي في رواية لقبش

1. الميثاق السيرذاتي
2. التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية
3. المحكي التخييلي

أولا: التجريب على مستوى العتبات النّصية

1- عتبة العنوان:

يعتبر العنوان مفتاحا من المفاتيح للولوج إلى النّص الروائي، فقد احتل مكانة مميزة في الأعمال الأدبيّة الرّوائية والدراسات المعاصرة، وهو من أهم السمات التجريبية في الرّواية، فهو ميزة تتميز بها الكتب عن بعضها البعض.

العنوان هو اسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول ويشار به إليه، ويدل به عليه، وإن علاقة العنوان بالنص علاقة فاعلية تتكئ على منطق الضبط، تلك العلاقة إنّما نكشفها من الترابط الدلالي بين المرسل والمرسل إليه، فهو يمثل بطاقة النّص التعريفية وهويته وما يحدث من تواصل بين المؤلف والقارئ، فقد يتوقف القارئ عرضا أمام واجهة مكتبة ليقرأ العنوان، وهذه المحادثة العرضية هي الّتي تحفزه على شراء الكتاب وقد يعزف عن كتاب بسبب عنوانه.[1]

فالعنوان سمة الكتاب أو النّص ووسم له وعلامة عليه وله، إذ يعد «نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالته ومحاولة فك شيفراته الرامزة».[2]

وباعتبار النّص بوابة العمل الأدبي فهو يفتح أبواب النّص المغلقة ومنه نستقي بعض المعلومات الخاصة بالعمل الروائي، ويشرح ما يدور من أحداث في الرواية، فالقارئ يبدو مندهشا بالعنوان لكن عندما يفهم مقصد العنوان يزول الاندهاش، فالعنوان إشارة إلى ما تحتويه الرّواية وفق رؤية الكاتب وأهدافه، تختلف الرؤية مع اختلاف الهوية الثقافية. [3]

---

(1) ينظر: سهام السمرائي، العتبات النّصية في (رواية الأجيال) العربية، دار غيداء، (د.ط)، 2015، ص60-64.

(2) بسام قطوس، سيمياء العنوان، قسم اللغة العربيّة وآدابها، بجامعة اليرموك، عمان، ط1، 2001، ص33.

(3) ينظر: عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرّواية العربيّة من عام 1990 إلى عام 2010- دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة، (د.ط)، 2013، ص74-75.

كما يمثل العنوان صورة دلالية لضمنية النّص الرّوائي ومغزاه، إلا أنّ بعض العناوين الروائـــية لا تعبر بصورة مباشرة وواضحة، بل نجد بعض العناوين الغامضة المبهمة والرمزية مما يوجد صعوبة في إيجاد الدلالة بين العنوان والنّص من طرف القارئ، فالكثير من المبدعين كتبوا نصوصا بعناوين غامضة وبعيدة عن مضامينها مثل "رولان بارت" في (S/Z)، وسارتر في (Les Mots)، ورواية "محمد برادة" (لعبة النسيان) و(الضوء الهارب). [1]

إنّ عتبة العنوان لها أهمية كبيرة، وقد اهتمت المناهج النّقدية الحديثة لهذه العتبة لدلالتها ووظائفها، فهناك وظائف عامة مشتركة بين معظم العناوين، وهناك وظائف خاصة بكل عمل على حدة، ومن بين الوظائف العامة الّتي تصلح لكل عمل أدبي ما يلي:

1- العنوان علامة على العمل.

2- يهيمن على النّص بكونه كتلة اقتصادية.

3- العنوان يقضي على النّص كما أنّ النّص يقضي عليه.

4- العنوان إفهام للمتلقي.

5- العنوان يساعد على جلب المتلقي.

6- العنوان يأتي للتعيين والتحديد.

7- العنوان أيقونة بصرية تأثيرية.

أما بالنسبة للوظائف الخاصة بكل عمل على حدة فنجد أنّ العنوان يضم:

1- وظيفة الإشارة إلى ما بداخل العمل من أمور دقيقة.

2- وظيفة الإفهام فيكون مخالفا لرواية أو مثيرا للقارئ.

3- وظيفة اتصالية، فتكون بين المرسل والمرسل إليه.

---

[1] ينظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، دار الريف، المملكة المغربية، ط2، 2020، ص36.

4- وظيفة الإحالة، فالعنوان قد يحيل إلى النّص كما أنّ النّص يحيل إلى العنوان. [1]

ويمكن اعتبار العنوان ذو موقع نصي استراتيجي مهم باعتباره دليلا تمتاز به الرّواية عن غيرها.

ولقد اختار عياش يحاوي لعنوانه سمة التحديد والوضوح لا التلميح والترميز، فهو يحيل القارئ إلى محتوى الكتاب دون غموض أو استعمال للخيال، وعن انتقاء النمط الاسمي «يعود ذلك إلى أنّ الاسم ثابت ومستقر بعكس التركيب الفعلي الّذي يوحي إلى التنقل وعدم الصمود، وهذا الاختيار يؤكد فيه عياش على التجنيس الّذي ألحق به نصه رواية سيرة ذاتية "لقبش"».[2]

فعنوان الكتاب "لقبش" وهو مدون تحت الصورة مباشرة بخط غليظ، الصورة لعياش، وهو طفل، فالعنوان يشير إلى أنّ "لقبش" هــو اسم لعياش الّذي منحته له أمه في طفولته حيث كانت تناديه به: «والقبش... وين راك؟ لاه تضال هامل تحت الشمس؟ وراسك معمر بالتراب... ماكش رايح تهمد؟، كنت منذ أيامك الأولى على الأرض ضائعا تحت الشمس، شاردا لا تهمد إلا حين يخطفك النوم ليلا... كان رأسك المغسول بالقلق والصمت يوحي لك أنّ شيئا ما حدث في تلك القرية الرابضة بين الفقر والشعوذة وانتظار المطر...».[3]

اسم "لقبش" مأخوذ من العامية وهو يحيل لذلك الطفل كثير الحركة ومتسخ الثياب، تفوح منه رائحة الشمس، ولا شك في أنّ تسمية "لقبش" بمسماه الدلالي «يعني الكثير في غضب الأم على ابنها وإلا ما الّذي يقودها إلى اختيار هذا الاسم وليس سواه؟ على الرغم

---

[1] ينظر: عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرّواية العربية، ص77-79.

[2] رجاء مستور، المكونات السيرية في الرّواية الجزائرية "لقبش" لعياش يحياوي أنموذجا، جسور المعرفة، الجزائر، مجلد 07، العدد 05، 20 ديسمبر 2021، ص510.

[3] عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، الجزائر، ط3، 2016، ص51.

من أنّ اسم لقبش بدارجة الشرق الجزائري كما وصفه السعيد بوطاجين هو الطفل المتسخ الحافي العاري ذو الشعر الكث»[1]، ومن هنا نلمس ارتباط العنوان بالمتن النّصي، فقد جاء معبرا وملخصا له في الوقت ذاته، وذلك راجع لارتباطه بواقع طفولة عياش، فلم يأتي العنوان جزافا بل إنّ تردد عياش مع ذكريات طفولته جعله يختار هذا العنوان المعبر عن طفولة بائسة فقيرة في مرحلة الاستعمار وبعيد الاستقلال.

2- عتبة الإهداء:

تأتي عتبة الإهداء مباشرة بعد العنوان سابقة على الاستهلال أو المقدمة، ويعتبر إهداء الكتاب تقليدا عريقا عرف على امتداد العصور الأدبيّة بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن، موطدا مواثيق المودة والاحترام وحتى الولاء.

إنّ للإهداء أثر خاصا في النفوس باعتباره مساحة نصية جاذبة ومثيرة للفضول ينقل معه القارئ إلى ورقة بيضاء نقية تقتطع فيها روح المؤلف لحظة خاطفة من أجل بوح منفلت من سيطرة الزمن تخط فيها جموح القلب الّذي كان وما هو كائن، أو ما ينبغي أن يكون وذلك بخطوط مترعة بالإحساس الذواق مع تخليد بعض اللحظات العالقة في البال.[2]

وقد حظي الإهداء بالدراسة والتحليل لأهمية وظائفه وتعالقاته النّصية «فيتخصص الإهداء باعتباره عتبة نصية لا تخلو من القصدية سواء اختيار المهدى إليه أو اختيار عبارات الإهداء».[3]

ومن هنا يمكن القول أنّ عتبة الإهداء لم تكن عبثا بل هي تؤدي وظائف كوظيفة الدلالية الّتي تجعل القارئ يبحث في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدي إليه

---

(1) عبد القادر فيدوح، المتخيل الذاتي في أخاديد لقبش، مجلة اللغة العربية، العدد 39، ص223.

(2) ينظر: سهام السمرائي، العتبات النّصية في (رواية الأجيال) العربية، ص86.

(3) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النّص: البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص26.

والعلاقات الّتي سينسجها من خلاله، والوظيفة التداولية الّتي تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققة بذلك القيمة الاجتماعية والقصدية النفعية في التفاعل بين كلّ من المهدى والمهدى إليه.[1]

إنّ الكاتب يحاول بناء جسر التواصل بين القارئ والنّص من جهة وبين المهدى إليه من جهة أخرى، ومن هنا يمكننا التمييز بين أنواع المهدى إليهم، فهناك الخاص ويقصد به شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم، فيهدي لها العمل لعلاقة ودية كالقرابة أو الصداقة، أو العرفان بالجميل، وهناك أيضا المهدى إليه العام وهي الشّخصية الّتي تربط بينها وبين المؤلف رابط عمومي: ثقافي، سياسي، فني، إضافة إلى هذين النوعين الأساسيين يمكن الإهداء أن يكون مخصصا للقارئ الحقيقي وهناك الإهداء الذاتي وهو إهداء المؤلف للمؤلف نفسه. [2]

وقد جاء الإهداء عند عياش يحياوي بطابع إبداعي مقدم في ثلاث عبارات قصيرة:

- العبارة الأولى موجهة إلى: «طفل متسخ اليدين والقدمين يخاف لمس الخبز الأبيض»[3] وهي عبارة مباشرة وخاصة، حيث كانت موجهة مباشرة إلى مرحلة الطفولة، وخاصة في تخصيصه "الطفل المتسخ اليدين والقدمين"، ولا تدل كلمة متسخ على انعدام النظافة بل على سوء المعيشة والفقر والحرمان، فاتساخ القدمين دليل على أنّ هذا الطفل كان حافيا لا ينتعل نعلا في قدميه يمنع اتساخهما والتصاق التراب بهما، وهو دليل أيضا إلى أنّ هذا الطفل لا يملك ألعابا بديلة عن التراب وطبعا يرجع ذلك إلى حالة اليتم والفقر الّتي يعيشها، هذا الطفل من شدة فقره وقساوة الحياة عليه كان يخاف لمس الخبز الأبيض.

---

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، 2008، ص99.

(2) ينظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النّص: البنية والدلالة، ص26-27.

(3) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص03.

وقصد عياش هذا الإهداء وكأنه يقول: أنّ "لقبش" موجود في كلّ طفل فقير بائس يتيم محروم من أبسط منكهات الطفولة، هذا الطفل المتسخ الّذي جعله مكانة مرموقة في سرديته.

ومن هنا نستطيع القول: أنّ الشق الأول من الإهداء إشارة مباشرة لفحوى النّص الكلي.

– العبارة الثانية فجاءت موجهة إلى: «الدنيا بنت الكلب»[1] هذه العبارة الّتي يقولها عامة الشعب تعبيرا عن ظلم الحياة لهم وما تحمله الدنيا في أيامها من أحزان وصعاب، فالإهداء هنا لم يأتي على أساس الامتنان والشكر والعرفان بل جاء شاتما لهذه الدنيا وما قدمت لعياش من أحزان وخيبات أمل، وغضبه من الانحطاط الّذي مس قيم المجتمع، حيث صار يحكمه قانون البقاء للأقوى، قانون التمايز الطبقي.

– العبارة الثالثة كانت إلى «الصمت الجبلي العالي»[2]، عبارة عن قراءتها تتهاتف علينا عدة معان ودلالات، فنجد عياش استعمل لفظة "الصمت" ذات الدلالات المتعددة الّتي توحي إلى الصمود والسكون، الهدوء ناسبا هذه الصفة إلى الجبل جاعلا منه كائنا حيا صامتا صامدا بقدر علو وشموخ الجبل ضد كلّ ما مر به من معاناة وقساوة الحياة.

إنّ الإهداء الّذي قدمه "عياش يحياوي" يحمل لغة شعرية تعمد فيها التكرار بحرف الجر "إلى" لتحقيق الانسجام والاتساق بين مقاطعه الثلاث، وكأنه ينبه المتلقي إلى وجود معنى جديد مخالفا لما سبق من المقاطع، مما زاد هذه المقاطع جمالا وتناغما وانسجاما أدى إلى حدوث تأثير كبير على أذن المتلقي.

---

[1] عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص03.

[2] المصدر نفسه، ص03.

3- عتبة العناوين الداخلية:

تتواجد العناوين الداخلية داخل النّص الرّوائي فهي: «مرافقة أو مصاحبة للنّص وبوجه التحديد في داخل النّص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء والقصص والرّوايات والدواوين الشعرية».[1]

تعتبر العناوين الداخلية كوسيلة للإيضاح فهي بمثابة الصوت الآخر للمؤلف في توجيه عملية تنظيم قراءة النّص الرّوائي بطريقة غير مباشرة، إذ تساهم في إيضاح الموضوع وفهم لب النّص من خلال ما تحمله من دلالات وإيحاءات للقارئ بترتيب الأفكار وتنشيط الموضوع، إلا أنّ الملاحظ هو أنّ العناوين الداخلية في روايات الحساسية الجديدة لم تعد ذلك المؤشر الّذي يرتب خطوات القراءة ولا دليلا للقارئ فأصبحت تحمل أوجه دلالية متنوعة، وتحمل في طياتها نصوصا مستقلة متفاعلة تفاعلا خفيفا مع النّص في كليته. [2]

إنّ العناوين الداخلية تعطي للقارئ الانطباع الأول للنّص قبل الغوص فيه، وقد وضعها الكاتب حتى يمكن المتلقي من تحليل المتن النّصي إضافة إلى إعطائه فرص تأويلات أخرى من خلال أسلوب الكاتب الراقي وبراعته في إبداعه واختيار الألفاظ المناسبة.

إنّ ما يميز العناوين الداخلية عن العنوان الرئيسي هو «أنّه ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الّذي يعد حضوره ضروريا، فحضور العناوين الداخلية محتملا وليس ضروريا وإلزاميا في كلّ الكتب إلا ما كانت

---

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص124-125.

(2) ينظر: عبد الملك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، دراسة، النايا محاكاة للدراسات، سوريا، ط1، 2011، ص137.

تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها»[1]، إلا أنّ هذا لا ينفي ما للعناوين الداخلية من أهمية دلالية وإيحائية، فالعناوين الداخلية لم تعد «ذات طابع إخباري أو ترتيبي وتوضيحي من طرف المؤلف للقارئ بل أصبحت تتسم بالغموض الجمالي الّذي يربك أفق انتظار القارئ ويستحثه على الوقوف مليا عند الأبعاد التركيبية والأسلوبية، فقد غدت مجموعة لوحات تشكيلية أكثر مما هي موجهات نصية. [2]

فالقارئ عندما يقرأ العناوين الداخلية للفصول نجده قد ارتسم في مخيلته دلالات وتساؤلات توجب الإجابة عنها عن طريق التوغل في المتن ومعرفة الأحداث أكثر فأكثر.

وقد جاءت رواية "لقبش" والّتي هي من روايات السير الذاتية، على شكل مجموعة من المقاطع لكل منها موضوعا معينا يتناول محطة من ذاكرة "لقبش" لفترة الطفولة، فتجد لقبش ينتقل من نص لآخر بطريقة السرد المتقطع، فيسرد أحداثا من ذاكرته فينتقل من محطة لأخرى تارة باسترجاع أحداثا لماضي بعيد، وأحيانا تستوقفه الذاكرة عند محطة ليذكر لنا قصة أخرى.

وقد جاءت هذه الفصول بعناوين مختلفة، فمنها ما كانت بعبارات بسيطة موحية مباشرة لموضوع النّص مثل: "طفولة العائلة الصغيرة"، "لقبش والكلاب"، "عودة خالك من الشرق".[3]

وهناك ما كانت بعناوين غامضة تستوقف القارئ عند النّص وتبعث فيه روح المتابعة والقراءة لمعرفة وفهم مضمون النّص وهي تعبر عن أحداث وقعت للقبش في مرحلة الطفولة مثل: "الهروب وأجمل الوصايا"، "رمضان وشقاوة الطفولة"، "المدرسة الأولى".[4]

---

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص125.

(2) ينظر: عبد الملك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص138.

(3) ينظر: عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص41-51-181.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص104-110-77.

وبعض العناوين جاءت بصيغة المجاز والاستعارة مثل:، "حنجرة الجيل الأسطوري"، "انكسارات الدهشة الأولى"، "الطفولة الهاربة"، "الجنون... يدق باب الصبي"، "المدينة للصبي: أنت سارق".[1]

وهناك فصلا بعنوان "هناك... في الحضنة" وآخر بعنوان "الخروج من الحضنة"[2] وهي عناوين مستوحاة من الواقع المعيش لعياش وهي تشير إلى مكان بعيد كان في الماضي مسرحا لأحداث كثيرة من طفولة عياش بقيت راسخة في ذاكرته يستوجب المرور عليها.

إضافة إلى توظيفه للتراث الشعبي عن طريق توظيف المثل الشعبي والّذي قد عنون فصلا بعنوان "الدنيا فانيا (ولجاج) يموت"[3]، وهو مثل شعبي يضرب للتعبير عن زوال الأشياء وقضاء الأعمار.

إنّ العناوين الداخلية لرواية "لقبش" جلها مرتبطة بطفولة عياش، وقد جاءت دسمة بدلالاتها ومضامين نصوصها باعثة روح الفضول في المتلقي في معرفة "لقبش" وما تخفيه هذه العناوين، وإن ما زاد جمالا واتساقا بين النصوص هو سرده المتقطع للأحداث وكأنه يبحر بنا في كلّ مرة إلى زمن ومكان غير الأولين.

4- عتبة اسم المؤلف:

تندرج عتبة اسم المؤلف ضمن ملحقات النّص الموازي، ويعتبر من العناصر المهمة والمشكلة لعتباته المحيطة، إذ يحتل مكانة هامة في العمل الأدبي سواء نثرا أو شعرا،

---

(1) ينظر: عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص47-55-63-132-145.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص74-205.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص124.

ويعد العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، «فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الفكرية والأدبية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا».[1]

كلّ عمل أدبي أو غير أدبي مرتبط بصاحبه، فلا يمكن أن نجد عملا أدبيا دون صاحبه، «فالكاتب هو (صاحب) النص، وله سلطة عليا عليه، وما على القارئ سوى البحث عن الدلالة الكامنة في (وعي) أو (لا وعي) الكاتب والّتي يقدمها بطريقته الخاصة، ويعتبر الكاتب تبعا لذلك هو المالك لحقيقة النّص».[2]

إن عتبة اسم المؤلف تضمن للمؤلف حقوقه في ملكيته للعمل الأدبي والفكري ويتضيف الذات المبدعة شهيرة وبروزا على الساحة الأدبيّة، إضافة إلى أنّ القارئ يستطيع استنتاج توجه النّص انطلاقا من اسم صاحبه.

تعتبر عتبة اسم المؤلف هي العتبة الثانية في الغلاف بعد العنوان، ويختلف مكان وضع الاسم من كاتب لآخر، «فغالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان وفي باقي المصاحبات المناسبة (قوائم النشر، الملاحق الأدبيّة، الصحف الأدبيّة..) ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية، والإشهار لهذا الكتاب».[3]

إنّ لمكان تموضع الاسم على الغلاف دلالة معينة، فوجود اسم المؤلف في أعلى الغلاف وبخط بارز يسهل جلب القارئ ولفت انتباهه ويكون إما بوضع اسمه الحقيقي أو اسما مستعارا (اسم فني، اسم شهرة).

---

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص63.

(2) سعيد يقطين، من النّص إلى النّص المترابط- مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص118.

(3) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص63-64.

وقد ورد اسم المؤلف في رواية "لقبش" في أعلى صفحة الغلاف الخارجية والداخلية فوق العنوان، وهذا المكان يدل على علو مكانة الكاتب في مجتمعه، أيضا قد ورد باللون الأسود وبخط رفيع مقارنة بخط العناوين الأخرى الموجودة على صفحة الغلاف، وكأنه يلوح ويريد إخبارنا أنّه هو من يتخفى وراء تلك صورة ذلك الطفل، أو يخبرنا بأنّه هو ولقبش شخص واحد، وإن كتابة الاسم باللون الأسود دليل على الحزن والشقاء الّذي مس هذا الشطر من حياته.

إنّ بروز اسم المؤلف باسم حقيقي غير مستعار دليل على ملكيته للكتاب، وإذا ما ربطنا اسم المؤلف بالمؤلف "لقبش سيرة ذاتية لحليب الطفولة" يظهر لنا نوع الجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه هذا المؤلف والّذي قد برز فيه عياش يحياوي، فيخبرنا من خلاله أن ما احتواه هذا المتن هو حقائق قد عاشها وتعايش معها في هذا الشطر من حياته، وهذا ما يجعل القارئ يندفع وينجذب لقراءة الكتاب لما يحمله من مصداقية الأحداث، لأنّ السارد والمؤلف وصاحب الأحداث شخص واحد، وهي مجموعة من الأعمال الّتي صرح فيها المؤلفون وأفصحوا عن جوانب في حياتهم الخاصة.

إضافة إلى أنّ هذه الكيفية تثير في نفس المتلقي الفضول في معرفة والاطلاع على طفولة "عياش" وكيف كانت هذه المرحلة في ظل تلك الظروف الاجتماعية وما هي أهم المحطات الّتي استوقفت "عياش" وأثرت فيه؟

5- عتبة التصدير:

إنّ لعتبة التصدير أهمية كبيرة للعمل الأدبي لما تحمله من كثافة دلالية للعمل، فهي اقتباس يتموضع عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه وهذا الاقتباس بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب أو الفصل ملخصة معناه، وتكون أيضا في أوّل

صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال أو يكون في آخر الكتاب، وهنا نستطيع القول أنّ التصدير نوعان:

- **التصدير البدئي:** يكون أولي لتنشيط أفق انتظار القارئ وربط علاقة التصدير بالنص المنخرط فيه.

- **التصدير الختامي:** وهو النهائي الّذي يكون بعد قراءة النّص والانخراط في عوالمه، وتقديم تأويلات للقارئ من خلال قراءته لدلالات النص، فالتصدير هنا يعد ككلمة ختامية للعمل الأدبي أو للكتاب.[1]

ولأهمية هذه العتبة فإنّه لا يتم اختيارها عشوائيا، ولا تأتي جزافا فهي تسهم في فتح ثغرات تنطوي على أهمية بالغة في فك شفرات كثيرة في المتن النصي، لما لها من مساس جوهري بالمنطقة الحرة الواعية هي مساحة إيداع النّص وفي توسطها المفصلي والحيوي والمؤثر بين عتبة العنوان والمتن النّصي. [2]

إنّ النّص المصدر يحتل مكانة وسطى بين العنوان والمتن النّصي، فهو يكشف وجهة النّص ويساعد القارئ على الاقتراب من مضمون النص، وباعتبار عتبة التصدير عبارة تصديرية أو مقدماتية فلها وظائف «كالتشبيه والاستشهادية والتوثيقية، والاستدلالية، والتخييلية، وأيضا التوجيهية، والتناصية والدلالية»[3]

فتكون عتبة التصدير استشهادية وتوثيقية لمنتوج باقتباس ما يحتاجه أو استنساخ ذلك وبها بعيد أيضا إنتاج التراث الشعبي مستحدثا ومخضعا إياه في سياق معاصر باعتبارها

---

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص108.

(2) ينظر: سهام السامرائي، العتبات النّصية في (رواية الأجيال) العربية، ص105.

(3) جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الأدبي)، دار الريف، المملكة المغربية، ط2، 2020، ص157.

تناصية، ولا يمكن أن تعتبر النّص الّذي يكون بعد الإهداء وقبل الاستهلال تصدير إلا إذا توافرت فيه المكونات الأساسية التالية سواء كان العمل الأدبي شعرا أو نثرا.

1- التصدير: وهو العنصر الأول في العملية التواصلية والتداولية للتصدير فيعتبر المصدر لهذا الاقتباس وهو الكاتب أو الكتاب المقتبس منه، وللتصدير تقنيات فيجب على المصدر (الكاتب) أن يذكر أولا اسم من اقتبس عنه كما عليه وضع الاقتباس بين قوسين.

2- المصدر: هو المحرك الأساسي للتصدير هو المصدر القانوني والكاتب الواقعي له.

3- المصدر له: وهو المرسل إليه، والقارئ المفترض ولكنه على مستوى التطبيق، هو قارئ واقعي يتخيله الكاتب بأنّه سينخرط في فعل قراءة العمل. [1]

بوجود هذه العناصر يكون هناك نصا مساعدا للقارئ لمعرفة بعض الجوانب الخاصة بالمتن ودواعي كتابته.

ففي رواية "لقبش" تظهر هذه العتبة بعنوان "هبوب مشغول بمساره" توضح دوافع كتابته لمسيرته الطفولية فيبدأ بقوله: «في حياتي أحداث مركزية كثيرة كان لها أثر كبير في انعراجي إلى عالم الكتابة الأدبيّة، وهو انعراج ذو دلالة عقدية نفسانية، ولا صلة بتحصيلي الثقافي والمحيط الّذي أخذ بيدي إلى عالم الفكر والأدب».[2]

ثم يشرع إلى سرد الدوافع والأحداث الّتي دفعته إلى عالم الكتابة ويعددها:

1- انفصالي عن أهلي منذ كان عمري ست سنوات... وقد عشت النظام الداخلي للمدارس.

2- رفض عمي شراء دراجة هوائية لي.

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص109-110.

[2] عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص05.

3- الحصار الرمزي الّذي عانيت منه حين نزل على جسدي الصغير قمر الشعر... لقد كان التعبير عن الوجدان من الأمور غير المستحبة.

4- يتميز بمشهد سينمائي مثير، فقد استأجرت سيارة صغيرة في يوم عاصف بالرياح لنقل ما أملك من مدينة بريكة إلى أوّل بيت بعد بيت جدي... وبعد خورج السيارة... فتح بابها الخلفي المملوء بأوراقي ودفاتري الشعرية... وما هي إلا لحظات يتحول المكان... إلى بحر تسبح فيه أوراقي وقصائدي الأولى وقمصاني... أذكر أني وقفت مثل التائه أتأمل قصائدي منتشرة في السماء... على الرغم من كونها خربشات أكثر منها قصائد، فقد كانت عزيزة علي كثيرا... لكن الرياح عبثت بها.

5- تضييعي لهدف حاسم في مباراة كره يد... أذكر أني ظللت أبكي ثلاثة أيام، حتى وأنا على طاولة المدرسة لانهزامنا بسبب تسديداتي الخاطئة. [1]

إنّ الأحداث السالفة الذكر تعتبر عرضا لمعاناة "لقبش"، فكانت له الصدمات المتتالية الّتي امتازت بالحرمان من الرعاية- الانفصال عن الأهل-، ونسف الحلم- عدم شراء الدراجة- إضافة إلى تحريم التعبير في سنه الّذي كان يبدو كنقص من رجولته على الرغم من أنّه حق من حقوقه الطبيعية كحق الرعاية والتعليم والحلم والتعبير، وتليها صدمات أخرى، كضياع أوراق قصائده السرية، وأثر تضييعه للهدف الّذي أدى إلى خسارة فريقه رغم أنّه أحسن لاعب في مدرسته.

كلّ هذه الأحداث الّتي نقلها إلينا "عياش" بعباراتها الّتي توحي إلى معاكسة الزمن لهدفه وللأمل.

---

[1] ينظر: عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص5-6-7-8.

ثم يتابع ويذكر أنّ هذا العمل السيرذاتي "لقبش" في جزئه الأول قد نشر في جريدتي الشعب والمساء قبل هجرته إلى الإمارات، وقد نشرت دراسات نقدية حوله في جريدة المساء.

ونجد عياش أيضا في هذه العتبة يتبع دوافع كتابة النّص بتحديد نمط كتابته «وهذا النمط من الكتابة التسجيلية الّتي لا تدخل في خانة الرّواية ولا في خانة القصة، ومن أبرز ما تتميز به أنّها تؤرخ أديب لجانب من معاناة الطفولة الجزائرية بعد الاستقلال على الرغم من كونها تسجيلا لأحداث عاشها الكاتب».[1]

يخبرنا عياش أو يصرح ضمنيا أنّ هذا النّص هو تأريخ لأحداث خاصة بالكاتب عياش يحياوي في مرحلة الطفولة.

وفي الأخير يرفض عياش أن ينطلق في سرد سيرته دون أن يعرج على أهم عنصر فعال في حياته، وهو من أطلق عليه اسم "لقبش"، وكان عنوانا لعمله، وهي أمه الّتي صنعت بداياته فيقول: «تجدر الإشارة إلى أنّ الجزء الأول هذا من شهاداتي هذه يتضمن حوارا مع والدتي»[2]، فيقدم أمه بحوار ذكر فيه اسمها ونسبها وتاريخها.

ومن هنا يكون "لقبش" قد ربط القارئ بأحداث واقعية لها صفة المصداقية النابعة من شهاداته وهو المصدر الأساسي للنّص.

ثانيا- تجليات السرد السيرذاتي في رواية "لقبش":

وصفت السيرة الذاتية بتسميات عديدة بين سيرة ذاتية ورواية السيرة الذاتية، ورواية أوتوبوغرافية، تداخلت والرّواية خاصة، مما عقد عملية التمييز، ما طرح بتصورات تنظيرية ونقدية، ومن هذه التصورات ما طرحه فيليب لوجون من أنّها «حكي استعادي

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص10.

(2) المصدر نفسه، ص11.

نثري يقوم به شخص عن وجوده، مركزا على حياته الفردية الخاصة، وعلى تاريخ شخصيته».[1]

ولم يكتف بتقديم تعريف لها، وإنّما حدد تقعيدا، رأى فيه أنّ تشكيل الذات وصياغتها، في السيرة الذاتية لا يتم إلا من خلال ميثاق شخصي يبرمه المؤلف الواقعي، والرّوائي السارد، والشخصية الرئيسية مع بعضهم. [2]

فلا سيرة ذاتية حسبه إلا بتوفر هذه الشروط الأربعة وهي: المكون اللغوي والموضوع، وتطابق المؤلف مع الشخصية، وتطابق السارد والشخصية، ولم يكن لوجون متفردا في الطرح، وإذا كان من أصحاب السبق، فجورج مابي يعد واحدا من الرواد المجتهدين في تقديم تصور يسمح بالفصل بين التصنيفات، ولم يكن بعيدا في رأيه عن لوجون مع بعض التوسع فهو باختصار يرى أنّ السيرة الذاتية هي الّتي تتميز بالتصريح المباشر للكاتب بأنّها سيرة ذاتية، ويشتمل على أسماء حقيقية، وتأتي في صورة مباشرة من خلال مطابقة الشّخصية للكاتب اسما وسلوكا وحياة.[3]

وانطلاقا من تصور لجون ومابي، نعيد طرح التساؤل الّذي طرحته رجاء مستور: هل المنجز الّذي يصرح صاحبه في بدايته أنّه سيرة ذاتية، ويحترم فيه الميثاق الشّخصي بالتطابق مع المؤلف والسارد والشخصية، يصنف مباشرة في خانة السيرة الذاتية؟ أم أنّه يمكن أن تعمل مؤشرات أخرى على حضور الذات، وتأكيد نوعية النّص؟ إنها العناوين أو العتبات أو النصوص الموازية على حد تعبير جنيت، والّتي حصرها في العناوين الأساسية، والفرعية والمقتبسات، والإهداء، والمقدمة، والتمهيد، والاستهلال، والهوامش

---

(1) فيليب لوجون، السيرة والميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي، بيروت، والدار البيضاء، ط1، 1991، ص39.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص39.

(3) ينظر: جورج مابي، السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي، وعبد الله صولة، بيت الحكمة، قرطاج، 1992، ص203.

والملاحظات، والأيقونات، وأسماء المؤلفين الناشرين [1]. بل وايضا حضور الخيال و اشتغال التعدد اللغوي بين العامية والشعرية واستلهام التراث ...وغير ذلك.

وفي ضوء ذلك سوف نتطرق إلى منجز "لقبش" بوصفه عملا فنيا يدخل ضمن سياق المتخيل الذاتي، سردا وتوثيقا، يقترب من السيرة الذاتية، ويجمع خصائصه من السرد الفني، أي إنه إلى جانب ذلك عمل فني صراح، أحسبه جنسا متفردان بينما شخصيته في الساحة الادبة العربيّة الّذي ما يزال «محل سوء فهم على حد تعبير محمد آيت ميهوب، ومهملا من النّقاد العرب إذ لم يستقر له مصطلح، ولم ينظر إلى خصائصه المميزة، ولم تدرس إشكالاته النظرية والفنية» [2]، ولعلّ ما يميز سيرة "لقبش" «رغم وصفه سيرة ذاتية، لكنه اكتنز كثيرا من الثراء الإبداعي، وأفصح عن قدرات إبداعية وتخييلية رفيعة».[3]

1- الميثاق السيرذاتي:

أ- الميثاق أو العقد الأوتوبيوغرافي:

يعتبر الميثاق معيارا حقيقيا للفصل بين الأجناس الأدبيّة، إذ بفضله تحدد هوية النّص الأدبي إذا ما كان سيرة ذاتية من خلال النص في حد ذاته دون الاستعانة بعوامل خارجية لإثبات ذلك، فوجوده يحقق التطابق بين المؤلف والسرد، والشخصية الرئيسية ما يضع النّص في جنس السيرة الذاتية، وتتمثل أهميته في كونه اتفاقا يعقده المؤلف مع القارئ، وبوجود هذا الاتفاق يوجه القارئ للوصول إلى حقائق، تتعلق بتاريخ مع شخصية واقعية، يسرد لها، أما غياب هذا الاتفاق يجعل القارئ يعيش تجربة خيالية يصيغها الكاتب.

---

(1) ينظر: رجاء مستور، المكونات السردية في الرّواية الجزائرية "لقبش" لعياش يحياوي أنموذجا ، ص509.

(2) عبد القادر فيدوح، المتخيل الذاتي في أخاديد "لقبش"، مجلة اللغة العربية، ع 39، ص222.

(3) عمر كشيدة، قراءة في سيرة "لقبش سيرة ذاتية لحليب الطفولة" لعياش يحياوي، مجلة العمدة، المجلد 5، العدد 2، جوان 2021، ص406.

وقد نوه "فليب لوجون" في كتابه "السيرة الذاتية، الميثاق، والتاريخ الأدبي ليعتقد انطلاقا من التشابهات الّتي تعتقد أنّه اكتشفها، أنّ هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية، في حين أنّ المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق أو على الأقل اختار ألا يؤكده، وحسب هذا التجديد، تشمل رواية السيرة الذاتية روايات شخصية (تطابق السارد والشخصية)، مثلما تشمل روايات لا شخصية (شخصيات مشار إليها بضمير الغائب)، إنّها تتحدد على مستوى مضمونها.[1]

وليوضح ذلك أكثر قدم لنا معيارين لثلاث وضعيات:

المعياريين هما:
- اسم المؤلف
- طبيعة الميثاق المقدم من طرف المؤلف

وضعية الشّخصية:
- الشّخصية تحمل اسما مختلفاعن اسم المؤلف ← الميثاق الروائي
- الشّخصية ليس لها اسم ← الميثاق غائب
- الشّخصية تحمل نفس اسم المؤلف ← الميثاق الأوتوبيوغروفي

وهذه الوضعيات الثلاث لها علاقة بما أسماه لوجون بـــ "التطابق" حيث يقر بأنّ التطابق يمكن أن يكون، كما يمكن ألا يكون، وهذا التطابق هو الّذي يحدد وجودية الميثاق وطبيعته[2]، فالميثاق يمكن أن يوجد كما يمكن ألا يوجد، وهذا راجع إلى مدى وجود التطابق بين عناصره الأساسية.

---

(1) ينظر: فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق، والتاريخ الأدبي، ص37.

(2) ينظر: طالب جميلة/ كرماني كهينة، السيرة الذاتية بين الواقع والمتخيل في (رواية "الممنوعة" لمليكة مقدم ترجمة محمد ساري)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، البويرة، 2014-2015، ص18

ب- الميثاق الرّوائي:

إنّ مصطلح الميثاق الرّوائي هو مصطلح هجين بين الميثاق السيرذاتي والرواية، وإضفاء الفنية "الرّوائية" على السيرذاتية له أسباب اجتماعية ومواقف تتعلق بالشخصيات في حد ذاتها، أو بالأشخاص الآخرين الّذين تربطهما لهم علاقة، ومن أبرز هذه الأسباب إخفاء تفاصيل حياتهم، والعمل الأدبي السيرذاتي لا يكون سيرة ذاتية إلا إذا صرح الكاتب مباشرة بأنّ هذا العمل الأدبي هو مذكراتي، أو حياتي الخاصة، أمّا إذا خالف ذلك فيكون قد انزاح إلى الفنية الرّوائية.

ولتصنيف سردية "لقبش سيرة ذاتية لحليب الطفولة"، وجب إسقاط الشروط الّتي تواضع عليها النّقاد للاحتفاء بهذا العمل على أنّه رواية سيرة ذاتية، حيث أنّ «ما يميز سيرة "لقبش" رغم وصفه سيرة ذاتية، لكنه أكثر كثيرا من الثراء الإبداعي، قل مثاله وأفصح عن قدرات إبداعية وتخييلية رفيعة».[1]

يعد مصطلح رواية السيرة الذاتية من أكثر المصطلحات شيوعا في الأدب العربي الحديث، فقد استخدم رواد الرّواية العربيّة مادة حياتهم الشّخصية ليصنعوا منها رواياتهم الأولى في صيغة سيرة ذاتية واضحة.

يذهب حبيب عبد الرب سروري إلى أنّ «رواية السيرة الذاتية، حسب التعريف التقليدي هي رواية استذكارية يكتبها شخص ما حول تاريخ حياته أو حول مراحل معينة منها [...] وإن المرجعية التاريخية لذلك السرد، ليست أمينة بالضرورة، فهي لا تخلو من التلفيق المتعمد أو غير المتعمد، كونها استرجاعا انتقاليا ذاتي الاختيار لذاكرة تتلاشى فيزيولوجيا... يوم بعد يوم...».[2]

---

[1] ينظر: عمر كشيدة، قراءة في سيرة "لقبش سيرة ذاتية لحليب الطفولة" لعياش يحياوي، ص406.

[2] حبيب عبد الرب سروبي، دراسة مقدمة للمهرجان الأدبي بضعلا، مايو، 2008، ص08.

يفهم من خلال هذا القول أنّ رواية السيرة الذاتية هي كتابة استذكارية استرجاعية بامتياز كتبها شخص ما عن حياته الشخصية، فهي خليط متجانس من الخيال والحقيقة.ولكن رواية السيرة الذاتية هي أكثر فنية وجمالية من السيرة الذاتية، لأنّها أضافت تقنية جديدة، ألا وهي "الرّوائية" وتخلصت من قيود السرد التقليدي المباشر.

كما يعرفها "محمد صابر عبيد" على أنّها «عمل سردي روائي، يستند في مرونته الرّوائية في سياقها الحكائي اعتمادا شبه كلي على واقعه سيرذاتية واقعية، تكتسب صنعتها الروائية، أجناسا بدخولها في فضاء المتخيل السردي على النحو الّذي يدفع كاتبها إلى وضع كلمة (رواية) على خلاف الكتاب في إشارة أساسية ملزمة للقارئ، وموجهة لسياسته القرائية النوعية».[1]

وهنا نقول أنّ السيرة الذاتية ترتبط مباشرة بحياة صاحبها، حتى ولو غلب عنصر الخيال على الأحداث والّتي تجعلنا نقف على حسن الرّواية المعبرة على تجربة سببت للمؤلف المعاناة الّتي تعبر عن جزء من حياته، مصورة في رواية.

فرواية السيرة الذاتية تكاد تكون شبيهة بالمسرح، وهي تعبر من جديد، وبأسلوب غير مباشر ومونولوجي تارة لا يخلو من حزن ومرارة شظايا ذلك الوسط وبقاياه المتلاشية في تجويف الذاكرة[2]، فرواية السيرة الذاتية نشأت من رحم المعاناة.

كما نجد الدكتور جابر عصفور يرى أنّ السيرة الذاتية وبعد لبوسها القالب الروائي، فتحت باب التأويلات حول أسباب هذا التداخل، والّذي يرجع مرده إلى «الحدود المرنة

---

[1] محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص115.

[2] ينظر: عبد الحميد عقار، الرّواية المغاربية التحولات، اللغة، والخطاب، دار النشر، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص99.

لفن السيرة الذاتية بعلاقتها بالخطاب الرّوائي أو التداخل الّتي تتحول في الرواية، وبخاصة رواية التكوين أو النشأة إلى رواية سيرة ذاتية أو تتحول السيرذاتية إلى عمل روائي».[1]

وخلاصة القول أنّ كلّ من الرّواية والسيرة الذاتية يقومان على نفس الجزئية الّتي تشكل عنصرا مهما في التأثيث السردي، ألا وهي الشّخصية، فكلّ منهما يدرس الشّخصية من زاوية معينة، حيث تتم دراسة حياة شخص ما في خضم الظروف المأساوية الّتي يعيشها، والسيرة الذاتية تختلف عن رواية السيرة الذاتية، فهي تجمع بين السيرذاتي في طابعه التأريخي، والرّواية في جانبها الخيالي الفني، فالرّواية من أكثر الأجناس الأدبيّة التصاقا بالسيرة الذاتية لكونهما متشابهين في النمط السردي الّذي يغري القارئ باستمرار، فـ «مصطلح رواية السيرة الذاتية، هذا يعني الجمع بين شكلين خارجيين في عمل أدبي واحد، وعليه تكون رواية السيرة الذاتية نوعا مركبا يجمع بين "الرّواية" و"السيرة الذاتية" ولكنه يبقى في النهاية رواية ,لأنّ الرّواية هي الّتي تحدد شكله العام».[2]

بعد أن تحدثنا عن تعالقات السيرة الذاتية بالرواية وأنه أحيانا يتلبس أمر الفصل في جنس النص، أكان رواية (رواية سيرة ذاتية) أو سيرة ذاتية لما تحويه من مميزات لجنسين مختلفين يجعل التفريق صعبا إن لم يكن مستحيلا، حيث أنّ الرّواية تستطيع أن تتشرب الأنواع والأجناس الأدبيّة .

فالرّواية كما يرى عبد الملك مرتاض تجعل لنفسها ألف وجه وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، فهي تشترك مع الأجناس الأخرى

---

[1] يحي إبراهيم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، د ت، ص21.

[2] إبراهيم نصر الدين عبد الجواد الدبيكي، التعالق بين الرّواية والسيرة الذاتية (قصة عن الحب والظلم لعامر عوز نموذجا)، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد 26، 2009، ص309.

بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمة وأشكالها الصحيحة[1]، وهذا يدل على قدرة احتواء الرّواية لباقي الأجناس الأدبيّة والتلاحم المتبادل معها بسبب خصائصها...

نقول بأنّ التعالق الّذي أحدث بين الرّواية والسيرة الذاتية من حيث المضمون والبناء أنتج جنسا هجينا عرف برواية السيرة الذاتية، وقد يعمد الكاتب لهذا النوع في كتاباته ليستعمله كقناع يتخفى خلفه بكتابة سيرته الذاتية لأسباب منها الهروب من الرقابة بكل أنواعها الذاتية والأسرية والاجتماعية والسياسية. [2]

وبهذا تكون قد أتاحت للكاتب القدرة على التصريح بكل ما يمنعه من الإدلاء به في السيرة الذاتية، وهذا ما جعل رواية السيرة الذاتية أكثر جدارة ومصداقية وأمانة من السيرة الذاتية أحيانا.

فإنّ من خصائص السيرة الذاتية بروز قصدية المؤلف في الكتابة كأن يشير إلى عمله هو عمل سردي سيرذاتي، كما هو واضح في مؤلف عياش يحياوي "لقبش" (سيرة ذاتية لحليب الطفولة)، فلفظة سيرة ذاتية معلنا عنها في عنوان الكتاب وخصصت مرحلة الطفولة فقط، وهنا قد صرح بجزء فقط من حياته فكان متحفظا عن باقي مراحل حياته.

ومن خصائص الكتابة السيرذاتية التصريح بأسباب ودوافع الكتابة وهذا نجده عند عياش حين قال: «الحدث الأول هو انفصالي عن أهلي منذ كان عمري ست سنوات إلى كتابة هذه السطور».[3]

ويضيف إلى وجود حوار بينه وبين والدته لتوثيق مصداقية الأحداث الي لم يكن على وعي بها كمولده وما حدث بعد انفصاله عن أهله وأصول والده الشهيد ووالدته

---

(1) ينظر: عد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد، ص15.

(2) ينظر: صالح معيض الغامدي، كتابة الذات (دراسة في السيرة الذاتية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2013، ص146.

(3) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص05.

«تجدر الإشارة إلى أنّ الجزء الأول هذا من شهادتي هذه يتضمن حوار مع والدتي، سأستهل به العلاقة مع القارئ الكريم لأنّه يقدم في متنه جذوريا جغرافيا وتاريخيا واجتماعيا»[1]، وهذا توثيق على ما قد يسرد من أحداث إضافة إلى إبرام علاقة وثيقة مع القارئ منبعها المصداقية، ثم يضيف عبارة «وبعد الحوار تبدأ حزمة الشهادات»[2]، وهنا يخبر القارئ أنّ هناك أحداث بعد الحوار وهي متعلقة بعياش يحياوي، فينكب القارئ على قراءتها وهو على ثقة بعياش.

2- التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية:

يتأسس أي عمل روائي على ثلاث مقومات أساسية وهي المؤلف، السارد والشخصية، وهذا ما جعل المختصين في هذا المجال يهتمون بقضية التطابق بين هذه العناصر، وهو الّذي يدخل النّص ضمن باب السيرة الذاتية بكل استحقاقية وجدارة، وفي هذا الباب نجد "فليب لوجون": «يبني الميثاق الرّوائي على مظهرين أساسين هما: أولهما تطابق تجلي لعدم التطابق (لا يحمل المؤلف والشخصية، نفس الاسم)، والثاني تصريح بالتخيل (العنوان الفرعي ورواية على العموم) هو الّذي يؤدي اليوم إلى هذه الوظيفة على الغلاف مع ملاحظة أنّ الرّواية تعني في المصطلحات المعاصرة ميثاقا روائيا، في حين أنّ مصطلح محكي غير محدد ومنسجم مع ميثاق السيرة الذاتية».[3]

وهناك أدرج لوجون كلّ النصوص التخييلية الّتي يمكن أن تجعل القارئ يعتقد أنّ هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية، في حين اختار المؤلف إنكار هذا التطابق بإدراج عنصر الخيال، وتتمثل هذه العناصر في:

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق، والتاريخ الأدبي، ص40.

أ- المؤلف:

يعتبر المؤلف بمثابة الحجر الأساسي في أي عمل روائي، وهذا يعتمد تحديدا في مدى قدرته على تجسيد هذه الأحداث تجسيدا حقيقيا على أرض الواقع في قالب فني جمالي جديد مبتكر، فوعي المؤلف بقيمة شخصيته الرّوائية يعتمد على مدى ارتباطه بها وقدرته على مسرحتها وعرضها من خلال صوته أو صوت السارد، فالمؤلف هو المحرك الأساسي للأحداث، وإن التعالق بين الأجناس الأدبيّة جعلها يلغي كلّ الحدود الّتي بينها، فهنا مهمة االمؤلف تتجلى في أن «مؤلف الرّواية السيرية يجد نفسه أمام واقع معيش هو واقعه الخاص، وحياة خاصة فعلية، ومواقف مر بها، ومغامرات خاضها، رغم هذا فهو يجمع بين الواقعي والمتخيل في روايته السيرية، فيقدم كلّ ذلك للقارئ، لكن بكيفية متمايزة عما هي موجودة في السيرة الذاتية».[1]

فالمؤلف هو صانع الحدث «فهو الّذي ينظم الشعر، أو يكتب الكلام، أو يؤلف الكتب».[2]

ب- السارد:

إنّ مفهوم السارد يتغير من شخص لآخر، أو ما يشكل البنية الحكائية لنص روائي، فمفهوم السارد ينطلق من كونه شخصية وهمية تخيلية، أو كائن ورقي حسب بارث، ولهذا فهو يختلف تماما عن المؤلف الحقيقي للعمل الأدبي، فالمؤلف هو الأساس، أمّا السارد فهو

---

[1] بوخاري كريمة، الذاكرة في الرّواية السيرة، اشتغال الذات والجسد والمكان في "جنة لمحمد البارودي" أنموذجا، مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربيّة في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، ع27، 2017، ص05.

[2] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات، النّقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 2003، ص245.

مجرد تقنية أو وسيلة يستعملها المؤلف، ليقدم لها عالما تخييليا، فهو قناع تقمصه المؤلف ليعبر عن رؤيا خاصة.[1]

فالسارد هو مانح السرد، فهو الّذي يرسله للطرف الآخر، وتقع عليه مهمة كبيرة في تقديم العمل الروائي، إذ يعتمد عليه في إبراز سمات الشّخصيات المختلفة، سواء تلك السمات الّتي يقررها السارد، أو تلك الّتي يمكن اكتشافها من خلال الدور الّذي تقوم به الشّخصية، إضافة إلى وضوح بقية عناصر السرد، والعلاقة بين تلك العناصر مرتبط أساسا بالسارد نفسه.[2]

فالسارد هو الّذي يضيف عنصر الخيال للنّص الرّوائي، فهو بمثابة الملح الّذي يعطي طعما خاصا للعمل الأدبي الرّوائي، فهو الّذي يمنحه الجمالية الفنية رغم أنّه يكون مخفيا في بعض الحالات.

ج- الشّخصية:

للشخصية دور مهم في العمل الأدبي الروائي، فالشخصية هي «كائن حي، ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه»[3]، فالشخصية هي عنصر أساسي في أي عمل أدبي، وتعتبر عنصرا رئيسيا في العمل الرّوائي، وذلك يعود إلى مدى ارتباطها بالأحداث الّتي تدور حولها مما يجعلنا نفهم الشّخصية من خلال أفكارها المعبر عنها بالألفاظ والأفعال، وإلى مدى تأثيرها في المتلقي، من حيث تفاعلها معها، أو تعاطفه وتقييمه لها، فالشخصية عنصر أساسي في أي عمل أدبي، فهي الّتي تحول وتيرة

---

(1) ينظر: نجاة سواس، السارد والسرديات الحديثة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 2012، ص02.

(2) ينظر: طالب جميلة/ كرماني كهينة، السيرة الذاتية بين الواقع والمتخيل في (رواية "الممنوعة" لمليكة مقدم ترجمة محمد ساري)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، ص31.

(3) أنظر: آمنة مهرهرة، سلمى شكشاك، جماليات السيرة الذاتية المعاصرة "لقبش" لعياش يحي أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، ص115.

الأحداث، وتلعب دورا مهما في تصوير المكان والبيئة والقيم الاجتماعية، فالشخصية دعامة أساسية من دعائم العمل الروائي، والّتي تساهم بشكل فعال في سير حركة الحبكة، ما يجعل الرّواية تبرز وجودها «لأنّ الشّخصية هي المحور الأساسي لعناصر الرواية، بل هي المقياس الدقيق للحكم على العمل الجيد والرديء، حيث تتشكل بنية دالة في مظهرها، ومدلولا عميقا في وجودها، لذا يتوجب على الكاتب المبدع أن يقدمها في صورة متكاملة الأبعاد، والإيحاءات وتكون على نحو يهتم بتكوينها».[1]

إذ جسدت تواجدها في العمل الأدبي دون الاعتماد على شيء، وهنا الرّواية التجريبية تختلف عن الرّواية التقليدية، حيث أنّ الرّوائي يتخيل أبطاله يحبسون، ويتحركون، وتبدأ ملامحهم بالإتضاح، فهنا الكاتب يمزج ملامح شخصياته الواقعية بأخرى متخيلة، وحين يتخيل الكاتب شخصيات الرّواية يبدأ بفتح ملف كلّ شخصية يصفها فيه وصفا دقيقا، وكأنها شخصية حقيقية، ويضع لها سيرة، وتاريخا، ونسبا دون أن يتخلى عن الوصف الخارجي في تلك البيئة الّتي عاش فيها، والمدارس الّتي تلقى تعليمه بها.[2]

مكون الشّخصية هو العنصر الوحيد الّذي يتقاطع عنده العناصر الشكلية الأخرى للعمل الرّوائي، و«مكون الشّخصية من أهم المكونات الغامضة في نظرية الأدب وشعرية الأجناس الّتي يصعب دراستها بطريقة علمية موضوعية، نظرا لما تطرحه من مشكلات شائكة على مستوى التحليل، الوصف والمقاربة».[3]

أمّا عن التّطابق بين العناصر الثّلاث فلكي يكون النّص سيرة ذاتية لابد من وجود تطابق بين الشّخصية والرّوائي والمؤلف، حيث يحملون اسما واحدا، تحت هوية واحدة

---

[1] صبيحة عودة زعرب، الشّخصية الإسرائيلية في الخطاب الفلسطيني 1967-1997، دار مجدلاوي، عمان، 2006 ص79.

[2] ينظر: عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرّواية الشخصية، دار الكتاب الغربي، الجزائر، 1999، ص23.

[3] جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، شبكة الألوكة، ط1، 2011، ص220.

تحمل اسم المؤلف الّذي يظهر على الكتاب، وتلك الهوية المتحدة هي ما يصنع المعاهدة بين القارئ والمؤلف، وليس استخدام ضمير المتكلم، أو الغائب هو الّذي يحول النّص إلى سيرة ذاتية[1]، أي أنّ التطابق بين المؤلف السارد والشخصية يكون ضمنيا داخل النص، وهو ما يحدد هوية النص، أمّا الضمير فهو وسيلة ثانوية تثبت وجود هذا التطابق.

وغالبا فعملية السّرد تقوم على تعددية الضمائر، وأكثر الضمائر استعمالا نجد الضمير "أنا"، "أنت"، "هو".

وفي هذا الباب نجد جليلة الطريطر «لا تتوالد السيرة الذاتية إلا باعتبارها شكلا احترافيا، نتبين فيه الوظيفة التواصلية والجمع بين مخاطبة الذات لذاتها، ومخاطبتها لغيرها من الذوات الإنسانية الأخرى».[2]

وهنا تعني الباحثة بالتواصلية التطابق بين المؤلف السارد والشخصية، والمتعارف عليه أنّ ضمير المتكلم "أنا" هو الشائع استعمالا في السيرة الذاتية.

ولقد بين الدكتور عبد المالك مرتاض مزايا ضمير المتكلم في عدة نقاط:

- استخدام ضمير المتكلم يجعل العمل السردي، أكثر اندماجا بروح بالمؤلف، فينزاح الفارق الزمني بين زمن السرد وزمن السارد الذي يصاحب توظيف ضمير الغائب ظاهريا على الأقل.

- يزداد تعلق المتلقي بالعمل السردي، إذ ما تجسدت له صورة المؤلف في إحدى شخصيات الرّواية.

---

(1) آمنة مهرهرة، سلمى شكشاك، جماليات السيرة الذاتية المعاصرة "القبش" لعياش يحي أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، ص49.

(2) جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، ج1، مركز النشر الجامعي كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، أفريل 2004، ص377.

-لضمير المتكلم "أنا" مرجعية حداثية تحيل على الذات، كما أنّ تودوروف يعتبره سبيلا لخلق الرؤية المصاحبة (مع).[1]

وهذا يعني أنّ الكاتب البطل هو السارد بغض النظر عن طريقة الإحالة إليه سواء كان بشكل مباشر (أنا)، أو غير مباشر (هو)، أو باستخدام أية آلية فنية أو سردية أخرى تحيل إلى الكاتب بشكل غير مباشر.[2]

فضمير "الأنا" يحيل على الذات مباشرة، ويقلل المسافة الفاصلة بين السارد والشخصية ونجد ضمير المتكلم (أنا) في سردية لقبش في قوله:

- «حين استيقظت صباحا لم أجد عمي ففرحت لأنّه لم يؤجل السفر».[3]

- «أذكر أني وقفت مثل التائه أتأمل قصائدي منتشرة في السماء وعلى امتداد النظر، غير مصدق لما حدث».[4]

- «والدتي قريبة الصلة بوالدي».[5]

- «وهي معلومات لم أكن على دراية بها».[6]

- «أنا شاتي نروح لسوق السبت».[7]

إن عياش قد صرح بنسبة هذه السيرة لنفسه باستعماله (أنا) وهو يحيل إلى السارد، وكذا استعماله ضمير المخاطب (أنت) أو الصبي هذه الكلمة الّتي تتوافق مع مرحلة الطفولة،

---

(1) ينظر: آمنة مهرهرة، سلمى شكشاك، جماليات السيرة الذاتية المعاصرة "لقبش" لعياش يحي أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، ص49.

(2) محمد بن علي آل مربع، السيرة الذاتية- مقاربة في الحدث والمفهوم، المجلة العربية، كتاب المجلة الغربية، الرياض، 2011، ص97.

(3) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص6.

(4) المصدر نفسه، ص07.

(5) المصدر نفسه، ص12.

(6) المصدر نفسه، ص20.

(7) المصدر نفسه، ص181.

فكان عياش يحاكي ذاته محاولا إخراج تلك الأنا من الحالة النفسية الّتي عاشتها في ذلك الزمن من مآسي وآلام، فيحملها على الحديث والتذكر من خلال البوح والفضفضة:

– «وأنت تذكر أنك كنت تبكي بلا سبب أو لأتفه الأسباب...». [1]

– «وها أنت أيها الصبي الروي تقاوم بالصمت».[2]

– «هل تذكر تلك الصخرة المنحوتة على شكل حذاء جديد».[3]

إضافة إلى استعماله الضمير الغائب (هو) في قوله:

– «يذكر الصبي جيدا أنّ خاله خاطبه : متى تأتيني بالطّمينة».[4]

– «ويذكر الصبي الآن كيف كان بعض الأطفال يحرمون أنفسهم من الفطور الصباحي»[5]

– «كان الصبي يتوسط الحشد صامتا، وقد يسال: أطويل طريقنا أم يطول...؟». [6]

عياش سرد طفولة لقبش مستعملا الضمير (أنا)، (أنت)، (هو)، فكان كلّ مرة يخاطب هذا الطفل بحوار داخلي ذلك الحوار الّذي امتزجت فيه واستذابت فيه الشّخصية المحورية بالمؤلف والسارد. فالسرد هنا يقوم على التعددية في استخدام الضمائر...

فكان يخاطب لقبش بحوار داخلي نفسي ليسترجع ذكرياته فيظهر للمتلقي عند القراءة أنّ المنظور يتغير كلّ مرة بتغير الضمير وكأنه كلّ مرة يقرأ نصا مغايرا لشخصية مغايرة، وقد استعمل بذلك الحكي الاسترجاعي بتوظيف لفظة "أتذكر"، "يذكر"، "أتذكر؟"، وهذا يدل على استدعاء الأحداث الّتي وقعت سابقا وهي ميزة الكتب السيرية حيث يرجع

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص47.

(2) المصدر نفسه، ص80.

(3) المصدر نفسه، ص127.

(4) المصدر نفسه، ص41.

(5) المصدر نفسه، ص100.

(6) المصدر نفسه، ص70.

المؤلف أحداثا وقعت له في سنين خلت من أجل سردها وإعادتها لزمن السرد الواقعي كقوله:

– «يذكر الصبي القروي أنّه كان في بيت خالته (زوينة) وإذا يسمع أصوات رجالية متناغمة تخترق بيوتات القرية».[1]

– «وأنت تذكر كم ليلة نمت باكيا من دون عشاء لأنّ "البوط" الّذي اشترته لك أمك من سوق مقرة بثمن بيض الدجاجات كان ضيقا على قدميك».[2]

– «أذكر أني وقفت مثل التائه أتأمل قصائدي منتشرة في السماء وعلى امتداد النظر، غير مصدق لما حدث».[3]

وقد استعمل أسلوب التحسر كلّ مرة على أحداث مضت فيسترجعها بحزن وأسف عليها: «يا لصباحات الاستقلال.. كم كانت مغموسة في فرح خرافي قادم من وراء القرون..».[4]

ولكن في الحقيقة انه ليس استخدام ضمير المتكلم أو الغائب هو الذي يحول النص الى سيرة ذاتية فالضمير يعد عنصرا ثانويا في تحديد هوية النص حسب رؤية لوجون. فلا بد من حدوث التطابق بين الشخصية الرئيسية والسارد و المؤلف بحيث يجتمعون تحت هوية واحدة تحمل اسم المؤلف الذي يظهر على الكتاب .ولكن إذا تأملت العنوان نجده يحمل اسم لقبش، وكتب السيرة الذاتية تحمل اسم المؤلف مصرحا به بالعنوان دون الاستعارة، لكن عياش يحياوي استعمل اسم "لقبش" دون أن يستعمل اسمه مباشرة، ومن يقرأ العنوان لا يمكنه إسقاطه على المؤلف مباشرة إلا إذا توغل في صفحات الكتاب ليصل إلى قول عياش: «أزعم أنّ هذا الكتاب الصغير هو الجزء الأول من ثلاثة أجزاء

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص118.

(2) المصدر نفسه، ص143.

(3) المصدر نفسه، ص07.

(4) المصدر نفسه، ص141.

تحمل عنوان "لقبش" الاسم الّذي كانت تناديني به أمي في الطفولة»[1]، مع وضع إشارة رمزية على الغلاف وهي صورته وهو طفل صغير على الواجهة، وصورته وهو كبير من خلف الكتاب، فهو يختبئ خلف هذه الصورة.

كما يعد اختيار "لقبش" لمسيرة عياش يحياوي مع ما يتوافق والميثاق السردي الّذي يتأسس على «اسم المؤلف وطبيعة الميثاق المنجز من طرف المؤلف، وتنحصر هذه الوضعيات في الشخصية، إما تحمل اسما مختلفا عن اسم المؤلف أو ليس لها اسم، أو تحمل نفس أسم المؤلف وهي كونه الميثاق يكون إما روائيا أو غائب أو ميثاق للسيرة الذاتية».[2]

بمعنى: (كما سبق الاشارة في الفصل الاول)

- شخصية ليس لها اسم تساوي الميثاق الغائب.
- شخصية تحمل نفس اسم المؤلف الميثاق أوتوبيوغرافي.
- شخصية تحمل اسم مختلفا عن اسم المؤلف تساوي ميثاق روائي.

وهذا ما يتوافق واختيار الكاتب لاسم لقبش/الصبي ليتواءم والميثاق الرّوائي.

ويرجع صالح الغامدي في دراسات في السيرة الذاتية سبب هذا الالتباس إلى التقنيات الّتي صيغت بها «حيث السيرة الذاتية الرّوائية هي سيرة من حيث الجنس الأدبي ورواية من حيث الصيغة، فالأولى في حالة تأكد عقدها القرائي السيرذاتي هي بلا شك سيرة ذاتية أما الأخرى فهي رواية، الأولى تحيل إلى عالم حقيقي أو على الأقل توهم بالإحالة إليه،

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص91.

(2) أحمد راجح خالد، الكتابة من منظور الحداثي، مجلة الموقد، ع5، 2010، ص50.

أمّا الأخرى فتحيل إلى عالم متخيل حتى وإن استثمرت بعض جوانب حياة كاتبها وبدت في بعض الأحيان أشد واقعية من الواقع ذاته».[1]

ويذهب إدوارد خراط في توضيح هذه المسألة مذهب آخر فيقول: «بالنسبة لي أنا أتناول عناصر السيرة الذاتية كما هي، وإنّما أكتب عناصر شبيهة بما حدث في الحياة الحقيقية لكن بعد فرض سياق روائي وقصصي عليها، ليمتزج الواقع بالتخيل وتتداخل عناصر السيرة الذاتية في النسق الرّوائي والقصصي، والسيرة الذاتية تعتمد على ميثاق غير مكتوب بين المؤلف والقارئ بأن يحكي الأول بصراحة ووضوح تفاصيل ما مر به من أحداث، هذا ميثاق لم أوقعه وما أندر من وقعوا بإمضائهم عليه».[2]

ونعتقد اعتقاد متكررا أن عياش يحياوي وقع ميثاقه كسيرة ذاتية لحليب الطفولة محاولة لانصاف واقعه وواقع الطفولة الجزائرية في مرحلة حرجة من تاريخ الوطن لا غير..

3- المحكي التخييلي:

ومن بين آليات اشتغال الخيال الّذي يمكن اللجوء إليه في كتابة السيرذاتية ولكن بشرط أن لا يفسد بنية الموضوع، وأن يتم ذلك على مستوى الأسلوب والتركيب والصياغة ليؤدي وظيفة التصوير الفني، لذا «يجب أن يكون خيالا تفسيريا فقط، يؤدي إلى بلاغة الأسلوب وجنوحه إلى عنصر التصوير الفني الدقيق الّذي يجذب القارئ ليؤثر فيه إما أن يكون خيالا يؤدي إلى خلق حدث أو تفسيره خطئا أو المبالغة في عرضه بما

---

(1) صالح بن معيض الغامدي، كتابة الذات (دراسة في السيرة الذاتية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2013، ص148.

(2) إيهاب الحضري، مقال، الاعتراف ممنوع حتى إشعار آخر: هل السيرة الذاتية موجودة في الأدب العربي، الشرق الأوسط، لندن، الأربعاء 12 أفريل 2006.

يخرج به إلى المحال، فكلّ هذا شيء مرفوض ويجب ألا يتصف به صاحب السيرة الذاتية».[1]

وحده التخيل لا يكذب فهو يفتح بابا خفيا على حياة المرء تلج منه في مأمن من كلّ رقابة روحه المجهولة.

وعلى هذا النحو تتداخل الذاكرة مع الحلم في "لقبش" أي التحام الذاكرة بما تحمله من أنساق راجعة لهوية الذات بالحلم الواعد في سيرة الطفولة بذكرياتها الهاربة، ومن ثم فإنّ تصوير الحقيقة عبر الذاكرة في شكلها الفني يبعث في السيرة الذاتية الحياة من جديد من خلال اللغة وما تحمله من جماليات فنية. [2]

– «أما الفأس فكانت في تلك اللحظات تمارس واجبها الجنائزي، فكانت تطعن الأرض لتهيئ الصمت والدود والزمن الثقيل أعراس لالتهام الطفل الموزع في عربات النسيان... في مكان قريب، فتى قال لفتاته: يبدو أنّ في هذا البيت عرسا... فعلقت: وربما جنازة، ثم مالت بقدها الأهيف عليه وواصلا الطريق».[3]

– «دخل الدار متهما بسرقة ثياب الأمير المدلل طارق ابن فلان الكبير واستقبلته صاحبة الشأن بالغضب الحاد والعتاب الجارح، كان أمامها يشبه غصنا أصفر ملطخا بذنوب كلّ المجرمين على الأرض، لم تشفع له طفولته الذاهلة ولا دموعه المنكسرة كان يشبه أرنبا ضعيفا محاصرا بالمخالب والرصاص على هضبة عارية، وتحت وابل الاتهامات والكلمات النابية».[4]

---

(1) عبد اللطيف محمد السيد بالحريري، السيرة الذاتية والغيرية في ضوء النّقد الأدبي، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996، ص162.

(2) ينظر: عبد القادر فيدوح، المتخيل الذاتي في أخاديد "لقبش"، مجلة اللغة العربية، ص288.

(3) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص123.

(4) المصدر نفسه، ص135.

– «كان الصبي قرية تمشي وتسافر، وكانت الطفولة عامرة بالصمت والضجيج، يهيمن عليها كلل الماضي السحري».[1]

– «كان يسال نفسه كم من شمس في هذه الدنيا؟ وهل يمكن أن تطلع هنا في المدينة شمس القرية....

إنه انهيار العمارة والجغرافيا والشياه و"الحيثية" والزمان القروي في أعماق الصبي المهاجر».[2]

– «في المدينة قرأت فتاة موعد تشيع الجنازة وهي تجري إلى محطة الحافلة حين وصلت إلى البيت مسحت بالجريدة زجاج النافذة وراحت تسقي أزهار الشرفة... كان الكفن أبيض ولذيذا كالضباب، وكان المطر يدق نوافذ الأصدقاء، ويذكر الصبي أنّ جثته كانت في السيارة في اتجاه المقبرة».[3]

– «وها هو الرماد أنت تراه يخرج من ركام السنين على شكل ثعبان ناري جميل... رماد يسكن محافظ التلاميذ وأعشاش العصافير... إنك أيها الصبي القروي القديم في حاجة إلى روح الاستقلال».[4]

إنّ اللغة في "لقبش" مستمدة من شاعرية الكاتب بلمسته الإبداعية، فالشعر متجذر فيه منذ صباه، إضافة إلى أنّه كان «منفتحا على الآفاق الجديدة فعرف الكثير من الأدب الجاهلي والإسلامي الأول والأموي والعباسي ومدرسة الإحياء والرابطة القلمية والعصبة

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص145.

(2) المصدر نفسه، ص146.

(3) المصدر نفسه، ص130.

(4) المصدر نفسه، ص144.

الأندلسية وجماعة ابولو وحفظ شعر أزهر العصور، واطلع على كلّ ذلك وهو تلميذ في متوسطة بن بعطوش عبد العالي».[1]

وهذا ما يؤكده توفيق الحكيم في قوله: «لا أستطيع أن أسمي أي عمل فني ترجمة ذاتية إلا إذا كان مكتوب بهذا الفن، ولهذا الغرض بالضبط أي أن يقول لنا المؤلف: هذه هي مذكراتي أو هذه هي حياتي ويكتبها بأسلوب السرد المباشر لحياته، أما إذا صبت الحياة في قالب روائي أو في أي كان نوعه فأنّه في الحال يصبح عملا فنيا».[2]

ونرجع ونقول هل صحيح ان تصريح مؤ لف المدونة هو الذي يرجح.....

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص96-97.

(2) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص33.

الفصل الثالث

اشتغال التجريب على مستوى اللغة واستلهام التراث والتاريخ في رواية لقبش لعياش يحياوي

أولا- آليات اشتغال التجريب على مستوى اللغة

1- اللغة الروائية من المنظور الحداثي

2- الغة الفصحى في سردية لقبش

3- استخدام اللغة العامية

4- اللغة الشعرية عند عياش يحياوي

ثانيا: استلهام التراث والتاريخ في رواية لقبش

1- المثل الشعبي

2- الحكاية الشعبية

3- الأغنية و الشعر الشعبي

4- العادات والتقاليد

5- اللباس و الاكل التقليدي

6- الأصول التاريخية.

أولا- آليات اشتغال التجريب على مستوى اللغة:

1- اللغة الروائية في المنظور الحداثي

انبثقت الحداثة بظهور حركة التحرر القومي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي بعد منتصف القرن الحالي، كونها متجذرة في السلطة في بعدها السياسي والاجتماعي، متجسدة في السيطرة الطبقية والاستغلال الطبقي، هذا أنّ البعدان يجسدان السلطة وسحقها للإنسان وهي المكونات الأساسية للوعي الحداثي.[1]

الأدب الحداثي هو أدب السلطة والصراع مع المؤسسة الدينية، وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفاهيم الموروثة، فالحداثة ثورة فكرية وموقفا شاملا ليس تقسيما زمنيا محددا، كما شمل إعادة نظر شامل في نسق المفاهيم والنظام المعرفي وما يشكل صورة العالم في وعي الإنسان بكل ما يؤسس لهذا الوعي على جميع البنيات وعلى رأسها الإبداع الأدبي.[2]

فالأدب ثقافة الإنسان ووجوده لذلك اشتغلت الحداثة على ممارسة الوجود والهيمنة بالذات، والفعل الكتابي كمحاولة رد فعل وكسر القيود السلطوية عليه وبالتالي اعتبر التجديد مطلبا حتميا لكل عمل أدبي استند على مشروعية التحديث ومحاولة «الخروج والتجديد والتفرد»[3]، فاتجهت الرّواية نحو التمرد والخروج عن كلّ ما هو مألوف والرغبة في استكشاف عوالم المجهولة على البنى السردية والنّصية كون «أننا نعيش زمن الرّواية وليس زمن الشعر، وأن الرّواية هي شعر الدنيا الحديثة».[4]

---

(1) ينظر: محمد سالم، الحداثة وتجلياتها في الرّواية العربية، مجلة الأنبار، ع6، 2010، ص54.

(2) ينظر: خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج4، ع3، 1984، ص27.

(3) محمد سالم، الحداثة وتجلياتها في الرّواية العربية، ص56.

(4) جابر عصفور، زمن الرواية، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1999، ص261.

ومن الخصائص الفنية الّتي اشتغل عليها في الرّواية اللغة، فقد مثلت أهم الآليات الّتي حاول التجريب تطويعها، بمقصدية التحرر من كلّ التوابع وإخراج اللغة من كونها وسيلة للتواصل إلى جزء من عملية الإبداع الروائي، فاللغة هي الأداة الرئيسية في التشكيل الفني للرّواية والوجه المعبر عن أدبياتها وهويتها الّتي لا تتجسد إلا بواسطتها، فيقول «الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر: إنّ لغتي هي مسكني، وهي موطني ومستقري وهي حدود عالمي الحميم ومعالمه وتضاريسه ومن نوافذها ومن خلال عيونها انظر إلى بقية أرجاء الكون الواسع»[1]، لهذا يحاول الكاتب دوما توظيفها ليبتكر معالم جديدة مغايرة لمسارها التقليدي السائد.

وبما أنّ اللغة تحتل مكانة أساسية في النّص عمد الكثير من الروائيين إلى تنويعها، وذلك بتحديث خطاب الرّواية والاتيان بالشيء الجديد المغاير، فعند إدراك الكاتب بقيمتها في تجسيد النظرة الخاصة أو التوجيه الّذي تبناه يعمل على تغذيتها بذاتيته، وإعطاء لها خصوصية التجربة في صياغة الفعل السردي الّذي يتضمن بين تشكيله غرضا ذاتي اتكئ على اللغة كقناة تمريرية له، «فباللغة تنطق الشّخصيات وتكشف الأحداث وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة الّتي يعبر عنها الكاتب»[2]، فاللغة هي تلك الشّخصيات وذلك الحيز الّذي تجري فوقه الأحداث وهي الزمان وتفاعلاته وتداخلاته، وبأحداث التغيير تخرج اللغة عن كلّ ما هو ممنطق وجاهز من خلال تحميلها دلالات جديدة مكتنزة بالرمزية والإيحائية.

إنّ اللغة السردية تعبر عن «الصورة بمختلف أنواعها قادرة على إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ واستحداث استعمالات لغوية مبتكرة تقود حتما إلى خلق صوري جديد،

---

(1) عبد الله البربدي، اللغة هوية ناطقة، فهد الوظيفة للنشر، (د.ط)، 2014، ص28.

(2) عبد الفتاح عثمان، بناء الرّواية (دراسة في الرّواية المصرية)، القاهرة، مكتبة الشباب المنيرة، (د.ط)، 1982، ص199.

ليس على مستوى الدلالات الوظيفية أو المعنوية فحسب، وإنّما على مستوى دلالات نفسية أيضا».[1]

إنّ ما تمتاز به اللغة جعلها تتكاثر وتنفتح على الحياة وتعددت بتعدد متكلميها «وطبقات الأسلوب الّذي حيك به السرد ويأتي هذا التنوع الأسلوبي استجابة للتفاوت بين الشّخصيات وتعبيرا عن الفوارق الاجتماعية الّتي تعكسها اللغة».[2]

لذلك كان لابد من إجراءات اشتغالية في الفعل الكتابي تناهض السياسة الشكلية للرّواية التقليدية الّتي باتت غير قادرة على استيعاب كلّ هذا الضخم المعرفي والتحولات في بنية المجتمع والمتطلبات الناتجة عن هذه التحولات ومحاولة التغيير والثورة على كلّ المفاهيم الخاطئة والتجاوزات والبحث عن قيمة الذات ووجودها واستيعاب ثقل العلاقات الجديدة باعتبار أنّ لكل موقف جديد ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية، وللعلاقات الّتي تقيمها مع الحقيقة ولهيكلها تناسب مواضيع جديدة وبالتالي تناسب أشكال جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والتأليف، والبناء على النقيض من ذلك فإنّ التفتيش على أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة ويكشف علاقات جديدة[3]، من الكتابة التجريبية أكبر للتعبير عن كلّ فئة وما تحمله من هواجس وأحلام، كما يقول عبد الملك مرتاض في نظرية الرّواية بأنّ اللغة «هي التفكير وهي التخييل، بل لعلها المعرفة نفسها».[4]

وتتجلى أهمية اللغة الرّوائية والحداثية على الخصوص في تنويعا وكسرها لنطاق اللغة الأحادية، الآمرة والمكرسة عبر الأجهزة والمؤسسات الرسمية وذلك يكسرها للمألوف في

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص22.

(2) عبد المنعم زكريا، البنية السردية في الرّواية (دراسة ثلاثة خيري شلبي، الأماني لأبي علي حسن ولد خالي)، عين لدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص181.

(3) ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص9-10.

(4) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، ص125.

الإبداعات السابقة، وهذا يظهر في الفرق بين الرّوايات العربيّة الّتي اتجهت إلى الواقعية تبنت الالتزام والرّوايات الّتي اتجهت إلى السيرذاتي.[1]

1-1 اللغة العامية:

عملت الرواية الحديثة على «ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة»[2]، وإعطاء حرية أكبر للمبدع في التعبير بالطريقة الّتي من شأنها أن تكون قادرة على استيعاب ثقل ما يحمله، فطوعت اللغة وأعطتها وجوها عدة حتى يستطيع كتابة الذات بكل هواجسها وتأزماتها، من ذلك استحداث اللغة العامية في النّص الرّوائي فتآلفت بين متنه ولم تحدث أي امتعاض أو خلخلة في كتابة المحكيات كون «أنّ اللهجات يدخلوها إلى الأدب ومساهمتها في لغته تفقد صفة كونها أنساقا اجتماعية- لسانية مغلقة»[3]، وممارسة الحكي من خلال اللغة العامية أو الدارجة إنّما لاعتبارها ذان نفس طويل، وتحوير للذات وأقرب للنفس في التعبير، كما أنّ الضياع الّذي شتت الذات المبدعة ينطلق من رحم البيئة الّتي كتبت بها هذه اللغة، وبالتالي التقارب في الصياغة والإدراك ومحاولة ممارسة فعل الكتابة بكل جزالة وببساطة دون أن تضيع في اللغة بدل الضياع في الذات ومشاكلها، ومن هذه الممارسات التحديثية على مستوى اللغة عمل الكتاب على تصوير معاناة الفرد والمجتمع وذلك «بإدخال اللغات الأجنبية والكلمات الدارجة»[4]، والكتابة بكل اللهجات الّتي ينتمي إليها الكاتب والمعبرة عن انتمائه، غير أنّ هناك من يرفض اعتبار اللغة العامية جزء من الكتابة الفنية ويعملون على محاربة كلّ تحديث يؤمن بقدرة اللغة العامية على التعبير وإضافة لمسة إبداعية، فمنهم من يرى أنّ العامية عاجزة عن إيصال

---

(1) ينظر: محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، آفاق القاهرة، ط1، 2008، ص124-125.

(2) صلاح فضل، لذة التجريب الرّوائي ، ص03.

(3) خالد حنا، مجازفة الكتابة، الموقد، ع5، 2010، ص44.

(4) سالم حسن موسى، الكتابة الجديدة، مجلة المنار، ع22، 2003، ص18.

المراد كونها تختلف من منطقة إلى أخرى أو من بلد لآخر، وبالتالي تضيع الفكرة ويتكدر المتن السردي فتذهب حلاوته وفنيته بسبب لغة غير مفهومة، لذلك وجب «أن نقوم بتفصيح الرّواية وجميع الفنون... وذلك لأنّنا لا نفهم ما يقوله العراقيون والكويتيون والأردنيون والتونسيون، فكم من مسرحيات هادفة وجادة لم تحقق التواصل بين المغاربة والمشارقة والسبب يعود إلى كثرة العامية واختلافها من بيئة إلى أخرى لذلك لابد من استخدام اللغة العربيّة في جميع المقامات التخاطبية لتحقيق التواصل بين المرسل والمتلقي».[1]

وأن اللغة العامية تقلل من القيمة النفعية والجمالية للنّص وتضعه في صنف لا يرتقي لأن يقرأ على محافل القراء، وأن يتداول بينهم لذا وجب المحافظة على مكانة الرّواية من خلال هجر مثل هذه الإضافات الّتي سموها بصدمة الحداثة، ثم إنّ هذا العمل إنّما هو إمساس بلغة الدين والتراث وتهميشها والتقليل من مخزونها لسببين أولهما: عدم القدرة على استيعاب وممارسة الزخم البلاغي والتعقيد الدلالي الّذي تتوفر عليه اللغة العربيّة... وثانيها التجديد والمغايرة بهدف الهدم والتدمير لا غير دون الاهتمام بالبديل[2]، غير أنّ هناك من أبدع في استعمال اللغة العامية في عمله الأدبي واستطاع أن يشتغل عليها بما يتوافق وخصوصية الكتابة بالفصحى فجاء عمله أدبيا بامتياز.

1-2 اللغة الشعرية:

إنّ الحديث عن أي عمل إبداعي ما هو إلا شرح لمجموعة المشاعر والهواجس المتضاربة المتولدة لحظة الكتابة للذات المبدعة في عملية التعبير عن الواقع بلغة الخيال والحلم والخروج عن ما هو موجود إلى ما هو ممكن في قالب مغاير للنمطية وكسر رتابة

---

[1] سالم حسن موسى، الكتابة الجديدة، ص18.

[2] ينظر: خالد حنا، مجازفة الكتابة، الموقد، ع5، ص33.

اللغة التقريرية و«إعادة النظر في النظام اللغوي والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة»[1]، على طريقة الاشتغال على اللغة لذاتها وفي ذاتها من خلال «تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون في نفسها عالما آخر، ربما بدلا عن ذلك العالم».[2]

فعملية الاشتغال تكون من خلال تكثيف اللغة وإيراد لعوالم تخيلية تنبض بالذوق الموسيقي الّذي تشاكل الأصوات ومخارجها وانزياحاتها وأوزانها وتكرارها في انبعاثها[3] لتشكل تميزا للعمل الأدبي وتجعله متفردا، فأصبح الهاجس أن «لا نسرد فحسب، لكن أن نخلق اختراقات من المألوف اللغوي السائد كأن القاص هنا، يدخل إلى عالم الشعر وهمومه من باب اللغة».[4]

إن اللغة أصبحت عنصرا مهما من عناصر التجريب الرّوائي بامتياز بالخصوص بتنوعها وتكسير أحادية اللغة والانفتاح على المستويات اللغوية المختلفة، وقد امتازت رواية عياش يحياوي "لقبش" بالتعدد اللغوي ونلمح ذلك من خلال:

2- اللغة الفصحى في سردية لقبش:

كتب عياش بلغة فصيحة بسيطة وعميقة في وصفها بسيطة بساطة بيئته وعميقة بعمق ثقافته وأدبيته، كان القلم بالنسبة لعياش اللّسان الناطق بدلا عنه، قال به ما لم يستطع قوله بلسانه في تلك اللحظة، لحظة الحلم وانكساره.

---

(1) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، (د ط)، 1985، ص24.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي، ط2، 1991، ص19-20.

(3) ينظر: خالد حنا، مجازفة الكتابة، الموقد، ع5، ص54.

(4) بوول شاوول، علاقة القصة العربيّة بالشعر والقصيدة، مجلة التبيين، ع6، 1993، ص115.

«وأنت تذكر الآن ذلك الصباح، الصباح الّذي اكتفت فيه العائلة الصغيرة بكؤوس من الزعتر، فقد كان الدينار بعيدا، بعيدا كالقمر».[1]

«ويبكي الصبي في زاوية الدار لأنّه لا يستطيع الحصول على كرة مثل بقية الأطفال في الشارع وتبكي الأم لأنّها لا تستطيع توفير ثمن كرة لابنها»[2].

«وحلم باهت بعيد ينقب قلب الطفل النائم، لا شيء في البيت سوى أم تتوسد أشلاء حنبل عتيق».[3]

كانت لغة عياش لوحات فنية مكتنزة الإيحاءات مثقلة بالتعابير الّتي تبرز الفكرة بأسلوب أكثر حساسية وجمالية، تجعل القارئ يسافر إلى أخاديد ذاكرة الصبي ويعيش وقائعه بصورة فنية لا متناهية دون تكلف بلغة موغلة في الحنين والشوق، تلك القرية صباحاتها ولباسها، ذلك البيت الطيني وما يحدث فيه من أحداث تحت ضوء الشمعة «كانت الحياة في ذلك المنزل قاسية تبدأ بالصراخ والبحث عن الخبز وتنتهي باجتماع الأخوين الصغيرين على ضوء شمعة في ذلك "القربي" المنحوس، ليطلق العنان لخيالاتهما وأحلامهما في اللهو والمعاش».[4]

صور البيت الطيني بصورة صادقة دون تكلف أو خجل ممزوجة بنبرة حزن، ولأن رواية لقبش هي نقل ووصف وتصوير للحلم والأمل وللجنون والتيه، للوطن، فكانت عبارة عن لوحات فنية منحت الموصوف ملامح مستعارة من أشياء أخرى كونت مع الموصوف علاقات التشابه والتقارب.

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص49.

(2) المصدر نفسه، ص61.

(3) المصدر نفسه، ص176.

(4) المصدر نفسه، ص66.

«الجنون... يدق باب الصبي»[1]، فقد جعل من الجنون الّذي هو معنوي شخصا يدق باب الصبي للتعبير عن حالته.

«المدينة الصبي... أنت سارق»[2] جاعلا من المدينة ذلك الجماد ناطقا موجها أصبح الاتهام للصبي مع قوة وشدة تأثر عياش بالموقف.

«أما الفأس فكانت في تلك اللحظات تمارس واجبها الجنائزي، فكانت تطعن الأرض لتهيئ الصمت والدود والزمن الثقيل أعراس لالتهام الطفل الموزع في عربات النسيان... في مكان قريب فتى قال لفتاته: يبدو أنّ هذا البيت عرسا... فعلقت ربما جنازة، ثم مالت بقدمها الأهيف عليه وواصلا الطريق».[3]

«الصبي يندثر كالنحلة فوق الهضاب وبين الشعاب».[4]

«لماذا المدينة لا ترى الديك إلا ولمعت السكين في عينيها».[5]

«ونباح الكلاب مساء حين تتزين السماء بآلاف النجوم يتبخر بين تجمعاتها القمر وكأنه ديك قروي أصيل يرفع رأسه ماشيا قبل جنرال أنوف بين دجاجاته».[6]

«تعاقبت السنون لأجنحة الغربان، وتلعثمت خطوات الصبي بين المنازل والناس والغربة في الأرض البراح».[7]

«وكانت كلمة الاستقلال... كأنّها كلمة مطر غزير قادم من بعيد إلى أرض ألهبها العطش»[8]

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص145.

(2) المصدر نفسه، ص132.

(3) المصدر نفسه، ص129.

(4) المصدر نفسه، ص83.

(5) المصدر نفسه، ص62.

(6) المصدر نفسه، ص123.

(7) المصدر نفسه، ص146.

(8) المصدر نفسه، ص90.

وقد استعمل عياش أيضا النقاط المتتالية كفواصل بين جملة وأخرى في عدة محطات، ومن المعروف أنّ النقاط يدل استعمالها على وجود كلام مقتطع لكن عياش قد استعملها في عدة محطات للدلالة على حالة عاطفية تمتاز بوقفة كان سببها الحزن أو الانقباض لتذكر حادثة ما وأنه ليسرح بخياله في تلك الذاكرة المملوءة بالأحداث الممزوجة بالحزن والفرح «هناك... في الحضنة».[1]

«واستعد أهل القرية للعودة التهب خياله، واستفزت أحاسيسه... سيأتي الليل، ويعود الناس إلى ديارهم وتبقى القبور وحيدة».[2]

«ولقد تغيرت الدنيا كثيرا... ومن يملأ الخراب الكبير الساكن أعماقه الفاصل بين أحلام القرية وضوضاء الشارع الرمادي».[3]

إضافة إلى توظيف الانزياح، فكانت روايته تعج بالانزياحات لتدخل الكلمات في شبكة من العلاقات تميز الحشد الدلالي على البروز وذلك بتحميل اللفظ غير مدلوله وخروجه من المعنى المتواضع عليه.

«ماذا تريد أيها الصبي القروي؟ لما تتدحرج فوق ذكرياتك البعيدة وتحت إبطك تحمل جثث أيامك باحثا لها عن مسكن...؟ والآن... هل تعرف لماذا تولد الأشياء حولك ميتة على الرصيف العام؟».[4]

فاشتغلت لغته بطريقة أعطت للسرد يعده الجمالي وجودا مغايرا بالتخلص من الترهلات السردية القديمة للغة والحرية في التعامل مع متنه.

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص74.

(2) المصدر نفسه، ص71.

(3) المصدر نفسه، ص173.

(4) المصدر نفسه، ص128.

ويقول أيضا «كلّ صباح نستقبل النسيم وأشعة الشمس، وتحملق في الآفاق البعيدة وفي المساء ينام أهل القرية تحت ظل الخرافات والمسامرات، وتظل النخلة واقفة مسربلة بظلام الليل وأذانها مفتوحتان للريح، ولم يكن يسكنها بأس الخنساء، فقد كان الأمل يبعث في سعفها عصارة الاخضرار وكانت من موقعها الباسق تتأمل حركات الأطفال والفلاحين والنساء، فيهم غماغم وللحزن لفحات... مرت سنون طويلة شاخ خلالها عرش عواشة واندثرت البيوتات الطينية والتهب الصبي القروي بالرحيل والأحزان، فتساقط بعض سقف النخل وتآكل عمقها... ولكنها واقفة».[1]

يذهب عياش بخياله إلى ذكرياته موغلا بها جاعلا من النخلة إسقاطا يختزل فيه قريته وسكانها من خلال جملة من التشبيهات ومنعوتات وصفية لغير محلها.

فكانت روايته لوحة فنية متنوعة كسرت المألوف لتثبت للقارئ حرية الكاتب في التعامل مع متنه لأنّه يسرد جانيا من خصوصيته لمرحلة الطفولة.

3- استخدام اللغة العامية:

كسر عياش أحادية اللغة في سرديته بإدخال اللغة العامية في الكثير من المحطات وهذا ما زادها جمالا ورغبة أكثر من المتلقي في قراءة صفحاتها وشعوره بالقرب من تلك الحياة خاصة للقراء من منطقة الحضنة، أمّا غير ذلك فنجدها نمت بداخله فضول التعرف على هذه اللهجة ودلالاتها وما تحدثه من تناغم إيقاع بديع مع كلمات فصيحة فتحس حين تقرأ هذه الكلمات بالأريحية الّتي يشعر بها عياش، وكأنها السبيل الّتي يختزنها وجدانه[2]، فتحيلنا عبارة «والقبش.. وين راك؟ لا تظل هامل تحت الشمس؟ ماكشرايح تهمد...»[3] إلى جو الحدث بأصدق وأجمل عبارة يمكن أن يجود بها ذهن لقبش المثقل بعذابات الواقع

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص82.

(2) عمر كشيدة، نجلاء نجاحي، قراءة في سيرة لقبش (سيرة ذاتية لحليب الطفولة) لعياش يحياوي، ص409.

(3) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص51.

الّذي يحيا وسط أتونه الملتهبة، ويداري جراحاته النازفة وسط دروبه، فيما سرد داخل مخيلة المتلقي ذلك المشهد والحوار بين الأم وولدها من خوف عليه تارة معاتبة وتارة ناصحة ذلك الشعور المختزن داخل قلب كلّ أم جزائرية.

وينتقل في محطة أخرى إلى حلم طفل بريء أثقله الفقر وآلمه الجوع «فجأة يخرج السعيد كأنه ملك من الملوك... ويشتري "كاميو" خير من كاميو عمار يملؤه بالزلابية ويوزع على الأطفال "هاكم نحو الشر"»[1]، فالكاتب يختار اللغة وفق ما يقتضيه الحال، ففي الرّواية يتعدد حضور الشّخصيات كما تتعدد اللغات، وهي مستمدة من مجتمع تتفاوت فيه المستويات الاجتماعية ولهجاتهم المختلفة.

«وش ياكلو؟...

الخيورات أكل: اللحم... التفاح، القوفريط، وصبابطهم مخدومة من الذهب! من الذهب!؟ هيه من الذهب؟ ياو حتى البيبان والفراش ولقطا ومقارف والمثرد والقصعة ثاني من الذهب...»[2].

يصور براءة الأطفال واندهاشهم من العالم الآخر عالم الرفاهية، فهو ليس كعالمهم فاستعمل الدارجة لأنّها الأقرب إلى وسطهم ومعيشتهم، ثم يعود ويصور لنا شقاوته في صباه فيقول:

«ماذا تعطيني إذا عرفت المكان اللي تبيض فيه لجاجاتك؟

– باية نعطيك بيضة

– بيضة؟ تعطيني نص البيضات، نقلك، بما تعطينيش ندي البيضات نبييعهم لـــ (قبايلي) وتتفر فيك وحدك

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص57.

(2) المصدر نفسه، ص182.

- باية: البيضات ياسر؟

- هيه ياسر

- باية: روح نعطيك خمسة، خمسة ياسر عنك، لاه الجاجات جابتك ول؟

- لجاجة جاجتك نتي، بصح البيضات بيضاتي، أنا اللي عارف وينهم.

تنطق نوارة قائلة ياو البيضات راهم فـ(النادر) راني شفتو رايح لـ(النادر) قبيله تجري باية ونوارة نحو النادر، ويشرعون في البحث عن البيضات لكنهم يفشلون في الوصول إليها لأنّها نقلتها من (النادر) وخبأتها في (المذود).

تتجه باية نحوك قائلة: أنت تكذب، وينهم البيضات؟ إيه كنت نكذب... لا بيضات لا والو».[1]

فكانت العامية في قالب العفوية بلغة الذات البسيطة المحبة دون تدخل للغة المثقف.

ولكي تكون اللغة العامية الوسيلة الأنجح في توصيل متخيلاته للمتلقي قام بشرح بعض ألفاظها في التهميش مثل: (المراح، بحيرة، النوالة، صرعوفة، التراس، الخيل، الصدقه، القربي، يلقفو، الهانة، هامل)، وهناك ما قام بشرحه داخل نصه «لكن الشيخ عبد الحميد صرخ في وجهها قائلا: قولي له الحقيقة... علاش درقي عنو، أي قولي له الحقيقة لماذا تخفيها عنه»[2]، ليسهل على القارئ فهم الألفاظ وتبيان ثراء اللغة العامية بالألفاظ الّتي تجعل من الرواية وتشكل مع الفصحى نسيجا محكما لرواية متجددة في العالم الرّوائي.

وإذا تمعنا أكثر في رواية لقبش نجد أنّ عياش لم يوظف فقط اللغة العامية المتعارف عليها في القطر الجزائري بل وظف اللهجات لجهة الحضنة منطقته وما جاورها بوسعادة، وأولاد نايل، وباستعماله حرف القاف بدل العين: «خيمة قامرة»[3] بمعنى "غامرة" واسعة.

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص126.

(2) المصدر نفسه، ص156.

(3) المصدر نفسه، ص39.

- «قسيلتلك بصابون العنبر»[1].

- «لوكان ق يجيب وحيدات»[2] لو كان غير يأتي بالتمر.

- «أبا أباأبا... قلبة كبيرة»[3] قلبة = غلبة.

والقاف الذي ينطق كالجيم المصرية (القربي، القشقاش، قديشة، شنقورة، فلاقة، القنونة). وأيضا كسر أوائل الكلمات مثل قرية عِواسة/ «تذكرأن عِيلي»[4]/ «منهو عِطاك البرج»[5] وإدراج بعض الكلمات الّتي يتغير نطقها من منطقة لأخرى بتقديم وتأخير في الحروف (عِمَاك) «لو كان ق جيت عماك»[6] بمعنى معك وبصحبتك «والخيورات معرمة عرارم عرارم»[7]، واستعمال لهجة أولاد مايل «أتل... أنت لمنك» [8] بمعنى أيها الطفل من أينّ أنت وأي قبيلة تنتمي.

وأيضا نطق الألف عين «ونا يقطعني القرعان الكريم لو كان يكون برجي قل من برج باية ما ني ما كلو».[9]

إنّ عياش باستعماله اللغة العامية يكون قد كسر نظام التقليد وخرج عن المألوف ليصور لنا الرّواية بصورة مفعمة بازدواجية الواقع والخيال مستعملا اللّسان الشعبي ليوصل خلجات نفسه للمتلقي.

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص177.

(2) المصدر نفسه، ص182.

(3) المصدر نفسه، ص184.

(4) المصدر نفسه، ص200.

(5) المصدر نفسه، ص182.

(6) المصدر نفسه، ص182.

(7) المصدر نفسه، ص182.

(8) المصدر نفسه، ص152.

(9) المصدر نفسه، ص185.

4- اللغة الشعرية عند عياش يحياوي:

نمت وترعرعت ملكة الشعر في عياش منذ صغره حيث يقول: «الحدث الثالث هو الحصار الرمزي الّذي عانيت منه حين نزل على جسدي الصغير قمر الشعر، فقد كنت أخاف أن يقرأ بعض أهلي شعري خلال الإجازات المدرسية».[1]

فقد امتلك عياش ناصية الشعر منذ صباه فكان يكتب الأشعار ويخبئها عن عائلته خشية اتهامه بالانفلات، وأثناء تعليمه في مدينة بريكة «انحلت عقدة لسانه وانفتحت نفسه عبر الآفاق الجديدة فعرف الكثير عن الأدب الجاهلي والإسلامي الأول والأموي والعباسي والأندلسي ومدرسة الأحياء والرابطة القلمية والعصبية الأندلسية وجماعة أبولو، وحفظ شعر أزهر العصور»[2]، ثم انتقل إلى التعليم الثانوي «وقيل انتقاله قد احترق بأولى جمرات الشعر، وله فيه السهر والمحاولات والتجوال في صيف المدينة والشرود والحب والاقتراب من بداية بالطريق نحو عالم الأدب والشعر والكتابة».[3]

إنّ عياش يحياوي لم يسرد طفولته بأحداث متسلسلة فقط بلغة فنية يريد من المتلقي الاطلاع على واقع طفولته بل قام بكسر تلك الرتابة في سرد الأحداث بتوظيف ميولاته الشعرية، فكان الشعر حاضرا في روايته الفصيح والعامي «كقول المتنبي:

يدفن بعضنا بعضا ويمشي أواخرنا على هام الأوالي».[4]

وقول «أبي العلاء المعري:

أمسي الّذي مر على قربه يعجز أهل الأرض عن رده».[5]

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص06.

(2) المصدر نفسه، ص96-97.

(3) المصدر نفسه، ص97.

(4) المصدر نفسه، ص73.

(5) المصدر نفسه، ص175.

فقد استحضر الشعر الفصيح وهذا دلالة على ثقافته واطلاعه بالشعر القديم، وقد استحضره لتحسره على سنوات مضت ممزوجة بشوقه وحنين لذكرياته في قريته.

أمّا في الشعر العامي (الحر) فوظفه على قول الطفل سعيد مصورا المعاملة القاسية الّتي كان يتلقاها في وسط معيشته.

«الشكوة ماليش فيها

والقربة لي فيها تصيب

قطرة لا منين تعقب

وقطره لا منين تقيب»[1]

وفي محطات أخرى يقول فيها:

«يا جناح (الحضنة) المرفرف على قبري...

يا ملح السبخة الأبيض الخرافي

يا ناقة "قديشة" وصلاحها...

ما الّذي طعن النخلة فتهاوت

من خلق الليل للخفافيش؟

من رمى سعفي للبحر.

من خرب الحضنة؟

من رمى طفولتي بالصمت البارد وهيأ لي قبري؟».[2]

يستذكر الحضنة في أبيات من نظمه ويتحسر عن قريته والحزن ينهش قلبه على ما آلت عليه الحضنة، فكان كله تساؤلات وكأنه يبحث عن إجابات مقنعة لما حدث لقريته

---

[1] عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص83.

لربما يطفئ نيران شوقه لتلك القرية من حجارة وحلم وليالي وكان فراقه لها قد قتل روح عياش.

إنّ اللغة الرّوائية الّتي كتب بها عياش سرديته تنوعت بتنوع الشّخصيات والأحداث وجاءت مفعمة الشعرية مترجمة تلك الحوارات النفسية وما أفصحت به خواطره الّتي امتازت بالحيرة والتوتر مترجمة بإيماءات واستفهامات عديدة.

ثانيا- استلهام التراث والتاريخ في رواية لقبش:

قبل الخوض في مفاهيم أي مصطلح في الحقل الأدبي نحاول التعريف به لغويا واصطلاحيا أولا.

أ- مفهوم التراث لغة:

جاء في لسان العرب: "ورث الوارث صفة من صفات الله عز وجل وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق ويبقى بعد فنائهم».[1]

ونجد كذلك في قوله تعالى: ﴿**وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ**﴾.[2] وقوله تعالى: ﴿**وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلا لَمًّا**﴾.[3]

ويقال: «ورثت فلانا ورثا وورثا... وورثت في ماله، أدخل فيه من ليس من أهل الوراثة».[4]

ومما ذكر نستخلص أنّ التراث هو انتقال الشيء من شخص لآخر ومن السلف إلى الخلف سواء ماديا مثل: المال، الجاه، والسلطة، أو معنويا مثل: العلم والصفات والأخلاق.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج2، ط1، (مادة موروث)، ص4224.

[2] سورة آل عمران، الآية 180.

[3] سورة الفجر، الآية 19.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج2، ط1، (مادة ورث)، ص4224.

ب- مفهوم التراث اصطلاحا:

نحاول تقديم مفهوم التراث اصطلاحا استنادا إلى مجموعة من التعاريف الّتي قدمها الدارسون والنّقاد.

فنجد حسني حنفي يعرف التراث في كتابه "التراث والتجديد" بقوله: «هو كلّ ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة؛ فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات».[1]

فالتراث هنا هو كل ما وصل إلينا من أسلافنا ماديا أو معنويا.

ويعرفه أيضا "محمد عابد الجابري" في كتابه التراث والحداثة- دراسات ومناقشات، بقوله: «التراث هو كلّ ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي سواء ماضينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد».[2]

فيمكن القول أنّ التراث ليس ما ينتمي إلى الماضي البعيد وحسب بل هو ما ينتمي إلى الماضي القريب وهذا الماضي القريب هو متصل بالحاضر.

في حين يعرفه عبد النور جبور: «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة الّتي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه».[3]

---

[1] حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، (د.ط)، 2019، ص15.

[2] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص45.

[3] عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص63.

ومن مجمل التعاريف السابقة فإنّ مفهوم التراث اتخذ دلالات أشمل فهو لا ينحصر في ما هو مادي فقط بل يتجاوزه ليشمل ما هو معنوي أيضا من أفكار وأدب وفن، سواء كان مرتبطا بالزمن البعيد أو القريب منصبا في قالب واحد وهو التراث.

إنّ ما هو في الماضي البعيد يعد تراثا، وما هو في الماضي القريب والحاضر يكون في المستقبل أيضا تراثا لأجيال أخرى.

وقد اتجه الروائيون إلى استدعاء التراث في أعمالهم السردية كمحاولة للارتقاء بالعمل السردي وإخراجه من رتابته الّتي طبعت بطابع التقليد والقدسية باحثين عن مجال آخر لبعث وتوسيع أفكارهم بعد أن أرهقتهم التقاليد، هذه التقاليد الّتي لم تعد مناسبة لتطورات العالم وتغييرات الواقع، ومن هنا بدأ الرّوائي الجزائري البحث عن أشكال جديدة تتماشى وواقعهم ونظرتهم التجديدية، فاستدعى التراث عامة والشعبي خاصة في أعماله لإضفاء لمسة يحي ما قتلته التقليدية.

إنّ استدعاء التراث في العمل الأدبي لا يعني النهل منه كما هو وبطريقة آلية وإسقاطية جاهزة أو محاكاته، لأنّه لا جدوى مرجوة من هذا الفعل بل هو استخدام معطيات وعناصر استخداما يخدم المواقف والقضايا المعالجة في الرواية، فاستدعاء التراث في العمل الرّوائي هو إذابة طفرات المادة التراثية في بوتقة مغايرة توحي بعصره.[1]

وهذا ما نجده عند عياش يحياوي في "لقبش" حيث استلهم من التراث بمختلف أنواعه المادي والمعنوي وكان حاضرا في العديد من المحطات نسجها بخيوط من السرد والاستحضار.

---

[1] ينظر: حداد خديجة، تمثلات التراث الشعبي في رواية "شيخ الكليدوني" لمحمد مفلاح، مجلة قبس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد 3، العد 2، ص484.

1- المثل الشعبي:

عياش يحياوي استحضر المثل الشعبي في عدة مواقف جاعلا منه رباطا بين ما يسرده وما يسترجعه من كرياته.

واقد استفتح عياش يحياوي روايته بإهداء، وهذا الإهداء قد تضمن مثلا شعبيا متمثلا في «إلى: الدنيا بنت الكلب»[1]، ويضرب هذا المثل على سخط الإنسان على الدنيا لأنّها تقابله بوجه الهناء والسعادة، وكانت دائما مصاحبة له بالحزن والأسى والمصاعب، فعياش يحياوي استعمل هذا المثل في الإهداء كلمحة مختصرة لما عاشه من مآسي ومصاعب في طفولته ومخاصمة بهجة الدنيا ومتعتها له.

نجد مثلا آخر يتمثل في «يضرب في لخطا»[2] وهو مثل شعبي يقال للشخص الّذي أصبح يقول كلاما لا مغزى منه وهي مرحلة الهذيان وفقدان الوعي.

وهناك بعض الأمثال الّتي تضمنت فلسفة بسيطة من الحياة اليومية المدمجة بالسياسة والثقافة «... وقد يتخاصمون في تفسير محاولة سياسية، فيقول أحدهم للثاني إنّ الروس قالوا للأمريكان:... إذا لم تحرر فلسطين سيكون لنا معكم نهار ما تطلع فيه شمس ولا قمر».[3]

فاستحضار المثل "لنا معكم نهار ما تطلع فيه شمس ولا قمر" في هذا الموقف دليل على استيعابه الفكري الّذي يسمح له بتوظيف التراث الّذي نشأ فيه وفق ما يستدعيه الموقف والحدث، وهو مثل يطلق على التهديد والتوعد بالعقاب والحساب من شخص لآخر.

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص03.

(2) المصدر نفسه، ص124.

(3) المصدر نفسه، ص73.

أيضا نجد «الدنيا فانية والجاج يموت»[1]، هذا المثل الشعبي الّذي اختاره عياش ليكون عنوانا لفصل من فصول سرديته، وهو مثل يطلق به للدلالة على فناء كلّ شيء على الأرض وما يبقى إلا وجه الله الأحد الصمد.

وهذا المثل هو استحضار لفترة عاشها في قريته واختفاء الكثير من ملامح قريته نتيجة تهديمها وتخريبها من طرف المستعمر الغاشم أو بسبب مغادرته لها باتجاه المدينة تاركا قلبه وعقله متعلقين بها، وهذا تعبير عن نفسيته المستاءة مما حدث، مستغلا من المثل منطوقه باللهجة العامية والشحنات البلاغية والرمزية.

تمكن عياش يحياوي من الاستفادة والاستقاء من الأمثال الشعبية بما تتوفر عليه من طاقات رمزية وشحنات بلاغية أضفت مساحة جمالية على الخطاب الرّوائي للمتلقي من خلال تنوع مواضيعها حسب مجالات الحياة.

إنّ المثل هو مرآة صادقة لحياة الشعب وطرق تفكيره وفلسفته وأخلاقه وحياته الاجتماعية، وهذا ما يوقظه من التراث الأديب حينما يستدعيه في روايته.

2- الحكاية الشعبية:

تستحضر الحكاية الشعبية حينما يتذكر تلك الليالي الّتي قضاها في القرية مع والدته وخالته وكيف كانت تمر تلك الليالي بين بكاء وضحك والنوم بخوف حيث يقول: «في الليل ينام الصبي بين أبناء خالته، يفترشون الحصير... في الليل تروي زوجة الخال حكايات شعبية عن "الغول" و"بقرة اليتامى" و"حديدوان" و"أزار" و"نجمة خضار"... فيبكي الأطفال ويضحكون ويشمئزون، وهم يتابعون أحداث الحكايات بينهم وفضولية، وكأنهم ينصتون لها لأول مرة».[2]

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص124.

(2) المصدر نفسه، ص72.

إنّ ذكره لهذه الحكايات الشعبية دليل على ثقافة الخالة بالتراث الحكائي الشعبي لمنطقة الحضنة وإلمامها بجل الحكايات، وأسلوبها في سردها فكانت كلّ مرة تسردها وكأنها لأول مرة.

إنّ استحضار عياش لهذه الحكايات الشعبية ووقت سردها وما تحدثه من أثر نفسي متقلب ممزوج بين خوف وضحك ودهشة وترقب لبقية الأحداث دليل على مكانة الحكايات الشعبية في ثقافة المجتمع الحضني، الّتي تحمل في طياتها أثرا يساعد في كشف الوعي الحضاري والفكري الّذي يمثل المجتمع في الرّواية.

3- الأغنية والشعر الشعبي:

كانت الأغنية الشعبية والشعر الشعبي في عدة محطات كمتنفس لما يختلج الإنسان من أحزان وأفراح، وجاء توظيف عياش الأغنية الشعبية والشعر وفق مواقف يسترجع بها ذكرياته الّتي أعلنت وقت البوح بها.

فنجده وظف الشعر في قوله: «وفي ذلك يقول السعيد شعرا وهو طفل صغير:

الشكرة ماليش فيها

والقربة لي فيها نصيب

قطرة لا منين تعقب

وقطرة لا منين تقيب»[1]

هذه الأبيات من الشعر الملحون هي تعبير عن حالة الفقر والبؤس الّتي كان يعانيها الطفل سعيد، فاستعمل الشعر كوسيلة يبوح بما يشعر وما يعاني، وهنا يتضح لنا أنّ الشعر لم يكن حكرا على كبير دون صغير ولا متعلم على أمي، بيئته كانت متشبعة بالشعر

[1] عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص56.

الملحون في باللغة العامية يستعمله أهل القرية للتعبير عن خلجات النفس، فنجده في محطة أخرى مليئة بالتحسر والحزن والتساؤل عن ما آلت إليه منطقة الحضنة.

يا جناح (الحضنة) المرفرف على قبري...

يا ملح السبخة الأبيض الخرافي...

يا ناقة قديشة وصلاحها...

من الّذي طعن النخلة فتهاوت؟

من خلق الليل للخفافيش؟[1]

إنّ عياش باستلهامه الشعر الشعبي في روايته تعريف غير مباشر بثقافة الحضنة بالشعر الشعبي وأهميته في حياة سكانها.

ويسرد عياش محطات من حياته كانت تزينها الأفراح والأعراس هذه الأفراح الي كانت لا تقام دون الاستمتاع بالأغنيات الشعبية الّتي تغنى في الأعراس «رعيان الخيل أسيادي حالي مضيوم، أرواحو لينا جملة والعرس ليوم»[2]، وأيضا يستذكر أغنية تغنى في حفلة الختان «طهر يا لمطهر ما تجرحش وليدي»[3]، هذه الأغنية الّتي تعبر عن فرحة الأم الممزوجة بالخوف على ولدها.

والأغنية الغزلية "الميلود يا الميلود العين كحلة وحواجب سود»[4]، رغم الحزن وحالة الفقر ظلم المستعمر وما خلفه من ببشاعة في النفسية والمعيشة إلا أن عياش كان يسرد ذكرياته بمزجها بما يستحضره من أغاني وأشعار الّتي كانت وسيلة عند أهل القرية يتغلبون بها على حزنهم ويجعلوه مجرد كلمة ولو لفترة قصيرة، وهذا أيضا دليل على

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص83.

(2) المصدر نفسه، ص164.

(3) المصدر نفسه، ص164.

(4) المصدر نفسه، ص164.

ثقافة المنطقة أدبيا وفنيا، فهم على ثقافة ومعرفة ببعض المغنين في تلك الفترة: «... يستمعون إلى أغاني "البار عمر" و"خليفي أحمد" و"رحاب الطاهر"».[1]

4- العادات والتقاليد:

إنّ ثقافة أمة وهويتها لا تكتمل بمثل شعبي وأغنية وشعر وحكاية شعبية فقط دون وجود عادات وتقاليد تحكم وتعرف بأصول هذه الأمة عن غيرها من الأمم.

رواية لقبش كانت ساردة لكثير من العادات والتقاليد والمعتقدات لمنطقة الحضنة مبرزا من خلالها هويته وانتمائه لهذه المنطقة، ومن بين العادات المتعارف عليها قديما مثلا زيارة الأولياء الصالحين «نهضت نساء القرية في ذلك اليوم باكرا، وحضرت "فتات الشخشوخة" و"الروينة" ... إلى مقام الوليّ سيدي أحمد بلقاسم»[2]، يتوجهن النّسوة للتّضرع والدّعاء ولكل واحدة سببا لقدومها لهذا الضريح، عسى أن تبلغ حاجتها ويفرج حالها.

إضافة إلى بعض المعتقدات الّتي كان نساء القرية يعتقدون أنّ استعمالها كان صحيحا كاستعمال الأم المغزل والخيوط لمعرفة مصير زوجها «بعد أيام رأى أمه في بيت خالته تحمل مغزلا صغيرا يسميه الصنارة.. ثم راحت تتمتم بكلمات لا يذكرها الصبي الآن... والأول أنّه استشهد ولا أمل من انتظاره»[3]، واستعمالها لبيضة الدجاجة لمعرفة المستقبل وما يخفيه من فرح أم حزن «وفجأة تقف متجهة إلى حفرة صغيرة في الجدار... وتلون نصفها العمودي بالأسود وتترك النصف الأبيض كما هو... وإذا كان المنشق هو النصف الأسود انقبضت أساريرها ونامت مبكرا بمزاج قلق».[4]

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص72.

(2) المصدر نفسه، ص69.

(3) المصدر نفسه، ص87.

(4) المصدر نفسه، ص88.

هذه المعتقدات الّتي تنم عن نقص في الثقافة الدينية من طرف النساء وانتشار الخرافة والخزعبلات نتيجة ما أحدثه الاستعمار من تجهيل للشعب الجزائري.

ورغم هذا إلا أنّ شيوخ الكتاتيب كانوا يقومون بواجبهم في تثقيف أهل القرية وتوعيتهم بدينهم والمحافظة على أحكامه ومبادئه وقيمه الإسلامية وسلوكاته الاجتماعية، كتوعية الأطفال بصيام رمضان وغرس فيهم حب ذلك، ومن العادات الّتي كانت تستعمل في صوم رمضان والتأكد من وجود صوم رمضان للأطفال هو استعمال الشيخ لخيط لمعرفة الأطفال الّذين وجب علهم صوم رمضان «كان شيخ المسجد يستعمل خيطا بطريقة معينة ليتأكد من إمكانية الصيام من عدمه»[1]، إضافة إلى عادة ما يقدمونه للطفل الصائم أوّل مرة من أكلات شهية ومتنوعة كترغيب في الصوم.

ونجد العادات الاجتماعية كالأعراس الّتي كانت تقام لأيام وليالي، وكيف يخرج محفل النساء ومحفل الرجال لجلب العروس وما يصدرونه من أغاني وزغاريد وطلقات البارود فرحا بالعروس، والمأدبة الّتي تقدم على شرف العريس والعروس وما يقام فيه من ألعاب ومنافسات بين العريس وأصحابه.[2]

ونجد أيضا عادة الشحتة الّتي كان يقوم بها طلاب القرآن الكريم حيث كانوا يقومون بشحت الأكل من كلّ منزل، فكانوا يقفون أمام كلّ منزل وينشدون للحصول على الشحتة:

خط العيد خططناه

في للواح زوقناه

طالبنا زوجناه

جبنالو حورية

---

[1] عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص113.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص164-165-166-167.

من حوريات الجنة..

خليناه يتوضا

في بريق الفضة..

وكان كلّ منزل يقدم ما يستطيع من شحمة ودقيق، قرس، فلفل، لحم... وقبل غروب الشمس يعود الشحاتة إلى بيت الطالب ليسلمونه ما جمعوه من الأكل.[1]

إنّ استرجاع عياش لهذه العادات والمعتقدات دليل على رسوخها في ذاكرته واسترجاعها، كان سببه الحنين للقرية وسكانها رغم بساطة ثقافتهم الدينية والاجتماعية من سلوك وأخلاق فيما بينهم إلا أنّه يراها أفضل من تلك المدينة الّتي رحل إليها.

ونجد عياش في بعض فقرات سرده لمرحلة طفولته يقف عند محطة للترفيه ونسيان تعب النهار بألعاب شعبية مثل لعبة "السيق" «ومن العادة أن يقضي النهار أو جله نائما، فإذا استيقظ فلكي يلعب "السيق" مع الصبي والميلود والحامدي وكانت تحدث عراكات طويلة حول هذه اللعبة الشعبية»[2]، وقد أردف هذه المقطوعة بشرح وافر لكيفية لعبها ومما تتكون.

5- اللّباس والأكل التّقليدي:

لم يكتف عياش يحياوي بالتراث الفكري والفني بل أيضا وظف التراث المادي من لباس لأهل القرية كاستعمالهم "للبرنوس" و"القندورة" و"الملحفة" و"الششية" والأغطية والأفرشة مثل "الحنبل" و"البوشليق" إضافة إلى الأكل مثل: "الطمينة" و"الشخشوخة" و"الكسكس" و"كسرة الرقدة" و"الرفيس التونسي" و"القديد"، والأدوات المنزلية مثل "المدوحة" و"القربة" و"المزود" و"القنونة".

---

(1) ينظر: عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص173-174-175.

(2) المرجع نفسه ص19.

إضافة إلى تصويره لبيوت أهل القرية الطينية وما تعلق بها من ذكريات جميلة إلى أن أصبحت في نظره تنافس قصور المدينة وكلّ هذا له تفسير واحد وهو اعتزازه وفخره بأصالة وعراقة تراث منطقته وهويتها الّتي حاول المستعمر الغاشم سلبها.

6- الأصول التاريخية:

إنّ ذكرياته بهذه المنطقة جعلته يستحضر التاريخ وما فعله المستعمر الغاشم «كان جدك يعلم أنّ إدارة الاستعمار الفرنسي تمنع تعليم اللغة العربيّة وتحفيظ القرآن الكريم».[1]

- «مع الصّباح الباكر وصلت آليات عسكرية وحوالي ستين شاحنة، إحدى الآليات هدمت البيت الطيني بسهولة بالغة».[2]

- «بعد إطلاق النار، بدأت الإدارة الاستعمارية تفرج عن المساجين».[3]

- «... ولم يترك عسكر الاستعمار إلا جدّته العجوز وبعض النّساء المريضات».[4]

إنّ استلهام عياش للتّراث كان متنوعا وممزوجا في سرديته للعديد من محطات طفولته.

وقد استطاع عياش التقاط صور التّجديد والانفتاح فتلاشت المعايير وتجلت السلطة الإبداعية في التعامل مع مادة التراث باعتباره مادة ثقافية يمكن تحويلها واستثمارها كمنجما معرفيا أو حقلا دلاليا يصلح أن يقلّب ويعاد حرثه.

فكان استلهام التّاريخ والتّراث عند عياش يحياوي أداة جمالية فقدم معرفة مفعمة بروح التّساؤل عن وجود الإنسان وأزمة التّاريخ وهوية الأنا وحوار الأنا والآخر.

---

(1) عياش يحياوي، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، ص19.

(2) المصدر نفسه، ص20-21.

(3) المصدر نفسه، ص31.

(4) المصدر نفسه، ص35.

خاتمة

إنّ فن رواية السيرة الذاتية هو تجربة جديدة في فن الكتابة الأدبيّة، حيث جمعت بين السيرة الذاتية والرّواية في قالب فني جمالي رائع، ورواية "لقبش" لعياش يحياوي هي تجربة فريدة من نوعها في فن رواية السيرة الذاتية، جمعت بين الواقع والخيال.

وما يمكن استنتاجه بعد هذه الدراسة المتواضعة مايلي :

☒ طرحت الحداثة آليات اشتغالية جديدة أعطت للرواية حرية أكبر لاستيعاب المتغيرات، وقد تمس مكونات البنية السردية للرّواية وحتى التّشكيل اللّغوي واستلهام التّراث وغيرها.

☒ تجلت مظاهر التّجريب في سردية لقبش (سيرة ذاتية لحليب الطفولة) بدءا بالعتبات النّصية الّتي نسجت علامة بين يحياوي عياش والقارئ، علاقة البوح والشّرك العاطفي من عنوان رئيسي وعناوين داخلية إلى إهداء وتصدير .

☒ تجلى السرد السيرذاتي في رواية لقبش، باستعماله لفظة سيرة ذاتية على العنوان الخارجي "لقبش" (سيرة ذاتية لحليب الطفولة) إلّا أنّ هذا لم يمنحه حق التّجنيس وبذلك أكد على نوعية المنجز بوصفه عملا فنيّا يدخل ضمن سياق المتخيّل الذّاتي.

☒ لغة عيّاش يحياوي بليغة في الوصف تمازجت بين الموضوع والإيحاء والانزياح، جاءت واصفة بقوة المكان والأحداث لشخصية "لقبش" ذلك الطفل الجزائري في مرحلة تاريخية متأزّمة من فقر وحزن وأسى.

☒ سردية "لقبش" أرّخت لفترة تاريخية بلمسة الخيال كاسرة الرتابة باللّغة العامية والشّعرية.

☒ إنّ التّجريب في رواية "لقبش" هو تجريب لغوي بالدّرجة الأولى، فالشّيء اللاّفت للنّظر هو خروج عياش يحياوي من الأحادية القطبية لتصبح متعددة بلهجات مختلفة داخل المتن السردي الواحد، بطريقة تناغمية تآلفية؛ فقد اشتغل الكاتب عبر اللغة الفصحى مفجرا لكل تلك الشاعرية في مفهومها المجازي والبلاغي، واللغة المحكية الّتي جاءت في روايته

في قالب العفوية من خلال تهجينه لمقاطع في الرّواية باللّغة الّتي ينتمي إليها الكاتب (لغة الحضنة).

☒ رواية "لقبش" لعياش يحياوي حافلة بالتّراث الجزائري عامة ومنطقة المسيلة خاصة واستلهامه للتّراث من شعر وأغنية شعبية، وحكايات وعادات وتقاليد موضحا هويته الوطنية والتاريخية.

☒ اكتست سردية "لقبش" لعياش يحياوي ثوب التجريب والإبداع في ربطه للواقع بالخيال.

وخلاصة القول أنّ عياش يحياوي استحضر ذكريات طفولته في نسيج عمل إبداعي مازجا بين أساسيات السيرة الذاتية والعمل الفني الرّوائي مقحما عنصر الخيال في رسم مشاهد واقعية، حيث استطاع أن يضع القارئ أمام صور واقعية نابضة بالحياة.

إنّ صدق العمل الّذي قدمه الراحل عياش يحياوي والفنيات المستعملة لبناء متنه ومظاهر التكامل التصويري الفني حري أن ينظر إلى تراث الفقيد عياش يحياوي وتقديم دراسات حول إبداعاته سواء نثرا أو شعرا.

كما نوصي زملائنا الطلبة على التفتيش بين رماد سنين الماضي عن نصوص كـــ "لقبش" أو مبدعين كـ"عياش" لهم حق عظيم علينا.

الملاحق

التعريف بالروائي: عياش يحياوي:

- ولد الكاتب والشاعر والإعلامي الجزائري عياش يحياوي سنة 1957م، في بلدية عين الخضراء، ولاية المسيلة (الجزائر).
- تخرج من المعهد التكنولوجي للأساتذة ببوزريعة.
- اشتغل التعليم بمتوسطة "ابن رشد" بدرارية الجزائر.
- هو أحد شعراء الحداثة في الجزائر، بدا ينشر بعضا من أشعاره أواخر السبعينيات من القرن العشرين، كتب في الشعر العمودي وشعر الحر.
- اشتغل صحفيا في يومية "الشعب" ثم" المساء"، ليعمل بعدها كمراسل لأسبوعية الشروق العربي.
- انتقل إلى دوله الإمارات العربية المتحدة وأقام بها سنة 1998م.
- اشتغل بالعمل الصحفي، وأشرف على القسم الأدبي بجريدة " الخليج الإماراتية" بدوله الإمارات.
- كبير الباحثين بهيئة أبوظبي للثقافة والتراث منذ 9 ديسمبر 2007م.
- عضو لجان التحكيم في مسابقات أدبية تابعة لدائرة الثقافة والإعلام في الشارقة ورابطة أدبيات الإمارات.
- حظيه بتكريم صاحب السمو" حاكم الشارقة" ثلاث مرات، وتكريم من سمو ولي عهد رأس الخيمة، ودائرة الثقافة والإعلام في الشارقة.
- محاضر في أكاديمية الشعر في أبوظبي.
- شارك في العديد من الملتقيات والمهرجانات الأدبية في الجزائر والعالم العربي.

- أهم مؤلفاته:

- صدر له أول ديوان شعر" تأمل في وجه الثورة"، 1982م بالجزائر.
- " عاشق الأرض والسنبلة "، 1986م، بالجزائر.
- " انشطارات الذي عاش سهوا"، 2000م، ببيروت.
- " ما يراه القلب الصافي في زمن الأحذية"، 2000م، ببيروت.
- " قمر الشاي"، 2008م، بأبوظبي.
- " أجراس، كتابات الحرة"، 2004م، بدبي.
- " لقبش": سيرة ذاتية لحليب الطفولة (3 أجزاء)، 2008م، ابوظبي.
- مجموعتان شعريتان

كما له العديد من المؤلفات في مجالات أخرى:

جوائزه:

نال عده جوائز، منها:

جائزة "العريس للإبداع" عام 2015م.

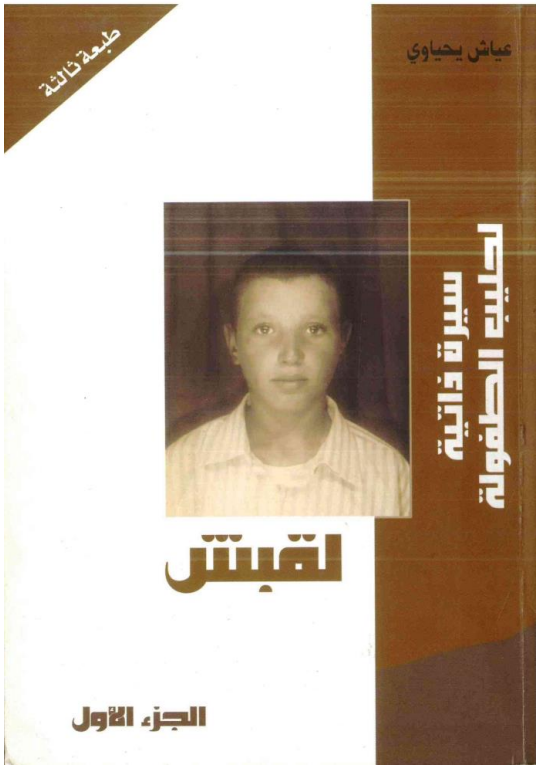
جائزة أحسن كتاب حول الإمارات، من مسابقة "معرض الشارقة الدولي للكتاب" لعام 2004، 2006، 2007م.

وفاته:

وافته المنية يوم الاثنين 17 فبراير (شباط) عام 2020م عن عمر يناهز 63 عاما، في العاصمة الإماراتية أبو ظبي، وشيعت جنازته بمسقط رأسه في بلدية عين الخضراء ولاية المسيلة.

ملخص سردية " لقبش" (سيرة ذاتية لحليب الطفولة):

تناولت رواية السيرة الذاتية "لقبش" طفولة الكاتب عياش يحياوي، و"لقبش" هي الكنية



التي كانت والدته تحبذ مناداته بها، ولد هذا الفتى القروي في منطقة "الحضنة"، ببلدية "عين الخضراء"، التي تقع جنوب شرق العاصمة الجزائرية بحوالي 350 كيلومتر، شمالها جبل بوطالب والسبخة الكبرى وجنوبها بداية الصحراء، من ولاية المسيلة، منجبة الناقد ابن رشيق القيرواني والمقري، وأعلام أخرين أكسبت المنطقة مكانة تاريخية وثقافية.

ترعرع الفتى عياش الملقب بـ "لقبش"، في هذه المنطقة العريقة ذات النمط البدوي، التي يقوم العيش فيها على الترحال، بحثا عن المأكل والمشرب وضروريات الحياة الهنيئة، شهدت تلك الفترة من عمر الكاتب كل أنواع القهر والاستبداد، بسبب الاحتلال الفرنسي للجزائر، وفي خضم هذه الأوضاع عاش الصبي لقبش رفقة والدته مباركة بنت سي نعمان، يتيم الأب، فوالده محمد يحياوي استشهد، ولم يكن يعرف عنه سوى ما كان يسمعه من أمه، أو عن لسان المجاهدين من رفقائه عن بطولاته وتضحياته في سبيل الوطن، حيث كان يشتغل محافظا سياسيا في صفوف جيش التحرير الوطني, مكلفا بالتنسيق بين قطاع الجيش والشعب، فقد حكت والدته عن يوم اكتشاف المستعمر بالتحاق محمد يحياوي والد عياش بجيش التحرير في الجبال، ذلك أن الاستخبارات الاستعمارية جاءت للقرية تبحث عنه وكان ذلك اليوم المشؤوم، الذي هدموا فيه الكثير من البيوت، ونهبوا ما فيها، وهي شهادة منها تبرز فيها ردة الفعل العدواني الذي أبداه المستعمر الفرنسي، بعد شيوع خبر التحاق

كثير من الشباب بصفوف جيش التحرير الوطني، وبعد هذه الحادثة، بدأت حالة التشريد، حيث تشتت العائلة.

وبعد وصول هدم البيت لوالده، حثهم على نقل زوجته إلى منطقة "القصبات" القريبة من جبل بوطالب، حيث بدأت مرحلة الاستقرار، بالانتقال من منطقة إلى أخرى بعيدا عن عيون الاستعمار، وفي كل مرة كانت العائلة الصغيرة تحظى بالاهتمام والترحاب من طرف أهل البيت أو القبيلة التي يقصدونها، فقد كان لوالد المجاهد "محمد يحياوي" وجدّه "الحاج سليمان" مكانة مرموقة بين أهل القرية، ويذكر "لقبش" عندما كان صغيرا، وهو يسرح في دروب القرية، يتأمل أرجاءها برهة، ويواصل التفكير في انشغالاته البريئة برهة أخرى.

وذات يوم، وجد خاله وهو جالس في المراح يحلق ذقنه جلس يتأمل فيه قليلا، وقال: متى أصير كبيرا، وأحلق ذقني مثل خالي؟ خاطبه خاله قائلا: متى تأتيني بالطمينة وأزين لك؟ نسي كل شيء حينها، فهو لم يفهم عليه، واتجه إلى عالمه البريء حيث اللعب بالتراب ومداعبة الأحلام البسيطة التي تتزاحم في مخيلته. وفي كل موسم بعد حملة درس الشعير والقمح، ترسله والدته مع أخيه إلى ذوي الخير من أصحاب الغلة في القرية، أن يمنحوا العائلة الصغيرة خراجهم "العشور" وكان حلم الصبيين الوحيد أن يحظيا بالملابس الجميلة والأكلات الشهية...

لكن التعبير الأهم الذي طرأ على حياته، هو انتقاله للدراسة بالمدينة بإحدى المدارس الداخلية التي تعرف بمدرسة "دار الطفولة لأبناء الشهداء"، وهناك كان يتردد على المنزل الكبير الذي استقرت به أمه، بعد أن تزوجت بأحد الأقارب المقيمين بالمدينة، غير أن ظروف العيش القاسية لم تختلف عمّا كانت عليه سابقا في القرية، حيث كان هو وأخوه ينامان في إحدى زوايا "القربي" الضيق المجاور له، والذي تنعدم فيه أبسط شروط الحياة،

ويعترف أنه كان ثقيل الفهم في الدراسة، لا يحسن القراءة السريعة، حتى بعد مرور ست سنوات من التعليم، ولا يحفظ دروسه إلا بالضرب المبرح، ويقضي ساعات الدراسة شارد الذهن سارحا بخياله من النافذة إلى العالم الخارجي. وبعد سنة من الانقطاع عن الدراسة، التحق بمتوسطة" بن ضيف الله "أين درس بها مدة عام، ثم أكمل السنتين المتبقيتين من التعليم المتوسط بمدينة "شرشال"، وهناك أصبح يبدي ميولا للدراسة، بعد أن اختلط بثلة من التلاميذ النجباء، خاصة في المواد الأدبية، فقد كان كثير الاطلاع على الأدب الجاهلي والإسلامي، والعباسي وكذا الأندلسي، كما حفظ الشعر.

كما أنه لم يستطع التخلص من تأثير المواقف الصعبة التي تعرض لها هو وزملاؤه بـ "دار الطفولة لأبناء الشهداء" بسبب الإهانات المتكررة، والعقوبات القاسية، التي كانوا المربّون يسلطونها عليهم لأتفه الأسباب، خاصة ما كان منها في اليوم الذي خططوا فيه للهروب سرا من المدرسة.

أمّا الإهانة الكبرى التي لازالت عالقة في ذهنه، هي اتهامه بالسرقة من طرف عائلة "فلان الكبير"، الذي هو من أقاربه وأحد أصدقاء والده، الذي كان يحبه ويعطف عليه، على خلاف زوجته الماكرة التي كانت تبغضه، إذ ذات يوم كان "لقبش" جالسا في قاعة المطالعة، يراجع مادة التاريخ، فجأة جاء المراقب وأخرجه من القاعة، ليجرّه أحد الجنود إلى مركز الشرطة بتهمة سرقة ثياب الابن المدلل "طارق" وهو ابن "فلان الكبير" الذي يتجاوز عمره العام الواحد، حيث كان "لقبش" محتارا، مندهشا أمام مشهد الظلم الذي يتعرض له، فانهار باكيا خوفا من الدرك الوطني، ومن مصيره من هذه القضية، وكيف سيقاوم سخط المدينة وقساوة من فيها.

هذا ورغم ابتعاد "لقبش" عن المدينة، إلا أن فكره ظلّ مشغولا بذكريات الطفولة، هناك حيث الأهل والأحباب والأصحاب.

هذه هي من أهم الأحداث والمواقف التي مرّت على "عياش يحياوي" في مرحلة طفولته، وكان لها تأثير قوي ووقع خاص في نفسه وذاكرته، بالإضافة إلى أحداث أخرى كثيرة ذمرت في سرديته، وكوّنت أحد معالمها الأساسية ومكنتنا إلى الولوج إلى عوالم طفولته الخاصة.

قائمة

المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

- المصادر

1. **عياش يحياوي**، لقبش، سيرة ذاتية لحليب الطفولة، ج1، الجزائر، ط3، 2016.

المعاجم والقواميس:

2. **ابن منظور**، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، 1990، (مادة جرب).

3. **أحمد مطلوب**، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 2003.

4. **الزمخشري**، أساس البلاغة، محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي سيطون، دار الكتب العالمية، ج1، ط1، بيروت، 1998، (مادة جرب).

5. **عبد النور جبور**، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

6. **الفيروز أبادي**، القاموس المحيط، إعداد وتقديم: عبد الرزاق المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة تاريخ العربي، ط1، بيروت، 1977، (مادة جرب).

7. **مجدي وهبة**، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

8. **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، ط1، مصر، 1972.

- المراجع بالعربية:

9. **أحمد منور**، الأدب العربي بلسان فرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 2007.

10. **إدلبي بهيجة والديك عامر**، السيرة الذاتية في الخطاب الروّائي الغربي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

11. **إدوارد خراط**، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

12. **آمنة بلعلي**، المتخيل في الرّواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الآمال، تيزي وزو، دط، 2006.

13. **بسام قطوس**، سيمياء العنوان، قسم اللغة العربيّة وآدابها، بجامعة اليرموك، عمان، ط1، 2001.

14. **بشوشة بن جمعة**، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، دار المغاربية، تونس، ط1، 1999.

15. **بشوشة بن جمعة**، التجريب وارتحالات السرد الرّوائي المغاربي، دار المغاربية، تونس، ط1، 2003.

16. **بشوشة بن جمعة**، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربيّة الجزائرية بحث في الأصول التاريخية.

17. **بشير تاوريريت**، الشعرية والحداثة بين أفق النّقد الأدبي وافق النظرية الشعرية، رسلان للطباعة، دمشق، (د ط)، 2010.

18. بلحيا الطاهر، الرّواية العربيّة الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الروائية.

19. **بوشوشة بن جمعة**، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، الطبعة المغاربية، تونس، ط1، 2005.

20. **جابر عصفور**، زمن الرواية، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1999.

21. **جعفر يايوش**، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، ط1، المركز الوطني للبحث والأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2006.

22.**جليلة الطريطر**، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات) ج1، مركز النشر الجامعي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، أفريل 2004.

23.**جمال حمداوي**، مستجدات النقد الروائي، شبكة الألوكة، ط1، 2011.

24.**جميل حمداوي**، سيميوطيقا العنوان، دار الريف، المملكة المغربية، ط2، 2020، ص36.

25.**جميل حمداوي**، شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الموازي)، دار الريف، المغرب، ط2، 2020.

26.**حسن المناصرة**: وهج السرد (مقاربة في الخطاب السردي السعودي)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

27.**حسن حنفي**، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، (د ط)، 2019.

28.**حميد الحميداني**: بنية النّص السردي من منظور النّقد الأدبي- الرّواية المغربية ورواية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، د ط، 1985.

29.**رابح خدوسي**: موسوعة الأمثال الجزائرية، دار الحضارة، الجزائر، دط، دت.

30.سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي (أدونيس أنموذجا)، أبحاث للترجمة، بيروت، ط1، 2004.

31.**سعيد يقطين**، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد، دار الثقافة المغرب، ط1، 1985.

32.**سعيد يقطين**، قضايا الرّواية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2012.

33. **سعيد يقطين**، من النّص إلى النّص المترابط- مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.

34. **سليمان حسين**، مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

35. **سهام السمرائي**، العتبات النّصية في (رواية الأجيال) العربية، دار غيداء، (د ط)، 2015.

36. **سيزا قاسم**: بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 2004.

37. **شعبان عبد الحكيم محمد**، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، رؤية نقدية، دار العلم والإيمان، ط1، 2009.

38. **شوقي يوسف**، غواية الرّواية دراسات في الرّواية العربية، وكالة الصحافة العربية، الإسكندرية، ط 2008.

39. **صالح معيش الغامدي**، كتابة الذات (دراسة في السيرة الذاتية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2013.

40. **صبيحة عودت زغرب**، الشّخصية الإسرائيلية في الخطاب الفلسطيني 1967-1997، دار مجدلاوي، عمان، 2006.

41. **صلاح فضل**، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والتوزيع، ط1، ع94، دبي، 2011.

42. **عادل ضرغام**، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

43. **عبد الحق بلعابد**، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، 2008.

44. **عبد الحميد عقار**، الرّواية المغاربية التحولات، اللغة، والخطاب، دار النشر، الدار البيضاء، 2000، ط1.

45. **عبد السلام المسدي**، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، لبنان، ط3، 1982.

46. عبد العزيز شرفي، أدب السيرة الذاتية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، (د.ط)، القاهرة، 1992.

47. **عبد الفتاح الحجمري**، عتبات النّص: البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

48. **عبد الفتاح عثمان**، بناء الرّواية (دراسة في الرّواية المصرية)، القاهرة، مكتبة الشباب المنيرة، (د ط)، 1982.

49. **عبد اللطيف محمد السيد بالحريري**، السيرة الذاتية والغيرية في ضوء النّقد الأدبي، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996.

50. **عبد الله البربدي**، اللغة هوية ناطقة، فهد الوظيفة للنشر، (د ط)، 2014.

51. **عبد الله الركيبي**، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب، الجزائر، ط1، 1978.

52. **عبد الله الغذامي**، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي، ط2، 1991.

53. **عبد الله خمار**، تقنيات الدراسة في الرّواية الشخصية، دار الكتاب الغربي، الجزائر، 1999.

54. **عبد الملك أشهبون**، العنوان في الرّواية العربية، دراسة، النايا محاكاة للدراسات، سوريا، ط1، 2011.

55. **عبد الملك مرتاض**، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998.

56. **عبد الملك مرتاض**، نظرية النّص الأدبي، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط2، 2010.

57. **عزوز علي إسماعيل**، عتبات النص في الرواية العربية، من عام 1990 إلى عام 2010، دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة، د.ط، 2013.

58. **عمر بن قينة**: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

59. **فاتح عبد السلام**: الحوار القصصي، المؤسسة العربيّة للدراسات، الأردن، 1999.

60. **فتحي التريكي**، رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الانتماء القومي، بيروت، (دط).

61. **فراس الريموني**، حلقات التجريب في المسرح، دار حامد، الأردن، ط1، 2012.

62. **فؤاد دوارة**، عشرة أدباء يتحدثون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

63. **قيس الهمامي**، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، د ط، 2009.

64. **كمال أبو ديب**، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.

65. **محمد الباردي**، الرّواية العربيّة والحداثة، دار الحوار، سوريا، ط2، 2002.

66. **محمد الباردي**، إنشائية الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق، 2000.

67. **محمد الدغومي**، الرّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، دط، 1985.

68. **محمد أمنصور**، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفو برانت، فاس، ط1، 1999.

69. **محمد برادة**، الرّواية العربيّة ورهان التجديد، دار اصدى، دبي، ط1، ماي 2011.

70. **محمد برادة**، الرّواية ذاكرة مفتوحة، آفاق القاهرة، ط1، 2008.

71. **محمد صابر عبيد**، السيرة الذاتية الشعرية، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

72.**محمد صابر عبيد**، تمظهرات التشكل السيرذاتي، اتحاد بالكتاب العرب، دمشق، 2006.

73.**محمد عابد الجابري**، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.

74.**محمد عدناني**، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر، الرباط، ط2، 2006.

75.**محمد عزام**، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1987.

76.**محمد لطفي اليوسفي**، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، (دط)، 1985.

77.**محمد مصايف**، الرّواية العربيّة الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، دار العربيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1983.

78.**مخلوف عامر**، الرّواية والتحولات في الجزائر– دراسات نقدية في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربية (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.

79.**مصطفى الضبع**: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة، مصر، 1998.

80.**مها حسن القصراوي**: الزمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات، الأردن، ط1، 2004.

81.**واسيني الأعرج**، اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرّواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1986.

82. **يحي إبراهيم**، الترجمة الذاتية في الأدب العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، د ت.

المراجع المترجمة:

83. **آلان روب جرييه**: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، د ط، د ت.

84. **جورج مابي**، السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي، وعبد الله صولة، بيت الحكمة، قرطاج، 1992.

85. **جيرار جينيت**، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1998.

86. **فليب لوجون**، أدب السيرة الذاتية في فرنسا، المفاهيم والتصورات، تر: ضحى شيحة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 4، 1984.

87. **فيليب لوجون**، السيرة والميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي، بيروت، والدار البيضاء، ط1، 1991.

88. **مالكوم براد بري**، الرّواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، القاهرة، 1996.

89. **ميشال بوتور**، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.

المجلات والدوريات:

90. **إبراهيم نصر الدين عبد الجواد الدبيكي**، التعالق بين الرّواية والسيرة الذاتية (قصة عن الحب والظلم لعامر عوز نموذجا)، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد 26، 2009.

91. إيهاب الحضري، مقال، الاعتراف ممنوع حتى إشعار آخر: هل السيرة الذاتية موجودة في الأدب العربي، الشرق الأوسط، لندن، الأربعاء 12 أفريل 2006.

92. بوخاري كريمة، الذاكرة في الرّواية السيرة، اشتغال الذات والجسد والمكان في "جنة لمحمد البارودي" أنموذجا، مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربيّة في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، ع27، 2017.

93. بوول شاوول، علاقة القصة العربيّة بالشعر والقصيدة، مجلة التبيين، ع6، 1993.

94. جلاب صليحة، آليات التجريب السردي عند الطاهر وطار (الولي الصالح يعود إلى مقامه الزكي)، مجلة مقابسات في اللغة والأدب، العدد 03، نوفمبر 2019.

95. حبيب عبد الرب سروري، دراسة مقدمة للمهرجان الأدبي بصنعاء، مايو، 2005.

96. حداد خديجة، تمثلات التراث الشعبي في رواية "شيخ الكليدوني" لمحمد مفلاح، مجلة قبس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد 3، ع02.

97. حسان راشدي، ظاهرة الرّواية الجزائرية الحديثة، مجلة التواصل، ع19، جامعة عنابة، الجزائر، جوان 2006.

98. حسن المودن، جدل الجسد والكتابة في رواية "أشجار القيامة" للرّوائي الجزائري لبشير مفتي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، عدد04، جانفي 2009.

99. حسن بيقي، مفهوم الحداثة في فكر عبد الله العروي- الأزمنة الحديثة، ع08.

100. خالد حنا، مجازفة المتابة، الموقد، ع5، 2010.

101. خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج4، ع3، 1984.

102. رجاء مستور، المكونات السيرية في الرّواية الجزائرية "لقبش" لعياش يحياوي أنموذجا، جسور المعرفة، الجزائر، مجلد 07، العدد 05، 20 ديسمبر 2021.

103. رحال عبد الواحد، التجريب الرّوائي (سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف)، مجلة أبوليوس، الجزائر، المجلد 8، العدد 02، جويلية 2021.

104. سالم حسن موسى، الكتابة الجديدة، مجلة المنار، ع22، 2003،

105. عاصم خواجة، التجريب بين التنظير والممارسة، دراسة في رواية الثمانينات أنموذجا، المنار، العدد22، 2003.

106. عبد القادر فيدوح، المتخيل الذاتي في أخاديد لقبش، مجلة اللغة العربية، العدد 39.

107. عبد المنعم زكريا، البنية السردية في الرّواية (دراسة ثلاثة خيري شلبي، الأماني لأبي علي حسن ولد خالي)، عين لدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.

108. عمر كشيدة، قراءة في سيرة "لقبش" سيرة ذاتية لحليب الطفولة" لعياش يحياوي، مجلة العمدة، المجلد 5، ع02، جوان 2021.

109. غنية بوبيدي، مظاهر التجريب والحداثة في الرّواية الجزائرية (رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج أنموذجا)، أوراق المجلة الدولية للدراسات الأدبيّة والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ملج02، ع01، 2020.

110. فاطمة هرمة: ملامح التجريب في الرّواية الجزائرية– نماذج مختارة، مدارات في اللغة والأدب، المجلد 01، العدد 01، 2018.

111. قاسم يوسف: استراتيجية التجريب في الرّواية الحداثية، مجلة الأنبار، ع6، 2011.

112. محمد العيد تاورتة: بنية الزمن الرّوائي عند سيزا قاسم، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع5، 2000.

113. محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، العدد 03.

114. محمد بن علي آل مربع، السيرة الذاتية- مقاربة في الحدث والمفهوم، المجلة العربية، كتاب المجلة الغربية، الرياض، 2011.

115. محمد سالم، الحداثة وتجلياتها في الرّواية العربية، مجلة الأنبار، ع6، 2010.

116. نجاة سواس، السارد والسرديات الحديثة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 2012.

الرسائل الجامعية:

117. رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، دكتوراه، في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015/2014.

118. طالب جميلة، كرماني كهينة، السيرة الذاتية بين الواقع والمتخيل في رواية الممنوعة لمليكة مقدم، ترجمة محمد ساري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، البويرة، 2015/2014.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان

الإهداء

مقدمة ..... أ-ب-ت

مدخل

الرّواية الجزائرية المعاصرة والتجريب

الفصل الأول

مفاهيم أولية حول التجريب الرّوائي

أولا: مفهوم التجريب لغة واصطلاحا 19

ثانيا: مفهوم التجريب الروائي.....23

ثالثا: التجريب والحداثة.....30

رابعا: آليات التجريب الرّوائي 34

1- اشتغال التجريب على مستوى الشخصية.....34

2- المكان التجريبي.....37

3- تشظي الزمن في الرّواية التجريبية.....39

4- مستوى اللغة (تجاوز اللغة الفصحى إلى العامية واللهجات) 42

5- رواية السيرة الذاتية.....45

6- استلهام التراث والتاريخ 46

الفصل الثاني

آليات التجريب على مستوى العتبات و تجليات السرد السيرذاتي

في رواية لقبش لعياش يحياوي

أولا: التجريب على مستوى العتبات النّصية.....49

1- عتبة العنوان **49**

2- عتبة الإهداء.....**52**

3- عتبة العناوين الداخلية.....**55**

4- عتبة اسم المؤلف **57**

5- عتبة التصدير **59**

ثانيا: تجليات السرد السيرذاتي في رواية لقبش.....63

1- الميثاق السيرذاتي.....**65**

2- التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية.....71

3- المحكي التخييلي.....80

الفصل الثالث:

اشتغال التجريب على مستوى اللغة واستلهام التراث والتاريخ

في رواية لقبش لعياش يحياوي

أولا- آليات اشتغال التجريب على مستوى اللغة 85

1- اللغة الروائية من المنظور الحداثي 85

2- اللغة الفصحى في سردية لقبش.....90

3- استخدام اللغة العامية.....94

4- اللغة الشعرية عند عياش يحياوي.....98

ثانيا- استلهام التراث والتاريخ في رواية لقبش.....100

1- المثل الشعبي.....**103**

2- الحكاية الشعبية.....**104**

3- الأغنية والشعر الشعبي **105**

4- العادات والتقاليد **107**

5- اللباس والأكل التقليدي **109**

6- الأصول التاريخية **110**

خاتمة **112**

الملاحق **115**

قائمة المصادر والمراجع **122**

فهرس المحتويات

ملخص

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى التعريف بالتجربة السردية الإبداعية للأديب الراحل الّذي مثل الجزائريين خير تمثيل خارج وطنه بقلمه شاعرا وأديبا وإعلاميا، عياش يحياوي ابن منطقة المسيلة.

حيث تمحورت هذه الدراسة حول سردية "لقبش" (سيرة ذاتية لحليب الطفولة) وذلك من خلال دراسة آليات التجريب في هذا المتن السردي، محاولين الإجابة على الإشكالية الآتية: ما هي آليات اشتغال التجريب الموظفة في رواية لقبش؟ وهل يمكن إدراج لقبش ضمن رواية السيرة الذاتية؟ وهل المنجز الّذي صرح صاحبه في بدايته أنّه سيرة ذاتية يصنف مباشرة في خانة السيرة الذاتية أم أنّه يمكن أن تعمل مؤشرات أخرى على حضور الذات وتأكيد نوعية النّص؟

وقد اعتمدنا على خطة منهجية تتكون من مدخل وثلاث فصول، الفصل الأول مفاهيم نظرية حول التجريب الرّوائي وآلياته، أما الفصل الثاني فقد خصص لدراسة آليات التجريب على مستوى العتبات النّصية مزاوجة مع تجليات السرد السيرذاتي في الرواية، أمّا الفصل الثالث والأخير فقد جاء تكملة لآليات اشتغال التجريب على مستوى اللغة، واستلهام التراث والتاريخ.

الكلمات المفتاحية: عياش يحياوي، لقبش، التجريب، رواية السيرة الذاتية، اللغة، التراث، العتبات

Summary:

This study aims to introduce the creative narrative experience of the late writer, who represented the Algerians well outside his homeland, with his pen as a poet, writer and media person, Ayyash Yahyaoui, son of the M'sila region.

Where this study focused on the narrative of "Laqbash" (A biography of childhood milk), by studying the mechanisms of experimentation in this narrative body, trying to answer the following problem: What are the working mechanisms of experimentation employed in Labbash's novel? Can Kabash be included in the autobiographical novel? And is the work whose author declared at the beginning that it is an autobiography directly classified in the category of autobiography, or can other indicators work on the presence of the self and confirm the quality of the text?

We have relied on a systematic plan consisting of an introduction and three chapters. The first chapter is theoretical concepts about narrative experimentation and its mechanisms. The second chapter is devoted to studying the mechanisms of experimentation at the level of textual thresholds coupled with the manifestations of autobiographical narration in the novel. The third and final chapter is a continuation of the mechanisms of experimentation. At the level of language, inspiration from heritage and history.

***Keywords**: Ayyash Yahyaoui, Kabash, experimentation, autobiographical narration, language, heritage, thresholds.*