وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–المسيلة –

كلية الآدب واللغات

قسم اللغة والأدب

الرقم التسلسلي: ...../2023

رقم التسجيل: ط1: 4084949

رقم التسجيل: ط2: 5115402

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر LMDتخصص: أدب جزائري

بعنوان:

التجريب في رواية "اليرابيع السود" لـ "جيلالي عمراني"

إعداد:

سميرة دغيش

حليمة ملياني

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصف
علي حويش	أستاذ تعليم عالي	المسيلة	رئيسا
عثمان مقيرش	أستاذ محاضر "أ"	المسيلة	مشرفا ومقررا
العلجة هذلي	أستاذ محاضر "أ"	المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1443هـ-1444هـ الموافق لـ 2022م-2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله عزوجل الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة ووفقنا إلى إنجاز هذا البحث المتواضع.

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف " **عثمان مقيرش**" الذي راع هذا البحث منذ أن كان مجرد فكرة، ثم أصبح على ما هو عليه بفضل صبره علينا وتوجيهه لنا استطعنا أن نتخلص من كل الصعاب التي واجهتنا أثناء مراحل البحث إلى مديري في العمل له كل الشكر والامتنان على كل ما قدمه لي من مساعدة وللدكتورة

"**سارة زاوي**" على كل ما قدمته لنا.

ونشكر كل من ساهم معنا وساعدنا في اخراج هذا العمل إلى النور.

مقدمة

مقدمة:

تحتل الرواية مكانة هامة في الأدب العالمي فهي الجنس الأدبي الذي يحظى باهتمام النقاد والدارسين كغيرها من الأجناس الأخرى، حيث أنها صارت تهتم بقضايا الإنسان من آلام وآمال من مختلف أصنافها وكتابها. بذلك انفتحت على أشكال متعددة من هذه الأجناس الأدبية مما جعلها تدخل مرحلة الحداثة ومغامرة التجريب من تجاوز وانزياح وكسر للقوالب الجاهزة المكرسة في الخطاب السردي.

وبما أنها جنس أدبي مفتوح وقابل للخرق المستمر نجد مجموعة من الروائيين الجزائريين قد انخرطت نصوصهم في سياق التجريب من بينهم "جيلالي عمراني" الذي خاض غمار التجريب في أعماله الروائية سعيا منه للبحث عن أشكال فنية جديدة وقوالب سردية تجاوزت المألوف هذا ما دفعنا لمعالجة أحد أعماله الأدبية الموسومة بـ " التجريب في رواية اليرابيع السود " لنكشف من خلالها عن تجربته الروائية ومدى نجاحه في بناء وهندسة تقنية سردها ولمعالجة هذا الموضوع طرحنا الإشكال التالي ما مفهـوم التجريب و ما مظاهره في رواية " اليرابيع السود " ؟ وما الأنواع التي اعتمد عليها؟ وما جماليات هذا التوظيف؟

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هو ميلنا لفن الرواية إضافة إلى اهتمامنا بحداثة التجريب في الرواية الجزائرية محاولة منا الكشف عن التقنيات والآليات الجديدة التي مست الرواية شكلاً ومضموناُ ولمعالجة هذا الموضوع البحثي رسمنا خطة تمثلت في فصلين فصل نظري وآخر تطبيقي وخاتمة وملحق.

الفصل الأول تناولنا فيه مفهوم التجريب لغة واصطلاحاً بالإضافة إلى واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والعربية. أما الفصل الثاني فتضمن مظاهر التجريب في رواية اليرابيع السود تناولنا فيها التقنيات التي استعملها الروائي جيلالي عمراني والتي حصرناها في العتبات النصية والزمان والمكان (الغلاف، العنوان، اللون ...) كذلك تقنيات الاسترجاع والاستباق كما

تطرقنا إلى مفهوم المكان وأنواعه (المغلق والمفتوح) والتجريب في بناء الشخصيات واللغة وتوظيف التراث بنوعيه (الديني والشعبي).

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على منهجين الوصفي والسيميائي الذي إرتأينا بأنهما المنهجان الأنسب في مثل هذه الدراسة واستندنا على جملة من المراجع نذكر منها:

-في نظرية الأدب لعبد الملك مرتاض.

-الرواية العربية و رهان التجديد لمحمد برادة.

-انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة لمحمد برادة.

كما اعتمدنا على دراسات سابقة نذكر منها شعرية العنوان بين الغلاف و المتن مقاربة بين الصورة و الخطاب الروائي ، "رواية اللاز" نموذجا للدكتور محمد أمين خلادي .

وقد واجهتنا أثناء بحثنا هذا مجموعة من الصعوبات منها: ضيق الوقت وقلة المصادر والمراجع التي تناولت الرواية كأنموذج، ونقص الزاد المعرفي وما سهل لنا هذه الصعوبات أستاذنا الفاضل "**عثمان مقيرش** " جزاه الله كل خير، كما نشكر اللجنة المناقشة التي تجشمت عناء القراءة والتصويب.

وفي الأخير نشكر المولى عز وجل الذي وفقنا في عملنا هذا له كل الثناء والحمد.

الفصل الأول

أولا: مفهوم مصطلح التجريب:

1- المفهوم اللغوي:

للبحث عن معنى أي مصطلح لابد بالبدء والعودة إلى المعنى اللغوي لهذا النقط وخاصة إذا كان جديدا كالتجريب الذي يتأسس مفهومه اللغوي على معنى الاختيار والمعرفة.

وقد ورد في "لسان العرب" " رَجل مجرب قد يبلي ما عنده، ومُجَرَّبٌ: قد عرف الأمور وجربها والمُجَرَّبُ: الذي جَرَّبَ في الأمور وعرف ما عنده"[1].

"وفي قاموس المحيط "للفيروز أبادي" وردت بمعنى جَرَّبَهُ تَجْرُبَةً اخْتَبَرَهُ، ورَجُلٌ مُجَرَّبٌ كمعظم: يُلي ما كان عنده: ومُجَرَّبٌ: عرف الأمور، ودراهم مُجَرَّبَةٌ موزونة"[2].

2- اصطلاحا:

ظهر مصطلح التجريب قبل عدة قرون وإن كان مرتبطا بمجال العلوم لا الفن في كتاب (كلود برنارد) الشهير مقدمة في دراسة الطب التجريبي في القرن التاسع عشر وقد سبقته الفلسفة ومذهبها التجريبي إلى المصطلح بحوالي القرنين، فقد أطلق اسم التجريبية ، ثم انتقل مصطلح التجريب إلى حقول أخرى غير العلمية والفلسفية مثل الحقل الأدبي على يد إميل زولا الذي أدخله عالم الأدب والفن في كتابه المعروف " الرواية التجريبية "(1879) إلا أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب وكان زولا يقتصد من وراء ذلك التوصيف،

[1] بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان (د-ط) مج، مادة (ج، ر، ب) ،1997، ص262

[2] - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، إعداد وتقدي محمد بن عبد الرحمان المرعشلي، دار الاحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت لبنان، ط1، 1997 ص139.

أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية"[1].

فيفهم من كلام زولا أن كل روائي لابد عليه أن يعبر عن تجربة من خلال ما يلاحظ وهذا ما يعكسه في عمله الروائي مما يضفي عليه عنصر المصداقية أي الصدق الفني الذي يختلف عن صدق الحقائق العلمية التي تتصل بالتجارب العلمية.

فمفهوم التجريب في الحقل الأدبي يختلف تماما عما وضعه العلماء في مجال الفيزياء والعلوم فهو داخل الأدب يهدف إلى كسر النمطية والثبات وتحطيم الأشكال القارة المتداولة ويختبر في تقنياته المستخدمة بالإضافة إلى اشتغال زولا على الشكل الروائي خصوصا ومحاولة التجديد فيه يقول في مقالة، بعنوان القصة التجريبية: " أن القصّاص يعد ملاحظا ومجربا أنه قدم الحقائق كما يراها شأنه في ذلك شأن الملاحظ للحقائق المتحركة على سطح الأرض، حيث تدب الشخوص، وتنمو الظواهر، وعندئذ يظهر دور التجريبي، فيقدم التجربة، أي يعرض شخصياته في حركتها في إطار قصته معنية، وذلك يقصد أن يوضح نتائج الحقائق الذي سيكون مطابقا لمتطلبات حتمية الظواهر التي يتطلبها الفحص"[2].

وهذا ما جعل بعض النقاد والأدباء يترددون في استعمال المصطلح في مجال الفن والأدب مفضلين مصطلح التجديد عليه، مثل الروائي المصري (عبدو جبير) الذي يستهجن استعمال لفظ التجريب في مجال الفن بدل التجديد معتقدا أن هذا الأخير يصلح للمجال أكثر.[3]

ويرى "إبراهيم السعافين" التجريب من المصطلحات الحديثة، دارت على الألسنة في أواخر القرن الماضي، وتعززت في هذا القرن خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وقد اتضحت صور

---

[1] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطبع والنشر، أبو ظبي، ط1، 2011، ص48.

[2] – عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2006، ص39.

[3] – محمد الحماصي، نقاد وروائيون، جريدة إيلاف الالكترونية نقلا من موقع الجريدة عل الرابط http:/w.w.w.elaph.com

هذا المصطلح في الغرب من خلال التنظير والتطبيقات الإبداعية إلا أنه ما زال يعاني في دراسته النقدية التطبيقية، وفي فنونها وتقنياتها. وأشار إلى أن التجريب تجلى في فنونا الأدب المختلفة، خاصة القصة الروائية والمسرحية وغيرها، "وتمثل في الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها، تلك التقليد التي تمثلت بشكل واضح في الواقعية وصورها المختلفة".[1]

والتعريف الذي نستند عليه هو تعريف "آن ورب جرييه" للرواية الجديدة والذي يتفق مع أغلب تعريفات النقاد وهو أن الرواية الجديدة التي تبحث عن أشكال روائية جديدة كفيلة بالتعبير، أو يخلق علاقات جديدة بين الإنسان والعالم، إنها تسمية تجمع كل الذين قرروا خلق الرواية، أي خلق الإنسان، فهؤلاء الكتاب يعرفون أن الترديد الرتب لأشكال الماضي ليس فقط عقيما وغير معقول وإنما يمكنه أن يكون مضرا أيضا".[2]

وهذا التعريف نربطه برأي إدوارد الخراط في الحساسية الجديدة وهو " انقسامها إلى نوع الكتابة يوشك أن يكون من الآن يتحول إلى نوع من التقاليد الجديدة، ونوع من الصياغات القالبية المأثورة (حتى في الفترة القصيرة التي عاشتها النتاجات) الحداثي هو من بين نتاجات الحساسية الجديدة، وما يضل متمردا، داحضا هامشيا مقلقا، إلى نظام قيمي مستعص على التحقق، لأنه يحمل في لبه نواة، هدمه وتدميره، من أجل سعي مستمر إلى قيم (جمالية وثقافية واجتماعية) متجددة، دائمة التجدد، وليست فقط جديدة".[3]

وقد أطلق على حركة التجريب عدة اصطلاحات هي: الحساسية الجديدة التجريبية، الحداثة الروائية، التجديد والتجريب وغيرها، وأطلق على الرواية الجديدة تسميات منها رواية اللارواية التجريبية، ورواية الحساسية الجديدة والرواية الطليعة والروائية النشيئة والرواية الجديدة، ويبدو

[1] – إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، منشورات تاريخ الأردن، الأردن 1995، ص125، 128.

[2] – آلان روب جرييه، في رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، (د،ط)، ص19.

[3] – ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الأدب، بيروت لبنان، ط1، 1993، ص21.

من هذا التعدد أن الرواية الجديدة لا تندرج في أفق محدد ووحيد لأنها بطبيعتها البنائية وفلسفتها وهدفها تتمرد بحزم ضد هذا التحديد أو التصنيف، ولا يجوز أن نطلق عليها مصطلح مدرسة، لأنها ضد التقعيد والتقنين أولا واختلاف النزعات باختلاف كل أديب وباختلاف كل عمل أدبي.

ثانيا: التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية:

1) عند الغرب:

أجمع جل النقاد والدارسين على أن أمارات التجديد على الرواية ظهرت منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثير من الكتاب والروائيين متأثرة بذلك التطور الذي تميز به ذلك العصر في كافة مجالاته الفكرية والسياسية والفنية، فكان لابد من التفكير في شكل جديد للكتابة "فتغير التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، وتغير التفكير النقدي بظهور البنيوية، وتغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتاب الفرنسي بخاصة منهم" آلان روب جريه" و"نتالي سارون" و"كلود سيمون" و " ميشال بوتور"[1] ولعل أهم ما تتميز به الرواية الجديدة عن التقليدية " إنها تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية فإذا لا الشخصية شخصية ولا الحدث حدث ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعرفا في الرواية التقليدية متآلفا، اغتدى في تمثل الروائيين الجدد مقبولا"[2].

ومماسبق ذكره فإن مصطلح الرواية التجريبية يدل على الحركة التجديدية التعبيرية الشاملة التي شاعت في الغرب عموما وليس الحديث عن الرواية الفرنسية تحديدا من باب التعمق،

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الأدب (بحث في تقنيات السرد) ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 1997، ص69.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الأدب (بحث في تقنيات السرد)، ص70.

للنزعة المركزية الأوروبية، إنما هو مراعاة لسمة التمرد التي لازمت هذا الشكل الروائي، الذي كان ميزه فارقة في إبداعات القرن العشرين.

فالتجريب في الرواية يتمثل في " المغامرة ونقض المسالمات الجامدة والأعراف الخانعة وصياغة الأسئلة التي تسعى إلى تدمير السلطة السائدة والمألوف الفني ثقافيا واجتماعيا للبحث عن إجابات غير تلك التي جفت وكلت".[1]

حيث أنه ارتبط بتلك المغامرة الشكلية في إنتاج خطاب روائي جديد وذلك بتفجير طرائق السرد الروائي التقليدي وبناء الرواية على فكرة الهدم والتفكيك هدم تلك الأشكال والقوالب الجاهزة التي تختص بقواعد البنية التقليدية للرواية وتفكيك القيم والمرجعيات التي طالما كبحت مخيلة الروائي وفي الرواية الجديدة: "الروائي ليس هو الذي يصنع الرواية، بل الرواية هي التي تصنع نفسها بنفسها".[2]

ويرجع بعض الدارسين تحديد بداية الرواية الجديدة "إلى ما أدخله كوستاف فلوبير في رواية مدام بوفاري على ما كان سائدا في الكتابة الروائية كما عرفت عند يلزاك مثلا وتبعه في ذلك جيمس جويس ومارسال دروست وغيرهم من الروائيين الذين أعادوا النظر في كثير من المسلمات التي كانت قائمة حول مفهوم الرواية".[3]

بمعنى أن الرواية الجديدة قد تشكلت طفرة حداثية في حقل الإبداع الأدبي وذلك التراكم الروائي الذي سبق "فكتابها راحوا ينبشون ماضي التراث الفرنسي وغيره عن خط من الأسلاف ينسبون أنفسهم إليهم من فلوبير إلى بروست وريمون روسيل (من الفرنسيين)، واد غاربو،

[1] – بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، المغرب، ط1، 2003، ص31.

[2] – مشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات العويدان، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص14.

[3] – عبد الحكيم سليمان المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، دار الثقافة الإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص11-12.

وديستوفيسكي وجويس وفلوكنر، كافكا وفرجينيا وولف (من غير الفرنسي)، فاعتبروا أنفسهم مكملين لمسار هؤلاء الذين أتوا بتعديلات في وصول السرد الروائي وآليته، جاعلين حبكته أكثر غموضا وتموجا وتراكيبه النصية أشبه بملصقات الرسوم التجريدية".[1]

حيث سعت الرواية الجديدة إلى الإضافة النوعية في كتاباتها فحطمت الزمن من الزمن الخارجي، زمن الساعات، التقويمات لتخضع للزمن الداخلي أي الزمن الذاتي، الزمن (الإنساني) واستعانت بالحوار الداخلي (المونولوج) جاعلة منه عصب الرواية وتلاعبت بالضمائر بخلاف الرواية الكلاسيكية التي اعتمدت أما على ضمير الغائب أو المخاطب، وأغنوا بنيتها بالتركيز على المستويات السردية المتداخلة وحاولوا كذلك تحرير الشخصية الروائية من النمطية الجامدة أمثال بروست وكافكا واستبدلوها بضمير يمتص آلاف الانطباعات والتأثيرات فضلا عن الذين شعروا مثل "أندري جيد" بضرورة الدمج بين الرواية ونظريتها لتصبح الرواية نفسها بحثا، كل هؤلاء شكلوا أسلافا أناروا طريق رواد الرواية الجديدة".[2]

إن سعي رواد هذا الاتجاه هو الإبحار في مرحلة جديدة للكتابة الروائية تنزع نزعة التجريب على صعيد الأشكال المنفتحة على رؤى وفلسفات تستضيء بها ويعتبر آلان روب جريه واحدا من أكثر ممثليها حيث كتب 6 أعمال روائية أو سردية جديدة شكلت ذلك التنوع الفكري وتلك الرغبة في التحرر فقد ألف رواية الأولى "المماحي" عام 1953 ثم تتابعت أعماله الروائية المتلصص عام 1956 والغيرة عام 1957م كما قدم تنظيرا المسار الرواية الجديدة من خلال كتابه "من أجل رواية جديدة" 1955م"[3].

[1] – جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، العدد 544، مارس وزارة الاعلام الكويت، ط1، 2004، ص86.

[2] – نفسه، ص544.

[3] – محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط2، 2002، ص45.

فأعماله هذه زعزعت المفاهيم السردية المألوفة من شخصية وحبكة جاعلا منها مبادئ انتهت مدة صلاحيتها حيث جاءت رواياته بحبكة مفككة متحررا بذلك من أسس الرواية التقليدية والايديولوجية التي تعتمدها في بناء أجوائها وعوالمها التخيلية، كما استطاع كذلك من خلخلة المعنى المشترك الذي استعر في الحقل الأدبي الفرنسي من خلال تفكيك الإطار الفضائي والزمني للقصة.... أما ميشال بوتور فقد سعى لنمط جديد من السرد من خلال روايته التحول عام 1957م مشتغلا في هذه الرواية على الزمن وتنظيمه باستعمال الضمائر في الرواية فيقول: "تكتب الروايات عادة بصيغة الغائب أو المتكلم ونحن نعلم علم اليقين أن اختيار إحدى هاتين الصيغتين هو من الأهمية بمكان، وأن ما ينقل إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يقال لنا بصيغة المتكلم، خاصة أن وضعنا كقراء يتبين تماما بالنسبة لما يقال لنا".[1]

يعتبر ميشال بوتور أن استعمل ضميري المتكلم والغائب في سرد أحداث القصة يجعلها تتسم بالتعليمة موضحا بذلك الهدف من استعمال ضمير المخاطب "هنا يجب استعمال ضمير المخاطب الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص تروى له قصته الخاصة به".[2]

من خلال جهود هؤلاء الرواد وما حققته انجازاتهم الأدبية والنقدية في تحويل مجرى البناء السردي من خلال تلك التقنيات الجديدة الموظفة في محمل أعمال هؤلاء، ومن هنا يمكن القول إن التجريب في الرواية الغربية والفرنسية على وجه الخصوص فن انطلق من مفهوم الحرية كمبدأ أساس في العملية الإبداعية أتاح لها إنتاج طرائق سردية جديدة.

2. التجريب في الرواية عند العرب:

إن المتتبع لواقع التجريب في الرواية العربية نجدها تأخرت بالمقارنة مع نظيرتها الرواية الغربية، حيث كانت أول انطلاقة لهذا الفن الجديد في بداية الستينات، أين شهد العالم العربي

[1]– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص63.

[2] – نفسه، ص68.

اهتزازات في الأبنية السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وفي الآن ذاته صاحبه تطور في النصوص الإبداعية.

"ومما لا شك فيه أن ظهور التجريب في الرواية العربية، وانتشارها في الربع الأخير يستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وسياسية وحضارية محلية، إضافة إلى عامل المؤثرات الأجنبية، وهو عامل مهم بكل تأكيد إلى انفتاح على التراث القصصي القديم، بعد المنعطفات الحادة وإلى هزيمة 1967م التي تمثل حجر الزاوية في كل ما جرى ويجري حتى هذه اللحظة وإلى اهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية فكل هذه العوامل وغيرها دفعت إلى تمرد على التقاليد الجمالية الروائية الراسية وأسهمت في ولادة الرواية الجديدة[1] وبهذا أصبحت الرواية تتسم بنزعة مستمرة إلى التجاوز، وخلق أشكال جديدة تأتي الثبات لتسعى دائما إلى اختراق وتكسير المعايير الجمالية السائدة، باعتبارها عملا لا نهائيا وهو ما جعلها في حالة تحول دائم، ومن ثمة يكون التجريب نقيضا للنموذج وقوانينه الصارمة وهو ما يتيح للروائي حرية أكبر لإنتاج أشكال ذات عناصر جديدة نابعة من داخلها فالرواية التجريبية "تمتاز بأنها تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها، فهو الجنس التعبيري الذي وجد قبل أن يتحقق وظل باستمرار.

قابلا للتلاشي والانبعاث ملتصقا بالآني والسرمدي، متعيشا على الشعر والملحمة والأساطير والمحكيات والقصص الخرافية والشعبية...."[2].

فالرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية لأنها نشأت حديثا، ففي حين كانت الرواية الغربية تقطع أشواطا، الرواية العربية لم تظهر كجنس أدبي بعد حيث يقول محمد البارودي: "أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية"[3].

[1] – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، (د،ط)، رقم 355، 2008، ص15.

[2] – محمد برادة، أسئلة الرواية وأسئلة النقد، دار الرابطة، المغرب، ط1، 1996م، ص15، 16.

[3] – محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص291.

من خلال هذا نستنتج أن التجريب يتحدد في رفض السلطة التي تمارسها الأشكال الروائية التقليدية ورفض الطبيعة المؤسساتية لصيغها الفنية لأن التماثل جهود وفي اختلاف تجدد وتطور، في الرفض إذن محاولة كتابة نص مختلف ليس من ناحية الموضوعات المطروقة بل من ناحية كيفية تناولها، إن الرغبة في الاختلاف هي التي تحرك كتاب الرواية الجديدة حيث يقول الغيطاني: "منذ البداية كنت أشعر بالرغبة في أن أكتب شيئا لم أقرأ مثله لا يعني الرفض إقصاء الأشكال التقليدية بقدر ما يؤسس معنى الاختراق: اختراق نظام السرد التقليدي والمزج بين الأجناس والخطابات لبناء شكل فني لا يمتلك قانونا خارجيا يفسره"[1].

ومن الروائيين العرب، الذين كان لهم شغف تبني هذا النوع من الكتابة وبها تغيرت نظرتهم للعمل الروائي، وانقطعوا فكريا وفنيا عن الأجيال الأدبية السابقة نجد: "تلك الرائحة" ل: "صنع الله إبراهيم (1966)، "وأنت منذ اليوم" "لتسيير سيول" (1968) "والضحك"، "لغالب هلسا" (1971)، "والجيل الصغير" لإلياس خوري (1977) روايات "إدوارد خراط"[2].

فرواية "تلك الرائعة" لإبراهيم صنع الله 1956م كانت تعبيرا عن تمرد صاحبها عن القيم والتقنيات الفنية للرواية التقليدية، وبدء اتجاه فني جديد أطلق عليه (المدرسة الجديدة) أو جيل الستينات في مصر لذا فلا غرابة أن يقدم يوسف إدريس لهذه الرواية بقوله: "أن تلك الرائحة ليست مجرد فضة، ولكنها ثروة"[3].

[1] – قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب، المختص، تونس، (د، ط)، 2009، ص189.

[2] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد ص51.

[3] – عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربية المعاصر، ص33.

الملاحظة لأعمال إبراهيم صنع الله "يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة في حل خلخلة البنى السردية السائدة في الرواية العربية، وزعزعة طقوس الملقي التقليدية التي ربطت القارئ العربي بالرواية العربية زمنا طويلا"[1].

ينظم إلى جيل صنع الله إبراهيم الكاتب الكبير إدوار الخراط الذي يرسم مساره الإبداعي بجملة من الروايات التي اتخذت التجريب وتقنياته طريقة ووعي بضرورة التجديد والمغامرة فهو من دعا إلى ظاهرة (الحساسية الجديدة) ويرى " أن هذه الأخيرة نشأت بتأثير من الواقع الاجتماعي الستيني وجاءت هذه النقلة في الكتابة الإبداعية العربية كرد فعل على موجة الواقعية التي اكتسحت الساحة الأدبية طويلا فمن خلال مجلة غاليري 68 وحولها، تبلورت معالم "الحساسية الجديدة" أو ما يسمي "موجة الستينات" والتي كان من أبرز أعضائها غالب هلس، يحي الطاهر عبد الله، عبد الرحمان الأبنودي، إبراهيم أصلان"[2].

ويقصد بالحساسية الجديدة "هي كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها"[3] وفي هذا القول نجد أن هناك نقلة في هذا النوع من التلقي والتحدي والاستقبال والاستجابة للعوامل الاجتماعية والثقافية والذاتية ومن أهم العوامل التي سارعت في إحداث هذا التغيير في الكتابة الروائية.

1- انهيار النظام الملكي والإقطاعي والشبه الرأسمالي الذي كان سائدا قبل الثورة في مصر.

2- استفحال القمع والحكم الفردي، وهذا أدى إلى تهديد انجازات الثورة والحكم عليها بالضياع.

3- الآثار المهولة لهزيمة 1967م على كل الأصعدة.

[1] – محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص301.

[2] – عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، رواية ادوارد الخراط نموذجا، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص13.

[3] – ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص28.

إضافة إلى عوامل أخرى له أهمية قصوى مثل انتشار الطائفية، التعصب الظلامي بين الحين والآخر، وانحسار الايديولوجيات والممارسات الاشتراكية على سواء.

ومن هنا بدأ العقل العربي المبدع يراجع مدى تماسك آليات تفكيره، وطرق تعبيره، وتجسدت هذه المراجعة في نزعة انتقادية واضحة تناولت بالتشريح أسباب النكسة وجذورها الفكرية والسياسية والتاريخية والاجتماعية، وظهر لدى الأدباء والمفكرين نزوح أكثر وضوحا "إلى إعادة النظر في البنيات السائدة على أكثر من صعيد، وإبراز ما كان يعتمل في خضمها من تناقضات ومحاولة التوصل، عن طريق الإبداع والتفكير إلى بنيات موازية، مضادة، وناقدة لأنماط الوعي القائم وطامحة لتأسيس وعي جديد"[1].

بالإضافة إلى إدوارد الخراط في روايته الأولى "حيطان عالية"(1949م) هناك من حاول الخروج عن نموذج النص التقليدي والتمرد عليه والتفكير في كتابة بعيدة عن النص الواقعي.

إن الباحث عن الأساليب الفنية التي تتميز بها الرواية التجريبية العربية والتي اختلفت شكلا ومضمونا عن الرواية الكلاسيكية فابتعدت كل البعد عن الأشكال السردية المعروفة من التسلسل الزمني وضبط المكان وتحديد الشخصية والبناء الفني المنظم كل هذا لا يتماشى مع تغيرات العصر وهذا ما جسده شكري عزيز الماضي بقوله: "فلا يحسن البحث عن التسلسل والترابط والسببية في بناء الحدث وإنسيابيته، كما لا يحسن الحديث عن الشخصيات وأبعادها وبيئتها وبنائها أو تماسكها وتفككها... كما لا يحسن الحدي عن تطور صورة البطل وتفاعله مع الأحداث والزمان والمكان"[2].

ومن الروائيين الذين نشطت كتاباتهم بانخراطهم في ميدان التجريب نجد "صنع الله إبراهيم" رائد الرواية التجريبية من خلال روايته "ذات" التي اشتملت على الطرق والأساليب المستحدثة

[1] – عبد المالك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس المغرب، ط1 ، 2005، ص12-13.

[2] – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص167.

لم يسبق توظيفها من قبل مرددا عبارة جيمس جويس يقول: "أنا نتاج هذا الجنس وهذه البلاد وهذه الحياة وسوف أعبر عن نفسي كما أنا"[1] ففي رواية ذات يمكن البعد التجريبي في أنها: "خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر ويخلو تماما من أي نزعة سردية يمكن أن تلحقه بخطاب السرد عامة وخطاب السرد الروائي يعيد هذا المؤلف إلى جنسه الأصلي وهو الرواية"[2].

ويعتبر هذا النص مغامرة نصية مغايرة فيها تمرد عن السائد مما تؤكد بدورها بأن الإبداع تجاوز مستمر وهو خطاب ينتقل من الواقع ويشخصه وينظم إلى جيل صنع الله إبراهيم الكاتب الكبير "جمال الغيطاني" الذي ذاع صيته من خلال كتاباته الروائية التي اتخذت التجريب وتقنياته طريقة واعية بضرورة التجديد والمغامرة فهو "يكرس النموذج الذي يلجأ إلى التراث العربي الإسلامي تاريخا وأدبا ليستوفيا منه تقنياته ويطرح من خلاله قضايا المجتمع العربي المعاصر"[3]، فوظف التراث في عدد من رواياته منها "الزيني بركات" وكتاب "تجليات" حيث عبر عن هذا "قمري البشير" بقوله: "أن الغيطاني يسعى إلى تحقيق شكل فني تجريبي يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدية في الكتابة الروائية وجعلها قابلة لعدة تحويلات تباشر الانزياح والخروج عن المواصفات الخطية المتعارف عليها في هذه الكتابة"[4]، هذا التصريح واضح إلى تجاوز السائد في الرواية العربية أو الغربية مما يؤكد على تنوع التجربة ويستدعي في ذاته التنوع في الموضوع.

[1] –شعبان ع الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية الوارق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص25.

[2] – محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ص301.

[3] – نفسه، ص55.

[4] – محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة ص73.

أهم الأفكار التي جاء بها "جمال الغيطاني" في وصفه العمل الإبداعي الذي يقوم به "فتصبح الرواية لدى بعضهم استعراضا فنيا حتى يقال عن الكاتب أنه أضاف بعض السنوات الجديدة لرواية العربية وأنه يهتم بشكل فني أكثر من اللازم".[1]

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الرواية عند المبدعين إدوار الخراط، إبراهيم صنع الله وجمال الغيطاني هي مغامرة شكلية تجريبية سعى من خلالها هؤلاء إلى تحطيم تلك البيئة التقليدية للرواية بنسج رواية تجريبية تجديدية تتوافق ومتطلبات المعيش وتواكب أشهر حركات التجريب في العالم.

أما الرواية المغاربية فقد تخلت هي الأخرى عن قواعد السرد التقليدية وانتهجت حساسية فنية جديدة ومغايرة لما كان مألوفا فقامت بفتح آفاق أكثر قدرة على استيعاب الواقع والتعبير عنه، وهذا ما مكنها من إحداث نقلة جديدة في البنية الفنية "فقد انخرط جل كتاب الرواية المغاربية في غمار التجريب غير أنه لم يقتصر على تجاوز السائد من الخطابات بدل استنساخها وهو في ذلك يتطلع إلى اكتساب الخصوصية وإنتاج معرفة أكثر إدراكا للتحولات المتأزمة واقعها، في الأغلب وهو ما يجعل السؤال الإبداعي متجددا بما يشكله من مفاهيم في البحث، ويبنيه من طرائق في التفكير"[2].

ومن بين الذين استجابوا لتقنيات الرواية الحديثة في تونس "عبد القادر بن الشيخ" في نص "نصيبي في الأفق" 1970 "وفرج الحوار" في النص "النفير والقيامة" 1985 حيث نجد أن هذه الأعمال اتسمت بروح الإبداع والتجاوز عن طريق الدخول في مغامرة البحث والتجريب وأشكال جديدة في التعبير.

[1] – نفسه ص74.

[2] – بوشوشة بن جمعة، مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، سوسة، ط1، 1996، ص64.

ويعد التونسي "محمود المسعدي" في الرواية "حدّث أبو هريرة" قال: "تعد نقطة انطلاق التجريب في الكتابة الروائية المغاربية والعربية على حد سواء من خلال استثمار عناصر من التراث السردي القديم متمثلة في الحديث والرحلة[1].

أما الروائي الذي مارس الكتابة التجريبية الحديثة بإجماع النقاد على ذلك "إبراهيم الدرغوثي" الذي استطاع عبر مسيرته الإبداعية أن يمارس كتابة تحديثية تجريبية "ذات خصائص متعددة منها الجمع بين الواقع المعيش والأسطوري والعجيب والمجاورة بين الأزمنة على نحو يفاجئ ويربك، فالغوص في أعماق النصوص الروائية والقصصية نجدها قد نهلت من منابع فكرية وتراثية عدة بين توظيفه للقرآن الكريم والتوراة وألف ليلة وليلة والحضارة الإسلامية في القرن 4هـ الرابع الهجري، وهذا التوظيف نجده في روايته الموسومة ب "الدواويش يعودون إلى المنفى"، وهذا التداخل هو ما جعل رواية "الدواويش" نص متعدد الصور والأشكال من حيث البناء"[2] أما الاتجاه الثاني الذي سلكته الرواية التجريبية "فقد قامت على المغامرة الشكلية واللغوية، حيث أدرك أصحابها أن التجريب الروائي لا يعد جوهر أن يكون لعبة شكلية ولغوية"[3].

وفي مقابل الرواية التونسية التي كانت تنمو بخطى متثاقلة كانت الرواية المغربية، المغرب الأقصى هي الأخرى تواكب العصر وتسعى إلى تشكيل مرحلة جديدة في الكتابة الروائية تتسم بالتجريب وبحثا عن كتابة مغايرة وحديثة وذلك بتجريب طرائق جديدة في الكتابة تتجاوز الشكل الواقعي وتكسر بنية الزمن وتستثمر التراث ويعد "عز الدين التازي" و"الميلودي شغموم" و"بن سالم حميش" و"محمد برادة" وغيرهم ممن راهن على مستقبل الكتابة الروائية في المغرب بإبداعاتهم "حيث جربوا أساليب سردية متنوعة نقلت الرواية المغربية من التسجيل العفوي

[1] – عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1999، ص55.

[2] – نفسه ص24.

[3] – نفسه ص25.

لمعطيات العقل الإنساني في أبعاده الاجتماعية والفردية إلى محاولة تأسيس رؤى فنية تعتمد أساليب سردية جديدة تمنح مضامينها من فهم إشكالي لحقائق الوجود الإنساني، كما يتجسد في بنايات مجتمع له أساليبه الخاصة في صياغة مضامينه وفي تحديد أنماط توزيعها على أشكال سلوكية متنوعة"[1] فقد جاء في التجريب لمغرب متنوعا ومتعدد المواقف حاله حال المجتمع المغربي مما دفع بالنقاد "محمد منصور" بالتفريق بين المفاهيم التي بها التجريب، فقد عرف بمفهومه التقليدي ثم مفهومه الايديولوجي فمفهومه السوسيولوجي ثم مفهومه الفني "إن التجريب في الفن بصفة عامة وفي المسرح بصفة خاصة عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة اقتراحات يقصد بها حلقة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة"[2].

لقد فتح التجريب للكتابة الروائية أبواب التجاوز والمغامر من خلال كوكبة من الكتاب فرواية "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد لمديني قد عدها النقاد الانطلاقة الأولى لمسارات التجريب في المغرب فيقول: "نجيب العوفي" "أرى مغامرة أحمد المدين في روايته "زمن بين الولادة والحلم" بالغة التطرف والتحرر حيث استهتر بقواعد اللعبة الروائية مطلقا، ومزق العلاقات بين الرواية والشعر والقصة فجاءت خلطة فنية يصعب تحديد انتمائها"[3] وتوالت بعدها بعض الإبداعات لروائيين منهم "عبد الله العروي" في روايته "أوراق" و"الميلودي شغموم" في روايته "عين الفرس" واستطاعت هذه النماذج تحقيق استقلاليتها والتخلص من أسر الأبنية الخطابية التقليدية وقدسيات الخطاب التقليدي وتجاوز محليته الضيقة، فظهر إبداعات روائية تفوق عديد الإبداعات الفردية في جنس الرواية.

إذ يرى بعض النقاد أن النص الإشكالي في مغامرته المبكرة ومثل هذه النصوص الجزئية هي التي خلقت قناعة لدى الروائيين المغاربة "بأن استقلالية الرواية المغاربية يجب أن تتم من

[1] – سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2008، ص253.

[2] – محمد منصور استراتيجيات التجريب، في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدر البيضاء المغرب، ط1، 2006، ص76.

[3] – نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1، الدر البيضاء، فاس، المغرب، 1980، ص326.

خلال تجاوز نموذج الرواية الواقعية وهو ما دفعهم في غمرة التجريب عن المنقطع والبحث المتواصل عن أشكال جديدة وطرائق غير مطروحة، مما جعل التجريب يصير عنوانا لمرحلة بكاملها من عمر الرواية المغاربية ابتدأت مع مطلع السبعينات ولمّا تنته بعد"[1].

غير أن التجريب "بلغ أوجه في فترة الثمانينات ومنذ يمكن القول بأن عشرية الثمانينات هي حقل التجريب بامتياز"[2] ذلك التجريب الواعي الذي استحدث آليات الكتابة الروائية وفق استراتيجيات جديدة، ظهرت في أعمال الروائي الثمانينات منهم "وردة للوقت المغربي" 1982م لأحمد المديني، "الأبله والمنسية وياسمين" 1982 للميلودي شغموم، "بدر زمانه" 1983 لمبارك ربيع، "رحيل البحر" 1983 لمحمد عز الدين التازي، "لعبة النسيان" 1983 لمحمد برادة ...إلخ.

فمع هذه النخبة من الروائيين المتميزين ستنتقل الرواية إلى مرحلة البحث عن إمكانيات جديدة في مستويات التقنية والرؤية وهو بحث معرفي وفني وإيديولوجي يستهدف الخلخلة وتجاوز القواعد السائدة المترسبة عن التقاليد وقيم الثقافة التقليدية.

أما في الجزائر فقد أجمعت الكثير من الدراسات النقدية على أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية جاءت وليدة فترة السبعينات، فقد شهد المجتمع الجزائري العديد من التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية والتي كان لها بالغ الأثر على الساحة الأدبية بما في ذلك الرواية، إذ يمكن اعتبارها انعكاسا لهذا الواقع وهو ما يؤيده عبد المالك مرتاض يقول: "أن الرواية العربية بعد الاستقلال كانت بمثابة الوليد الشرعي الذي أثبتته التحولات بكل تناقضاتها"[3].

---

[1] – الأمين عمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، مطبعة الطوبريس طنجة، ط1، 2003، ص207.

[2] – محمد منصور استراتيجيات التجريب، في الرواية المغربية المعاصرة، ص25.

[3] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، (د ط) ،1986، ص103.

حيث أخذت الرواية الجزائرية في نظرتها إلى الواقع عدة موضوعات أهمها واقع الثورة والزراعة، وواقع الكفاح المسلح، وواقع النقد الذاتي والفساد الإداري فشهدت هذه الفترة وحدها ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر على الإطلاق من الانجازات المختلفة في شتى الميادين، فكانت الرواية تجسد بذلك كله، وتعد جزءا بسيطا للأعمال الروائية التي كتبت في هذه الفترة ويبرز بشكل واضح هذه الحقيقة من بينها: "نار ونور"، "دموع الخنازير" لعبد المالك مرتاض "واللاز"، "الحوات والقصر"، "العشق والموت في زمن الحراشي" لطاهر وطار و"طيور الظهيرة" لمرزاق بقطاش و"ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" "بان الصبح" لعبد الحميد هدوقة[1].

وغير ما من روايات الأخرى التي كانت النتاج الفني الطبيعي لهذه الفترة التاريخية والتي اتسمت بالشجاعة في الطرح والمقامرة الفنية وهذا راجع إلى الحرية اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السياسي الجديد من المعلوم أن البداية الفعلية والحق للرواية الجزائرية كانت مع "ريح الجنوب" للكاتب عبد الحميد بن هدوقة عام 1971م، ذلك أنها شهدت قفزة حقيقية للنهوض الروائي الفني في الجزائر فالرغم من التوجه الواقعي لصاحبها وهيمنة ثقافته التقليدية إلا أنها تعكس نزعة تجريبية باحثة عن أشكال تعبيرية جديدة في ممارسة الروائية حيث عبر عنها بن هدوقة بقوله: "ككاتب أحاو أن أوظف كل ما أعرف: السينما، التمثيل، الأدب في الرواية، ويكون هذا التوظيف حاملا لعدة مضامين ومستويات"[2].

من خلال هذا التصريح نستطيع القول أن بن هدوقة حاول أن يخلص الرواية الجزائرية من بنائها التقليدي الساذج إلى عالم آخر لا يخضع في بنيته إلى نظام مسبق ولا إلى منطق كما كانت تحتكم إليه الروايات التقليدية السابقة دون اللجوء إلى أسلوب التغريب وانتماء والمحافظة على الأصل دون إهمال الفرع وهذا ما يحيل إلى أن ابن هدوقة اعتمد أسلوب

[1] – نفسه ص111.

[2] – بوشوشة بن جمعة، سرديات التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية المغاربية للطبع والنشر، ط1، 2005 ص21.

التجريب الذي يقترن بالتأصيل حيث يقول: "ينبغي أن نحافظ على الأصالة ونحترمها وهي مميز مهم لإبداعاتنا في التقنيات المستعملة"[1].

بغض النظر عن الموضوع الذي طرحته الرواية (المرأة والأرض) إلا أنها وظفت التجريب لكن بصفة محتشمة غير جريئة من ذلك الاشتغال المكثف للحوا بين الرجل والمرأة والمجتمع، واستثمار عناصر الخيال الإسلامي: النار الجنة، النشر، البرزخ، القبر، واعتماد الكاتب تقنيات التذكر من خلال العودة إلى تاريخ الثورة الجزائرية زمن التحرير بالإضافة إلى استعانته بالتناص وذلك من خلال استثمار لقصيدته "البردة" للبويصري[2].

"لقد استطاع في هذه الرواية بقدرة فنية أن يتحكم ويحسن استغلال أدواته الفنية والت تسهم في تأكيد الصلة الديالكيكية القائمة بين الشكل والمضمون، وتعمل على تأصيل تجربة الكاتب الإبداعية بارتباط بواقعه حتى على الصعيد الجمالي"[3].

كذلك من مظاهر التجريب في هذه الرواية هو ترك النهاية مفتوحة لإشراك القارئ في إنتاج نهايتها، أم رواية الثانية "نهاية الأمس" والتي كتبها سنة 1975م هي الأخرى تراوحت بين التقليد والحداثة وذلك ما وظفه من سارد علم بالإضافة إلى استثماره للعديد من التقنيات السردية كسابقاتها "ريح الجنوب" الحوار التذكر، تداخل الخطاب الشعر الدين... فالأعمال الروائية التي ظهرت في فترت السبعينات هي أعمال تأسيسية للرواية الجزائر إلا أنه يمكن للدارس أو الباحث أن يعثر على أعمال قد تكون في مصاف الجانب التأسيس كما أنه يمكن اعتباره تأصيلا للرواية الجزائرية فعلى سبيل المثال رواية "اللاز" و"الزلزال" لطاهر وطار.

---

[1] – نفسه ص21.

[2] – بوشوشة بن جمعة، سردي التجريب وحداثة السردية ص22.

[3] – واسين الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية، الجزائر، ط1، 1986، ص400.

اتفق معظم الدارسين والنقاد في مجال الرواية الجزائرية أن رواية "اللاز" تعتبر رواية رائدة خطت أولى خطوات التأصيل[1] الحقيقي للنهوض بالخطاب الروائي الجزائري.

حيث سعى من خلال عمله إلى تحقيق وبلوغ أفق حداثي في الكتابة الروائية الجزائرية لأنه وكما يقول الناقد المغربي "سعيد يقطين" عن الحداثة السردية: "الرواية فن أدبي حديث وحداثة الرواية تمكن في سرديتها وبسبب تعالق الحداثة والسردية لا يمكن الحديث عن سردية التقليدية في الرواية وسردية حديثة لأننا عندما نحتكم إلى "البعد السردي" تضيق فسحة الحداثة، لأنها مفهوم مكتسب"[2].

فالحداثة السردية عند الطاهر وطار اختراق ثوابت السائد السردي والسعي باستمرار إلى خلخلة قواعده فهو يرى أن التجريب يرفض السكون إلى شكل فني محدد كي لا يسقط في التقليد.

ويرى الكاتب الناقد التونسي بوشوشة بن جمعة أن فترة السبعينات فيها بعض الروايات تندرج ضمن الواقعية الساذجة كما سماها فيقول: "أما النمط الثالث والأخير فقد جسده الكثير من النصوص الروائية التي ظهرت في ذات المرحلة، ولم تضف شيئا للكتابة الروائية الجزائرية ذات التعبير العربي، سواء على صعيد أسئلة المتن الحكائي والأشكال الفنية أو المواقد الفكرية من قضايا الوقع الجزائري في السبعينات والناجمة عن التجربة الاشتراكية وشتى مظاهرها وانعكاساتها، وهي النصوص التي تراوحت بين الموضوع العاطفي وموضوع ثورة التحرير الجزائرية في صياغة تلونها المباشر، ورؤية للواقع لا تخلو من سطحية وتصور للرواية تسمه

[1] – إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص49.

[2] – شوقي بدر يوسف عن: سعيد يقطين، حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة فصيلة "ايران والعرب" العدد 10، 2013، ص41.

الصبيانية والالتباس وتمثل لها بروايات: "مالا تذروه الرياح" 1972 لعبد العالي عرعار و"نار ونور" 1975 لعبد المالك مرتاض، "حب وأشواق" 1978 لشريف شنائلية.... وغيرها"[1].

ما ميز الرواية في هذه الفترة الشجاعة في الطرح والمغامرة الفنية وهذا مرده لحرية الكاتب الذي كان رافض للواقع السياسي الاستعماري قبل هذه الفترة كونه أن الكتابة فن لا يزدهر إلا في وجود الحرية والانفتاح.

أما فترة الثمانينات فقد شهدت التجربة الروائية تحولات كبيرة اتخذت من خلالها الرواية الجزائرية اتجاه تجديديا حيث مثله العديد من الكتاب نذكر منهم (رواية واسينى الأعرج "وقع الأحذية الخشنة" 1981م وكذا "أوجاع رجل غامر مرب البحر"1983 وغيرها)، كما ظهرت رواية "زمن النمرود" للحبيب السائح وغيرها من التجارب الروائية التي تنوعت، إذ "أن التجريب يدرك مداه من النضج ومن ثم الإضافة..... فهي تشكل تحولا نوعيا في مسيرة إبداعيه الروائي وعلامة مميزة فيه، لما توفرت عليه من علامات دالة على ما توصل الكتاب إلى امتلاكه من عناصر وعي نقدي بشروط الرواية وأدواتها الجمالية في صياغة الرؤية والتعبير عن الموقف"[2].

وفي فترة التسعينات ومع السيطرة الأزمة التي شهدتها الجزائر عقب أحداث أكتوبر 1988م على جميع المجالات فمع نفشي ظاهرة الإرهاب وانتشار العنف والتطرف ظهر أدب التسعينات أو ما يعرف بالأدب الاستعجالي أو أدب الأزمة فعالجت الرواية الجزائرية في هذه الفترة مختلف التحولات الطارئة على المجتمع من خلال نصوصها الروائية نذكر منها روايات واسيني الأعرج "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، "رمل المايا" 1993، "سيدة المقام" 1996م، "فوضى الأشياء" 1990 لرشيد بوجدرة، "عواصف جزيرة الطيور" 1998 لجلالي خلاص و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للظاهر وطار وغيرها من الروايات[3].

---

[1] – بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائري، ص27.

[2] – بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص109.

[3] – بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص12.

وتعتبر هذه الفترة في تاريخ الجزائر من أعنف الفترات بعد الاستقلال وذلك لانتشار ظاهرة الإرهاب فهي نقطة فاصلة بالنسبة للروائيين الجزائريين "حيث جعلتهم يقرؤون التاريخ بطريقة مغايرة مما دفعهم إلى تجاوز تلك البنية التي تكرس التسلط ونفي الذات والهوية، مقابل مصطلحات سياسية واقتصادية لتخفي اصحابها وراء شعارات، الأمر الذي جعلهم يتساءلون عن درر المتفق في الفعل التاريخي ومن هنا جاء السعي إلى النموذج الأمثل في الكتابة ويتفقون في تجاوز العالم (الثورة الواقع، الإرهاب) إلى تشخيص اللغة تشخيصا رمزيا سعوا من خلاله إلى تجاوز القواعد التقليدية والكتابة النمطية وهي أساليب في التجريب تؤكد فراغ الرؤى لتؤسس للرواية"[1] جاءت النصوص الروائية بطابع إيديولوجي وتجلت الأزمة في اغتيال العقل من خلال استهداف صوت المثقف بالإضافة إل جيل جديد من كتاب الرواية الشبان.

من خلال ما سبق حول واقع التجريب في الرواية العربية أنه كان نتيجة التطور الاجتماعي والتاريخي الذي شهدته البلاد العربية، بحيث نجد أن الروائيين العرب وجدوا ضالتهم بواسطة هذه التقنية الفنية التي تسعى إلى تفويض النمط والنموذج السعي وراء كتابة جديدة مفتوحة على جميع الأجناس الأدبية، لذا فكان لكل روائي عربي تجربته التي تميزه عن غيره من المبدعين.

[1] – أمينة بن لعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر (د.ط) 2006، ص208.

الفصل الثاني

أولا: التجريب على مستوى العتبات النصية والزمان والمكان:

تعد العتبات النصية أول ما يواجه القارئ قبل الشروع في عملية القراءة فهي تعمل على تحفيزه وتحريك شهوة القراءة فيه عبر بياناتها الجمالية فهي أشبه بواجهة إشهارية يحاول من خلالها الكاتب إظهار قدرته على اختيار العتبات التي تتوافق مع مضامين نصه فيقول جيرار جينيت "أن العتبات لم تكن تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي بالتقدم في التعرف على مختلف جزيئاته وتفاصيله، وقد أدى هذا الى تبلور مفهوم التفاعل النصي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها ببعض والتي صارت تحتل حيزا هاما في الفكر النقدي المعاصر"[1] فمن خلالها يحاول الروائي إشراك القارئ في بناء عمله و ذلك بواسطة قراءته الخاصة له و كذلك "تساعد في فتح مغاليق المخطوطات وتساعد في قراءتها وتحديد قيمتها المعرفية والتاريخية وما الى ذلك"[2].

وقبل الحديث عن عتبات النص لابد من الإشارة الى تعدد تسمياته مثل المناص، النص المصاحب، النص الموازي ...الخ.

فنجد معنى المناص أو العتبات النصية بأنها "مجموعة النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه، حواش وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما اشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحيط به بل انه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها"[3] فكل هاته هي عتبات وجبت الوقوف عندها واستكناه مفاهيمها ومعانيها ودوالها فهي تساهم في عملية التشويق والتلذذ بقراءة النص والكشف عن الخبايا التي يحملها في مضمونه.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص الو المناص، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص14.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، دار افريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2000، ص22.

[3] نفسه، ص16.

وانطلاقا مما سبق نحاول دخول غمار رواية "اليرابيع السود" لـ"جيلالي عمراني" عالمها الخاص من خلال هذه العتبات التي تتميز بها فضاء الرواية.

1/الغلاف:

يعتبر الغلاف أول عتبة نصية للعمل الإبداعي فهو أول ما تراه عين القارئ لبروزاه في الصفحة الأولى من النص، لذلك أصبح محل عناية واهتمام الكثير من الكتاب والروائيين، إذ يعتبر أحد العتبات البارزة وهذا ما أشار إليه حميد الحميداني "أن الفضاء النصي هو أيضا فضاء مكاني لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك على الأصح عين القارئ، إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[1] هذا يعني أن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك له أهمية، إذ يوجه القارئ إلى فهم خاص للنص المكتوب.

وتتكون صفحة الغلاف من وحدتين: "وحدة أمامية تحمل القدر الأكبر من الوظائف الغلاف ووحدة خلفية لها دورها الذي لا يقل عن دور الوحدة الأمامية وهما يتكونان من عناصر غرافيكية، واسطة العقد فيهما، العنوان وبجواره الصورة بألوانها، والمؤشر التجنيسي ووضعية اسم الكاتب، وأيقونة دار النشر، كلمة الناشر التي تشغل جزءا من الوحدة الخلفية للغلاف، فهو عتبة تحمل مجموعة عتبات"[2] وهي وحدات أيقونية تحمل إشارات دالة تجبر القارئ للنص على الوقوف أمامها والبحث عن تأويل لإشاراتها.

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي الغربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص56.

[2] أبو المعاطي خير الرمادي، عتبة النص ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، جامعة الملك سعود، مجلة مقاليد 7، ديسمبر، 2014، ص293.

1-1الوحدة الأمامية: وهي العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية فهي افتتاح الفضاء الورقي ونجد فيما يلي:

أ/العنوان:

يعد العنوان من بين أهم العناصر التي يهتم بها المبدع في عملية التدوين فهو "عبارة عن مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير إلى محتواه الكلي وتجذب جمهوره المستحدث"[1] وهذا تجعله يمثل الإشهار الخاص بالعمل الإبداعي، الذي به يستطيع المبدع التأثير في ذهنية القارئ وذلك عن طريق خلق عنونة جديدة لم تكن معهودة من ذي قبل والتي تدفعه إلى اكتشاف المغامرات الفنية المنطوية في النص.

وعتبة العنوان تعد بالنسبة للمتلقي من بين المعترضات الأولى التي تعترض الفعل القرائي، لأن طبيعة المنهج تفرض على القارئ التعامل مع الظاهرة الأولى المحالة في النص زمانا ومكانا.

فعنوان الرواية (اليرابيع السود) مكون من كلمتين الأولى مبتدأ أما الثانية صفة، فكلمة (اليرابيع) كتبت بخط كوفي غليظ أما الثانية (السود) فكتبت بخط طباعي هيوماني* موجود أعلى الوسط بقليل حيث جاءت الكلمة الأولى مكتوبة باللون الأبيض الذي يحمل عدة دلالات إيجابية فهو لون محبب إلى القلوب لأنه يبعث في النفس الراحة والطمأنينة و الود والمحبة ويدل على النقاء ويستخدم كذلك للطهر والبراءة، ويرمز للمهادنة والمسالمة التي كان يعيشها الشعب الجزائري في الصحراء مثل اليربوع هذا الحيوان الذي يهوى الانفراد والوحدة، كثير الإنفاق صعب الاصطياد يضع بيته تحت سطح الأرض كما أنه من حيوانات الصحراء.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص67.

*هو خط طباعي هيوماني غير مذيل صممه ثيوكارتر لصالح شركة ميكروسوفت في عام 1994.

أما كلمة (السود) فجاءت باللون الأسود فهو "اللون المضاد للأبيض يعبر عن السلبية المطلقة حالة الموت التامة، فهو إذا لون الحداد والسقوط في العدم بلا عودة، كما أنه لون العقوبة والإدانة، تعد هذه الفترة سوداء ووصمة عار ستلاحق الجيش الفرنسي وتاريخه المليء بالإجرام في حق منطقة الصحراء (التجربة النووية برقان).

ب/اسم الكاتب:

تعد عتبة المؤلف من أهم ملحقات النص الموازي وعتباته المحيطة فهو أحد العناصر الأساسية المناصية المهمة التي لا يمكن تجاوزها "لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على علمه، دون النظر إلى الاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا"[1] فهو منتج النص ومالكه الحقيقي، ويشكل مرآة لنصه من الناحية النفسية والاجتماعية والتاريخية ...الخ.

فجيلالي عمراني من مواليد 1969 بالبويرة خريج المعهد التربوي بمدينة تيزي وزو عام 1986 اشتغل كمدرس ابتدائي منذ نهاية الثمانينات له عدة محاولات في القصة القصيرة في الصحافة الوطنية نال العديد من الجوائز منها جائزة أول نوفمبر 1994، من مؤلفاته عدة روايات أهمها "المشاهد العارية" 1999، "عيون الليل" 2004، "أحلام الفريق، "أغنية السيرانة" 2004، "البكاءة".

تموضع اسم الكاتب "جيلالي عمراني" في بداية واجهة الغلاف في أعلى الصفحة حيث كتب بخط كوفي وبحجم متوسط أقل حجما من العنوان الرئيسي "اليرابيع السود" ليبين أن القضية التي تطرق إليها (التفجيرات النووية برقان) كانت كبيرة كبر مخلفاتها إلا أنه نقل الحقائق التاريخية كما هي دون تزييف أو إبداء لرأيه.

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنوة، مح25، ع63، عالم الفكر، الكويت، 1997، ص107.

أما اللون الأبيض، فهو دليل الصفاء والنقاء والوضوح تجاه معالجته لهذه القضية (توضيح الأحداث).

ج/دار النشر: أثناء تصفح أي كتاب تجد "اسم جهة النشر، تقبع في إحدى زوايا لوحة الغلاف، حيث تعتبر دور النشر العريقة التي لها اسمها البارز في طباعة الأعمال الإبداعية، سواء كتب أو روايات أو دواوين شعرية، ولها مستوى فني رفيع في إصدار هذه الأعمال، كما يمكن أن يكون ذكر اسمها بمثابة شكر وعرفان بالمشاركة في إصدار هذه الرواية لتحظى بالشهرة أكثر"[1].

إذ نجد دار النشر فهرنهايت في الرواية موجودة في أسفل لوحة الغلاف الخلفي في الجهة اليسرى حيث أنها جاءت على شكل لهيب يشبه لهيب التجربة النووية في الصحراء، أما الرقم الموجود أسفله فيرمز الى درجة الحرارة.

د-اللون: اللون جزء من العالم المحيط بنا وهو يلازمنا في حياتنا، ويدخل في كل ما حولنا نحن ننفق على النواحي الجمالية سواء في أنفسنا أو داخل بيوتنا أو خارجها أضعاف ما ننفقه على شؤون المعاش بالضرورة، ولا شك أن اللون يبرز كواحد من أهم عناصر الجمال التي نهتم بها.

فالألوان منذ الأزل لها شأن كبير في الحياة البشرية وارتبطت ارتباطا وثيقا بوسائل عيشهم وأفكارهم وعاداتهم، فهو سر من الأسرار ووسيلة للتعبير والفهم، وله ظهور بارز من الناحية الجمالية بائن للعين التي ترى القبح والحسن وتميز بينهما فالصلة بين عالم الأبصار وعالم الشعور صلة وثيقة إضافة إلى الزينة التي تضيفها الألوان على الأشياء[2] فالكثير من ألفاظ

[1] كلود عبيد: الألوان (دورها، مصادرها، ميزتها، دلالتها)، مراجعة محمد محمود، المؤسسة لدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013 ص63. 64.

محمد صابر عبيد: أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمان الربيعي والنص المتعدد، عالم الكتب، الحديث للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008، ص86.

[2] طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص13. 14.

الألوان عند الشعوب البدائية تؤخذ من أشياء الأسماء المتصفة بها ففي السنسكريتية مثلا rudhia تعني دم وقد ظهر الجزء الأول من الكلمة الاغريقية اللاتينية بمعنى أحمر.

وقد ثبت أن استخدام الألوان في الرسم يمتد من 150 ألف سنة الى 200ألف سنة مضت. وكان zazarus creiger أول من قال بموجود تتابع عالمي في اكتساب الألفاظ الأساسية للألوان الرئيسية وذلك بعد قيامه بدراسة فيلولوجية للآداب الاغريقية الفارسية والهندية القديمة وانتهى إلى أن حاسة اللون عند الانسان لا يمكن أن تكون قد جاءت بنفس الدقة التي تراها عليها الان، واستنتج أن الانسان صار واعيا بالألوان بنفس الترتيب الذي تظهر فيه مجموعة الطيف، بادئا بالألوان ذات الموجات الطولي معنى هذا أن الإحساس بالأصفر تولد قبل الإحساس بالأخضر، لكنه لاحظ أن الاعتراف بالألوان المحايدة ظهر مبكرا ومنه فإن الإنسان الأول هو أول من تنبه إلى فكرة الألوان وربطها ببعض مشاهداته الطبيعية ولكنه لم ينته إلى اللون مستقل إلا بعد أن استخدمه في الزخرفة أو الأغراض دينية[1] ففي القران الكريم جاءت الألوان بدلالات تعبيرية ورمزية وحسية وردت كلمة اللون ومشتقاته في تسع آيات من القران الكريم منها قوله تعالى: « **وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ**»[2]

باعتبار أن اللون لغة غير لسانية تفهمها جميع الشعوب، فنجد غلاف الرواية ممزوجا بمجموعة من الألوان (الأحمر والبرتقالي، الأسود، الأبيض) لكن نجد اللون الطاغي هو اللون البرتقالي، والذي يتوسط واجهة الغلاف وخلفيته.

-البرتقالي:

هو مزيج من الأحمر والأصفر يحمل بعض من القابلية العليا للرؤية عن بعد، لذلك يكثر استخدامه في الأجزاء المتحركة الخطيرة ليعطي إحساسا دائما بالإنذار، كما يستخدم بوجه

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص22.

[2] سورة الروم، الآية 22.

خاص في أعمال الإنقاذ، البحرية والجوية وفي الإصلاحات التي تتم في الطرق وعلى قضبان السكك الحديدية[1]، فهذا اللون ظهر بكثرة في صفحة الغلاف فوجوده يدل على الخطر الذي مس منطقة الصحراء والتي كانت مسرحا للتجارب النووية وشاهدا على جرائمها الشنعاء، والتي نتج عنها سحبا من الغبار الرملي ذو اللون البرتقالي امتد إلى سماء فرنسا. فهذه الفترة شهدت صراعا محتدما بين الجانبين الفرنسي والجزائري حاول من خلاله الشعب الجزائري الحصول على الاستقلال في حين سعى الجانب الآخر إلى تطبيق تجاربه النووية خالقا لنفسه مكانة في نادي القوى النووية.

-اللون الأحمر:

يعد الأحمر لونا من الألوان الساخنة فاقعة حيوية مختلفة، فهو "يأخذ أهمية في الحياة الإنسانية لارتباطه بالدم، تحريك الانفعالات القوية كالإقبال على الحب والإثارة، فقد ارتبط بالمشقة والشدة من ناحيته، آخذا من لون الدم وبالمتع الجنسية من ناحية أخرى، وأن ظهر في الأخير في الاستعمالات الحديثة"[2] فهو "لون يحمل صفة الدفء فهو يمثل النار والدم ويعطي إحساسا بالحرية والانفعالية وله أيضا إحساس بالحب والعاطفة والحيوية والقوة والنشاط"[3].

نجد أن دلالة اللون الأحمر تختلف باختلاف موطنه يرمز للدم والحرب كذلك يرمز للجمال فنجده أحيانا يدل على الإزعاج والقلق والمرض والأرق عندما يكون في العيون يكون مصدرا للجمال والحسن والوسامة ودليلا على الصحة والعافية والنظارة والحياء، إذا كان على الخد فهو يجمع الجمال المادي والحسن الأخلاقي، أما في الرواية فهو يوحي إلى الدم والحرب والضحايا ودماء الجزائريين، فالحمرة تمثل لهيب النار وتصور لنا شدة التفجير.

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالاتها)، تقديم الدكتور محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص129.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص75.

[3] قرار كمال المحلاوي، ابداعات فنية وتأثيراتها النفسية، ص14.

-الأسود:

لون قاتم دال على الظلمة والجهل والكآبة والإستياء فقد كان مكروها منذ القدم، إذ رمز القدماء به وبكل الألوان القاتمة إلى الموت والشر [1] كما نجده "يرمز للشر والإجرام وإثارة الفزع وجاء رمزا للعنة وسوء الحظ والشؤم "[2] وقد ورد هذا اللون في القرآن الكريم في العديد من الآيات القرآنية نذكر منها قوله تعالى: «أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا ۚ وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ»[3].

وتجلى في صفحة الغلاف من خلال لون الرشاش وجموع الناس التي تعتليه فهو لون يمثل الحزن والكآبة التي عاش سواد ظلمها الشعب الجزائري.

هـ- الصورة:

تعد الصورة من المقومات الأساسية في الخطاب الغلافي فهي تحمل دلالات حقيقية ومجازية في أن واحد رسالة بصرية مثل الكلمات لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لغة المعنى، "فالصورة -علامة أيقونية- يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخلها وهي لغة بالغة التركيب، تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى أخرى لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل والخط واللون والملامح والإتساق البصري، والتنوع، لتضعها في سلم القراءة وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك عبر تحريك وإعمال العقل ومهاراته"[4].

فالصورة هي "شاهد فني ومنهجي ومعرفي دال على أن الرسام والفنان التشكيلي متألق وناجح لحد ما، إذ ليس من ريب أنها تملأ المتن الروائي ومصطلح الخطاب الصورة الغلافية

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص223.

[2] كلود عبيد، الألوان، ص63-64.

[3] سورة فاطر، الآية27.

[4] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، (مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005، ص34.

المقترحة لتطابق عتبة العنوان الذي يرسم الرواية"[1] ويحتاجها المتلقي كما يحتاجها الناشر والكاتب، فالتفكير في رموزها ومحاولة تفسيرها يجعل القارئ مشاركا في كتابة النص الذي لم يكمله الكاتب فهو قادر على تخيل وقراءة الصورة بطريقة لم يصل إليها حتى الكاتب أو الروائي وفي رواية (اليرابيع السود) تتمثل صورته في وجود رشاش أسود يتوسط صفحة الغلاف الخارجي يعتليه جمع من الناس (رجال، نساء، أطفال) يحملون أغراضهم وعددهم إثنا عشرة فردا وهو عدد أشهر السنة والتي أراد الروائي من خلالها أن يبين أن الجزائريين لم يعرفوا الاستقرار طوال أشهر السنة، أما الرشاش فيوحي للقراء شراسة الحرب التي كانت قائمة بين الجانبين الجزائري والفرنسي بسبب المشروع النووي الذي طبقته فرنسا (منطقة رقان) محاولة منها مغالطة الرأي العام بأن المنطقة غير آهلة بالسكان رغبة منها إبادة هذه الفئة القليلة.

كما توجد قنابل متفرقة بشكل عشوائي مثنى وثلاث، إثنان في الأعلى وإثنان في الوسط وثلاثة في أسفل الصفحة، عددها سبعة وهو عدد سنوات الثورة المظفرة.

2-1. الواجهة الخلفية: وهي واجهة أساسية في أي عمل أدبي إذ تعد "عتبة خلفية للكتاب والتي تقوم بوظيفة عملية، هي إغلاق الفضاء الورقي"[2] ففي رواية "اليرابيع السود" جاءت الواجهة الخلفية بلون واحد معظمه (برتقالي) كتب عليه فصل قصير من الرواية باللون الأسود على لسان بطلها "بيير" وهو يحكي اللحظات التي يثرثر فيها أثناء كتابته لمذكراته مستحضرا المشاهد التي عاشها محاولة منه تصفية حساباته مع الشخصيات التي أثرت في حياته تأثيرا سلبيا في تلك الفترة (مسيو شارل والنقيب المحدودب وصوفي) فهي بالنسبة إليه فرصة للفضفضة مع مرآته بسبهم وشتمهم بلغة دنيئة لأنها عبثت به، ومن خلال هذا الاستفراد بنفسه يشعر بالراحة تتسلل إلى داخله العميقة هذه اللحظات تشعره بالندم على ما فعله بأهالي القرية

[1] محمد الأمين خلادي، شعرية العنوان بين الغلاف والمتن مقاربة بين الصورة والخطاب الروائي، رواية اللاز نموذجا، جامعة تبسة الجزائر، (د.ط)، ص6.

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950،2004) النادي الأدبي بالرياض للناشرين والتوزيع، بيروت، ط1، 2008، ص137.

التي كان مسخرا للعمل فيها فلم تكن تلك الأفعال برغبة منه بل كان مرغما على ذلك من طرف قادته. فكل هذه المشاهد يستحضرها في خلوته ولم تكن لها علاقة بالإنفجار الكبير (اليرابيع السود).

2. مفهوم الزمن:

زمن: الزّمَنُ والزّمانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم، الزّمنُ والزّمانُ العصر والجمع أَزْمُنٌ وأَزْمَانٌ وأَزْمِنَةٌ. وزَمَنٌ زَامنٌ: شديد وأَزْمَنَ الشّيءُ: طال عليه الزّمان والاسم من ذلك الزّمَنُ والزُّمْنَةُ (عن ابن الأعرابي). وأَزْمَنَ بالمكان: أقام به زمانًا وعامله مزامنةً وزمانًا من الزَّمن (الأخيرة عن اللّحياني)[1].

يعد الزمن إحدى الإشكاليات التي تواجه الباحث في البنية السردية للرواية بخاصة من الزمن "مفهوم مجرد" وتنبع الإشكالية من تعدد الأزمنة فثمة زمن مضى قبل الكتابة هو زمن الحكاية وزمن حاضر وهو زمن السرد أو التدوين وقد يتداخل الزمنان في القراءة.

والرواية من ألصق الفنون بالزمن، وهو ما دفع لناقد "ميخائيل باختين" إلى القول: "أن النص الروائي كان موزعًا على نصوص عديدة ومتباينة الميلاد قبل أن ينهض ويلملم نثاره الموزع فوق الأزمنة دون أن يكتمل"[2].

3. المفارقات الزمنية:

ونعني بالمفارقات الزمنية "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها

[1] ابن منظور، لسان العرب مج1، المادة (ز.م.ن)، 1997، ص1867.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، تر، أحمد إبراهيم الهواري، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص103.

في القصة"[1] هذا يعني أن كل نص روائي يتضمن زمنين مختلفين زمن خطي بخضع للتتابع المنطقي للأحداث وزمن متعدد الأبعاد لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي للأحداث وزمن روائي يؤدي إلى التعارض بين الزمانين وهذا التعارض أو عدم التطابق يسمى بالمفارقات السردية والتي يولدها النص، وتحدد في الاسترجاع والاستباق.

1/الاسترجاع (الاستذكار): "هو كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، يحكي من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[2] فهو مقارنة زمنية تعيدنا إلى الماضي القريب أو البعيد يقوم الراوي بتجسيدها داخل الزمن السردي للنص لاستحضار أحداث وشخصيات كانت في الماضي أي في زمن سابق مركبة وتحضر تقنية الاسترجاع.

وتظهر تقنية الاسترجاع (التذكر) بشكل بارز في رواية "اليرابيع السود" وذلك من خلال العودة إلى الماضي عبر رجوع الشخصيتين الرئيستين (دانييل وبيير) إلى الوراء وسرد ماضيهما الخاص.

-"وفي ليلة عيد ميلادي الذي أذكره جيدا وزعت الحلوى والمشروبات والبيتزا وسط صخب أهلي وضيوفنا وعماتي الثلاث أبي كان منفردا مع إحدى معجباته كنت أراقب جشعه وهو يلتهم عينيها وشفتيها وفخذيها كانت الموسيقى صاخبة والرقص استمر طويلا، اكتشف أن الحفل هو حفلهم بالرغم من تلك الهدايا الكثيرة ...وأشياء أخرى لا أذكرها، خرجت أنا ورفيقاتي الصغيرات إلى الباحة نتسابق ...كنت بريئا ووديعا ومحبوبا أكثر من كل هذا كنت سعيدا بعائلتي وعائلات أخرى كانت تحبها"[3].

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر، محمد معتصم عبد الجليل الأسدي...، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص47.

[2] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص121.

[3] الرواية، ص76.

-إن بطل الرواية "بيير" يعود بذاكرته الى الوراء من خلال استعادة تجربة حياته المنقضية (كانت أيام الفرح والسرور) محاولا ايجادها إلا أن داخله كان مليئا بالشتات والضياع من حال عائلة يظهر عليها التماسك والترابط لكنها عكس ذلك فوجودها من حوله هو مجرد وجود رمزي فقط فكل يعيش لذاته وبالرغم من هذا إلا أنه كان محبا لعائلته وكل محب لها.

"وفي الليلة الثانية التي أتذكرها جيدا، ليلة ظلماء، نمنا مبكرا مامي لم تكلمني بمجرد إطفاء الأنوار، وضعنا رؤوسنا على الوسائد سمعت شيئا غريبا في باحة البيت ثم خطوات تتقدم نحو غرفتي كأن أحدهم في مكان قريب يطحن شيئا في المهراس..."[1].

غضب الأم على حال ابنها التي تمنت لو أنها منحت له تربية جيدة صالحة بعيدا عن جده فهي تحصد ما زرعته.

ومن هنا نستنتج أن عملية الاسترجاع هي إعادة مختصرة للماضي كما كان، كما أنها تفسير للأحداث المشحونة بالعاطفة، وأنها عملية شحن للاستمرار في المستقبل وتصحيح الأخطاء.

2/-الاستباق (السرد الاستشرافي):

هو مفارقة زمنية سردية تتجه نحو المستقبل أي أنه عكس الاسترجاع وهو "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الاعداد في سردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل: الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص"[2].

[1] الرواية، ص92.

[2] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

فالاستباق هو تجاوز لحاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد مع الإشارة له مسبقا ولقد تجسد هذا النوع من السرد في الرواية من خلال قول "بيير": "عند الخامسة صباحا، رأيت غرابا يحفر قبرا كبيرا، كبيرا جدا، كنت جالسا على حافة السرير ظننت في البداية أني أحلم، المدهش أن الغراب كان يضحك مني، هل رأيت غرابا يضحك يا دانييل؟ هذا ما حصل لي صبيحة اليوم، بالتأكيد ليس حلما، كنت أحضر للخروج معكم وها نحن بالفعل خرجنا وغنينا وبكينا، بينما الغراب يواصل حفر قبري بخفة وفرح، شعرت بدوار خفيف تشاءمت كثيرا... هل تعتقد هذه المرة أنا من سيموت؟"[1].

رؤية "دانييل" للغراب وهو يحفر القبر نذير للشؤم والأحزان بالنسبة له، هذا الحلم الذي كان كلما يراه يفقد عزيزا عليه ورؤيته الأخيرة له جعلته يشعر بدنو أجله.

يقول دانييل "توقعت تسريحنا في أوائل ديسمبر في عطلة طال انتظارها، الدليل أني غادرت موقعي في جبال جرجرة الى مدينة الجزائر في انتظار تأكيد أمر العطلة ..."[2]

دانييل في قرارة نفسه كان يرغب دائما بالعودة إلى بلده مرسيليا لرؤية أحبائه (صوفي) بعد طول اشتياق فكان يتمنى دائما تسريحه فصدقت توقعاته في أوائل ديسمبر بمنحه عطلة استثنائية.

يقول دانييل "ها أنا عند نقطة الوصول في المدينة المسماة رقان تراءت لي نهاية رحلتي وأحلامي، تراءت لي في لمح البصر مسيرتي العرجاء ...قلت في نفسي وداعا يا دانييل الصغير هنا ستصعد الى السماء السابعة بلا أنين أو دموع ولا أحد يبكيك في هذا المدى الرهيب ...هل كنت تقيا يا رجل؟ سترحل بلا بطاقات تعزية "[3].

دانييل يتنبأ بما سيحدث له في المستقبل (الموت) في غياب أحبائه.

---

[1] الرواية ص57.

[2] الرواية، ص49.

[3] الرواية، ص5.

3. تقنيات الإيقاع الزمني:

3-1 الوقفة الوصفية: يعتبر الوصف جزء مهم في العمل الروائي فهو يعطيها جمالية حيث أنه يقوم على تشخيص الأشياء وتمثيلها.

"فالوقفة الوصفية تتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن"[1] حيث أن السارد يوقف السرد ويشرع في الوصف ثم يعود لاستئناف سرد القصة بعد انتهائه من الوقفة الوصفية فبظهوره في النص يوقف السرد ويعمل على إبطاء وتيرته وإيقاعه مما يترتب عنه مفارقة زمنية.

فقد جاءت الوقفات الوصفية في الرواية كثيرة ومتعددة نذكر منها "كان البيت ريفيا، بسيطا، واجهة زجاجية، على بعد أميال من الجادة rue de contz بدا البيت غارقا في سعادة كان يضم في السابق عاشقين، شرفة تطل على مساحة خضراء في مشهد شاعري يليق بمقام المحارب والقدسية البالغة خمسين ربيعا. القدسية هي من فتحت لنا الباب الخشبي... وهي تشتعل خفين من الجلد الخالص وروب أزرق شفاف ...تابعت خطواتي الدقيقة اتجاه صالة صغيرة..."[2]

-وفي وصفه للقرية يقول: "في قرية عين (إبرة)...عشت فترة جس النبض داخل حوض صغير سمي مجازا قرية، المبنية فوق ربوة تملك بوابتين رئيستين إحداهما جنوبا حيث النقطة العسكرية المتقدمة والتي تنطلق منها ونعود إليها، نراقب دخولهم وخروجهم والأخرى في الجهة الشمالية ضيقة تنتهي برأس الجبل مباشرة في قلبها بنى جامع صغير يجمعهم ...بالإضافة الى أكواخ طينية على جينات الزقاق الوحيد والطويل الترابي، ينتهي هو الآخر بالمقبرة الكبيرة ..."[3]

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص96.

[2] الرواية، ص35.

[3] الرواية، ص18.

-وفي مظهر آخر يقول: "رأيتها واقفة مسندة بجسدها على الدرابزين تحمل رواية "الغريب" ...تقدمت نحوي بخطى واثقة كانت جريئة بما فيه الكفاية، كنا في أواخر نيسان (أفريل) السماء تمطر السماء منهمرة شجعتني كثيرا لألتقط فيضها بشكل استثنائي وغير متوقع، كانت الشابة الشقراء ترسل ابتسامة مهمة ...تبهرني النظرات المركبة الغامضة، كانت من أجمل لحظات حياتي"[1].

من هنا نستنتج أن الروائي استخدم تقنية الوصف في عملية سرده مبنيا من خلالها العلاقة التي تجمع بين الأشخاص والأمكنة، فهي علاقة متميزة داخل المتن الروائي بالرغم من طابعها الذي يتميز بإبطاء وتعطيل السرد إلا أنها أسهمت في خلق جو جميل ومعبر داخل النص.

3-2 المشهد: يعتبر المشهد من أهم العناصر الروائية التي تعطي للرواية أبعاد جمالية واجتماعية وواقعية ويقصد به "المقطع الحواري حيث يتوقف السرد ويسند الكلام للشخصيات فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته"[2].

لقد كان للمشهد الحواري في رواية "اليرابيع السود" دور كبير في إبطاء حركة السرد والعبث بوتيرته وبإيقاعه ومن بين المشاهد التي فرضت سلطة حضورها نجد:

-المشهد الذي جمع دانييل وباولا.

-لم أجد قولا أكثر ثراء من كلماتي المتواضعة.

شكرا على تصفيقك، كم أنت جميلة!

بدأت تسألني عن الانتصار الكبير الذي نحرزه في الجزائر باستمرار

قالت: أنها تتابع بفخر ما ننجزه في المستعمرة.

[1] الرواية، ص30.

[2] محمد بوعزة: تحليل السرد تقنيات ومفاهيم، ص95.

قلت لها:" أبدا لم يكن انتصارا بل كان سحقا لذواتها، لتاريخنا المشبع بالإنسانية كان رعبا حقيقيا آنستي"[1].

كأنها لم تصدق اعترافي وأنا الغر والمجند هناك منذ عامين وهي الفتاة الحالمة والمجروحة بذكريات أليمة مرتبطة بالجزائر تحديدا، والغارقة في روايات ومنها "الغريب" أضفت

-"الأمر لم يكن صحيحا، صدقني كلهم يكذبون الضباط والكتاب والصحفيين المرتزقة ونشرات الأخبار والتقارير العسكرية باختصار يا آنسة نحن كنا في الجحيم".

-صمتت، ثم أردفت لتصحيح معلوماتي المغلوطة جملة وتفصيلا:

-"ألا تبدو قاسيا جدا، أو ربما لا تعرف حقا ما يدور على الأرض؟ وتلك الصور والمشاهد القتل للمتمردين أليست صحيحة ودقيقة؟

-"صحيح لكن أيضا نحن نسقط في الوديان والأحراش والجبال، يواجهوننا ليل نهار. نحن أيضا نموت بالعشرات يا آنستي"

صمتت لحظة ثم أردفت بالقول:

-"ما اسمك؟"

قالت: باولا أرلوند أجابت ببراءة الأطفال

-"اسم جميل"

...هل من حقي أن أسأل عن اسمك؟

دانييل 26 سنة، عسكري برتبة عريف قريبا سأرقى حاليا أعمل في منطقة ريفية تدعى "عين إبرة" تنقلت كثيرا في أعالي الجبال ليلا ونهارا هذا هو أنا.[2]

[1] الرواية، ص30، 31.

[2] الرواية، ص32.

هذا المشهد من أطول المشاهد مساحة حيث اتسع على ما يقارب 4 صفحات من الرواية وهذا يؤدي بنا في النهاية الى معرفة الشخصيات بكل جوانبها الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية.

-كذلك هناك مشهد حواري آخر يجمع مسعود (البيريتا) بدانييل

-قلت:" صبيحة اليوم لمسعود البيريتا.

-"مسعود هل تعتقد أننا نموت بالفعل؟ ما رأيك في هذه القنبلة التي يفجرونها غدا أو بعد غد؟

-رد ضاحكا:

-"ممكن هذه مكاتيب الله لا قنبلة ولا رصاصة ستقتلك ان لم يكتب الله لك ذلك، وربما ستموت في فراشك وأنت في صحة جيدة، والله أعلم"

-"وأنت ألا تعرف شيئا؟ مثلا هل رأيت بالفعل هذه القنبلة؟"

-"لا أنا مجرد سجين، لا تهمني قنبلتكم، ولا تخيفني، ولا يهمني إصراركم على امتلاكها لنا رب يحمينا مسيو "دانييل".

بصعوبة أفهمتي كيف يثقون في الله كل هذه الثقة؟ ولن يخذلهم أبدا...

-"لكن كيف يا مسعود "البيريتا"؟

-"سأقول لك، لكن لا تغضب، وتحفظ السرد"

-"تفضل"

-"صعب أن تفهمه وتنقذه لكن أمري لله، أولا عليك بالتوبة يا دانييل، ثم عليك برمي هذا السلاح الذي تقتل به الأبرياء"

-"هل جننت يا أبله؟"

-قلت لك لا تغضب ثم لن ترتاح أبدا ما دمت تحمل السلاح وتقتل به الأبرياء، هل قتلت بريئا في حياتك؟

-"نعم قتلت الكثير، كنت أنفذ أوامر قادتي، أنا في خدمة بلدي"[1]

-"أتفهم ذلك، قلت لك لن تنجو إذا من عذاب أليم، عليك أن تتمرد وترفض أوامر سيادك"

-قلت له:" أنت مجنون لا تجعلني أقتلك الآن وفورا"

-"كان مسعود يضحك من انفعالي وخوفي الشديدين ...لو سمعنا أحد الضباط أو أحد الوشاة، قال بثقة: نحن أيضا نحب الحرية يا سيدي..."[2]

هذا المشهد الحواري يبرز مدى التقارب بين دانييل ومسعود، وتمكن هذا الأخير من الرد على تساؤلاته محاولا إقناعه بالعزوف عما يقوم به حتى يسود السلام داخله ومن خلال ما يصدر عنهما من كلام يسمح للقارئ التعرف على الملامح النفسية للشخصيتين.

3-3. الحذف:

وسمي أيضا القطع أو القفز وهو "تقنية زمنية تعمل على تسريع وتيرة السرد الروائي والقفز به بسرعة وتجاوز مسافات يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي"[3].

والحذف تقنية يلجأ إليها الراوي يسقطها الراوي بسبب صعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل فهي تساعدنا على فهم التحولات والقفزات الزمانية التي تطرأ على سير الأحداث.

ومن مظاهر الحذف الموجودة في الرواية.

-"منحولنا في ربيع 1957 عطلة تمتد لأسبوعين بعد سنة من القتال والكمائن والاشتباكات وهي أشهر طويلة من العذاب والنار والرصاص والكمائن والاستنطاق والغارات والتعذيب ...تلك الصبيحة لم أحدد وجهة رحلتي بينما صديقي "بيير" يشجعني بالذهاب الى مرسيليا"[4].

---

[1] الرواية، ص59.

[2] الرواية، ص60.

[3] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي ص156.

[4] الرواية، ص30.

-"أثناء احتفال عائلي بعيد ميلادي الرابع من شهر حزيران، أصر جدي بيرنارد أن يكون الحفل كبيرا ومهما في مزرعتنا القريبة من البيت، دعا أصدقاءه من العائلة الأوروبية "[1].

-"عينت في بداية سبتمبر 1954م في القطاع العسكري في المدينة، أي بمدينتي البويرة مدينتي الأولى عشي الأصيل"[2].

الحذف في هذه المقاطع يبين إسقاط مرحلة كاملة من زمن القصة فهو يعتبر مجرد تسريع للحدث، كما أنه عنصر مهم في عملية السرد والبناء القصصي أو الرواية.

4. مفهوم المكان:

يعد المكان من العناصر الأساسية التي يقوم عليها البناء السردي في الرواية فلا يمكن تصور حكاية بدون مكان ولا وجود لأحداث خارج المكان حيث يعرف الباحث السيميائي "لوتمان" المكان بقوله "هو مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو حالات أو وظائف أو أشكال المتغيرة ...تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثلا الاتصال، المسافة...)"[3].

فمن خلال المكان تقوم الشخصية بدورها في إطار جغرافي يمنحها حضورا يدفع بها إلى إبداع تلقائية تتقلب فيه الأحداث فيتخذ كل حدث وجوده في مكان وزمان معينين لذلك يعتبر أساس في كل عمل أدبي، قال عنه حميد لحميداني "هو بمثابة العمود الفقري لأي نص بدونه تسقط تلقائيا العناصر المشكلة له"[4] وهو أنواع.

---

[1] الرواية، ص76.

[2] الرواية، ص99.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26.

[4] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000، ص177.

أ-الأماكن المغلقة:

تعد من الفضاءات الأساسية في الروايات وذلك لانعزالها وانغلاقها على العالم الخارجي وتكون محاطة بأشكال هندسية متعددة ومتنوعة.

"ويكتسب المكان وجودا من خلال أبعاده الهندسية الوظيفية التي يقوم بها، فإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتداد للفضاء الكوني الطبيعي، مع تغير ما تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره فان الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها فالبيت مسكن يحميه من الطبيعة، والمستشفى مكان للعلاج، والسجن فيه يسلب حريته، وهذه الفضاءات ينتقل بينها الانسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره والفضاء المغلق نقيض للفضاء المفتوح"[1].

ومختلف هذه الفضاءات تحمل دلالات مختلفة، حيث تعبر عن الضغط وتتخذ خصوصيات متنوعة في مختلف الأعمال السردية، فقد جاءت الأماكن المغلقة في الرواية بكثرة نذكر منها:

- **البيت:** له علاقة بالإنسان من لحظة ميلاده إلى وفاته فهو رمز للراحة والاطمئنان كما هو رمز للضيق والخوف أحيانا، أما في الرواية فقد تعدد ذكره فحسب ما جاء في الرواية بيت "باولا".

-"كان البيت بسيطا، واجهة زجاجية على بعد أميال من الجادة "rue de contz" بدا البيت غارقا في السعادة ..."[2].

-بيت دانييل الذي يحوي ذكرياته ورسائله لحبيبته صوفي "فحضورها الجميل كان ينسيني مأساتي الشخصية بعد وفاة والدي السكير وتمرد والدتي التي تغيرت فجأة ...وفي غضون أيام

[1] الشريف جميلة، بنية الخطاب الروائي، دار نشر عالم الكتب الحديث، ط1، مجلد 1، 2010، ص204.
[2] الرواية، ص35.

قليلة رأيتها تتزين وترتاد البارات في ساعات المساء تبًا، لن تعود الى البيت قبل منتصف الليل"[1].

-بيت المزرعة للجد "برناد" أو ما أسماه "بيير" البيت العائلي الذي كبر فيه والموجود في منطقة الأسنام يقول: "اجتمعنا في بيت المزرعة حول مائدة العشاء نثرثر ...فجأة وجدنا أنفسنا محاصرين برجال سمر... وفيه قتل جدي برنارد"[2].

- **الغرفة:** هي إحدى أجزاء البيت وتكون مخصصة للنوم والجلوس جاءت في الرواية كما يلي:

-غرفة والد "باولا" "كانت الغرفة مرتبة، ونظيفة، بزته العسكرية موضوعة على السرير طاقيته القديمة، قميصه، بعض صوره معلقة على جدران داخل إطارات جميلة..."[3] الغرفة هنا مسرح لذكريات والدها.

-غرفة نوم "باولا" "انسحبت باولا الى السرير في الغرفة المقابلة، رأيتها عندما ارتمت فوقه كقطة فرحة بصيدها..."[4].

-الغرف الخشبية التي يستعملها الجنود الفرنسيون لإقامتهم يقول دانييل: "أخذنا غرفنا الخشبية وسط القاعدة المهيبة، السماء من فوقنا والرمل من تحتنا، سمح لنا لأخذ قسط من الراحة، شخصيا، لم أهتم بالنوم داخل الغرفة"[5] هذه الغرفة سببت له الضيق والاختناق، كأنها سجن في نظره.

---

[1] الرواية، ص15.

[2] الرواية، ص101.

[3] الرواية، ص36.

[4] الرواية، ص37.

[5] الرواية، ص53.

-يقول "بيير" عن كريستينا حين طلبت منه المساعدة: "رأيتها شبه عارية، تقف قبالة باب غرفتها، تنتظرني بشغف، أخيرا التقينا، أخيرا أنا وأنت فقط، رائع، أليس كذلك..."[1].

فالغرفة هنا مكان حميمي وملتقى العشاق.

- **الحمام:** هو مكان ثانوي يستعمل لقضاء الحاجة والاستحمام وقد ذكر في الرواية بقول دانييل:"...أكتب أشياء فضيعة على جدران الحمام أو أرسم أي شيء يخطر ببالي..."[2].

-كذلك في قوله:" بعد إتمام العملية عدنا مباشرة لأخذ حمام لإزالة الإشعاعات في ربع ساعة أخذت عشرين حمام قالوا لإزالة الإشعاعات"[3]

-يقول "بيير": "في اليوم الموالي شكرني "فيالار" كثيرا، لأنني ساعدت زوجته الكريمة في فتح باب الحمام المحكم الاغلاق...لولاك يا بيير لكانت زوجتي داخل الحمام شكرا لك يا عزيزي"[4].

- **المقهى:** فضاء جعل للالتقاء والحديث وشرب القهوة والشاي ومشروبات أخرى وتجسد في الرواية باسم مقهى الأرقاني بمدينة "رقان" والتي يقدم فيها الشاي والحليب وحلوة الخفاف ويدندن أغاني الزمن الجميل، اجتمع "بيير ودانييل" فيها عند مجيئهم.

يقول "بيير": "كالعادة وجدنا المدعو "علي" يشرف بنفسه على طهي الشاي والحليب، كان يدندن أغنيات الزمن الجميل ..."[5].

- **الحانة:** فضاء للهو والمرح وشرب الخمور والغناء والرقص يقصده الجنود الفرنسيون لشرب الجعة والتنمر مع المومسات وتجسد ذلك في الرواية في قول "بيير"، "سرقنا الليل في

[1] الرواية، ص114.
[2] الرواية، ص27.
[3] الرواية، ص65.
[4] الرواية، ص117.
[5] الرواية، ص55.

الحانة، حانة السيدة "مادلين" التي ارتادها "مسيو بيير" بروح مرحة وملابس بسيطة لكنها في غاية الجمال ..."[1].

حانة مادام "مادلين" علمتني كيف أتعامل مع المومسات وكل الكلام البذيء.

- **المستشفى:** فضاء لعلاج المرضى والمصابين في الحرب وغيرها ونلمس ذلك في قول دانييل: "بعد أيام سمعنا انتحار باتريك في المستشفى"[2].

–وتجسد كذلك في قوله: "علينا إقناع والدتك للذهاب إلى المستشفى على جناح السرعة"

- **المدرسة:** مكان للتعلم والتعليم، زوال مرحلة الابتدائية بمدرسة البلدة، وأشرفت على تعليمه معلمته "سلين" يقول بيير "وصلنا إلى المدرسة الابتدائية وجدت عددا كبيرا من التلاميذ استقبلتنا معلمتي السيدة "سلين" رحبت بنا"[3].
- **المتوسطة:** هي ثاني مرحلة في التعليم، انتقل فيها "بيير" الى البويرة ليكمل مرحلة المتوسط فيقول: "انتقلت الى مدينة البويرة في مرحلة الاكمالي، المتوسطة جميلة ...أين وضعت حدا لتدخلات جدي ووالدي"[4].
- **الشقة:** مكان للسكن العائلي أو الفردي كما يستعمل للخيانة الزوجية وكذلك كانت شقة "فيالار" زوج كريستينا يقول "بيير": "أخر مرة ووحيدة طلبت مني مساعدتها ...دخلت شقتها في غياب "فيالار" ..."[5].

ب/الأماكن المفتوحة: الأماكن المفتوحة هي التي تكون متفتحة عامة أو خاصة، تتجاوز كل محدد أو مقيد نحو التحرر والاتساع، وتتميز بالطلق والحرية وتقضي على الشعور بالعزلة.

---

[1] الرواية، ص115.

[2] الرواية، ص66.

[3] الرواية، ص85.

[4] الرواية، ص96.

[5] الرواية، ص114.

وتختلف هذه الأماكن و تمظهراتها حسب أحداث النص إذ "تتخذ الروايات عموما أماكن متفتحة على الطبيعة، وتؤطر بها الأحداث مكانها، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرضه الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، اذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى"[1].

فهذه الفضاءات تتمثل في الأمكنة الشاسعة بادية للعام والخاص وتكمن في الأسواق والشوارع وعادة ما تنتهي إلى الأماكن الخاصة وتعددت وتنوعت الأماكن المفتوحة في الرواية فيما يلي:

- **المدينة:** هي فضاء مفتوح يؤثر ثقافيا واجتماعيا سلبا وإيجابا في حياة وإبداعات الأشخاص يتجلى ذلك في خروج دانييل مع "باولا" إلى شوارع مرسيليا يقول: "لا يهم، ثم حقا لم يعد لي أي مكان هنا، أمي لم تعد تلك الأم الحنونة، بيتنا القديم لم يعد كما كان، أنا معك، سنمسح شوارع المدينة إلى الفجر، هل تسمحين بذلك؟"[2].

خروج "دانييل" مع صديقه "بيير" إلى مقهى "الأرقاني" في مدينة "رقان" للترفيه من جو الثكنة الموجودة في الربع الخالي حيث يقول دانييل "في آخر مرة زرنا المدينة في حدود الخامسة صباحا كنا مجموعة من الجنود مسيو بيير كان برفقتنا ...هو من طلب من القائد منحنا سيارة "جيب" لنقلنا إلى رقان"[3].

- **القرية:** هي عبارة عن تجمع يضم عددا من السكان وهي أقل ضوضاء من المدينة، ولا تخضع لأي سلطة مركزية تتحكم في تسييرها وتتجلي في الرواية كالآتي يقول "بيير": "في آخر شهر فبراير من 55 ثم إنشاء مراكز متقدمة ونقاط عسكرية قرب ...في قلب القرى الكبرى ثم عينت في بلدة "عين إبرة" لا تبتعد البلدة كثيرا عن المدينة العجيبة الأسنام، قرية جبلية بامتياز"[4].

---

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص244.

[2] الرواية، ص96.

[3] الرواية، ص55.

[4] الرواية، ص112.

- **الميناء:** فضاء على شاطئ البحر مخصص للسفن التجارية والنقل البشري، يعد الميناء في الرواية أول مكان يعبر دانييل فيه عن فرحته لرجوعه سالما من الجزائر يقول:" أطلقنا العنان لفرحتنا بالرقص والغناء ...وقابلت فيه "باولا" لأول مرة تصفق على رقصي..."[1]
- **الجبل:** هو مكان مفتوح ذو طبيعة تضاريسية صعبة، مأوى للفلاقة والحيوانات المتوحشة ومسرح للاشتباك بين الفرنسيين والثوار ويتجسد ذلك في قول "بيير"، "وفي طريقنا إلى الجبل سمعنا بالراديو ..."[2].

–يقول "دانييل" حدثني مسعود "البيريتا" قائلا: "سألتحق بالثورة في جبال الأوراس"[3].

–يقول "بيير": "تم تنزيلي من رتبتي ونقلي إلى قلب الجبل أثناء عملية المنظار ...تدهورت حالتي الصحية في عملية التمشيط في أعالي جرجرة"[4].

- **الصحراء:** فضاء مفتوح على الطبيعة تتميز برمالها وقساوة الحياة فيها وتعد من أهم الأماكن التي دارت فيها أحداث الرواية "الربع الخالي رقان" تجسد ذلك في "بعد ساعات من الطيران إلى الصحراء لا نهاية لها، لها روتين قاتل العقارب والأفاعي، الزوابع الرملية"[5]

–يقول "بيير": "كذبت صحفية فرنسية حيث صرحت أن القنبلة ستنفجر في منطقة صحراوية حالية، بالعكس رأيت فيها قصورا وبيوتا ونساء حوامل ومقاما صوفيا ..."[6].

- **القبر:** هو مكان جنائزي فردي كان أو جماعي يدفن فيه الميت هو رمز للحزن وتجسد هذا من خلال قول "بيير": "رأيت غرابا يحفر قبرا ويضحك ..."[7].

وقوله: "لم تسمح جدتي بدفن جدي "برنارد" في مقبرة بجانب حبيبته "روزا" ..."[8].

"عطلتي السنوية كنت قضيتها بين قبر "روزا" وقبر "مامي" "[9].

---

[1] الرواية، ص30.
[2] الرواية، ص48.
[3] الرواية، ص53.
[4] الرواية، ص47.
[5] الرواية، ص55.
[6] الرواية، ص55.
[7] الرواية، ص100.
[8] الرواية، ص104.
[9] الرواية، ص121.

ثانيا: التجريب في بناء الشخصيات:

تمثل الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد حيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية، فالشخصية هي المحور العام والرئيسي الذي يقوم بتحريك الأحداث يقول رولان بارت: "إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير الشخصيات "[1] لذلك لا يمكن تصور رواية بدونها سواء كانت شخوصا حقيقيين أو خياليين، وبواسطتها تفهم الرواية، وتتحدد معايير التمييز بين الشخصيات الرئيسة والثانوية فهي تختلف باختلاف الأعمال الروائية.

يرسم الروائي شخصياته حسب رؤيته وفكرته فيجعلها إما رئيسة وإما ثانوية ولذا نلقي الضوء على هذين النوعين الرئيسين.

1. الشخصيات الرئيسة:

هي المحور الرئيسي الذي تدور حوله أحداث القصة، وهي محل اهتمام السارد يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز وتحظى بمكانة مرموقة من طرف السارد، يتوق فعليها فهم التجربة المطروحة في الرؤية فعليها نعتمد على فهم العمل الروائي.

ومن خلال هذه الرواية تتجلى الشخصية الرئيسة في:

أ/الشخصية البطلة "دانيال":

تدور أحداث رواية "اليرابيع السود" حول الجندي الفرنسي "دانيال" برتبة عريف الذي يصور لنا بؤس الجزائريين ومعاناتهم من طرف المستعمر الفرنسي بقلم استعاره من صديقه "بيير"

[1] عمر عبد الواحد، شعرية السود تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص121.

الملازم فيقول: "تجدني الآن أشعر بالخزي والعار كلما تذكرت أولئك البشر السمر الواقفين بخجل أمامنا...

أولئك الذين أستنطقهم وهم في حقولهم ...أنا في الغالب أقوم بأعمال شيطانية ضدهم إرضاء لغروري وعقدي، فمثلا عندما تخيب جهودنا في العثور على المتمردين نصب حلم غضبنا على العزل، عادة هم من الشيوخ والنساء والأطفال..."[1].

أحب فتاة اسمها "صوفي" ثم خسرها لعدم تمكنه من كتابة الشعر لها، فيقول دانيال في هذا: "رسائلي تلك كانت السبب الحقيقي في فقدانها نهائيا، لا بل سبب أسلوبي الركيك الذي أكتب به رسائلي القليلة، أي كنت فقيرا وبخيلا في هذا الجانب ...ربما بسبب هذا الفقد الفظيع خسرتها نهائيا"[2]، أما حبه "لباولا" زرع فيه حياة جديدة غيرت تفكيره، كما صور لنا الدمار الذي خلفته القنبلة النووية اليربوع الأزرق في صحراء "رقان" والممارسات الوحشية ضد الأهالي. يقول "دانيال" في وصفه للحظة الانفجار: "بدأ العد التنازلي 5.4.3.2.1.0 انبعث الضوء المبهر، ضوء شمل المنطقة بالكامل ثم عقبه انفجار مذهل، قوي، لم أعشه من قبل، ولا أنتم، انفجار رهيب لا مثيل له، شملنا الضوء رغم عيوننا المغمضة ...شيء مذهل حقا ومخيف في نفس الوقت ..."[3].

ب/شخصية الصديق المقرّب "بيير":

الصديق المقرّب "لدانييل" الملازم "بيير" والملقب بالجلاد الذي يسرد أحداث حياته بداية من مزرعة جده وأسلوبه الدموي الذي استعمله لقهر وتعذيب الأهالي الجزائريين، رغم معاناته بالمرض الذي رافقه من طفولته، أحب فناة شقراء تدعى "كريستينا" لكنه لم يقدر على مواجهتها بحبه لها. أنهكه المرض في النهاية وقضى عليه.

[1] الرواية، ص21.

[2] الرواية، ص13.

[3] الرواية، ص65.

يقول "بيير" معرفا بنفسه: "أنا بيير برنارد، الجلاد، الملازم الأول في كتيبة الجنرال "ميزروج"، عرفت أني ولدت في مزرعتنا، ببلدة الأسنام 1930م ... الشيء الأهم في عائلي أن الجريمة تجري في عروقها، تتغذى الدم، تراه شيئا مثيرا ومحببا في حياتها ...وأنا طبعا الجزء المهم في هذه العائلة أنا أيضا مارست الإجرام بعقد محترم، ويدفع لي ثمن ذلك شهريا، أمارس القتل بوعي، وبمحبة. أسجل في سجل خاص جرائمي..."[1].

ج/شخصية المحبوبة "باولا":

شخصية "باولا" هي رمز للحياة ونهاية المأساة لدانييل هي محرك الأحداث في الرواية، دانييل الذي أحبها من أول مرة عند نزوله الميناء فيقول "دانييل" على لسانها "أنها كانت تنتظر دائما عودة أبيها الذي لم يعود كل مساء تترقب عودة السفن المحملة بضائع وجثثا الا أبيها ...هنا كنت أنتظركم بشغف لأحييكم، أحبكم جميعا، من صغار الضباط إلى قادتكم، هذا المرفأ هو مكاني الحقيقي منذ عامين تقريبا، ألجأ إليه لأكون أنا باولا، اليتيمة ..."[2].

"باولا" عاملة بدار النشر مولعة بالكتابة، استولت على أفكار دانييل حيث رسم حياته معها في مخيلته، أحبها بشغف وكان يشتاقها كثيرا كتب لها رسائله، يقول دانييل في هذا: "قرأت رسائلي التي كتبتها قبل أيام لباولا ولم أرسلها بعد. كلما فرغت من قراءتها أشعر بوخز أو بخنجر يدميني في أعضائي، في ذاكرتي بالخصوص، ربما بسبب تلك الرسائل الضعيفة والشحيحة ..."[3] أما هي فكانت ترى دانييل هو حياتها الضائعة وروحها التائهة رغم صمته وبعده عنها.

[1] الرواية، ص79.

[2] الرواية، ص32.

[3] الرواية، ص13.

2. الشخصيات الثانوية:

الشخصيات الثانوية لها دور مهم في العمل الروائي فهي تساهم في بناء العمل الروائي وتساعد في بلورة أحداثه، وتتجسد في الرواية فيما يلي:

أ-شخصية مسعود "البيريتا":

مسجون سياسي ذو بنية قوية استغله الفرنسيون لخدمتهم محب لوطنه ومؤمن بحرية هذا البلد (الجزائر) والثورة، فيقول مسعود: "أنه بمجرد خروجه من رقان يلتحق مجددا بالثورة في جبل الأوراس"[1].

وبعد تسلسل الأحداث صار صديقا مقربا لدانييل يخفف أوجاعه وما آلت إليه صحته بعد انفجار القنبلة النووية "برقان" يقول دانييل "لم أقو على زيارة الطبيب في القاعدة، ولم أتحدث مع رفاقي الجنود في الأمر، باستثناء مسعود "البيريتا" رأيته قلقا بشأني، اقترب مني، هو من سألني عن أحوالي، كان غريبا وله حدس رهيب ...كلماته كانت بسيطة للغاية، مريحة، مقنعة، عميقة طلب مني النوم مبكرا إذا وجدت السبيل الى ذلك ..."[2].

ب-شخصية "كريستينا" زوجة "فيالار":

ترمز هذه الشخصية الثانوية إلى المرأة اللعوب "الخائنة" التي كانت توزع نظراتها على جميع عمال مصنع زوجها "فيالار" يقول دانييل عن هاته المرأة: "يتوددون للسيدة اللعوب هي أيضا لا تتأخر في اكرامهم بنظرة غامضة ملتهبة، نراقب تلك الكيمياء الخاصة، نسجل أدنى حركة مشبوهة بينها وبين السّقاء المدعو "لعمارة" لا يقل خبثا منها"[3].

[1] الرواية، ص53.

[2] الرواية، ص67.

[3] الرواية، ص19.

غير أن الملازم "بيير" تعلق بها كثيرا الا أنه كلما حاول التقرب منها زادت في تجاهلها له، بحثت على شيء لم تجده في زوجها لتجده في خيانتها له، "بيير" لم يستطع مواجهتها والتصريح بحبه لها، فهو يسرق النظرات فقط ويعيش ألم حبه بمفرده. يقول "دانييل"، "بيير هو الاخر لا يتردد في الوقوف خلف السور لساعات، مدعيا يحمل المنظار على صدره وملاحقة السراب، ...لا شيء هناك سوى السيدة الواقفة على الشرفة، تيار غامض يسري بينهما كنت أراقب تلك الإشارات والإيماءات بصبر ...، فقط في حانة السيدة مادلين أجره ليحدثني عن جمال "كريستينا" "[1].

ج-شخصية الجد "برنارد":

شخصية ترمز للانفعال والغضب والتعجرف، استولى على الأراضي الجزائرية بقوة القانون، عذب حبيبته "روزا" التي أحبها بشغف وقتلها ثم تزوج صديقتها "روبي" بعد شروط اشترطتها عليه إلى أن لقي حتفه على يد الرجل الأسمر "الحواس" فيقول بيير عن جده "برنارد": "قبل ميلادي وميلاد والدي طبعا، وقف جدي أمام محاولات استرجاع الأرض وكان سيفا بتارا حقيقيا بأولئك الأهالي الذين يثيرون المعارك ليلا ...خاض حروبا كبيرة وفوض سيطرته بالكامل على الأرض الممتدة بآلاف الهكتارات واستصلحها بالكامل وجلب عمالا كثر من القرى البعيدة [2].

أما عن زواجه من روزا فيقول بيير: "زواج جدي "برنارد" لا يختلف كثيرا عن زواج والده، لم يجد طريقة لإرضاء غروره الشخصي سوى اختطاف حبيبته "روزا" بغير إرادتها ولم تكن تبادله الحب حقيقة ...أجبرها أن تقبله زوجا أو سيقتلها ...إلى أن تزوجها ولم يكن الأمر سهلا في تلك الأشهر القليلة التي جلبها إلى المزرعة ..."[3].

[1] الرواية، ص20.

[2] الرواية، ص80.

[3] الرواية، ص80.

د-شخصية جمال الأسمر:

جمال العامل البسيط في مزرعة "برنارد" جد "بيير" أحب صارة ابنته الصغرى، فبادلته ذلك الشعور يقول "بيير" عن صارة "كنت أتابع بشغف احمرار وجهها كلما التقت ذلك الشاب الأسمر الوقح ناحية النافذة حيث تقف عمتي وهي شبه مشدوهة أو مخطوفة، كان قويا ومستهترا بعض الشيء، إذا لم يكن يهمه أن رأه والدي ينظر تجاه بيتنا ..."[1].

سعى الجد والحفيد للقضاء عليه عندما علموا بحبه لها وهذا ما جعل نهاية الجد "برنارد" على يد أخو جمال "الحواس" بطلقتين في بيته. يقول عن انتقامهم من جمال "قربني جدي لأرى بنفسي كيف اقتص من مجرم حقير يريد الأذى لصارة ابنتي، هي لا تعرف النافع من الضار ...اليوم سترى حبيبها الذي يتحول الى خشبة محترقة رأيت جمال شبه مسلوخ، كان عاري تماما. تأتيه الضربات من كل الجهات، كانوا أربعة من عمال والدي جلبهم من طائفتنا..."[2].

هـ- شخصية صارة محبوبة جمال:

جاءت هذه الشخصية الثانوية لتحطم قيود الطبقية التي آلت إليه آنذاك وتجسد الصراع العائلي الذي عانت منه "صارة" حيث عملت عائلتها بحبها "لجمال" العامل البسيط في مزرعة أبيها وتحديها لهم وإيمانها بصدق مشاعرها إتجاه هذا الرجل الأسمر.

يقول "بيير" عن عمته صارة: "لم تتوقف صارة يوما عن محاولاتها لتتقرب أكثر من الشاب، أخيرا استطاعت أن تحسم أمورها معه ووقفت قبالته، لم يكم ذلك بالصدفة لأني كنت وراءها مباشرة، سألته بخجل:

""ما اسمك"

أجاب متلعثما:

"جمال"

هي الأخرى تلعثمت قائلة اسم رائع، جمال ...جمال"[3].

---

[1] الرواية، ص85.

[2] الرواية، ص90.0

[3] الرواية، ص86.

ثالثا: التجريب في اللغة:

تلعب اللغة دورا أساسيا في الرواية فهي الأداة الأساسية في التشكيل الفني لها والوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها، فالرواية لا تتميز عن باقي الأجناس إلا في إطار اللغة وفي ذلك يقول عبد المالك مرتاض "أن اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناءها الفني. فالشخصية تستعمل اللغة أو الوصف أو تتصف هي بها مثلها مثل المكان أو الحير أو الزمان ...فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكلات في العمل، ولما كانت عليه الرواية جنسا أدبيا فقد كان منتظرا منها أن تصطنع اللغة الأدبية التي جعلتها تعتزي إلى الأجناس الأدبية بامتياز[1] وبالتالي فقد امتازت رواية "اليرابيع السود" بالتنوع اللغوي الذي يشكل سمة من سيمات التجريب في الرواية المعاصرة، لما لها من خصوصية وتنوع جعلها تكسر نطاق أحادية اللغة بل وحتى الانفتاح على المستويات اللغوية الأخرى وبذلك نلمح مجموعة من المظاهر التي تتمثل فيما يلي:

1. **اللغة الفصحى:** جاءت لغة الرواية فصيحة في معظم مقاطعها فقد سيطرت على جزء كبير من الرواية ونجد ذلك في قول دانييل: "لم أضع في الحسبان أمر موتنا المفاجئ كالذي كان ينتظرنا بعد ساعات أو أيام قليلة على أكثر تقدري، أفزعني لسبب بسيط، هو أني لم أكتب شيئا في المفكرة باستثناء رؤوس أقلام وتواريخ وأسماء وأنصاف كلمات كنت أضيفها لقاموسي الصغير، وتدريبات بسيطة في تطوير قدراتي الذاتية في الكتابة"[2].

نجد لغة السارد فصحى سليمة بسيطة يفهمها المتلقي القارئ ويقول في وصفه للسهرات التي كان يقضيها مع أصدقائه في رقان: "باستثناء سهرات السبت التي نترقبها بشغف نكون حينها في مزاج جيد، العشاء يكون دسما ورائعا بحضور موسيقيين وراقصات جميلات شقراوات يجذبن العشرات منهم، يمنحن لنا حلما بديعيا يمتد لساعتين كنا نرى باريس ومرسيليا وشاطئ

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص108.

[2] الرواية، ص07.

البحر ومدينة تيبازة ...عين إبرة، هي لحظات مبهرة هن يرقصن ونحن نرسم أقلامنا البسيطة نكون أبطالا فوق أسرّة فخمة في قصور بعيدة ...من تلك الأوروبيات المغامرات الباحثات عن المجد في الفيافي، يكتفين برفع أيديهن ملوحات لنا مبتسمات ...نجتر يومياتنا بهذا الروتين"[1].

اعتمد الروائي جيلالي عمراني على لغة سردية بسيطة تتناسب مع أحداث الرواية وتعبر عن شخصياتها في أوضاعها المختلفة ومستويات تفكيرها.

2. اللغة الأجنبية: من خلال روايته "اليرابيع السود" نلمس أن الكاتب لم يتطرق إلى لغة الآخر بشكل كبير بالرغم من أن شخصيات روايته كانت شخصيات فرنسية بامتياز إلا أنها لم تخل من بعض الألفاظ الفرنسية.

ونستقطب في الرواية ما يلي:

شكرا محمد [2] Mohamed merci"

اسم شارع بفرنسا [3]"Rue de contz

وقد استعمل بعض الحروف الفرنسية اختصارا لتسميات أصحابها.

السيد طبيب القاعدة [4]"d"

الرقيب الأول المختص في التعذيب الممنهج [5]"s"

الملازم [6]"B"

[1] الرواية، ص55.

[2] الرواية، ص19.

[3] الرواية، ص35.

[4] الرواية، ص67.

[5] الرواية، ص48.

[6] الرواية، ص71.

كما نجد بعض الكلمات الفرنسية لكن كتبت بالأحرف العربية:

السيد برنارد مسيو برنارد [1]

السيدة بوفاري مدام بوفاري [2]

السيد فيالار مسيو فيالار [3]

مزاوجة السارد بين اللغتين الفرنسية الأصلية والمترجمة ترجمة حرفية للعربية دليل على أن اللغة الأولى (الفرنسية) موجهة للطبقة المثقفة والثانية فقد وجهت للذين لا يتقنونها وهي مظهر من مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.

3. **اللغة الجنسية:** اختار بعض الروائيين الجزائريين دخول مغامرة التجريب من خلال خرق بعض المحظورات من أهمها المحظور الجنسي من بين هؤلاء نجد جيلالي عمراني الذي خرق هذا الطابو بقوة، حيث استعمل لغة مباشرة صريحة لا تلميح فيها رغم أنها من الموضوعات المحرمة التي لا يمكن الاقتراب منها لحساسيتها من منظور ديننا ومجتمعنا المحافظ ويتجلى ذلك من وصفة لاغتصاب جندي فرنسي لفتاة صغيرة" أمرني المحدودب أن ألجها من الخلف وحالا وأمام هؤلاء التعساء لعله اختارني بسبب قوتي البدنية وطول قامتي وصدري المنتفخ ...رفعت ثوبها الرقيق الى ظهرها كان يتدحرج وهي تمنع وتلعن وتبكي وتركلني العنيدة بقدميها... الى أن تمزق ثوبها ...قطعة فنية بديعة في لونها القمحي وفي تشكيلها جسد فتاك فعلا ..."[4].

ويقول دانييل "في آخر ليلة رتبت أشيائي داخل الحقيبة، كنت مغموما أتعثر في مشيتي، "باولا" لم تتأخر في ارشادي، أو في تدخلها لتساعدني في طي قمصاني وسراويلي والدتها تفهمت موقفنا ...مدعية الإرهاق والنعاس ...تتحرك باولا كالنحلة تعمدت لمسي مرات كثيرة

[1] الرواية، ص85.

[2] الرواية، ص95.

[3] الرواية، ص11.

[4] الرواية، ص8.

في يدي، في صدري، تبتسم بخجل، تمد يدها للمسي بحنان تقرب شفتيها الرقيقتين من شفتي ارتعدت أوصالي، خجلت من عدم معرفتي بالضبط كيف أواجه الموقف إذا تطور مالا يحمد عقباه وهو ما حصل بالفعل كانت جريئة ومقدامة عزيزتي الصغيرة..."[1].

4. **توظيف التراث:** لقد أولى الكتاب الروائيون المعاصرون للتراث أهمية كبيرة في أعمالهم وذلك عن طريق تجاوز الأشكال الروائية التقليدية في التعبير وتجريب أشكال جديدة محاولة منهم النهل من التراث وإعادة توظيفه توظيفا مغايرا وجديدا يختلف عن ما كان عليه في مرحلة النشأة والتأسيس ايمانا منهم بضرورة الانفتاح على التراث، يقول في ذلك محمد رياض وتار "إن توظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة يعد مقياسا لتطور الفن الروائي ودليلا على الجهود الكبيرة التي بدأها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشرا على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغتها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية"[2] فكانت الرواية بذلك لسان حال المجتمع كونها أدمجت عناصر التراث بروافده (الديني التاريخي والشعبي والأدبي) وبدا هذا واضحا من خلال أعمال الكثير من الروائيين الجزائريين من بينهم "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته "الجازية والدراويش" و"جيلالي عمراني" في روايته "اليرابيع السود" الذي نحن بصدد دراسة روايته.

أ/التراث الديني: وظفت الرواية العربية المعاصرة التراث الديني على مستويات عديدة كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية والآيات القرآنية، وتصوير شخصية البطل في ضوئها وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة القرآنية بالإضافة الى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية.

ولقد تأثر جيلالي عمراني كغيره من الأدباء بهذا النوع من التراث تأثرا واضحا من خلال ما جاء في الرواية على لسان دانيال: "في القمة الجبلية هي حدود العالم كله، وهي المكان

[1] الرواية، ص41.

[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص31.

المقدس الذي تسكنه رفاة القديسة لالة خديجة "يجيئون إليها من كل حدب وصوب، في كل وقت إذ يرسلون أحد أعيانهم الى القائد "شارل" لأخذ الاذن مكتوبا من أجل زيارة الولية الصالحة... يحملون مؤنا ومواشي وأدعية فسمعهم يتضرعون جماعات جماعات في طريقهم الصاعدة نحو الضريح"[1].

فالولية الصالحة لالة خديجة في نظرهم المرأة المُخلّصة والمنقذة لوضعهم السائد يلجئون إليها طمعا في تغيير يأتي على يدها.

وبرزت معالم التراث الديني كذلك في قول دانييل "عندما تشح السماء يضطرون لإقامة حفلة 'أنزار" الشعبية بالكاد يشرحون بكلمات قليلة تلك الأسطورة التي يحيونها في أيام الجفاف ...يوقدون القناديل، يختارون أجمل فتيات البلدة رقة ورشاقة، يلبسونها أجمل الفساتين تخرج في موكب تاريخي كعروسة يهبونها لإله المطر "أنزار" ينطلقون من الصخرة الكبيرة الى قبر الغريب، هناك تذبح المواشي وطيور الدجاج تقرأ المواويل والمدائح، يتضرعون للسماء، فتنهمر في ساعات قادمة غيثا وخيرات"[2].

أنزاز هي أسطورة بربرية "إلهة المطر" ويستغاث بها في أوقات الجفاف اعتقادا منهم أنها الوحيدة التي تستطيع إغاثة الخلق من الهلاك.

ب/التراث الشعبي: تعد الثقافة الشعبية من موارد التراث الشعبي الأكثر انتشارا في النصوص الروائية فالتراث هو "كل ما ينجزه الإنسان من خلال تجاربه في ساقه المجتمعي سواء كانت تلك المنجزات فكرية أو مادية وهذه المنجزات تنتقل وتتوارث عبر الأجيال في كل مجتمع من المجتمعات بحيث تصبح هذه الموروثات هي مكونات وجودها الثقافي وأساس تمايز

[1] الرواية، ص18.

[2] الرواية، ص18.

المجتمعات."[1] بمعنى أن التراث هو العادات والتقاليد وما يعبر به الناس عن آرائهم وأفكارهم وشاعرهم يتناقلونها جيل عن جيل، فالتراث يعكس أفكار المجتمع واتجاهاته.

ولقد استفاد الكتاب والأدباء الجزائريون من التراث الشعبي المتنوع وهذا ما لاحظناه في الكثير من الأعمال الروائية حيث يدل على صلتهم الكثيرة بموروثهم الشعبي ولعل جيلالي عمراني يعد من هؤلاء الكتاب والذين كان لحضور الموروث الشعبي الجزائري في عملهم الروائي حضورا بارزا وتجسد ذلك في وصف دانييل لرقصة سافو بقوله "تعجبنا حركات النسوة الخجولات وهن في انتظار فسحه الرقص ما بعد العشاء مباشرة، هناك دائما واحدة جريئة من بينهم لاقتحام باحة الكوخ الكبير، في البداية تكون الرقصة باحتشام ثم تتعالى أصوات الناي، وترى جسد الراقصة يتمايل، يتمايل كتموجات عيدان السنابل، تدور دورتها الأولى ثم دورات متتالية منسجمة تماما مع اللحن تكون مغمضة العينين كانت تراقص من؟ عاشقا أو خصما عنيدا أو عدوا ...لاحقا من صديقي "بيير" المختص في هكذا قضايا أن رقصته هذه البلدة تسمى رقصة الموت أو رقصة "سافو" الرقصة لها علاقة بالهوية وربما لها علاقة بقصة العشق الدامية فهي ترسم تفاصيل الفاجعة بدقة ..."[2] وهي رقصة تعبر عن الموت والفقدان.

–وذكر كذلك الأكلة الشعبية (الخفاف) التي كان يقدمها علي في مقهاه مع الحليب والشاي "يصل النادل بسرعة، يضع أمامنا كأسين من الشاي وجبتين من الحلوى المحلية يسمونها لخفاف..."[3].

[1] صالح خليل أبو أصبع، نصوص تراثية في ضوء الاتصال المعاصر، دار البركة، 2000، ص18.

[2] الرواية، ص43.

[3] الرواية، ص56.

الخاتمة

الخاتمة:

في ختام دراستنا هاته توجناها بنتائج لخصناها في الآتي:

-تجلت ملامح التجريب في رواية "اليرابيع السود" لجيلالي عمراني من خلال الاشتغال على العتبات النصية من (غلاف-صورة-لون-عنوان) حيث ساهمت هاته العناصر في قراءة أحداث الرواية قبل الولوج الى متنها.

-عمد جيلالي عمراني توظيف الجنس كعنصر رئيس في روايته وذلك بلغة جريئة وبعرض تفصيلي دقيق للتأكيد على أنه متحرر ايديولوجيا.

-الإشتغال على اللغة منح حرية التنقل بين مختلف الثقافات وتعدد الأصوات وذلك من خلال توظيفها للغة الفصحى التي تعد اللغة الرسمية بالإضافة الى توظيف اللغة الأجنبية التي تمثل لغة الاحتكاك باللغات الأخرى ومدى التأثر بها، فالمزج بين اللغتين (العربية والفرنسية) زاد النص جمالا.

-يعتبر التراث من أهم المظاهر التجريبية حيث أسهم في خروج الكتابة عن النمط السائد وتحقيق حداثة المتن الروائي وذلك من خلال إعطائه روحا جديدة تتلاءم مع روح العصر.

-جاء المكان في الرواية عنصر ضروري وحيوي حيث أنه حقق التلاحم والانسجام مع باقي العناصر (الزمان، المكان) فتعددت أنواع المكان في الرواية فتظهر مرة مفتوحة ومغلقة مرة أخرى وكان لهذه الأمكنة وجودها الحي من خلال الأثر الكبير على نفسية الشخوص حيث جاء معظمها مغلقا لنقلها حالة الصراع والتوتر والخوف الذي عايشته الشخصيات.

-الترتيب الزمني في الرواية شهد انكسارات مختلفة على مستوى خطيته وذلك بالحضور المتميز للمفارقات الزمنية سواء الاسترجاع منها أو الاستباق، وقد هيمن الاسترجاع بشكل واضح على النص الروائي لإضاءة ماضي الشخصيات وتفسير الأحداث في المستقبل، أما الاستباق الرواية كان مجرد توقعات إلى ما ستؤول إليه الأحداث في المستقبل.

–تعد الشخصية من المقومات الرئيسية للعمل الروائي فبدونها يعتبر العمل ناقصا وغير مكتمل الجوانب، فهي تصنع الحدث وتمنح الحيوية للمكونات السردية الأخرى كالمكان والزمان.

كما أحدث الروائيون الجزائريون نقلة نوعية في الرواية المغاربية وذلك بانشغالهم على أنماط جديدة من خلال تشكيل نصوصهم السردية وهذا حينما وظفوا تراثهم المحلي والعالمي وتخلصهم من أسر الكتابة التقليدية التي لم تعد قادرة على استيعاب الواقع الذي هو في تطور وتغير مستمرين.

بمثل هذه الدراسة نرجو أن نكون قد أسهمنا في إزالة بعض الغموض الذي يحيط خاصة في باب التجريب الروائي وأن نكون قد وفقنا في الإجابة عن بعض الإشكالات المثارة في بداية البحث وكشفنا عن أهم مظاهر التجريب في رواية "اليرابيع السود".

كما نرجو أن يكون بحثنا هذا لبنة لدراسات مستقبلية لهذه الرواية أو روايات أخرى يستفيد بها طالب العلم.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم رواية ورش عن الإمام نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

جيلالي عمراني، اليرابيع السود، دار فهرنهايت451 للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2022.

ثانيا: المراجع:

1. إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، منشورات تاريخ الأردن، الأردن 1995.
2. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.
3. إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة متوري، قسنطينة، ط1، 2000.
4. الأمين عمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، مطبعة الطوبريس طنجة، ط1، 2003، ص207.
5. أمينة بن لعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر (د.ط) 2006.
6. بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار ط1، 2003.
7. بوشوشة بن جمعة، سرديات التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية المغاربية للطبع والنشر، ط1، 2005.
8. بوشوشة بن جمعة، مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، سوسة، ط1، 1996.
9. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنوة، مح25، ع63، عالم الفكر، الكويت، 1997.

10. الشريف جميلة، بنية الخطاب الروائي، دار نشر عالم الكتب الحديث، ط1، مجلد 1، 2010.
11. حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
12. حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000.
13. أبو المعاطي خير الرمادي، عتبة النص ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، جامعة الملك سعود، مجلة مقاليد 7، ديسمبر، 2014.
14. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2008.
15. شعبان ع الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية الوارق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.
16. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، رقم 355، 2008، ص15.
17. صالح خليل أبو أصبع، نصوص تراثية في ضوء الاتصال المعاصر، دار البركة، 2000.
18. طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.
19. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص الو المناص، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.
20. عبد الحكيم سليمان المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، دار الثقافة الإعلام، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2006.

21. عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، دار افريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2000.
22. عبد المالك اشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، رواية ادوارد الخراط نموذجا، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
23. عبد المالك اشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، منشورات دار ما بعد الحداثة، ط1، فاس المغرب، 2005.
24. عبد مرتاض، في نظرية الأدب (بحث في تقنيات السرد) دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 1997.
25. عدالة أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2006.
26. عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1999.
27. عمر عبد الواحد، شعرية السود تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1،
28. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، (مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005.
29. قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب، المختص، د ط، تونس، 2009.
30. كلود عبيد: الألوان (دورها، مصادرها، ميزتها، دلالتها)، مراجعة محمد محمود، المؤسسة لدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013.
31. محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط2، 2002.

32. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.
33. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950،2004) النادي الأدبي بالرياض للناشرين والتوزيع، بيروت، ط1، 2008.
34. محمد برادة، أسئلة الرواية وأسئلة النقد، دار الرابطة، ط1، المغرب، 1996م.
35. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطبع والنشر، ط1، دبي، أبو ظبي، 2011.
36. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
37. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
38. محمد صابر عبيد: أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمان الربيعي والنص المتعدد، عالم الكتب، الحديث للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008.
39. محمد منصور استراجيات التجريب، في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدر البيضاء المغرب، ط1، 2006.
40. نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1، الدر البيضاء، فاس، المغرب، 1980.
41. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، (د ط) ،1986.

ثالثا: المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

1. آلان روب جرييه، في رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، د ط، مصر.
2. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر، محمد معتصم عبد الجليل الأسدي ...، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.
3. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، تر، أحمد إبراهيم الهواري، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.
4. مشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، (تر) فريد أنطونيوس، منشورات العويدان، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

رابعا: المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب مج1، المادة (ز.م.ن)، 1997.
2. بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان (د–ط) مج، مادة (ج، ر، ب)، 1997.
3. الفيروزا أيادي، القاموس المحيط، إعداد وتقدي محمد بن عبد الرحمان المرعشلي، دار الاحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت لبنان، ط1، 1997.

خامسا: المجلات والمقالات:

1. جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، العدد 544، مارس وزارة الاعلام الكويت، ط1، 2004.
2. شوقي بدر يوسف عن: سعيد يقطين، حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة فصيلة "إيران والعرب" العدد 10، 2013.
3. ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الأدب ط1، بيروت لبنان، 1993.

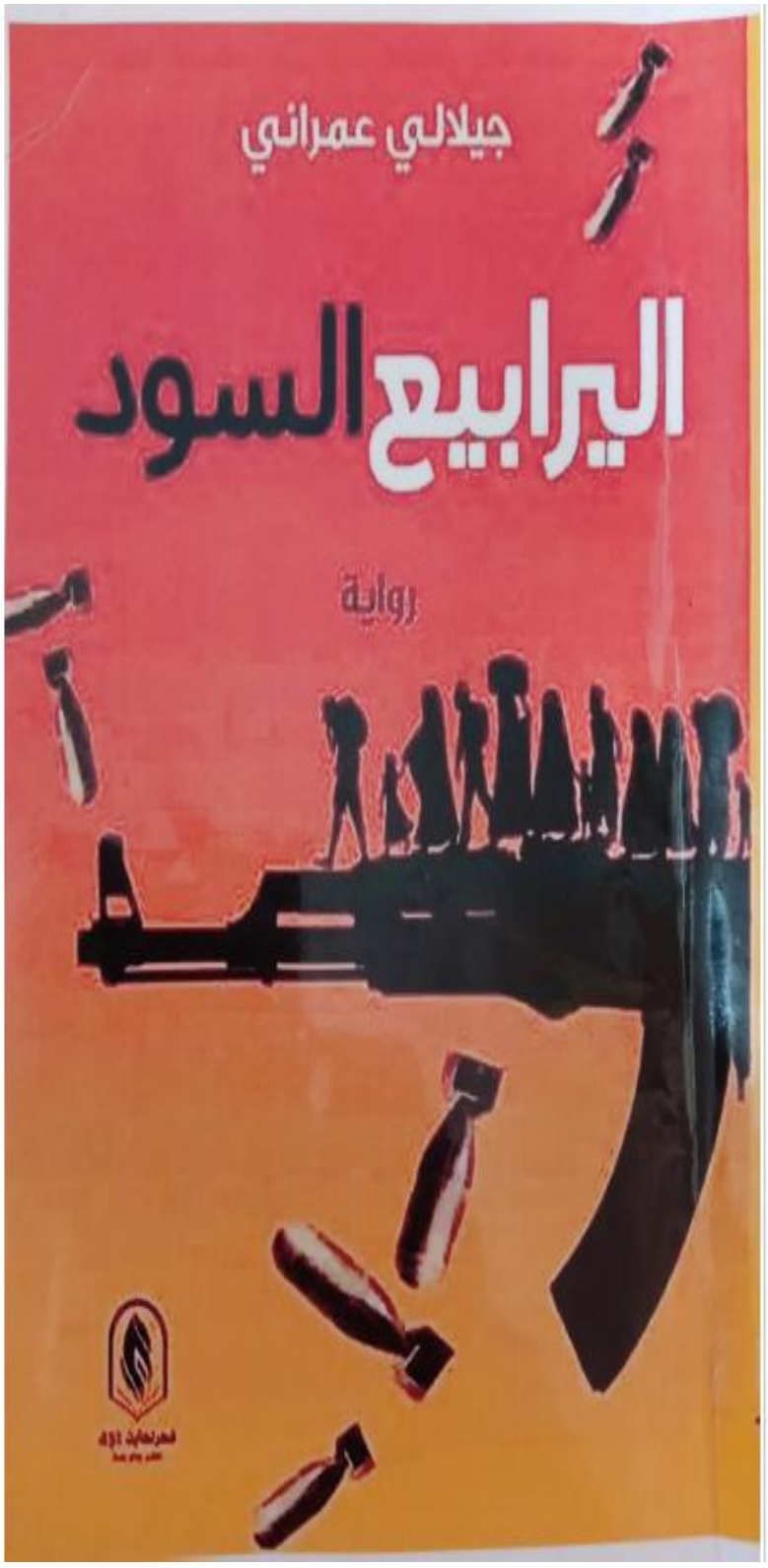
سادسا: الرسائل والأطروحات الجامعية:

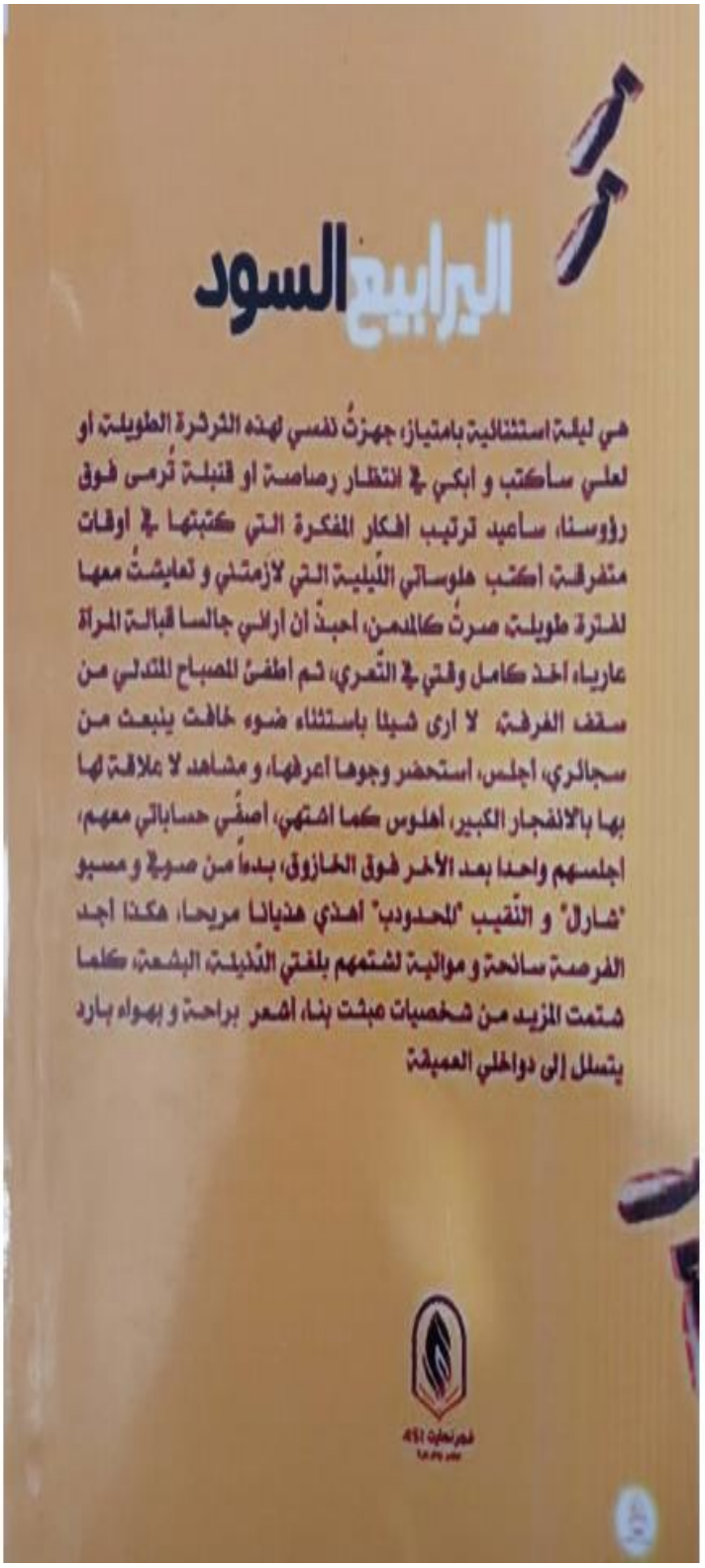
1. محمد الأمين خلادي، شعرية العنوان بين الغلاف والمتن مقاربة بين الصورة والخطاب الروائي، رواية اللاز نموذجا، جامعة تبسة الجزائر، (د.ط).

سابعا: المواقع الالكترونية:

1. محمد الحماصي، نقاد وروائيون، جريدة إيلاف الالكترونية نقلا من موقع الجريدة: عل الرابط http:/w.w.w.elaph.com

الملاحق


جيلالي عمراني
اليرابيع السود
رواية


اليرابيع السود
هي ليلة استثنائية بامتياز، جهزتُ نفسي لهذه الثرثرة الطويلة او لعلي سأكتب و ابكي في انتظار رصاصة او قنبلة تُرمى فوق رؤوسنا، سأعيد ترتيب افكار المفكرة التي كتبتها في اوقات متفرقة، اكتب هلوساتي الليلية التي لازمتني و تعايشتُ معها لفترة طويلة، صرتُ كالمدمن، احبذ ان ارائي جالسا قبالة المرآة عاريا، آخذ كامل وقتي في التّعري، ثم اطفئ المصباح المتدلي من سقف الغرفة، لا ارى شيئا باستثناء ضوء خافت ينبعث من سجائري، اجلس، استحضر وجوها اعرفها، و مشاهد لا علاقة لها بها بالانفجار الكبير، اهلوس كما اشتهي، اصفّي حساباتي معهم، اجلسهم واحدا بعد الآخر فوق الخازوق، بدءا من صوفي و مسيو "شارل" و النّقيب "للحدوب" اهدي هذيانا مريحا، هكذا اجد الفرصة سانحة و موالية لشتمهم بلغتي الذّليلة، البشعة، كلما شتمت المزيد من شخصيات عبثت بنا، اشعر براحة و بهواء بارد يتسلل إلى دواخلي العميقة

ملخص الرواية:

رواية "اليرابيع السود" للروائي "جيلالي عمراني" الصادرة عن دار فهرنهايت 451 سنة 2022. تدور أحداثها في مناطق متعددة بدءا من مرسيليا ثم الجزائر، البويرة (عين ابرة الأسنام) وصولا الى منطقة رقان بالصحراء الجزائرية.

بطلا هاته الرواية جنديان فرنسيان دفعت بهما الظروف الاجتماعية الالتحاق بصفوف الجيش الفرنسي.

الأول العريف دانيال شاب في ربيع عمره أحب فتاة اسمها صوفي تهوى قراءة الكتب والشعر والموسيقى، تخلت عنه بسبب لغته الركيكة وأسلوبه الفظ، فقْدُها أدخله الثكنة العسكرية بالجزائر تحديدا بقرية "عين إبرة" هناك التقى بصديقه "بيير".

الثاني الملازم " بيير" انضم إلى صفوف الجيش الفرنسي تحقيقا لرغبة جده برنارد الرجل الذي اتسم بالقسوة والجبروت استولى على الأراضي الاستراتيجية بقرية "الأسنام" بقوة القانون وحولها الى مزارع كبيرة. "بيير" رضع الحقد والانتقام والقتل منه وهو الآخر أحب الفتاة الشقراء "كريستينا" اللعوب زوجة مدير المصنع فحاول التقرب منها لكنها كانت تتجاهله في كل مرة، استغل حبه وشغفه بالكتابة في تدوين كل ما يجري من حوله في مذكرات أطلق عليها كتاب "اللعنات" والتي من خلالها كان يشعر بالندم والحسرة على ما فعله إزاء الشعب الجزائري. دانيال تعلم منه هذه الفضفضات فاستعار قلمه ليكتب رسائله لفتاته الثانية " باولا " التي أحبها بشغف في أول نزوله بميناء مرسيليا فراح يواصل ما بدأه بيير.

امتثل الجنديان "دانييل" و"بيير" للمحاكمة العسكرية بعد تعرضهما لخطأ أثناء أداء مهامهما العسكرية، فعوقبا بالتنزيل في رتبتهما وتحويلهما إلى مدينة رقان في فترة تزامنت مع التجربة النووية الأولى لفرنسا في صحراء الجزائر هناك أدركا أن نهايتهما ستكون حتما في هاته المنطقة.

فهرس

المحتويات

الرقم	العنوان	الصفحة
01	**شكر وعرفان**	–
02	**مقدمة**	أ – ب
03	**الفصل الأول: مفاهيم أولية**	
04	**أولا: مفهوم مصطلح التجريب**	05
05	المفهوم اللغوي	**05**
06	اصطلاحا	**05**
07	**ثانيا: التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية:**	**08**
08	عند الغرب	**08**
09	التجريب في الرواية عند العرب	**11**
10	**الفصل الثاني:**	–
11	**أولا التجريب على مستوى العتبات النصية والزمان والمكان**	**27**
12	الغلاف	**28**
13	اللون	**30**
14	**مفهوم الزمن**	**36**
15	**المفارقات الزمنية**	**36**
16	الاسترجاع	**37**
17	الاستباق (السرد الاستشرافي)	**38**
18	تقنيات الإيقاع الزمني	**40**
19	**مفهوم المكان**	**45**
20	**ثانيا: التجريب في بناء الشخصيات**	**52**
21	الشخصيات الرئيسة	**52**
22	الشخصيات الثانوية	**55**

23	**ثالثا: التجريب في اللغة**	**58**
24	اللغة الفصحى	**58**
25	اللغة الأجنبية	**59**
26	اللغة الجنسية	**60**
27	توظيف التراث	**61**
28	**خاتمة**	**65**
29	**قائمة المصادر والمراجع**	**68**
30	**الملاحق**	**75**
31	**فهرس موضوعات**	**78**
32	**الملخص**	**-**

ملخص الدراسة :

تناولنا في هذه الدراسة الموسومة بـ"التجريب في رواية "اليرابيع السود" لـ "جيلالي عمراني" أهم الخصائص الفنية التي اعتمد عليها الروائي في بناء روايته من أجل تقديم عمل يمثل نموذج الرواية الجزائرية الجديدة التي تراهن على تجريب طرق جديدة في الموضوع واللغة والأسلوب وتقنيات السرد في محاولة منه تجاوز أنماط السرد التقليدية.

وقد قسمنا بحثنا إلى فصليـن نظري وتطبيقي، تناولنا في الفصل النظري التجريب المصطلح والماهيـة، أما الفصل التطبيقـي فتضمن مظاهـر التجريب في رواية "اليرابيع السود"، واعتمدنا في دراستنا هذه على منهجين الوصفي والسيميائي وخلصنا بخاتمة ذكرنا فيها أهم نتائج البحث.

الكلمات المفتاحية: التجريب، الرواية، السرد، الوصف.

ABSTRACT:

This study, titled "Experimentation in the Novel of "El Yarabia El Soud" by "Djilali Amrani", dealt with the most important artistic characteristics that the novelist relied on in building his angle in order to present a work that represents the model of the new Algerian novel, which bets on experimenting with new methods in subject matter, language, style, and narration techniques in An attempt to transcend traditional narrative patterns.

We have divided our research into two chapters, theoretical and applied. In the theoretical chapter, we dealt with experimentation, terminology and essence, while the applied chapter included aspects of experimentation in the novel "The Black Springs"، In our study, we relied on the descriptive and semiotic approaches, and concluded with a conclusion in which we mentioned the most important results of the research.

Keywords: Experimentation, novel, narration, description.