جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغـــــات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:DL/15/12

أطروحة مكملة لنيل درجة دكتور في العلوم .

شعبة :الأدب العربي تخصص:أدب جزائري

مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة عند جيل الشباب

روايات سمير قسيمي أنموذجا.

من إعداد:الطالب خالد شبلي.

تاريخ المناقشة:...../...../.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	خليفة عوشاش	أستاذ محاضر–أ–	جامعة المسيلة	رئيسا
2	فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	زكري بحوص	أستاذ محاضر–أ–	جامعة المسيلة	ممتحنا
4	ميلود فضة	أستاذ محاضر–أ–	جامعة الجلفة	ممتحنا
5	أحمد بوصبيعات	أستاذ محاضر–أ–	جامعة الجلفة	ممتحنا
6	لعلى سعادة	أستاذ محاضر–أ–	جامعة بسكرة	ممتحنا

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

بسم الله الرحمن الرحيم

الرموز المستعملة في الرسالة:

ط:الطبعة.

ع :عدد (مجلة) .

ج :جزء (من أجزاء الكتاب).

تر : ترجمة.

تح : تحقيق.

ص : صفحة.

د-ت : (دون تاريخ النشر).

د-ط : (دون رقم الطبعة).

مرا:(مراجعة).

المقدمة

المقدمة:

إن الخطاب الروائي الجزائري يشهد اليوم تحولا متناميا رسّخ ممارسة نوعية في حقل الإنتاج الأدبي،سواء من حيث الكم،أو من حيث نضج مستوى الأداء الفني وتحول الرؤية الابداعية،التي أخذت بُعدا جديداً للشكل الروائي الجزائري وعوالمه التي تفكك الرؤية الإديولوجية التي ساهمت في ربط الروائي بمحيطه،ومسائلة الوعي والذاكرة والأديولوجيا والتاريخ والواقع وقضايا الراهن ومستجداته،وإعادة صوغه وإنتاجه بتقنيات وآليات تستحق تحليلا أعمق للكشف عن مستجدات وأنظمة هذا النسيج الإبداعي الجديد وملامحه التشكيلية التي تمنحه صورة جديدة وذلك بمسائلة آليات التجريب والتجديد فيه والبحث عن مظاهرها.

إن النص التجريبي يحمل أسئلة تحديث وتجديد الشكل الروائي،ويتسنى له ذلك من خلال الانجاز النصي الثائر على الآليات القديمة، ذلك أن رهان التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري تحقق حسب ما يوحي به حس القراءة وإدراك التلقي والشأن النقدي الجزائري العام،إلا عبر انجازات نصية ورؤى فنية وإديولوجية، تختلف من حيث الشكل والبناء واللغة والتعامل مع الواقع المعيش،مُشَكِّلة قطيعة مع نصوص أخرى غير جديدة.

يمثل النزوع إلى التجريب إحدى الإشكالات المستفزة في حيز المقاربات السردية الجزائرية المعاصرة،قصد تجاوز المقاربات السابقة أو المتزامنة من خلال الثورة على الآليات والتقنيات القديمة، والبحث عن آليات وأشكال فنية جديدة، في ظل وجود عالم ضبابي يحاصر تطلعات الفرد ويجعله يعيش حالة قلق على حاضره ومستقبله.

والتجريب من أجل التجديد ملمح من ملامح الإنسان المعاصر،فهو يبحث عن الجديد في كل يوم بل في كل لحظة،ليعيش لحظات لم يعشها من قبل،فهو بهذا ينكر كل ماهو قديم ونمطي ومألوف،ثم انتقل هذا البحث الجديد–التجريب–إلى مجال الإبداع والأدب والفن؛حيث اجتهد في البحث عن بديل لهذا العالم الفني والأدبي التقليدي مستثمرا مقولات الخطاب الحداثي،ساعيا لخلق رؤية واعية حول الذات والمجتمع،والبحث عن بديل لاستحداث نصوص قادرة على استيعاب الخطاب الحداثي الجديد.

إن هذه الآليات والتقنيات المستحدثة –الجديدة– تحاول تقديم طروحات موضوعاتية متعددة،تسعى لمعالجة البناء الزمني بنفس جديد حيث تقوم بتكسير خطية الزمن التقليدي،وتطرح الأمكنة من زوايا مختلفة،وتخلق شخصيات تمثل واقعنا،وهو ما خلق نوعا من الكتابة الجديدة تصور روح العصر الجديد، الذي من أهم صفاته التبدل والتجدد.

والملاحظ لمظاهر التجديد في الفعل الإبداعي على مستوى النص الروائي الجزائري المعاصر،يجد أنها تبين لنا مسارات التحول التي تخص عناصر وآليات البناء الروائي ومستويات التعبير،وهو يصور البنية السوسيو ثقافية للمجتمع الجزائري المعاصر.

لقد تأثرت الرواية العربية عامة والرواية الجزائرية الجديدة خاصة بحركة المد الحداثي الجديد الذي شهدته الساحة النقدية والأدبية الجزائرية،حيث تمكنت– بما تمتلكه من تقنيات تخييلية خاصة– من تبوء مكانة الريادة بين الأنواع الأدبية،حتى أضحت بلا منازع ملحمة العصر الحديث على حد تعبير جورج لوكتش.

كما دفعت الحركة–النقدية–الخطاب الروائي الجزائري المعاصر نحو التجديد والبحث عن تقنيات وأساليب جديد،تدفع بالرواية الجزائرية الجديدة نحو التميز

والعالمية،وهو ما جعل منها تدخل غمار التجريب والتجديد،الذي جعل منها تتبنى أشكالا سردية مغايرة وتقنيات حداثية جديدة تعكس مدى الوعي الابداعي لدى الكتاب الجزائريين الجدد،فالرواية تستمد حداثتها من نزوعها إلى التجريب، وهو ما دفع بالكثير من الكتاب الشباب خوض غمارهذه الظاهرة –التجريب والتجديد– على مستوى البنية والدلالة،وبلورتها في قالب جديد ومتميز يختلف من كاتب لآخر،ومدى قدرته على توظيف التقنيات الحداثية في نصوصه الروائية، رغبة منه في البحث عن رواية جديدة تحمل سمات حداثية تختلف عن النموذج التقليدي الذي سيطر على الروائيين لعقود من الزمن،ويتسنى له ذلك بكسر القوالب الجاهزة والمُعدة سلفا للشكل الروائي.

ولهذا أرتأيت أن يكون موضوع بحثي حول «**مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة عند جيل الشباب. روايات سمير قسيمي أنموذجا**».

ويعود سببب اختياري لطرق هذا الموضوع،جملة من الأسباب والدوافع نذكر منها:

- ❖ حاجة الرواية الجزائرية إلى دراسة أكاديمية محكمة تبرز مدى فنيتها وجمالياتها،وتنفي عنها صفة الضعف وعدم النضج.
- ❖ الرغبة في تخصيص بحث أكاديمي جاد يهتم بأعمال الروائي سمير قسيمي.
- ❖ البحث في بنية الرواية هو بمثابة بحث في بنية الحياة ذاتها؛حيث أن الرواية هي صورة للحياة كما تخيلها الروائي.
- ❖ اهتمامي بفن الرواية كونها تعد متنفسا للقارئ،وكذلك متابعة المستجدات والتطورات التي شهدتها الرواية الجزائرية خصوصا في السنين الأخيرة الماضية.

- ❖ اهتمامي بمؤلفات الروائي الشاب سمير قسيمي،كونها تسحر القارئ بتقنياتها الجديدة ومضامينها وتيماتها الممتعة وذلك من خلال توظيفه ملامح التجريب الروائي الجديدة، حيث أن نصوصه تعتبر أكثر غوصا في عمق الواقع،وبالتالي أكثر انخراطا في تمثيل البنية الذهنية للمجتمع الجزائري،كونه قرأ المجتمع الجزائري قراءة واعية، وهو ما جعلني أشتغل على البعض من مدوناته وهي **(تصريح بضياع -في عشق امرأة عاقر- يوم رائع للموت)**،فهي باكورة أعماله وهذا لا يعني أن بقية المدونات غير جديرة بالاهتمام،حيث أنها تمثل عالما متميزا وواسعا للقراءة يستحق البحث والتحليل.
- ❖ ومن الأسباب كذلك ما تعلق بالسرد الجزائري الجديد باعتباره إبداعا له قيمته الخاصة التي استمدها من خصوصية المجتمع الجزائري السوسيوثقافية.

تؤمن هذه الدراسة برؤية مفادها أن الرواية الجزائرية عند سمير قسمي تشكيل تخييلي وبناء سردي ينتج نصا حكائيا واقعيا أوتخييليا يُعطي نظرة جديدة للعالم وللوجود،يتم إنتاجه وتصويره من أجل البحث عن عالم سردي أفضل ينظر للذات والمجتمع والتاريخ نظرة مغايرة تختلف عن تلك التي كانت سائدة من قبل،وبهذا يسعى لفهم العالم واستيعابه جماليا داخل التشكيل البنائي للنص السردي.

وقد فرضت علينا طبيعة الموضوع جملة من الأسئلة،نذكر منها:

- ❖ ما مظاهر التجريب التي اعتمدها سمير قسيمي في مدوناته؟
- ❖ وماهي آليات الخطاب الحداثي التي وظفها الروائي في بناء نصه؟
- ❖ هل نهج الكاتب المغايرة والتميز في بنية نصه الفنية(الزمان-المكان-الشخصيات)؟

❖ كيف استطاع الكاتب تكسير خطية الزمن ؟

❖ هل جدد الكاتب في البنية المكانية للمدوناته؟

❖ وهل وفق الكاتب في استثمار تقنيات الرواية الجديدة على مستوى بناء الشخصيات؟

❖ فمن خلال هذه الدراسة نحاول البحث عن إجابة لبعض هذه الإشكاليات،فهي مجرد بداية لمشاريع بحثية مستقبلية أخرى تتتبع مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية،لذلك حاولنا من خلال هذه الدراسة البحث عن مظاهر التجريب على مستوى البنية الفنية،مستعينا في ذلك ببعض الدراسات التي تناولت التجريب،من مثل دراسة الناقد المغربي محمد أمنصور من خلال كتابيه:(خرائط التجريب الروائي)و(استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية)،وهما كتابان نقديان ساهما في توضيح مصطلح التجريب الروائي،ومن المؤلفات النقدية كذلك التي بحثت في الخطاب الروائي وآليات التجريب،من مثل كتاب الناقد التونسي عمر حفيظ الذي جاء تحت عنوان(التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية)؛حيث تناول من خلاله مظاهر التجريب في سبعة أعمال قصصية وروائية،وكذلك كتاب(التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي) للناقد التونسي بوشوشة بن جمعة،وغيرها من المؤلفات التي تناولت التجريب في الخطاب الروائي،فقد حاولت من خلال هذا البحث إنجاز قراءة نحاول من خلالها الكشف عن أهم مظاهر التجريب على مستوى البنية الفنية لروايات سمير قسيمي ،الذي حاول من خلالها سبر أغوار المجتمع الجزائري والتغلغل فيه وتصويره تصويرا يليق بالحداثة التي عرفها منذ نهاية العشرية السوداء.

ومن أجل الكشف عن مظاهر التجريب في روايات سمير قسيمي،حاولت التركيز على بعض الجوانب نذكر منها:

- ❖ كشف مظاهر التجريب على مستوى البنية الفنية.
- ❖ البحث في البنية الزمنية وذلك من خلال الكشف عن ملامح تكسير خطية الزمن،وهو ما جعل القارئ يصعب عليه التعرف على الزمن الحقيقي للمدونات.
- ❖ البحث في البنية المكانية وذلك بالبحث في تعدد الأمكنة وتنوعها مما يجعل النص يعيش ضبابية مكانية.
- ❖ البحث في بنية الشخصية وأنواعها،حيث تنوعت واختلفت فكادت أن تشبه القارئ،أو صاحب النص في حد ذاته وهو ما فتح الطريق أمام رواية السيرة الذاتية.

وفيما يخص المنهج المتبع في هذه الدراسة فإننا نجد التجريب في الخطاب الروائي الجزائري الجديد أنه يقبل الانفتاح على أكثر من إجراء نقدي،لذلك اقتضى علينا التركيز على تطبيق منجزات السرديات الشكلية من مثل مفاهيم الناقد جيرار جينيت ومفاهيم كلود بريمون للمحكي الأدبي عند البحث في المنطق السردي،وبالتالي استفدنا من إجراءات المنهج البنيوي الذي يعتمد آلية التحليل،حيث أن دراسة موضوع التجريب بنيويا تفرض علينا ربط البنية الشكلية للنصوص الروائية المختارة (المدونات) بالسياق الاجتماعي والثقافي الذي وُلدت فيه من أجل الكشف عن ملامح التجريب فيها،من خلال انعكاسات التحولات الاجتماعية فيها،مما استدعى حضور بعض المفاهيم السوسيو نصية،ضف إلى ذلك الاستعانة منجزات المنهج الوصفي التحليلي كونه يقوم بوصف وتحليل البنى المشكلة للخطاب الروائي،مع ضوروة الاستعانة بآلية والتحليل.

وفيما يخص منهجية الدراسة وهندستها الهيكلية، ومن كل ماتقدم وما فرضته علينا إشكالية البحث،وما فرضته علينا طبيعة الموضوع أيضا أن تكون– الدراسة– موزعة على مقدمة ومدخل تمهيدي وأربعة فصول وخاتمة،فالمدخل حاولت التكلم من خلاله عن الرواية الجزائرية الجديدة مفهومها ونشأتها ،ميلادها وروادها،أما الفصل الأول فقد كان نظريا،تناولت من خلاله مفهوم التجريب وحدوده،وبدايات ظهوره،وسماته الفنية وآلياته ومظاهره،أما الفصول الثلاثة الباقية والتي كانت منطلق الدراسة التطبيقية، نذكرمنها الفصل الثاني إذ عالجت من خلاله قضية الزمن في روايات سمير قسيمي،حيث تناولت فيه بنية المفارقة الزمنية،أما الفصل الثالث،فقد تطرقت فيه إلى بنية الفضاء وقد تناولت فيه تشكلات الفضاء وأنواعه ،أما الفصل الرابع وقد درست فيه بنية الشخصية وأنواعها،وأخيرا ختمت البحث بخاتمة أجملت فيها جملة من النتائج التي توصل إليها البحث.

أما عن المصادر التي كانت سندا ومرجعا لنا في هذه الدراسة،نذكر منها على سبيل المثال لا للحصر:

- ❖ كتاب بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.
- ❖ كتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحميداني.
- ❖ وكتابي سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي.
- ❖ وكتاب بناء الرواية لسيزا قاسم.
- ❖ ومن الكتب الأجنبية المترجمة استعنت بكتاب جيرار جينيت بالموسوم بخطاب الحكاية.

وغيرها من المؤلفات التي أنارت لي الطريق بعد المشرف.

أما عن الصعوبات والعراقيل وكأي باحث فقد اعترضت سبيلي مجموعة من الصعوبات والعراقيل نذكر منها صعوبة الحصول على المراجع في بداية المشوار ،خصوصا وأن التجريب موضوع مفتوح والبحث فيه قليل،وهو ما دفعنا لتحمل مشاق السفر إلى أماكن بعيدة داخل وخارج الوطن للحصول على ما يخدم البحث،لكن العزيمة على مواصلة البحث وتخطي الصعاب وتحديها جعلت منا بحول الله وقدرته ننهي هذا البحث الذي يفتح الطريق أمام باحثين آخرين للوصول إلى ما عجزت عن الوصول إليه.

وأخيرا ما يمكن أن نقوله نهاية هذا البحث إن نيتنتا كانت سليمة من أجل تقديم دراسة مُرضية فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان،كما لا يسعني أن أتقدم بخالص شكري وامتناني لله عز وجل على توفيقه ثم إلى أستاذي الدكتور فتحي بوخالفة الذي لايمكن ما حييت أن أرد دينه وأوفيه حقه،فقد صبر معي من أجل أن يصل البحث إلى ما هو عليه،كما لايفوتني أن أتقدم بجزيل شكري وثنائي وامتناني من أعماق قلبي إلى لجنة المناقشة كل باسمه ومقامه على قبولهم مناقشة هذا العمل وتصويب أخطائه، وإقرارا بحقهم واعترافا بجميل فضلهم على قراءة وتصويب وتوجيه هذا العمل.

والله ولي التوفيق.

مدخل تمهيدي

الرواية الجزائرية الجديدة (المفهوم والنشأة والتطور).

1) الرواية الجديدة وإشكالية التسمية.
2) القطيعة مع الماضي وميلاد الرواية الجديدة.
3) علاقة الرواية الجديدة"الحساسية الجديدة"بالحداثة.
4) الرواية العربية الجزائرية الجديدة.
5) تيمات الرواية الجزائرية الجديدة.
6) رواد الرواية الجزائرية الجديدة.

تمهيد:

الرواية نوع أدبي سليل الملاحم الكلاسيكية إن لم نقل إنها متطورة عنها–طبعا مع وجود بعض الفوارق بينهما–،كما أنها تعالج الكثير من المواضيع التي لها صلة بالملاحم وتغذيها،كالصراع بين الأفراد والجماعات مثلا،أو البطولة والشهامة وغيرها من المواضيع التي تنهل منها .

وقد ظهر هذا الجنس–الرواية– باعتبارها من أهم عناصر التمثيل اللغوي في عصرنا الحالي،وهذا بفضل قدرتها على اعادة تشكيل الخلفيات والمرجعيات الواقعية والتاريخية والثقافية وتضمينها في بناء النص،وهذا ما يعطيها القدرة على خلق عوالم متخيلة تجذب المتلقي وتوهمه بواقعيتها،وذلك بفضل توظيفها للعناصر الفنية والجمالية الحديثة،وبهذا تكون قد تجاوزت المرحلة الكلاسيكية ودخلت مرحلة جديدة،أطلق عليها مرحلة الرواية الجديدة أو الرواية التجريبية .

إن الرواية العربية الجديدة تسعى إلى تفكيك أو تحطيم النص التقليدي من خلال تقنيات عدة،لتخدم الزمن الداخلي، والتشكيل السردي، وإيجاد نمطا بنائيا يكمن في البعد التجريبي المتمثل في ذلك الخطاب السردي الروائي، الذي يسعى إلى خلخلة السائد،والبحث عن فعاليات سردية وجمالية بديلة؛ لتأسيس خطاب سردي متميز، يدعوا إلى التجريب والتغريب والتكسير على مستوى البناء السردي.

1–الرواية الجديدة وإشكالية التسمية:

إن أول من استعمل مصطلح "الرواية الجديدة" هو "إميل هنريو" ***Emil Henriot*** في مقال نشر بجريدة لو موند ***LeMonde*** نقد فيه رواية "الغيرة" ***La Jalousie*** لروب غرييه ***A.Robbe–Grillet*** وقد ظهر بتاريخ 22–05–1975 والحق أن هذه التسمية في الرواية متصلة بروح جديدة ظهرت في جل الفنون آنذاك ، وليس من باب الصدفة أن تظهر عبارة " **الموجة الجديدة** "

LaNouvelle Vague في مجلة الاكسبريس ***L'Xpress*** خريف نفس السن،وقد أُطلقت على جيل جديد من السينمائيين الفرنسيين[1]

تختلف تسميات الرواية الجديدة باختلاف أحكام الأدباء والنقاد عليها،وقد ذكر شكري عزيز ماضي في مؤلفه **أنماط الرواية العربية الجديدة** المصطلحات والتسميات التي أطلقت على الرواية الجديدة،حيث يقول:" **ولما كانت الرواية الجديدة مفارقة للرواية الحديثة،معنى ومبنى،فقد أطلقت عليها تسميات عدةمنها:رواية اللارواية *Anti Novel*،والرواية التجريبية *Experimental Novel*** ،ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية، والرواية الشيئية، والرواية الجديدة ***New Novel***"[2]، ومن الاصطلاحات كذلك التي تعبر عن الحساسية الجديدة نجد مثلا:الرواية الجديدة،الرواية الحداثية،الرواية التجريبية إلى جانب ما ذكره **إدوارد الخراط** "كالكتابة الجديدة والبلاغة الجديدة؛لأن تعبير الحساسية الجيددة هو مجرد اصطلاح يُراد منه أن يُشير لا أن يُحصر ويُقصر؛ [3] إذ بإمكان هذه الاصطلاحات أن تُعبر بصورة أدق عن الكتابة الجديدة التي تسعى إلى خلخلة المفاهيم في الحساسية القديمة،ولا يخفى أنها اصطلاحات شائعة غي الكتابة النقدية،العربية، ويقصد منها وصف الكتابات التي يطلق عليها الخراط ادوارد وصف"الحساسية الجديدة"للتمييز بين كتابات جيل الستينيات والسبعينيات وبين الأجيال التي سبقت هذين الجيلين في الكتابة القصصية والروائية وكذلك الشعرية.[4]

---

[1] الصادق قسومة:الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث،سلسلة آداب،مركز النشر الجامعي،(د.ط)،تونس،2000م،ص66.

[2] شكري عزيز الماضي:أنماط الرواية العربية الجديدة،منشورات سلسلة عالم المعرفة،الكويت،(د.ط)،2008م،ص14.

[3] يُنظر:فخري صالح:الرواية العربية الجديدة،دار العين للنشر،ط1،القاهرة،مصر ، 2010م،ص ص236-237.

[4] يُنظر: المرجع نفسه:ص ص230-236.

وكذلك نجد الناقد "**عبد المالك أشهبون**" لايجد حرجا في استعمال هذه التسميات،بل أشار في بداية حديثه إلى أنه سيستعمل أكثر من مصطلح لتوصيف ما أسماه" إدوارد الخراط" "بالحساسية الجديدة"[1]،كما أن "الخراط"قد صاغ في خضم تأمله حول التجريب السردي، مفهوم الحساسية الجديدة،في مقابل الحداثة وما بعد الحداثة.[2]

ويبدو أن تعدد المصطلحات يؤكد أن الرواية الجديدة لاتندرج 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 ولاختلاف النزعات باختلاف كل أديب وباختلاف كل عمل أدبي.[3]

إن مصطلح الرواية الجديدة صعب التحديد ، ويرجع سبب ذلك لارتباطه بالحركة الحداثية الجديدة التي عرفتها فرنسا، ومن النقاد الذين يقرون بصعوبة تحديد هذا المصطلح نجد الناقد **محمد برادة** في مؤلفه **"الرواية العربية ورهان التجديد "** فيرى أن عناصر التجدد والابتداع لاتخضع لعامل التعاقب الزمني،إذ نجد كُتابا من أجيال سابقة يوالون الابتكار والتجريب،كما أنه يصعب تحديد الجدة من حيث التنسيب والاطلاق، من حيث المقاييس "المحلية" والمقاييس"الكونية" [4]فقد تصادفنا رواية معاصرة لا يزال كُتابها يحافظون على عناصر وتقنيات وأساليب الكتابة الروائية الكلاسيكية ؛ حينئذ لانطلق عليها مصطلح الرواية الجديدة أو الكتابة الجديدة، أما ماتدعو إليه الكتابة الجديدة أنه

---

[1] عبد المالك أشهبون:الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخراط نموذجا)،الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ودار الأمان،ط1،الرباط،المغرب ،2010م-1431هـ،ص18.

[2] عبد العزيز ضويو:التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة،عالم الكتاب الحديث،ط1،الأردن ،2014م، ص4.

[3]: شكري عزيز الماضي:أنماط الرواية العربية الجديدة ص14.

[4] محمد برادة:الرواية العربية ورهان التجديد،دار الصدى،ط1،دبي،الامارات العربية المتحدة ، 2011م،ص45.

يجب على أي مبدع أن يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميزة في تجربته الروائية[1]

إن تعاقب الأزمنة وطول المدة لايؤثران على جدية وجمالية الأعمال الأدبية والفنية فذلك أن أعمالا أدبية وفنية لها عمر طويل وتحمل قدامة قرون وعقود،تظل محافظة على جدتها من خلال تحرك مشاعر وأفكار متلقين يعيشون في زمن راهن وجديد[2] أما الناقد **حسين مناصرة** فقد أكد ما جاء به **محمد برادة** ،إذ يرى أنه هناك صعوبة في حصر قضية حداثة الرواية في الزمن،لأن مسألة التقليدية والجدة حسب رأيه ليست محصورة في الزمن بقدر ماهي مسالة موجودة داخل النصوص،إذ كل تقليدي هو جديد في زمنه،ومتجدد في أزمنة لاحقة،وهذه مسألة يدركها الجميع،لكن الرواية الجديدة، في التصور العام استطاعت أن تكسر رتابة عناصر السرد المختلفة وتسلسلها،وسعت إلى خلط الأوراق الفنية والجمالية المألوفة بطريقة جديدة بعضها مع بعض،لتصبح الكتابة أكثر إشكالية، وأعمق تأثيرا في خلخلة ذهنية المتلقي. [3] فالمتعامل مع النص هو من يفك شفراته ويعيد بناءه من جديد لتفسيره وتوضيحه وهكذا فالرواية الجديدة جاءت تلبية لمطالب المرحلة جماليا وروحيا وفكريا، [4] مختلفة اختلافا كبيرا عن سابقتها التقليدية من حيث الشكل أو المضمون،متمردة عليها كذلك من حيث عناصرها وتقنياتها،وذلك باختراع آليات جديدة وأشكال مغايرة،متمردة على القوالب الكلاسيكية الموروثة،وهذا ما يدفعنا للقول بأن الرواية الجديدة هي الأكثر أخذا بأساليب التجريب وذلك

[1] محمد برادة:الرواية العربية ورهان التجديد:ص48.

[2] المرجع نفسه:ص46.

[3] حسين المناصرة :مقاربة الرواية،قراءات في نقد النقد،(د،ط)،2008م،ص53،(PDF).

[4] أحمد موسى الخطيب:الحساسية الجديدة،قراءات في القصة القصيرة،ط1، 2008م، ص18،(PDF).

بالبحث عن أشكال جديدة،تتجاوز الخطاب التقليدي،وتجاوز الذهنية التقليدية،مقتحما تجربة جديدة في الكتابة الروائية.[1]

2-عوامل نشأتها: تضافرت مجموعة من العوامل كانت وراء ميلاد الرواية الجديدة أو الحساسية الجديدة -كما يسميها البعص- منها: عوامل تاريخية وأخرى حضارية وغيرها ثقافية دافعة بذلك الرواية إلى الانفجار والثورة على أشكال السرد القديم،لتتخذ لنفسها طريقا جديدا يسير نحو التحرر من قيود التقليد والسير نحو آليات جديدة للبناء السردي متمثلة في جعلها مرآة للفكر الانساني المعاصر ولغة جديدة تواكب من خلالها عصر التطور، ولعل من بين العوامل الكبرى التي أفضت إلى تغيير الكثير من المفاهيم الحضارية ،والسياسية،والفنية،ومنها جنس الرواية:

01 - **الحرب العالمية الثانية:** لقد دمرت الحرب العالمية الثانية نصف معالم الحضارة الانسانية،فلم تنهزم النازية إلا بعد أن احتلت الكثير من الأقطار في أوروبا،وإفريقيا[...]،ومثل ذلك الاحتلال البشع-وإن كان قصير الزمن- ماكان ليمضي دون أن يترك آثاره الكبرى في عقول البنيات المفكرة للمجتمعات الانسانية[...] ونتيجة لذلك،فإن الرواية التقليدية في شكلها المألوف[...]لم تعد شكلا أدبيا قادرا على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة-وبالتالي ضرورة- التفكير في ابتكار شكل جديد للكتابة الأدبية بعامة،وللرواية بخاصة.[2]

02 - **الحرب التحريرية الجزائرية:** لانشك في أن ميلاد الرواية الجديدة كان بفرنسا ولانشك أيضا في اقتران ميلادها باندلاع الثورة التحريرية

---

[1] سعيد يقطين:القراءة والتجربة-حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب،دار الثقافة،ط 1،الدار البيضاء ، 1985م،ص297.

[2] يُنظر: عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواي،ص52.

بالجزائر 01-11-1954م ذلك أن هذه الحرب الضروس قد أثرت تأثيرا عنيفا على المجتمع الفرنسي،كما كانت هزيمة معركة ديان بيان فو في الفيتنام هزته قبل ذلك بزمن قصير،كما هزت عقول المفكرين الفرنسيين فبدا ذلك جليا في كتابات كثير منهم[...]ومنها:روايات ***ناطالي صاروط ى Le Plane'tarium Nthalie Sarraute Marte'eau 1953[1] Les Fruit D'or1963-1959***

03 - **<u>استكشاف السلاح الذري:</u>** إن أي كاتب مفكر حين يذكر هذا السلاح المخبأ لفعل الشر وتبييت الدمار،وتخريب الأرض،ليُصاب بالذهول أمام ما يتركه من قضاء على الأخضر واليابس وكل حياة على هذه المعمورة، أفلا يكون لهذا العامل الرهيب أثر في إنشاء الرواية الجديدة التي تقوم فلسفتها الأدبية على نبذ القيم،والكفر بالوذزمان،والتنكر للتاريخ والاستسلام إلى العبث والقلق والتشاؤم؟[2]

04 - **<u>غزو الفضاء:</u>** لقد كان لغزو الفضاء الخارجي من قبل السوفيات،ونزول الأميريكيون على سطح القمر،نتائج سلبية على أخيلة بعض المفكرين،والشعراء-خاصة- الذين مات القمر في نظرهم حين داسته أقدام الانسان،فلو وُزعت تلك الأموال التي أُنفقت على تهيئة المركبة الفضائية لكان أحسن غي نظرهم.

إذن، بهذا الغزو للفضاء تغيرت العديد من المفاهيم والمسلمات التي اعتقد بها الروائيون التقليديون ردحا من الزمن،فاضطرب الخيال،وتشاءم الانسان وتمزقت دواخله. [3]ومنه فليست هذه العوامل

---

[1]: عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواي. ص 53

[2] المرجع نفسه:ص ص54-55.

[3] يُنظر: المرجع نفسه:ص ص58...62.

وحدها كانت سببا في ميلاد الرواية الجديدة بل هناك عوامل أخرى نذكر منها:اللغة،الترجم،التأليف،الاحتكاك الثقافي... وغيرها من العوامل.

03-سياقها الفكري الذي وُلدت فيه: إن مفهوم الرواية الجديدة مفهوم غير مستقر،على الرغم من اختلاف العصور الأدبية عبر التاريخ،إلا أنها جعلت لنفسها مع الحياة علاقة متينة،فراح الكثيرون يسمونها "أدب الحياة"؛حيث تكون قريبة من حياة الناس والتعبير عن آلامهم ومعاناتهم،إنها وصف لحالة العالم و المجتمع والذات؛وبهذا المعنى فهي تلائم تماما عصرنا الذي هو عصر الشك وعدم تيقن من المستقبل. [1]وهكذا فعصر الشكر واللا يقين كان التربة الخصبة والسياق الملائم الذي وُلدت فيه الرواية الجديدة .

لقد شهدت الرواية تطورا كبيرا،فبعد أن كانت تصويرا للمجتمع والمشاعر،صارت بحثا فكريا فلسفيا،وفنيا،وهي بمثابة مشروع إنساني متكامل رافق مسيرة العقل البشري الذي كلما بحث عن الحقيقة عاد أكثر شكاً وأبعد مايكون عن اليقين،في دورة البحث التي لاتنتهي،وإن كانت الرواية التقليدية تهتم بتصوير المجتمع،وتنقل مشاعره،فإن الرواية الجديدة بحث فلسفي وفني،فأنت في الرواية الجديدة لست إزاء قراءة ومتابعة حكاية الرواية،بل عليك قراءة ومتابعة حكاية ثقافة الرواية[2]،ولمواكبة هذا التغيير الحاصل وجب التحلي عن هذا القارئ التقليدي الذي لايفهم من قراءة القصة سوى تتبع مسار الحكي فيها،والتوجه نحو قارئ ذي مرجعيات وخلفيات واسعة ، تمكنه من مواكبة مضامين وأشكال الرواية الجديدة.

---

[1] محمد برادة:الرواية العربية ورهان التجديد،(كتاب دبي الثقافية)،الاصدار 49،دار الصدى،ط1،دبي،الامارات العربية المتحدة ، ماي2011م، ص40.

[2] صدوق نورالدين:ميلان كونديرا علامة في الرواية ونقدها،جريدة لشرق الأوسط،الأربعاء08مارس2006،العدد9962،*WWW Archive aawsat.com*

تختلف صناعة الرواية من شكلٍ لآخر يمثل تأثره بسياقه التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي أفرزه،و ومن أمثلة هذا التأثر ما قام به الناقد رولاند بارت ***Roland Parthes*** (1915م-1980م)في التفريق بين مفهومين اثنين للكتابة؛يعود الأول لفترة الخمسينيات،والثاني لفترة السبعينيات من القرن العشرين،أي فترتين مختلفتين زمنياً من حيث المعطيات،حيث يقول إن الكتابة:

01 - فعل للتضامن التاريخي ،ووظيفتها ربط العلاقة بين الابداع والمجتمع.

02 - التلفظ الذي من خلاله تخاطر الذات بانقسامها عن طريق التشتت والارتماء جانبيا على الورقة البيضاء. [1]وهكذا فالمصطلحاتن لاتثبت وتستقر على مفهوم واحد بعينه، حتى وإن حصل اتفاق بين بعض جزئياتها،فالمصطلحات والمفاهيم غير ثابتة فما بالك لو غيرت الزمان والمكان،وتناقلتها الذوات المختلفة،فيصير من حقها أن لاتستقر على حال.

4- القطيعة مع الماضي وميلاد الرواية العربية الجديدة (الحساسية الجديدة): لانعني بالرواية الجديدة ***Nouvau Roman*** الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية التي تهتم بالتحليل النفسي لشخصياتها وبالتعليق الفلسفي المطول على مواقفها،[2]وإنما نعني بذلك التحولات التي شهدتها الرواية على مستوى الشكل والمضمون،وهذا ما يجعل منها رواية جديدة تبحث عن التجديد وكل ماهو مخالف ومغاير لما هو سائد ومألوف.

فبعد مرور قرن من ا لزمن على ظهور الرواية بوصفها جنسًا غربيا أضحت تمثل منظومة الثقافة العربية الأدبية المعاصرة ،إذ هي المعبّر الحقيقي عن

---

[1] محمد برادة:الرواية العربية ورهان التجديد،ص32

[2] ينظر:مجدي وهبة ، كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة بيروت،ط2،لبنان ، 1984م، ص185.

الواقع العام والخاص كما لها دور فكري وروحي و جمالي في التعبير عن قضايا الأمة ورؤاها، ومنها التعبير عن القلق السائد المنهزم بعد حرب 1967م؛ إذ لم تعد الرواية التقليدية قادرة على التعبير عن هذا الواقع المحبط المقموع لذلك كان لابد من تجاوزها إلى الرواية الجديدة التي تنهل من أعمال كافكا 1924 وبروست 1922[1].

وقبل الحديث عن الحساسية الجديدة في الرواية لابد أن نعرّج على الحساسية القديمة أو التقليدية.

04-01-الحساسية التقليدية: تعتبر نهاية القرن 19م وبداية القرن 20م الماضيين من مظاهر تغير هذه الحساسية الأدبية ؛حيث حاول الأدب العربي التخلص من الأشكال الأدبية التقليدية التي سادت فترة الحكم العثماني –عصر الانحطاط– وما تلاه،مقابل السعي إلى تأسيس كتابة ابداعية فنية جديدة،تشكلت في بوتقة البحث الجماعي عن هوية عربية أصيلة،وعن أنماط أدبية جديدة،بامكانها استيعاب مستجدات الراهن السائر في طريق النمو،وتكون صورة للزمن الجديد،وقد ساعد على بناء وتشكل هذه الحساسية الجديدة في المجتمع العربي مجموعة من الكتاب الطليعيين المخضرمين الذين شهدوا ميلاد الرواية العربية،ورصدوا بواكير الضوء من فجرها.[2]

لقد قفزت الكتابة العربية قفزة نوعية في مجال الكتابة سواء النثرية منذ **المنفلوطي وجبران،ومحمد حسين هيكل**"**رواية زينب**"،أو الشعرية على يدي **حافظ إبراهيم وأحمد شوقي وغيرهم** ، والتي ظلت سائدة حتى نهاية

[1] صبحة أحمد علقم : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، وزارة الثقافة ،(د.ط) ،عمان، الأردن،2006،ص91.

[2] عبد المالك أشهبون:الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخراط نموذجا)،الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ودار الأمان،ط1،الرباط،المغرب ،2010م-1431هـ،ص11

الخمسينيات من القرن الميلادي الماضي، كما رأت أن الفن صورة للواقع ثم استنفذت الحساسية القديمة عطاءها في تلك المرحلة على الرغم مما قدمته من فضائل. [1] كما اعتمدت الحساسية التقليدية على مبدأ محاكاة الواقع، أ كان هذا الواقع حقيقيا أم من صنع خيال الكاتب، وقد ازدهرت مع انتشار تيار الواقعية في الرواية العربية كما برز لهذه الحساسية أفقان رئيسان مهيمنان على أفق انتظار القارئ في تلك المرحلة : أفق انتظار رومانسي مثلته روايات التسلية والترفيه وروايات جرجي زيدان التاريخية وزينب لحسنين هيكل والأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران، وأفق انتظار واقعي مثلته روايات نجيب محفوظ الواقعية على وجه الخصوص [2]، كما تعددت الأشكال الروائية بتعدد الروائيين وتباين وجهات النظر ، فبرزت الرواية (البوليفونية) ذات الأصوات المتعددة ، ورواية تيار الوعي والرواية الدرامية ...ويتضح ظهور هذه الأشكال بشكل قوي في نتاجنا الأدبي العربي خاصة في أعمال بعض الروائيين من أمثال: صنع الله إبراهيم الذي كانت له كلمته في الرواية الجديدة التي مثلت نقلة في الكتابة الإبداعية أطلق عليها إدوار د الخراط مصطلح "الحساسية الجديدة".

04-02- الحساسية الجديدة: تعود بدايات الانتقال والتحول نحو الرواية العربية الجديدة أو الحساسية الجديدة للرواية العربية إلى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وبعد فاجعة هزيمة يونيو 1967م وهذا الانتقال في تاريخ الرواية العربية لم يكن انتقالا عاديا ،ذلك أن صفة "**الحساسية الجديدة**" هي إشارة ضمنية إلى التغيرات التي لحقت الإشكاليات المطروحة على المجتمعات العربية، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين،وطبيعة

---

[1] المرجع نفسه:ص12.

[2] عبد المالك أشهبون الحساسية الجديدة في الرواية العربية ص12.

تمثل الروائي العربي لهذه التغيرات[1]، وما كان لها من ظلال وتحويرات في مضامين وأشكال الرواية،بل في جميع الأجناس الأدبية.وهكذا تعني صفة "**الجديدة**" ما طرأ على المجتمع العربي من تحولات وتغييرات،واستغراقها للأشكال والأجناس الأدبية[2].

إنّ الحساسية الجديدة تتناول كافة التغيرات التي طرأت على الرواية العربية من حيث:**الشكل والمضمون، الفكرة العامة، البنية، الزمكان، اللغة والأسلوب، الراوي، وحتى القارئ نفسه**؛حيث قامت بثورة عارمة على القواعد الفنية للرواية التقليدية المألوفة، وذلك من خلال نقل الرواية التقليدية من اليقين الهادئ إلى أفق الشك والاضطراب،ليحصل القارئ على الغذاء الثقافي الذي يحتاج إليه.[3]

وللإحاطة أكثر بمفهوم الحساسية الجديدة نورد رأي **صبري حافظ** في ذلك إذ يقول: "إنّ الحساسية ليست مستقاة من كلمة (sensitivity) التي تشير إلى الجوانب الحسية أو إلى كل ما له علاقة بالمشاعر الرقيقة أو الانفعالات المتقلبة أو بعبارة أخرى كل ما يتصل بالجوانب المادية أو الاستعارية لحاسة اللمس ولكنها مستمدة من كلمة (sensibility) التي تدل فيها الحساسية على الوعي والإدراك لا على الانفعالات المتقلبة سواء أكان هذا الإدراك عن طريق العقل أم الحس أو عن طريقهما معا، والتي تنطوي لربطها بين الإحساس (sense) والقدرة (ability) على المقدرة الحدسية

---

[1] المرجع نفسه: ص13.

[2] عبد القادر بن سالم:بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد،منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف ودار الأمان،ط1 ،الرباط ، المغرب ،2013م-1434هـ،ص19.

[3] ينظر:أيمن الحسن:الحساسية الجديدة في القصة والرواية،جريدة الأسبوع الأدبي،دبي،العدد16،1325صفر1434هـ،الموافق لـ29-12-2012م،ص05.

المتصلة لكل من الوعي والإدراك في مجال المعرفة" [1]كما أن الحساسية الجديدة تحمل استشرافا لنظام قيمي جديد على المستوى الفني والثقافي والاجتماعي، وتحوي تيارات عديدة منها : تيار التشيّئ أو التغريب، التيار الداخلي، تيار استيحاء التراث العربي، تيار الواقعية السحرية وتيار الواقعية الجديدة، ويعترف الخراط بأن هذه التصنيفات هي مجرد تأمل[2].

إنّ الحساسية الجديدة بحث قلق عن الحقيقة . فهي قلق دائب وعملية تجاوز وخرق مستمر للسائد والمألوف ، ومن العوامل التي ساهمت في ظهور هذا النوع من الكتابة الإبداعية هو الطبيعة الحوارية والاستيعابية التي مكنتها من مد جسور التواصل مع مختلف الأنواع والأجناس الأدبية "إنها الكتابة التي تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات ونجوى ... وتعبر الحدود وتسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة ، تتخطاها وتشتمل عليها وتستحدث لنفسها جدة تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبي وتتحدى عمقها الآن"[3]

و من هنا فإن صفة الحساسية الجديدة هي إشارة ضمنية إلى التغيرات التي لحقت الإشكاليات المطروحة على المجتمعات العربية خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين،وطبيعة تمثل الروائي العربي لهذه التغييرات،[4] مما أدى بالرواية إلى انعطاف نحو كتابة روائية مغايرة تسعى إلى استخلاص معايير وسمات الكتابة الجديدة التي سنحاول حصرها في النقاط التالية:

---

[1] صبري حافظ :جماليات الحساسية و التغير الثقافي مجلة فصول المجلد السادس ع 4 يوليو أغسطس سبتمبر 1986ص70.

[2] إدوار الخراط: الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ،دار الآداب، ط1،بيروت ،1993 م،ص02.

[3] إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية مقالات في ظاهرة القصة القصيرة ، دار شرقيات الظاهرة،ط 1، 1994م،ص28.

[4] عبد المالك أشهبون:الحساسية الجديدة في الرواية العربية،ص13.

01 –تكمن الكتابة الجديدة عند "الخراط" من خلال كتابه"الحساسية الجديدة"في كسر الترتيب السردي الطردي، فك العقدة التقليدية،الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر،تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، [1]تراكب الأفعال:المضارع والماضي والمحتمل معاً،وتهديد بنية اللغة المكرسة ورميها–نهائيا–خارج متاحف القواميس،توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر،مساءلة–إن لم تكت مداهمة–الشكل الاجتماعي القائم،تدمير سياق اللغة السائد المقبول،اقتحام مغاور ما تحت الوعي،واستخدام صيغة "الأنا"لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية اغوار الذات وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة،المشتركة التي يمكن أن نسميها"مابين الذات،والتي تحل الآن محل موضوعية مفترضة،وغيرها من التقنيات،وليست هذه التقنيات شكلية ،ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الاحالة على الواقع"بل هي رؤية وموقف، [2]يتخذ من العالم موقف وطريقة يُنظر بها إلى عناصره ومكوناته؛أي أن لكل كاتب رؤيته الخاصة به تميزه عن غيره،ذلك أن مايجعل نصا روائيا ما قابلا للاندراج في اطار الرواية العربية الجديدة ليس استخدامه تقنيات سردية جديدة فقط بل رؤيته للعالم التي تحدد طريقة استخدام التقنيات السردية وإمكانية الافادة منها.[3]

---

[1] حسين المناصرة:مقاربة الرواية قراءات في نقد النقد، ص35.

[2] ادوارد الخراط: الحساسية الجديدة(مقالات في الظاهرة القصصية)،ص ص11–12.

[3] فخري صالح:الرواية العربية الجديدة،ص22.

02 – التعبير عن العالم المأساوي المليئ بالصراعات بلغة ساخرة .

03 – الأعمال الروائية الجديدية مليئة بأمثلة من عدم التطابق مع أفق انتظار القارئ[...] فكلما أحدث العمل الأدبي قطيعة مع توجهاتنا المألوفة،باعتبارها نصوصا جديدة تفتح آفاقا مغايرة،كلما اعتبرها القارئ/المستهلك غير مقروؤ وفق المنطق القرائي المألوف،هذه المواصفات المنفردة للنص الروائي الجديد ستؤدي–لامحالة– إلأى تخييب أفق انتظار القارئ الذي تعوّد على نموذج الروايات التقليدية التي يستهلكها استهلاكا،[1]

04 – توجه الروائيين وتمردهم على القواعد الجاهزة وميلهم إلى تمزيق الشخصيات واظطهادها وتمزيق الحبكة الروائية،وتدمير التركيبة الزمكانية...[2]

05 – كما تميزت الرواية الجديدة بكونها تحريرا للذات، وتفجيرا للطاقة الشعرية الكامنة في أكثر المشاهد تعاسة وبؤسا[...]ويمكن عدها انجازا عن طريق تأسيس النص المفتوح،الذي يفجر طاقة، الشعر ويطوعها لخدمة الحدث القصصي ويستخدم لغة الحلم،ويعتمد الزمن النفسي، يعني بالبحث عن الرموز والدلالات، [3]وهذه الرموز تحمل في طياتها شحنات دلالية عميقة متحررة ؛لأن تحرر اللغة يعتبر تحريرا للفكر لهذا تعالت عند الحداثيين العرب دعوات تنادي بهدم بنية التعبير في اللغة العربية،واعادة بنائها من جديد [...] وأن هذا الهدم واعادة البناء لايهتم في نظرهم إلا بتحرير اللغة العربية من إحالاتها الدينية

---

[1] عبد المالك أشهبون:الحساسية الجديدة في الرواية العربية،ص22.

[2] حسين المناصرة:مقاربة الرواية،قراءات في نقد النقد، ص153.

[3] أحمد إبراهيم الفقيه:حول جديد القصة القصيرة في المغرب العربي،الدخول إلى بهو المرايا،مجلة العربي،الكويت، ع 376،مارس 1990م،ص ص113 –114.

وارتباطها بالدين، [1]فالحداثة عندهم السير على منوال الغرب وطرقهم ،وأن التخلف يعود سببه إلأى التمسك بالدين وتوظيفه في كتاباتهم.

05-تيارات رواية "الحساسية الجديدة": يرى"الخراط" في سياق حديثه عن تيارات الحساسية الجديدة أنه لها تيارات متباينة،وتبيّن في سياق كل تيار منها فروقا في الدرجة والحدة،واختلافا في النقاء الانتمائي للتيار نفسه،ومن هذه التيارات نذكر:

01 - **تيار التشييئ* أو التغريب**:يجسد هذا التيار رفضا للحياة والعالم؛لأن العالم بالنسبة لهم مليئ بالقهر والاحباط والقسوة والقمع،وتسمية التشيؤ تنفصح عن خصائص واضحة لمشهد قصصي،تقف فيه الاشياء والاشخاص الذين أوشكوت أن يصبحوا بدورهم كالاشياء،مقررة وموضوعة،شاخصة،مائلة،كأنها لذاتها،وكأنها لاتعني ولا تدل على شيئ آخر غير ذاتها، ويتصدر لائحة هذا التيار:**إبراهيم أصلان،وبهاء طاهر،ومحمود الورداني،وعبد جبير،وإلياس خوري،وزكريا تامر،وآخرون**،[2]

02 - **التيار الداخلي**: وهو نقيض تيار التشيؤ،فنرى من خلاله أن رؤية الكاتب داخلية،واللغة متفجرة وحسية، شبيهة بكتلة متحركة فوارة،

---

[1] لطفي فكري محمد الجودي:نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث،-قراءة في تجربة د-عبد العزيز حمودة"المرايا المقعرة،الخروج من التيه،المرايا المحدبة"أنموذجا،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة،مصر ،2001م،ص55.

* **التشييئ**:إفراغ للأنسان من مضامينه الحقيقية الجوهرية وإلباسه هوية زائفة خالية من المعنى،وتحميله مضامين لاتؤهله أن يكون إنسانا،وهو من إفرازات النظام الرأسمالي أو الحداثة المادية الجافة التي قتلت الإله والإنسان وغيبت القيم.(يُنظر:صباح قارة:إشكالية تشيؤ الإنسان في الحداثة الغربية من منظور عبد الوهاب المسيري-مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير،كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس،سطيف،الجزائر،نوقشت سنة 1433هـ،الموافق ل2012م،ص201.

[2] عبد المالك أشهبون:الحساسية الجديدة في الرواية العربية،ص19.

ويمثل هذا التيار كُتاب من بينهم:إدوارد الخراط،وحيدر حيدر، ومحمد إبراهيم مبروك.[1]

03 -**تيار استحياء التراث العربي:** سواء كان تاريخي أو شعبي وهذا التيار يقوم على توظيف كل أشكال التراث،من حكاية شعبية وكتب تاريخية وسير شعبية،ويمثل هذا التيار :**يحي الطاهرعبد الله وجمال الغيطاني وعبد الكريم قاسم ومحمد مستجاب وغيرهم.**[2]

04 -**تيار الواقعية السحرية:** ويسمى تيار الفنتازيا وفي هذا التيار تسقط الحدود بين"ظاهرية " الواقع العيني المرئي المحسوس،وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة بنسيج الواقع.ومن كتابها:إبراهيم عبد المجيد وسعيد الكفراوي وحيدر حيدر وآخرون.[3]

05 -**تيار الواقعية الجديدة:** وفي هذا التيار يبدو التكنيك التقليدي هو السائد،وقد يكون النأي عن المغامرات الحداثية الشكلية ملموسا،ولكن التأمل اليسير يكشف أن هذا غير صحيح،فالموقف هنا هو موقف رفض للسلطة التقليدية،والرؤية هي-أساسا- مساءلة نظام القيم السائد؛أي نجد هنا نوعا من تقنية الشكل التقليدي،وفي هذا التيار نضع كتابات يوسف القعيد،التي تريد لنفسها أن تكون أدبا مباشرا،ويمارس في داخل هذه الإرادة تقنيات حداثية متنوعة،ومن أقطاب هذا التيار :**خيري شلبي،محمد المنسي قنديل،سلوى بكر،صنع الله إبراهيم،سليمان فياض وغيرهم.**[4] من الأدباء.

---

[1] المرجع نفسه:ص19.

[2] عبد المالك أشهبون:الحساسية الجديدة في الرواية العربية،ص19.

[3] المرجع نفسه:ص19.

[4] يُنظر:إدوارد الخراط:الحساسية الجديدة(مقالات في الظاهرة القصصية)،ص20.

كما يقر "الخراط" بأن هذا التصنيف مجرد تأمل،لا تقنين،هو تصور لاتقعيد،هو افتراض ومجرد من التفصيلات والتانويعات،والكاتب الواحد قد يفيد من إنجازات أكثر من تيار،وإن درجة نقاء تيار ما، حتى في التجربة الواحدة لكاتب بعينه،متراوحة ونسبية.[1]

06-علاقة الرواية الجديدة "الحساسية الجديدة" بالحداثة: من مظاهر الحداثة في الرواية تناقضها مع الواقع،وموقفها الرافض للثوابت،والتجريب الخلاق،والبحث المستمر عن نفاق وصيغ جديدة للعمل الفني، فهي إذن التجاوز لما هو قائم والثورة على القيود والتقاليد.[2]

وقد بين "**الخراط**" في كتابه "الحساسية الجديدة(مقالات في الظاهرة القصصية)"،أن الحساسية الجديدة أو "الرواية الجديدة" تختلف عن الحداثة،وإن كانت تتفق معها في مساحات كثيرة نذكر منها:

أن الحداثة ليست قرينا للجدة، وليست تاريخية فحسب،فهي-أساسا-تغبير عن القيمي لا عن الزمني،وهي نفي مستمر،ليس في تكوينه ما يتيح له أن يكون بنية، ثابتة؛أي أنها سؤال مفتوح،وسعي مستمر نحو المستحيل،والتجاوز المستمر للاشكال.

وتختلف عن الحساسية الجديدة في أن مجموع الرؤى أو الطرائق الفنية في الحساسية الجديدة يمكن أن تستقر،وتصبح نتاجا تاريخيا وزمنيا وتتجاوزها،وتقوم على أثرها حساسية جديدة أخرى،أما الحداثة فهي قيمة في العمل الفني،تتجاوز الزمن وتخلد عبر التاريخ.[3]

---

[1] يُنظر: المرجع نفسه:ص19.

[2] يُنظر:نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد،دار الحوار،ط3،اللاذقية،سوريا ، 2006م،ص53.

[3] يُنظر:إدوارد الخراط:الحساسية الجديدة(مقالات في الظاهرة القصصية)،ص21-22.

وإذا كانت الحساسية التقليدية تمثل رافدا من روافد النظام القيمي السائد،فإن الحساسية الجديدة تحمل استشرافا لنظام قيمي جديد،لافي الفن فقط بل على المستوى الثقافي والاجتماعي والتاريخي، [1]وبالتالي فهي ليست فكرة شكلية،بل هي مرتبطة بالتطور الاجتماعي والتاريخي.[2]

07-ميلاد الرواية العربية الفنية في الجزائر: لاتختلف نشأة الرواية الجزائرية عن سليلتها في الوطن العربي؛فلها جذور عربية إسلامية مشتركة كصيغ القصص القرآني والسيرة النبوية والمقامات والرسائل والرحلات، [3]غير أنه من زاوية أخرى تشير بعض الدراسات إلى أن أول نص قصصي أُعتُبر أول عمل سردي كُتب في الأدب الجزائري والذي يدخل في إطار جنس الرواية هو رواية" **حكاية العشاق في الحب والاشتياق**"لمحمد مصطفى بن إبراهيم المدعو بالأمير مصطفى سنة 1849م[4].

وإذا أخذنا في الحسبان هذه المقولة فإننا نجد أن بداية الرواية العربية الحديثة وانطلاقتها كانت من الجزائر،غير أن ضعف هذا العمل وابتعاده عن درجة فنيات الكتابة الروائية جعل دارسين ونقاد من أمثال الناقد **عمر بن قينة** [5] يتحفظون حول إمكانية عد هذا النص أول عمل سردي عربي.

وبعد هذا النص السردي الجزائري ظهرت محاولات أخرى على شكل رحلات ذات طابع قصصي ،تلتها نصوص أخرى يتحسس أصحابها من خلالها

---

[1] إدوارد الخراط:الحساسية الجديدة(مقالات في الظاهرة القصصية)،:ص23.

[2] يُنظر: المرجع نفسه:ص07.

[3] يُنظر:بن يحي شادية:الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، موقع ديوان العرب،WWW.DIWANALARAB.COM،بتاريخ:04-05-2013م،10:30.

[4] عمر بن قينة:في الأدب الجزائري الحديث،تأريخا وقضايا وأعلاما،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون، الجزائر، 1996م ، ص ص197-198.

[5] يُنظر: عمر بن قينة:دراسات في القصة الجزائرية(القصيرة والطويلة)،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986م،ص17.

مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص "**غادة أم القرى**" لأحمد رضا حوحو سنة 1947م،وهو تاريخ صدورها الذي تأخر بأربع سنوات عن تاريخ كتابتها(1943م)،والذي عُد هو الآخر من النصوص التأسيسية لهذا الفن في الجزائر،و "**الطالب المنكوب**" سنة 1951م لعبد المجيد الشافعي،و" **الحريق** "سنة 1957م لنور الدين بوجدرة، [1]و"**صوت الغرام**" 1967م،لمحمد منيع، لكن تعود البداية الفنية للرواية الجزائرية مع نص "**ريح الجنوب**"سنة 1971م،لعبد الحميد بن هدوقة، الذي يمكن أن نؤسس من خلاله على البداية الفنية للرواية الجزائرية.[2]

على الرغم من اعتبار نص"ريح الجنوب"لعبد الحميد بن هدوقة سنة 1971م أول نص جزائري فني إلاّ أن المشهد السردي الجزائري لا يخلو من بعض البدايات الساذجة للرواية العربية الجزائرية،سواء على مستوى الموضوعات أو على مستوى الأسلوب والبناء الفني كالقصة المطولة التي كتبها أحمد رضا حوحو "**غادة أم القرى**" سنة1947م،وقصة عبد المجيد الشافعي"**الطالب المنكوب**"[3]،لكن الملاحظ أن نص"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة جاء متأخرا نسبيا عما سبقه من نصوص أولى،وهذا التأخر يطرح جملة من الأسئلة:

- لماذا لم تستفد هذه النصوص من تقنيات الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية التي كان لها السبق والتميز؟ وتحذو حذوها.

---

[1] صالح مفقودة:نشأة الرواية العربية في الجزائر،التأسيس والتأصيل،مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،جامعة بسكرة،مطبعة قدار الشروق،العدد2، 2005م،ص17.

[2] يُنظر:بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر،ط1،تونس ،2005م،ص7.

[3] يُنظر:عبد الله الركيبي:تطور النثر الجزائري الحديث(1830م-1974م)،الدار العربية للكتاب،(د،ط)،تونس،1978م،ص199-200.

- هل الرواية العربية الجزائرية كانت نتيجة علاقة تاريخية مع شقيقتها في المشرق العربي؟أم كانت لها علاقات مع الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.
- لماذا لم يتم الاستثمار في النصوص الأولى المكتوبة باللغة العربية،وتطويرها وفق تقنيات جديدة؟
- هل كانت الرواية الجزائرية ناتجة عن حركة تطويرية في النثر الجزائري القديم(المقامة والقصة والرحلة)؟

لم يتفاعل الشعب الجزائري مع النهضة الأوربية –الفرنسية–في الجزائر ؛وذلك لأنه كان استعمارا استيطانيا يحمل معه حقدا استعماريا ناضجا يسعى إلى تدمير كل شيئ أرضا وإنسانا وثقافة. [1]فمخططات المستعمر الفرنسي الغاشم وسياسته التدميرية وخصوصا محاولته طمس الهوية الوطنية(اللغة والدين)،كان لها بالغ الأثر وعظيمه على الثقافة بشكل عام؛حيث تدهور التعليم،واختفى الحس الوطني في الأدب،مما أدى إلى ظهور نوع من الأدب الذي تميز بالركاكة والعجمة في التعبير والتركيب.[2]

وأمام هذه الظروف الثقافية المتأزمة التي تفشت في المجتمع الجزائري وفي أوساط بعض المتعلمين،لم يكن للكتاب الجزائريين من خيار سوى التوجه إلى كتابة القصة القصيرة؛لاعتبارها الأقرب للتعبير عن الواقع المعيشي اليومي للجزائريين، وهذ رغم عدم وجود منوال أو نموذج روائي جزائري عربي ينسجون عليه أو يقلدونه، مثلما كان الأمر لكُتاب الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وهذه الظروف التي عاشها المثقف الجزائري أيضا ساهمت في دفع الشعر أن يكون في مقدمة الكتابة الجزائرية،يبث الروح الحماسية بين المجاهدين في ساحات

---

[1] يُنظر: عمر بن قينة:في الأدب الجزائري الحديث،ص10.

[2] المرجع نفسه:ص10.

الوغى ضد الاستعمار الفرنسي؛حيث أن الثورة شغلت الجميع:فلاحين،كادحين،ومثقفين، [1]فهذه الظروف وغيرها كانت عائقا أمام المثقف الجزائري أن يتفرغ ليكتب رواية فنية تستلزم كتابتها استقرارا نفسيا وصفاء ذهنيا.[2]

كل هذه وغيرها من الاسباب كانت وراء تأخر الرواية ظهور ونشأة الرواية العربية الجزائرية،حتى جائت فترة السبعينات مع الروائي الكبير عبد الحميد بن هدوقة،رغم وجود بعض المحاولات التي سبقته زمنيا.

كُتبت رواية"**ريح الجنوب**" في فترة حرجة من تاريخ الجزائر المستقلة،في الوقت الذي كثر الكلام عن الثورة الزراعية، حيث ألفها "**بن هدوقة**" ليدعم من خلالها الفلاح ويدعو لفك العزلة عن الريف،ليزاوج في موضوع الرواية بين مشكلة حرية المرأة ومشكلة تحرير الأرض،لتتوالى بعده مجموعة من الابداعات الروائية الجزائرية،من مثل:روايات الطاهر وطار **(اللاز سنة 1972م، والزلزال سنة 1974م)**،ورواية"**نهاية الأمس**" لعبد الحميد بن هدوقة سنة 1975م، ورواية"**نار ونور**" لعبد المالك مرتاض سنة 1975م، ورواية"**مالاتذروه الرياح**" لمحمد عرعار سنة 1972م التي عملت على تأسيس الرواية الجزائرية في السبعينات.[3]

إن الناقد **محمد مصايف** في كتابه"الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام"،قد حدد الروايات التي ظهرت في هذه الفترة–فترة السبعينيات– وصنفها حسب موضوعاتها واتجاهاتها،والتي يُلاحظ أنه في مجملها قد غلب عليها موضوع الثورة التحريرية؛ حيث كان لها الفضل في تطوير الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،وذلك لتوضيح خصوصيتها الثقافية وتميزها عن قرينتها العربية أو

---

1 يُنظر:عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث(1830م–1974م)،ص200.

[2] سيد أحمد النساج:بانوراما الرواية العربية،المركز العربي للثقافة،ط1، 1982،ص218.

[3] محمد مصايف:الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام،المؤسسة الوطنية للكتاب،(د،ط)،الجزائر،1983م،ص15.

المغاربية،رغم أن الاختلاف بينهما كان غير واضح ولاتفصله حدود،وذلك لكون الرواية الجزائرية لم تكن تختلف عن قرينتها المشرقية أو المغاربية سوى في مبالغة الرواية الجزائرية في توظيف تيمة الثورة مقارنة مع الرواية العربية التي تعددت مواضيعها المنحوتة من المعيش اليومي للمجتمعات العربية؛حيث يقول أحمد دوغان في كتابه"في الأدب الجزائري الحديث" لقد كان للثورة الجزائرية المسلحة(1954م-1962م) رصيدها الغالب في الرواية،وجاء التشخيص لأحداثها واعيا حينا، وعاطفيا حينا آخر ،وصورة هذه الثورة لم تكن مجسدة في بُعد واحد،وإنما جاءت في اتجاهات عدة.[1]

على الرغم من أن"بن هدوقة"في روايتيه"**ريح الجنوب**" و"**نهاية الأمس**" قد تحدث عن الاقطاع،وقضية الأرض من خلال الصراع القائم بين الثورة من جهة،والاقطاع من جهة أخرى، فإن"الطاهر وطار"حاول أن يُخرج الفن القصصي بما فيه الرواية من التابوت اللغوي والمضامين المستهلكة؛حيث جائت رواية "اللاز" إنجازا فنيا جريئا وضخما.[2]

لقد فتحت روايات"**الطاهر وطار**"و"**عبد الحميد بن هدوقة**" الطريق أمام وجوه روائية جزائرية جائت بعدهما من أمثال: **واسيني الأعرج وجيلالي خلاص ومحمد مفلاح ومرزاق بقطاش.**

08-مراحل تطور الرواية العربية في الجزائر:

08-01الرواية العربية الجزائرية :مرحلة ماقبل الاستقلال:

إن الشعب الجزائري بعد أحداث 08ماي1945 تيقن تمام اليقين أن ما أُخذ بالقوة لايُسترد إلا بالقوة ومن ثم تنامى لديه وعي بالثورة والتحرك لاخراج هذا

---

[1] أحمد دوغان:في الأدب الجزائري الحديث:منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د،ط)،سوريا،1996م،ص87.

[2] واسيني الأعرج:محاولة اقتراب من الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،مجلة الطريق ،شارع بشارة الخوري، بيروت، لبنان عدد413، أوت1981ص234.

العدو الذي قضى على الأخضر واليابس بل حتى العقول،وبفضل تضحيات رجال ضحوا بالنفس والنفيس من أجل حرية هذا الوطن تحقق النص سنة 1962.

تعود بداية الرواية في الجزائر إلى سنوات قبل اندلاع الثورة الحريرية،حين كتبت رواية "**غادة أم القرى**" لأحمد رضا حوحو والتي ظهرت سنة 1947م، ورواية "**الطالب المنكوب**" لعبد الحميد الشافعي سنة 1951م و"**الحريق**" لنور الدين بوجدرة سنة 1957م[1]، وهي أعمال ضعيفة مفتقرة إلى التقنيات الفنية كما رآها بعض الدارسين،كما أنها أقرب إلى القصة الطويلة سواء من حيث الأسلوب أو المضمون ،لعدم قدرتها على تمثيل تقنيات الرواية.

وسنحاول التطرق لهذه الأعمال حسب الترتيب الزمني لكل عمل محاولين تقديم الفكرة العامة التي تدور عليها أحداث كل رواية.

إن المتتبع لمضامين هـ ذه التجارب الروائية يجد أنها تتضمن قضايا اجتماعية، فرواية"**غادة أم القرى**" سنة 1947 والتي كانت حسب النقاد والدارسين ذات مستوى متواضع فنيا،إلا أنه يبقى علامة فنية رائدة في بنائه وجرأته، ويكفي "حوحو" فخرا أنه أول أديب كتب بالعربية وطرق أبواب الروائية [2]،لقد حاول الكاتب من خلالها التكلم عن قضية المرأة في الجزائر والاضطهاد الذي تتعرض له،فأهداها إليها رغم أن هذا الاهداء أثار حفيظة بعض المحافظين، الذين اتهموه بالدعوة إلى تحريض المرأة على التمرد على الرجل.[3]

أما رواية"عبد المجيد الشافعي" "**الطالب المنكوب**" فهو الآخر تناول فيها قضية اجتماعية عاطفية،تدور حكايتها حول قصة طالب جزائري رحل إلى تونس

---

[1] يُنظر:سهيلة جحيش:تحولات الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض من خلال الأعمال السردية الكاملة،قسم اللغة والأدب العربي،كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة،2015،ص17.

[2] واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية،المؤسسة الوطنية للكتاب،(د–ط)،الجزائر،1986م،ص130.

[3] عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث(1830م–1974م)،ص35.

لمواصلة دراسته،وهناك تعلق بفتاة تونسية،فعاشا علاقة حب حقيقية وتعلقا ببعضهما البعض،ولما انتهت فترة الدراسة رجع الشاب "عبد اللطيف" إلى الجزائر وحاول أن يكوّن نفسه ماديا؛ حيث استطاع أن يوفر المال ويزف الى حبيبته خبر تصميمه على الزواج منها وخبر عودته الى بلاده التي هي في أشد الحاجة اليه [1]، ويتزوج من الفتاة "لطيفة" التونسية التي أحبها وينجب منها أولادا.

أما رواية "**الحريق**" لنور الدين بوجدرة الصادرة سنة 1957م ،والتي تعتبر ثاني عمل يصدر في خمسينيات القرن الماضي وهي في بنائها الخارجي بسيطة إلى حد التسطح ،حيث لم تعتمد الأساليب الغربية المعقدة بقدر ما استفادت من السرد فغابت تقنيات الرواية الجديدة . [2]وتدور أحداث هذه القصة حول البطل"علاوة" الذي يقرر الانضمام إلى الثورة والالتحاق بالجبل بعدما قام الاحتلال الفرنسي بقتل والديه،فقرر الانتقام مضحيا بذلك بحبه لابنة عمه وخطيبته زهور التي لحقت به بعد فترة،ولكن تُصاب بمرض وتحدث الكارثة أن تموت بين يديه قبل أن تصل إلى تونس للعلاج هناك، فيجن جنون علاوة ويهاجم جنود العدو الفرنسي وتكون نهايته الاستشهاد في هذه المعركة، والشيئ اللافت للانتباه هو أنه يُدفن مع زهور في خندق واحد، وهكذا تنتهي هذه الرواية التي حاولت أن تجسد هموم الشعب الجزائري وهو تحت نير البورجوازية الفرنسية.[3]

---

[1] واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية ص 143.

[2] المرجع نفسه:ص372.

[3] يُنظر: المرجع نفسه:ص373.

وترجع ندرة الرواية الجزائرية العربية في هذه الفترة للأوضاع السياسية التي كانت سائدة في الجزائر المستعمرة،كما أن صعوبات الطباعة والنشر كانت جسيمة.[1]

08-02الرواية العربية الجزائرية :مرحلة مابعد الاستقلال:

لقد مكنت السنون العشر الأولى التي أعقبت الاستقلال الروائيين الجزائريين من الانفتاح على تطورات العصر الجديدة، فجعلت منهم يدخلون عالم الكتابة للتعبير عن الواقع المعيشي الجزائري،سواء بالعودة إلى الثورة وتوظيف أحداثها،أو التصوير المباشر لحياة الجزائريين الجديدة التي كانت نتاجاً للتغيرات التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

لقد عرفت الرواية الجزائرية بعد الاستقلال أي(فترة الستينيات والسبعينيات) مساهمات تأصيلية،جعلت من الثورة محركا أساسيا لعملية الكتابة،فمنذ الاستقلال أخذ التراث التاريخي مُمثلا في حرب التحرير سحضر في سائر الكتابات الروائية وبصورة مختلفة تتلون وفق منظور الكاتب ومستوى نضجه وطبيعة ثقافته التاريخية، [2]ففي هذه الفترة عبر الروائي الجزائري عن الثورة؛حيث اجتهد في تقديمها ضمن نصوصه.

---

[1] يُنظر:عايدة أديب بامية:تطور الأدب القصصي الجزائري(1925-1967)،تر،محمد صقر،ديوان المطبوعات الجامعية،(د-ط)،الجزائر،(د-ت)،ص61.

[2] مخلوف عامر:توظيف التراث في الرواية الجزائرية،منشورات دار الأديب،ط1،وهران،الجزائر ،2006م،ص12.

لقد ظلت الرواية الجزائرية في هذه الفترة رهينة موضوع الثورة،بل أضحت مرجعية الكتابة بها،فعبرت بصدق وأمانة عن معاناة الشعب في سبيل تحرير وطنه،ويرجع ذلك لهيمنة النزعة المحافظة.[1]

إن فترة السبعينيات تعتبر الفترة الهامة في تاريخ الرواية الجزائرية، والمرحلة الفعلية التي شهدت القفزة الحقيقية للنهوض بالفن الروائي في الجزائر،فظهرت مجموعة من الروايات من مثل: "**ريح الجنوب**" لعبد الحميد بن هدوقة،، ورواية "**اللاز**" للطاهر وطار، و رواية "**مالاتذروه الرياح**" لمحمد عبد العالي عرعار،وغيرها من الروايات.

فرواية"**اللاز**" **للطاهر وطار** اهتمت بتاريخ الثورة وأحداثها،على الرغم من أن الثورة في آخر الأمر إنما هي اطار زماني واجتماعي يُعالج الكاتب من خلاله موقفا إديولوجيا معينا،سواء كان سياسي أو ديني،يقول عنها الناقد محمد مصايف:"هذه هي رواية (اللاز) في محتواها العام، وفي اتجاهها الأديولوجي السياسي في الأدب الجزائري الحديث.[2]

يطرح"**وطار**" من خلال هذا العمل الروائي بكل واقعية قضية الثورة الجزائرية ،ويعتبر النقاد أن هذا النوع من الرواية الذي ظهر بعد الاستقلال قد مهّد لظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، والتي اتخذت من موضوعات الثورة التحريرية مادة لها،تستقي منها أحداثها ومواضيعها، فسار على نهجها **عبد الملك مرتاض** في روايته "**نار ونور**" سنة 1975، **ومرزاق بقطاش** في روايته "**طيور في الظهيرة**" سنة 1976، **وإسماعيل غموقات** في روايته "**الشمس تشرق**

---

[1] إدريس بودیبة:الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار:منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،ط 1،الجزائر ،2000م،ص36.

[2] محمد مصايف:الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،ص53.

على الجميع" ،وهي رواية بسيطة جدا على حد تعبير حفناوي بعلي [1]أما **محمد عرعار علي** في روايته "**مالا تذروه الرياح**" فقد عالج فيها الآثار النفسية والاجتماعية التي عانى منها الشعب الجزائري عامة وطبقاته المحرومة خاصة.[2]

أما رواية "**الزلزال**" فقد طرح فيها "**وطار**" إشكالية الثورة الزراعية وأثرها في الطبقة الاقطاعية،كما تكلم من خلالها على الأوضاع الاجتماعية لمدينة قسنطينة،من خلال وصف الآثار النفسية التي خلفها الاستعمار الفرنسي على نفوس أهاليها،من خلال شخصية **عبد المجيد بو الأرواح** نموذجا دالا عليها، كما أن العلامة الفنية التجريبية التي حققت لهذه التجربة الروائية أصالتها وتميرزها،تتمثل في استثمار الكاتب لمعمارية مدينة قسنطينة في بناء روايته، التي قسمها إلى سبعة فصول اتخذ لها من أسماء جسور المدينة السبعة عناوين وهي:باب القنطرة،سيدي مسيد،سيدي راشد،مجاز الغنم،جسر المصعد،جسر الشياطين،جسر الهواء،فضلا عن الصخرة المنشطرة إلى نصفين والتي قسّمت المدينة غداة زلزال 1974،كما استثمر تقنية التناص من النص القرآني ممثّلا في سورة الزلزلة من جهة وعلى النص الخلدوني من المقدمة من جهة أخرى،والذي يقرن العرب بخراب العمران.[3]

تعتبر رواية"**ريح الجنوب**"لعبد الحميد بن هدوقة باكورة الرواية الجزائرية لكونها أول نص جزائري يخضع لمقومات الجنس الروائي،فهي بداية فعلية ناضجة بلسان الأمة العربية، وجاءت بعدها رواية"مالاتذروه الرياح"لمحمد العالي عرعار، [4]

---

[1] حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري أفاق التجديد ومتاهات التجريب :دار اليازوري ،ط 1 ،عمان، الاردن ،2015م ،ص184.

[2] يُنظر: محمد مصايف:الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،ص53.

[3] يُنظر:بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،ص28.

[4] حاج محجوب عرابي: دراسات القصة الجزائرية المعاصرة،منشورات الإبداع،ط1،الجزائر ،1993م،ص59.

كما تبرز قيمتها في كونها أسست لاتجاه الكتابة الروائية الجزائرية الذي يميل إلى التجسيد الفعلي والواقعي لأحول المجتمع الجزائري،من خلال وصف القرية وعادات أهلها ونفسياتهم،كما رصدت هموم الفلاح الجزائري ومشاكله مع الأرض.[1]

إن رواية جيل السبعينات بالرغم مما يقال عنها من ضعف سواء في الرؤية أو الجمالية، فتُعتبر البداية الحقيقية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،ويُعتبر كُتابها الجيل الذي أسس الأرضية الروائية كجنس أدبي،وذلك بفضل إيمانه بثقافة الارادة التي تجلت في ذلك الربط بين النضال الثقافي والنضال السياسي.

لقد عالجت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في فترة السبعينيات،الأشكال الاجتماعية والسياسية المختلفة التي عرفها المجتمع،كما أنها ارتبطت بمختلف السياقات السياسية والتاريخية التي عرفتها الجزائر المستقلة، [2]كما تُعد رواية السبعينيات رواية البورجوازية الصغيرة المثقفة،كما أنها لم تخرج عن التاريخ والواقع المعيش،والمكتوب في الرواية هو المثقف المأزوم بإشكالية الواقع.[3]

08-03-الرواية الجزائرية :فترة السبعينيات:

إن المتتبع لحركة الفن الروائي في الجزائر يجد أنه شهد تطورا لم يُعرف له مثيل من قبل،فقد بزت أسماء روائية لامعة في سماء الأدب الجزائري أعطته دعما قويا ،من أمثال:الطاهر وطار،وعبد الحميد بن هدوقة،ورشيد بوجدرة، حيث تعتبر هذه الفترة المرحلة الفعلية لبداية الفن الروائي الفني في الجزائر،فظهرت

---

[1] عبد الفتاح عثمان:الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع،الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د-ط)،1993،ص101.

[2] محمد داود:الأدباء السباب والعنف في الوقت الراهن،مجلة إنسانيات،منشوراتCRASC،وهران،الجزائر ،العدد10 2000م،ص27.

[3] عباس إبراهيم:الرواية المغربية تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإديولوجي،دار الرائد للكتاب،ط 1،الجزائر ،2005م،ص104.

مجموعة من الأعمال الروائية من مثل: **ريح الجنوب ،مالاتذروه الرياح ،واللاز والزلزال.**

إن ظهور هذه المجموعة من الأعمال الروائية فتح الطريق أمام النقاد ليبحثوا في ثناياها،وينظروا إليها نظرة جادة،باحثين عن عناصر التفرد والتميز التي جعلت منها أعمالا رائدة،فبعد أن كانت بداياتها هشة بحاجة إلى دعم ومساندة،أصبحت تنتزع الاعجاب والتقدير وذلك لهيمنتها على الأجناس الأدبية الأخرى التي كانت منافسا لها،كالشعر والقصة القصيرة.

لقد مكنت السنوات العشر الأولى التي تلت الإستقلال الطبقة المثقفة في الجزائر من الانفتاح على الرواية العربية المعاصرة، فكانت كتاباتهم ملجأً للتعبير عن جزائر الاستقلال، وذلك بالتكلم عن بعض القضايا الواقعية تُمثل الواقع اليومي المعيشي، دون أن تخلو من الرجوع إلى أيام الاستعمار وتوظيف بعض صوره الحقيقية التي عاشها الشعب الجزائري.

إن هيمنة النزعة المحافظة على مظاهر الحياة الثقافية جعلت من الظروف العامة والذاتية غير مهيأة في هذه الفترة–فترة السبعينيات– لكتابة نصوص روائية حداثية،فكان أقصى طموحها هو إعادة بناء الموروث الثقافي في أبسط صوره،وأن معظم أدبائها لم يكونوا على اتصال وانفتاح على التيارات الحداثية المجددة،إضافة إلى المستوى التعريبي الضعيف للطبقة المثقفة؛ذلك لأن تعليمهم كانت تسيطر عليه اللغة الفرنسية،وبالتالي انعكس كل هذا على كتاباتهم التي كانت تفتقر للأناقة اللغوية والمحسنات اللفظية والبلاغية،زيادة على ذلك ملاحظة القطيعة بين الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية والأدب المكتوب بالفرنسية،وكذلك عدم

استفادة الأدب المكتوب باللغة العربية من التجارب العالمية غبر الاحتكاك والمثاقفة قصد امتلاك خطاب روائي قوي بإنجازاته وخصوصياته.[1]

08-03-01-خصائص الرواية العربية الجزائرية في فترة

السبعينيات: إن الرواية العربية الجزائرية من أكثر الأنواع الأدبية ارتباطاً بالواقع فقد عرفت تطوراً من حيث البناء الفني استجابةً منها لتطور الجنس الأدبي عامة والروائي خاصة حيث أصبحت كثيرة التداول على الألسن خاصة في السنوات الأخيرة وعبرت عن قيم روحية وارتبطت بمختلف العوامل التي عرفتها الجزائر منذ استقلالها ؛حيث شكلت نقطة تحول في التجربة الروائية وقد اتصفت معظم النصوص في هذه الفترة بجملة من العوامل والمميزات تختلف عن سابقتها من النصوص السردية من بينها نذكر:

ترسيخ النزعة الإيديولوجية:والتي تعتبر من أهم القضايا التي عالجها الروائي الجزائري في هذه المرحلة من تاريخ الجزائر ؛حيث عبرت عن جملة من الاشكاليات و القضايا المصيرية وعلى رأسها الثورة الزراعية.

كما تبدو النزعة الإيديولوجية على اتساع نطاقها واضحة في النتاج الروائي بالرغم من المرحلة المختلفة لجل الروائيين والتي عرفت درجة بروزها بين روائي وآخر ، شملت عناصر البيئة وعكست حوارية الحياة من حيث هي أنماط بشرية.[2]

وقد تجلت هذه القضايا في الأعمال الروائية لمجموعة من الكتاب الجزائريين الذين مثلوا الرواية السبعينية بمختلف خصائصها خير تمثيل ونذكر منهم : "الطاهر وطار "و"عبد الحميد بن هدوقة"، و"محمد علي عرعار "، و"مرزاق بقطاش " وغيرهم والملاحظ لأعمال هؤلائي الروائيين يجد أنهم أغرقوا في التعاطي مع الجانب

---

[1] يُنظر:أحلام معمري:نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالغة العربية،مجلة الأثر،جامعة قاصدي مرباح،ورقلة،العدد20،جوان2014م،ص60.

[2] يُنظر:أحمد الهواري: اهتزاز الرؤيا الواقعية في ريح الجنوب، مجلة الثقافة، (10) ع .سبتمبر، 1972

الإيديولوجي كما طُرحت مواضع مرتبطة به مثّلت بذلك السمة البارزة للرواية الجزائرية.

كما عرف الأدب الجزائري في هذه المرحلة مصطلح الثورة و الواقعية الاشتراكية بما تحمله في طياتها من معاني الإيديولوجيا، وبما عرفته هذه الفترة من اصلاحات على المستوى الاقتصادي والفكري باعتبار–الإديولوجيا– نتاج هذه المرحلة وتجلت مظاهرها من خلال رصد الواقع والوقوف عند أعنف الإشكالات التي تجلّت بعد الاستقلال وأفرزها النظام السياسي الحاكم ،بكل ما تحمله من خصوصيات تمكنت من الولوج في عمق الثقافة؛ حيث تجعل من الأدب دعاية يمتلك القدرة من خلالها على التوجيه نحو المعنى الثقافي وتحريك الشعور وطرح موضوع متعلق بالواقع المجتمع.[1]

ومنه فإ ن الرواية الجزائرية قد سعت إلى رصد تحولات القيم باعتبارها علامات دالة على تحول بنية المجتمع في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، وجسدت بذلك طموحات الانسان وكفاحه.

-كما نجد من خصائص رواية هذه الفترة الاعتماد على الشروط الموضوعية في تحريك الأحداث واستبعاد المفاجأة والصدف.

-وهناك مميزات وخصائص أخرى للنص الروائي تكمن في الخاصية التي يتكرر ذكرها كثيراً في الرواية وهي المتعلقة ببساطة اللغة والتقريرية التي كُتبت بها بعض تلك الروايات نجدها لغة قريبة من اللغة العامية خالية من ملامح البيان العربي. وباعتبار أن الرواية صورة حية عن الواقع فهي تعمد أيضا إلى طرح موضوعاتها ببساطة وتلقائية معبرة عن اللّغة الشعبية المستمدة من البيئة ونابعة من وعي الفرد.

---

[1] يُنظر:آمنة بلعلى: الرواية الجزائرية في المتخيل (من المتماثل إلى المختلف)، دار الآمال للطباعة والنشر، تيزي وزو،(د–ط)، 2006.52م،ص

-والذي يميز الرواية –السبعينية– هو فسحة الأمل التي تظهر في نهاية كل رواية ؛حيث كانت هذه المرحلة متميزة سادها التفاؤل والطموح لمستقبل أفضل، فكانت تيماتها مستمدة من تغيرات المجتمع لكن هذا الأخير لم يحقق هدفه المرجو فقد مما أعطى الكناية الأدبية نوعاً من الضبابية والسوداوية صاحبت الرواية إلى زمن غير بعيد كما اعتبرها البعض أزمة كانت سبباً فاصلاً بين الرواية السبعينية والثمانية.

- تجسيد البطل النموذجي الاشكالي (طرح إشكالات تتعلق بالمجتمع) فهي روايات تصور البطل وبهذا تكون البطولة هي الشخصية المرجعية في كل رواية تصور هموم المجتمع وتعبر عن تغيراته التي أفرزها تغير في النظام دون اغفال حضوره والتعبير عن، انشغالاته من خلال حضور بعض القضايا القومية في المتن الروائي.[1]

- محاولة فهم الواقع وإعلاء الجوانب الفكرية باعتبار أن الأدب بوظيفته وليس بماهيته تأثراً بالواقعية الاشتراكية.

-تبني الواقعية الاشتراكية والنقدية والتي استمدت مميزاتها من التطورات التي طرأت على المجتمع وما مس بنياته التقليدية متغيرات. وهذا ما نجده بالخصوص في كتابات" عبد الحميد بن هدوقة في "**ريح الجنوب** "و "الطاهر وطار "في "**الزلازل** "حيث تبنّو الاشتراكية وواقع الثورة الزراعية.[2]

[1] يُنظر:آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)،ص53.

[2] يُنظر: آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف):ص19.

-التركيز على الريف في جميع الموضوعات المتناولة ويرجع هذا لانحدار معظم الروائيين الجزائريين منه،وهذا ما أدى إلى انعدام الرواية البوليسية التي تدعو للعجائبية والفنتازيا.

-يتميز أدب هذه الفترة بكونه أدب جاد يرتكز على مواجهة الواقع في جوانبه المختلفة والعمل على انتقاد سلبياته وعيوبه.

-إنه أدب انتقادي يعمل على طرح المواضيع والقضايا المختلفة التي تشغل اهتمام السلطة.

-اهتمام والتزام الرواية –السبعينية– بالمقاومة وتفعيل نمو الوعي السياسي والاجتماعي والقومي.

-ارتباط روايتات هذه الفترة بالمجتمع وهذا ما جعلها تتداخل مع النظام والإيديولوجياً وكذا تعلقها الأزمة الذي انعكس على بناء الرواية فجاءت بذلك مرآة عاكسة للواقع بأحداثه العنيفة الذي مثّل معظم الإنتاج الروائي مما جعل حضوره مكثف وهذا لا يمنع من وجود نصوص أدبية استطاعت أن ترقى إلى المستوى الفني المطلوب في معالجة المواضيع إلى جانبها نذكر كتابات "الطاهر وطار "ومن بين الأزمات التي عكستها الرواية وطرحتها في مواضيعها واهتم بها الدارسون والنقاد نجد أزمة العنف التي سيطرت على الإنتاج الروائي وخصوصاً في تلك الفترة وامتد إلى فترة الثمانينات.

وخلاصة القول حول التجربة الروائية العربية في الجزائر في فترة السبعينيات هوأن هذه النصوص رغم الانتقادات التي وُجت إليها إلا أنها حملت هموم الإنسان الجزائري وطموحاته وآماله وعبرت عنها أحسن تعبير،كما استطاعت أن تكون مرآة عاكسة على الحياة الإجتماعية والسياسية والإقتصادية والثقافية بكل تفاصيلها وخصوصياتها،كما يمكن أن نعتبر أن بعض نصوصها–كما ذكرنا من

قبل- اللبنة الأساسية التي مهدت الأرضية وأرست دعائم الفن الروائي الجديد في الجزائر.

08-04-الرواية الجزائرية: فترة الثمانينيات: لقد شهد الخطاب السردي الجزائري منذ الثمانينيات تراكم التجارب الروائية لتشييد خصوصية هذا الفن فظهرت الأعمال الجديدة مؤشرا واضحا على تخطي المتن الجزائري للمراحل السابقة وذلك بظهور تحولات إيجابية في مكونات الخطاب الأدبي لهذا الجنس باعتباره بنية تلتقط التحولات وهي نفسها بنية تحويل.[1]

وهذه الفترة شهدت ميلاد جيل جديد من كُتّاب الرواية،كان أكثر عنفا في ملامسة الواقع الجزائري،وأكثر إصرارا على اختراق السائد السردي من خلال نزعته التجريبية التي تبحث عن أُفق حداثي جديد،المستفيد من منجزات الرواية الغربية والعالمية والعربية الجديدة ،فظهر جيل جديد تُمثله تجارب:

"واسيني الأعرج" في روايات:

- **(وقع الأحذية الخشنة)** سنة 1981م.
- و**(أوجاع رجل غامر صوب البحر)**سنة1983م.
- و**(نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري)** سنة1983م.
- و**(مصرع أحلام مريم الوديعة)**سنة1984م.
- و**(ماتبقّى من سيرة لخضر حمروش)** سنة1985م.
- و**(رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)**سنة1990م.

الحبيب السائح:في روايته:(زمن النمرود) سنة 1985م.

جيلالي خلاّص في روايتيه:

- (رائحة الكلب)سنة 1985م.

[1] محمد برادة:أسئلة الرواية اسئلة النقد:مطبعة النجاح الجديدة، ط1 ،الدار البيضاء ،المغرب ، 1996م،ص61.

- (حمائم الشفق) سنة 1988م.

ومرزاق بقطاش:في رواياته:

- (طيور في الظهيرة) سنة 1976م.
- (البازة) سنة 1982م.
- (عزوز الكابران) سنة 1989م

ورشيد بوجدرة:في رواياته:

- (التفكك) سنة 1982م.
- (المرث) سنة 1984م.
- (ليليات امرأة آرق) سنة1985م.
- (معركة الزقاق) سنة 1986م
- (فوضى الأشياء) سنة1990م.

وغيرها من التجارب التي تنوعت أسئلة متنها الحكائي وتباينت تقنيات ممارستها الروائية ومنظورات أصحابها لمسالك التجديد، ومواقفهم من التعامل مع إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينيات.[1]

في هذه الفترة توجه الروائي رشيد بوجدرة للتأليف بالعربية؛حيث تُرجمت كل أعماله تقريبا إلى العربية،ومن ثم بدأت الرواية العربية الجزائرية الجديدة تشق طريقها تحت هيمنة بوجدرة نفسه وتأثيره إذ أصبح على حد تعبير بشير مفتي:أبا مقدسا ومثالا يُحتذى به فقد سجل مترجموا رواياته من الروائيين الجزائرييناثر ترجماتهم لنصوصه على أعمالهم الأدبية ووصل التقليد إلى درجة المسخ والتشويه.[2]

---

[1] يُنظر:بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،ص09.

[2] يُنظر:بشير مفتي:الرواية الجزائرية والأسئلة المفقودة:مجلة القدس العربي،منشور على الموقع، WWW.OM.OS.OMAN.NET/SHOWTH\ ،بتاريخ:29-08-2005م،10:30.

غير أنه ومن جهة أخرى ظهر في عقد الثمانينيات عدد مهم من النصوص الروائية الجزائرية محدودة القيمة فكريا وجماليا،ويرجع ذلك إلى عدم تمكن أصحابها من عناصر الوعي الضرورية لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائري، وإدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال،اضافة إلى هذا عدم امتلاكهم شروط الوعي النظري بالجنس الروائي فانعكس ذلك على نصوصهم فجائت باهتة على صعيد الكتابة وساذجة في التعبير عن الموقف من واقع الجزائر في السبعينات والثمانينات.[1]

كما يرى بعض النقاد أن هذه الفترة–الثمانينيات– رغم هذا الكم الهائل من الروايات التي ظهرت فيها إلا أنها كانت بشكل من الأشكال استمرار لفترة السبعينيات على المستويين الفني والاديولوجي،فقد بقيت الأسماء نفسها من جيل الرواد من أمثال:**(وطار ومرتاض وبن هدوقة)** حاضرة في المشهد الروائي في فترة الثمانينيات فلم تأت بالجديد على مستوى الرؤية الفنية حتى وإن كانت تحاول المُضي بالشكل الروائي نحو فضاءات أرحب وذلك عن طريق الانفتاح أكثر على التجارب العربية والعالمية.[2]

وقد اختلف الروائيون حول قضية التأصيل والتجديد فيرى بعضهم أنّ التأصيل هو السبيل الأمثل لتحقيق الحداثة والتجديد في تجربتهم الروائية، وهو مانجده عند **واسيني الأعرج** ،أما البعض الأخر فقد رأى أن التجديد يكون عن طريق الاشتغال المكثف على اللغة بتحويلها إلى فضاء إبداع وتعقيد السرد وهو السبيل الأمثل القادر على تحقيق التغيير وإدخالهم إلى عالم جديد وتجارب وسمات جديدة

---

[1] يُنظر:بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،ص10.

[2] يُنظر:عمار بن طوبال:الرواية الجزائرية المعاصرة،محاولة تحديد منهجي،منشور على الموقع.*WWW.OM.OS.OMAN.NET/SHOWTH* بتاريخ:11-09-10:30،2010.

وتجاوز ماهو سائد في الرواية التي سبقتهم ،مثلما تجسد في تجربة" **رشيد بوجدرة** " و"**جيلا لي خلاص**"وغيرهم.[1]

08-05-الرواية الجزائرية: فترة التسعينيات: لقد ظهر في التسعينات من القرن العشرين نمط روائي جديد أُطلقت عليه تسمية "رواية المحنة"،وهو نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالاً مركزيا لمتنه الحكائي،تتوالد منه تيمات الموت،والإرهاب والرعب،والمنفى،وهي تيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة،وهي تتناول السؤال السياسي لمحنة الجزائر.[2]

إن فترة التسعينيات حافلة بالروايات التي تحاول أن تؤسس لنص روائي إبداعي متميز مرتبط ارتباطا عضويا بالمرحلة التاريخية التي أنتجته ،إذ عصفت بالمجتمع الجزائري في منتصف الثمانينيات أزمة حادة بلغت ذروتها، وأسفرت هذه الأخيرة عن نتائج وخيمة كادت أن تعصف بالمجتمع الجزائري.

كما كان لأحداث أكتوبر 1988 م الإشارة الفعلية لميلاد هذه الأزمة الشاملة لكل الجوانب (اجتماعية-اقتصادية-سياسية بالدرجة الأولى-ثقافية) ، فمنذ الثمانينيات أصبح الشعب الجزائري يدرك النتنائج الوخيمة التي تترتب عن هذه الأزمة الخانقة.

ومن مظاهر هذه الأزمة نجد المظهر الإديولوجي الذي برز في الثمانينيات والذي تناول الصراع بين طرفين ،طرف تمثله السلطة وطرف مناهض لها تجسدت مطالبه في العودة إلى دولة الخلافة الإسلامية. [3]

---

[1] يُنظر:بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،ص10.

[2] يُنظر: المرجع نفسه:ص11.

[3] محمد عباس :الوطن والعشيرة ، دار هومة،ط1 ، الجزائر ، 2005 ، ص2 .

ويعد المظهر الاجتماعي أيضا من أهم مظاهر الأزمة في تلك الفترة حيث يعتبر الدافع الحقيقي لميلادها وذلك جراء المعاناة التي عانى منها الشعب الجزائري ، ومنها: مشاكل السكن ،وانعدام الأمن الغذائي والنقل والتمويل لمدة طويلة،كما أفرزت الأزمة مشاكل عديدة ،أسهمت بشكل واسع في توليد العنف بمختلف أشكاله: العنف السياسي والاجتماعي والتطرف (ظهور الجماعات المتطرفة-الإرهاب).

إن الرواية الجزائرية في فترة التسعينيات لم تترك شيئا إلا وأحصته ،" فقد تناولت وأشارت في نصوصها إلى بعض قضايا السلطة الحاكمة مثل ما نجد في رواية" **دم الغزال**" لمرزاف بقطاش و"**كراف الخطايا** " لعبد الله عيسى لحليج ، و"**امرأة بلا ملامح** " لكمال بركاني،و" **ذاكرة الجسد**" لأحلام مستغانمي و" **الشمعة والدهاليز** "للطاهر وطار ، وغيرها من الروايات الأخرى التي تطرقت إلى قضية علاقة السلطة مع الجماعات المتطرفة.[1]

لقد استطاعت الرواية العربية الجزائرية في فترة التسعينيات من تصوير وضعية المثقف الجزائري الذي وجد نفسه سجينا بين السلطة والإرهاب،أستاذا كان أم كاتبا،أم فناناً،أم موظفا،فقد كان جميعهم مُطارد والموت يترصدهم،فقد يباغتهم في أي لحظة.[2]

إن رواية هذه الفترة-التسعينيات- بقيت محتفظة بتلك الرؤية الإديولوجية، ويعود ذلك للأوضاع المأساوية التي مرت بها الجزائر، وهو ما انعكس على الفن والأدب وترك بصمته فيه؛ حيث نجد أن معظم النصوص الروائية في هذه الفترة حاولت أن تكون مرآة عاكسة لما يتعرض له المجتمع الجزائري،في قالب يهيمن عليه

---

[1] يُنظر:الشريف حبيلة : الرواية والعنف(دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة) :جدار،الكتاب العالمي للنشر والتوزيع ، ط1 ،2010م، ص165.

[2] يُنظر:حسين خميري:فضاء المتخيل-مقاربات في الرواية:منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر ،2002م،ص191.

البُعد الإديولوجي لتلك المرحلة،وهذا ما يؤكد الهيمنة الإديولوجية على الخطاب الروائي الجزائري.[1]

اتخذت رواية الأزمة من المأساة الجزائرية مادتها؛حيث تتشكل في أحضانها مختلف عناصر السرد،إلا أن هذا العنف لم يكن الطابع الوحيد الذي طبع السنوات الماضية،بحيث لم تكن هذه السنوات عشرية الأزمة فقط،وإنما كانت كذلك عشرية التحول نحو اقتصاد السوق وغلق بعض المؤسسات وتسريح العمال والتعددية الحزبية وإلغاء انتخابات1992.[2]

ظهر في هذه الفترة جملة من الروايات عالجت في أغلبها قضية الإرهاب،محاولة الكشف عن أسبابه وجذور الأزمة،فهاهو الطاهر وطار في "**الشمعة والدهاليز**"يبحث مع واسيني الأعرج في"**سيدة المقام**" عن جذور الأزمة[3]،كما جسدها آخرون كإبراهيم سعدي في"**فتاوى زمن الموت**" ومحمد ساري في"**الورم**" ،وبشير مفتي في"**المراسيم والجنائز**"، فمثلا في "**سيدة المقام**" يصور لنا واسيني الأعرج معاناة "**مريم**" التي ترمز إلى المرأة الجزائرسة الصامدة،ويرجع سبب هذه المعاناة إلى النظام المظلم والتيار المعادي لكل مظاهر التقدم والتحضر.[4]

إن المتتبع لسيرورة الخطاب السردي الجزائري باللغة العربية في فترة التسعينيات يجد أنه واكب فترة التحولات السياسية وعايشها،فهو وليد ظروف استعجالية عاصفة على–بـ – المجتمع الجزائري،فهذه الفترة لم تكن كسابقتها بل كانت حافلة بمختلف التطورات والأحداث،خصوصا في الميدانين الأمني

---

[1] يُنظر: المرجع نفسه:ص191.

[2] يُنظر:إبراهيم سعدي:تسعينات الجزائر كنص سردي:الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية،أعمال وبحوث،مجموعة محاضرات الملتقى الدولي السادس،الجزائر،(د–ت)،ص143–145.

[3] يُنظر:آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)،ص77.

[4] يُنظر:آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)،ص78.

والسياسي،أما من الناحية الأدبية فنجد أن الأدباء الجزائريين قد نحو منحى جديد في الكتابة السردية؛حيث ظهر عندهم ما يُعرف برواية المحنة أو رواية الأزمة.

كما عرفت فترة التسعينات بداية ظهور الكتابة النسوية في الجزائر ؛حيث بدأت تتحرر المرأة من قيود المجتمع كما حققت تطورا ملحوظا خاصة في مجال الكتابة الرواية ، يعود الفضل في ذلك لظهور جيل جديد من الكاتبات أسهمن في اغناء هذا الفن الروائي الجديد.

ولقد كان لظهور الكتابة النسوية عدّة عوامل دفعت المرأة الجزائرية لان تفجر طاقتها بعدما كانت تعاني الظلم والقهر والتهميش في حقوقها . ومن أهم العوامل التي ساعدت المرأة الجزائرية على الانفتاح والتحرر من القيود التي كانت تحد من حريتها،التأثير الغربي المتمثل في الحركة النسوية العالمية خلال السبعينات.[1]

كما ساهمت الكتابة النسوية في تطوير الفن الروائي في الجزائر ،ومنحته صبغة فنية جديدة وآليات منهجية غير معهودة من قبل،وذلك بالبحث عن تلك التقنيات التشكيلية التي تستعملها المرأة في بناء أعمالها الروائية، وطبيعة موقع الذات في الحكاية وبؤرة تفجير الأسئلة المضمرة ثم البحث عن التنوعنوالخصوصية التي نلمسها في النص ولاشيئ غير النص ، كتجسيدها للعوامل التخييلية،وموقعها كذات فاعلة ومنتجة للخطاب.[2]

كما استطاعت المرأة أن تبرهن أنها قادرة على تحدي المجتمع ،ولاسيما المجتمع الذكوري ،الذي طالما سعى للإنقاص من قيمتها ، فقد كان يراها مجرد جسد لاغير ؛حيث استفادت بدورها من معطيات الحداثة الفكرية التي عرفها العالمين العربي والغربي في القرنين التاسع عشر والعشرين كما حررت نفسها من الاستبداد

---

[1] داود محمد ، (، الإنسانية والعلوم للآداب العليا المدرسة والتمثيلات)، والخطاب ،_(التلقي النسوية الكتابة وآخرون: ، ليون ، ط) – د م،ص 2010 .33.

[2] محمد داود ، وآخرون: الكتابة النسوية ،_(التلقي والخطاب والتمثيلات):ص22.

والاستعباد الذي لاقته من المجتمع ؛حيث أصبحت اليوم شريكة للرجل في شتى الميادين ،خاصة في ميدان الكتابة الروائية.

ومن مميزات كتابات المرأة الجزائرية الكاتبة طابع خصوصي بحيث تشكل ذاتها داخل الرواية وهذا ما يجعلها مختلفة عن الرجل ،فهي تعكس نظرة هذا الأخير إليها والذي يعتبرها لا تملك الوعي الذي يؤهلها للنجاح وتحقيق الإبداع وعلى خلاف ذلك فقد أظهرت المرأة في أغلب المتون السردية النسوية أنها تشغل موقع الفاعل لا موقع المفعول.

09-اتجاهات الرواية الجزائرية:

09-01-الاتجاه الإصلاحي: وظهر هذا الإتجاه في أربعينيات القرن الماضي في الجزائر ،حيث تلازم هذا الاتجاه والظروف التاريخية الحرجة التي اعتبرت فيها الوحدة الوطنية _حلا من الحلول المطروحة كالثورات الديموقراطية ، حيث تكثر الأمراض الاجتماعية الناجمة عن أوضاع اقتصادية متردية وعلاقات إنتاجية جائرة،فجاء الفكر الإصلاحي من أجل إصلاحها،وفي ظل ظروف إنتاجية غير متكافئة يحاول الفكر الإصلاحي،إصلاح ذات البين مقدما في ذلك دروسا في الوعظ والإرشاد حاثا المسلمين على الروجوع إلى الإيمان الأصح والكف عن تعاطي المحرمات التي هي اساس ما آل إليه المسلمون من تخلف وركود وهو بهذا يتعامل مع الأمراض الاجتماعية بمعزل عن مسبباتها الحقيقية المؤدية إلى التفاقم الطبقي الذي يُثقل كاهل امجتمع.[1]

كما نجد صحافة جمعية العلماء المسلمين كانت بمثابة الصدر الرحب الذي ضم إليه كافة النتاجات الأدبية،ومن النتاجات الأدبية نجد "القصة القصيرة"العربية في الجزائر والتي شهدت ميلادها على صفحات مجلات جمعية العلماء

[1] واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر:ص118.

المسلمين،وعلى رأسها:الشهاب والدفاع والبصائر الأولى والثانية، كما نجد أن معظم الإبداعات ذات

التعبير العربي قبل الاستقلال وبعده،كانت ذات نزعات اصلاحية،ويعود ذلك لكون الحركة الإصلاحية في الجزائر والتي تتزعمها جمعية العلماء المسلمين كانت تتحكم في عصب وسائل الإعلام الناطقة باللغة العربية.[1]

إن من نتائج هذا الاتجاه النظرة المشرقة إلى الماضي،والتي ورثها كُتاب ما بعد الاستقلال فأدت بهم إلى الفشل في مواجهة الواقع الجديد بكل تعقيداته؛حيث لجأوا إلى المواضيع التي تسمح لهم بالهروب إلى الأمام والابتعاد عن مشاكل المرحلة لعدم فهمهم لها،فمارس هذا الاتجاه عجزه التاريخي، في موضوعات الثورة الوطنية،والحب،والعلاقات الاجتماعية التي لم يستطع فهمه لها أن يتجاوز الفهم الإصلاحي الرومانتيكي التقليدي للقضية.[2]

وإذا كان هذا الاتجاه قد أسس للرواية المكتوبة باللغة العربية من جهة،فمن جهة أخرى لم يضف شيئا إلى رصيد الرواية في الوطن العربي عكس الإتجاه الواقعي الانتقادي،،والواقعي الاشتركي، لإصراره على التعامل مع الوقائع الجاهزة التي تتضائل فيها معاناة العمل الإبداعي،والافتقار إلى الرؤية العلمية التي تدرك خلفيات حركة الصراع الاجتماعي.[3]

ومن الروايات التي انضوت تحت راية هذا الاتجاه نجد"غادة أم القرى"لأحمد رضا حوحو،و"الطالب المنكوب"لعبد المجيد الشافعي،رواية"صوت الغرام"لمحمد المنيع. ونحاول هنا التكلم عن رواية"غادة أم القرى" كونها أول عمل إبداعي تنجزه صاحبه باللغة العربية،كما تُعد فاتحة التأليف في مجال الإبداع

---

[1] يُنظر: المرجع نفسه:ص126.

[2] يُنظر: المرجع نفسه:ص127.

[3] يُنظر: واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر:ص128.

الروائي،كما أن صاحبها تتجاذبه نزعات إصلاحية نظرا لتشبعه بأفكار وآراء جمعية العلماء المسلمين.

فرواية"غادة أم القرى" للروائي الكبير "أحمد رضاحوحو" الذي يُعرف بثقافته العربية التقليدية،وثقافته الفرنسية الواسعة ورحلاته المتعددة والتي كان لها بالغ التأثير على كتاباته؛حيث يحاول من خلال هذ العمل السردي أن يضيف جديدا للرواية الجزائرية العربية، وأن يجتهد في الخروج من الاطار الضيق الذي رسمه من سبقه من الكُتاب الذين تمسكوا بضرورة الالتزام بديوان العرب في العملية الابداعية.[1]

إن أحداث الرواية تدور في السعودية وبالضبط "بمكة المكرمة" حيث يدفع الكاتب ببطليه ثم يقتفي أثريهما داخل شبكة معقدة من العلاقات الإجتماعية والاقطاعية المسيطرة على كافة الأجواء،فـ"زكية"البطلة تحب ابن خالتها"جميل صادق"الإنسان الطيب،لتكتشف في الأخير أنه يحب أختها"أسمى"كما يركز الكاتب على الظروف المادية للأسرتين لكونهما كانتا غنيتين،لكن لظروف معينة انعكس حالهم وداهمهم الفقر ،وبتحريك مجريات الحكي يأتي"الشيخ أسعد"هذا الرجل الغني ليطلب يد "زكية" لابنه "رؤوف" هذا الشاب غير السوي ويتميز بأخلاق دنيئة، لتتفاجأ "زكية" برفض والدها "الشيخ سلمان" هذه المصاهرة، ليتدخل الكاتب هنا مستعرضا كل طروحات الجمعية الإصلاحية، من وعظ وإرشاد لينتهي الموقف بين الشيخين "أسعد وسلمان" إلى القطيعة والعداوة، وفي الأخير يُقاد جميل إلى السجن بعد أن يختلق له "رؤوف" تهمة تسيئ إلى سمعته وتسقط زكية طريحة الفراش [2]إذ تمرض عندما تسمع الخبر–سجن "جميل"– وتنتهي أحداث الرواية بموتها وموت "جميل" بعد قرار الملك بالعفو عنه.

---

[1] يُنظر: المرجع نفسه:ص129–130.

[2] يُنظر: واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر:ص ص130–131.

وخلاصة ما يمكن أن يُقال عن هذه الرواية –رغم النقائص التي وُجدت بها– إلاّ أنها تُعتبر فاتحة خير على الرواية الجزائرية؛حيث فتحت الطريق أمامها لمستقبل زاهر.

09-02-الاتجاه الرومانتيكي: إن المتتبع للحركات الأدبية وتطورها يجد أن الرومانسية قامت على أنقاض الكلاسيكية ،وقد وُلدت هذه الحركة احتجاجاً ضد الخديعة البورجوازية،تُعرفها" **مادام دوستايل** ***MadameDe Stael*** تُعرفها انطلاقا من العلاقة التي تربط الشعر بالحركة الرومانتيكية [1]،وأول مانُقلت هذه الكلمة***Romantique*** عن"جون جاك روسو "***Jean.J.Rousseau*** وكان تعريفها ذا صلة بالمناظر و الأشخاص أكثر من صلته بالأحداث التي تُحكى في القصص،واستمر تطورها الإشتقاقي لتدل أشكال أدبية وجمالية أكثر اتساعا خاصة بعد انتقالها إلى إيطاليا عام 1815م،ثم إلى إسبانيا فأصبحت تدل على الإنسان الحالم ذي المزاج الشعري المنطوي على نفسه[2]،كما دل هذا المعنى– بمرور الزمن – على معاني أخرى كالاضطراب النفسي والاغراق في الهموم الذاتية،كما ركز هذا الاتجاه على العاطفة وسمو الروح،وغيرها من الأمور الغيبية الميتافيزيقية،والمثالية المفرطة،كما سيطرت على هذه الحركة مواضيع متعددة؛حيث طرحت عدة قضايا إنسانية بطروحات مختلفة، لدراستها ومناقشتها في أعمالها الإبداعية،كما أن السمو الإنساني الذي كان مرتبطا _عند الكلاسيكيين بالعقل والإرادة،تغير معناه وحلت العاطفة محله بحيث أصبحت القوة الأساسية،كما راى أنصاره أن إدراك مكامن الحياة لايمكن أن يُدرك إلا عن طريق العاطفة والقلب،وهذا ما أدى بادبهم لأن يكون أرستقراطيا على ثورته واتجاجه،لاينس جوهر النُظم المستقرة،فهو يهدف إلى إصلاح

[1] المرجع نفسه:ص201.

[2] محمد غنيمي هلال:الرومانتيكية:دار الثقافة ودار العودة،ط1،بيروت،لبنان ،1973م،ص6.

الأخطاء والمفارقات الاجتماعية،في ظل النظام القائم،مما كرس النزعة الفردية عند الرومانسيين كضرورة ملحة من أجل التغيير.[1]

لقد عجزت الحركة الرومانسية عن تقديم بدائل أحسن مما جائت به الكلاسيكية،وإدراك طبيعة المجتمع الأحسن والتنبؤ له،فقد كانت في محاربتها الظواهر الاجتماعية المعيقة–حسب الناقدة يمنى العيد– تقف إلى جانب حركة النمو،والتطور وتدفع هذه الحركة في طريقها وهي بهذا المعنى ضد ماهو قائم ومع ماهو يتكون،وبذلك تظهر في هذا الظرف التاريخي كحركة تقدمية دون أن تعني تقدميتها قدرتها على رؤية طبيعة التناقضات المطروحة على أرض الواقع[2]

أما عن حركة الرومانسية في الجزائر فلم تكن هذه الأخيرة بعيدة عن رياح تيارات التطور وهذه الفلسفات المثالية التي سيطرت على الساحة الثقافية،وقد كانت أولى بدايات الرومانسية في الجزائر حين بدأ الاستعمار الفرنسي يُصدر قوانين مجحفة في حق الجزائريين؛حيث أدى بهم ذلك للعيش على هامش الحياة،فلم يهنأ الجزائري ولم ينعم بالعيش سوى الاضطهاد والقتل ولم يحصل حتى على أدنى حقوقه،وفي ظل هذه الظروف القاهرة ظهرت الرومانسية كحركة فكرية متخلصة من الملل والقلق والشعور بالاستلاب،وتتجلى أكثر في الكتابات الشعرية،رغم بساطتها ونزعته الاديولوجية التقليدية الضيقة.

وفي مطلع السبعينيات ومع التغيرات الاجتماعية الجديدة بدأت تبرز الحركة الرومانسية في الأدب الجزائري محاولة فهم هذه العلاقات وفهم البنى والمرتكزات الجديدة وفهم طبيعة المشاكل التي خلقتها هذه التغيرات الاجتماعية التي تحمل كل التناقضات،وعلى الرغم من الظروف الثقافية الصعبة التي يعيشها المجتمع

---

[1] يُنظر: محمد غنيمي هلال:الرومانتيكية:ص29.

[2] يمنى العيد:الدلالات الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بين الحربين:دار الفارابي،(د–ط) ، بيروت ،لبنان ، 1979م،ص22.

الجزائري آنذاك،برزت على الساحة الأدبية والثقافية كتابات تحافظ على الهوية الوطنية مُصنَّفة ضمن تيار الوعي الرومانسي ومنها :"**مالاتذروه الروايح**" **لمحمد العالي عرعار**،و"**نهاية الأمس**"**لعبد الحميد بن هدوقة**،وراية "**دماء ودموع**"**لعبد المالك مرتاض** ، ورواية "**حب أم شرف**" للروائي **شريف شناتيلية** ،ورواية "**الشمس تشرق على الجميع**" **لإسماعيل غموقات** ، ورواية "**طيور في الظهيرة**"**لمرزاق بقطاش** ، [1] وفي هذه الأعمال تتضح المحاولة اليائسة للرؤية الرومانسية للخروج من بوتقة وعيها المحدود.[2]

ومن هنا فحركة الرومانتيكية في الجزائر لاتختلف عن قرينتها في العالم،كما عملت هذه الحركة على تخريب البناء التقليدي للرواية الجزائرية،واستبداله ببناء يتماشى وروح العصر معبرا عن متطلبات المجتمع بجميع طبقاته.

09-03-الاتجاه الواقعي: تُعتبر الواقعية من أكبر المدارس الأدبية التي صاحبتها جملة من التغيرات ، سياسية وثقافية، ويعتبر "هنرو بلزاك" ***Hnoro Balzac*** حسب رأي الكثير من النقاد أنه أب الواقعية حيث كتب في مقدمة مجموعته القصصية"الكوميديا البشرية"عام **1842م**،كملتت تكاد تكون بداية لتنظيرات مستقبلية.[3]

لقد حاولت الواقعية التعبير عن الأشياء المجسدة والنظرة المناقضة لما هو مثالي وظل لفترة طويلة يدل بشكل عام على الاعتقاد بواقعية الأفكار ويستعمل للوقوف وجها لوجه أمام امتداد النظرات المثالية التي كانت في القرن 18م وما بعده،ومع بداية تعقد الصراعات الاجتماعية بدأت الواقعية تخرج عن أبعادها الضيقة

---

[1] يُنظر: واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر:ص229.

[2] يُنظر: المرجع نفسه:ص231.

[3] يُنظر: المرجع نفسه:ص343.

لتأخذ أكثر أصالة، فاصبحت أقرب إلى تمثيل الحياة وأعمق وعيا بها وأبعد من مجرد الإدراك الفوري للأشكال الخارجية لها فكان لابد من فهم الواقع ونقده بشدة.[1]

وإذا كانت الواقعية في أوروبا قد سارت جنبا إلى جنب مع الرومانتيكية، فقد وُجدت في الأدب الجزائري عبر مراحل تطوره،فكتابات "الأمير عبد القادر" الشعرية، تحتوي على عناصر رومانسية جمالية،إضافة إلى أن هذه الأشعار لم تخل من النزعة الواقعية،وإن كانت هذه الكتابات لم تؤسس للواقعية فقد أسهمت بشكل أو بآخر في توجيه الشعر الجزائري وجهة غير رجعية لاتقبل النمو إلاّ ضمن الشرط الإنساني المقبول.[2]

أما الرواية العربية في الجزائر فقد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالواقع المعيشي للإنسان ،حيث يعتبر الموضوع الوحيد الذي يجسيد حياته في بيئة معينة وفي وضعه الإجتماعي بما يطبعه من بؤس أو رخاء، وموقفه من الأنظمة والقوانين الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية،وحتى في مشاعره وأحاسيسه وعواطفه،إنه واقع واسع يشمل مظاهر الوجود الإنساني في مجتمع معين.[3]

كما يؤرخ عبد الله ركيبي للرواية الواقعية في الجزائر ،باندلاع الثورة التحريرية في الجزائرإذ يقول:وبهذا دخلت قصتنا العربية مرحلة جديد متخطية دروب الوعظ والخطابة والذاتية المنغلقة على نفسها،وأعني بها مرحلة الواقعية بمفهومها الحديث[...]والواقعية التي تعني بالإنسان أولاً وأخيراً بلا طنطنة ولا صراخ وانفعال[...] الواقعية التي لاتُنقل نقلا آليا فوتوغرافياً، بل تأخذ منه ثم تعلو عنه بالمعالجة الفنية،بالهمس،بالإيحاء،باللفتة المعبرة، وبالحوار الطبيعي الجذاب.[4]فعبد الله

---

[1] يُنظر: واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر :ص351..

[2] يُنظر: المرجع نفسه :ص358.

[3] يُنظر:محمد مصايف:النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي:المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 2،الجزائر ،1984م،ص290.

[4] أبو العيد دودو :بحيرة الزيتون:المؤسسة المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر ،ط2،1992م، ص ص5-6.

ركيبي يرى أن اندلاع الثورة التحريرية المباركة مكّن القصة الجزائرية من الدخول عالم الواقعية بما تحمله من ظروف تخص حياة الجزائريين.

لقد عالج الأدب الواقعي الجانب الاجتماعي للإنسان؛ حيث يُعتبر أهم جانب في حياته، فاهتم بصراع الطبقات،والاهتمام بالأزمات الاجتماعية والبحث في أسبابها وآثارها،فيكون بذلك شاهدا على واقع الإنسان،والمتتبع للرواية الجزائرية فترة السبعينيات يجد أنها طرحت الكثير من الصراعات الحضارية واهم من مثل هذا الصراع الحضاري الروائي"مرزاق بقطاش" في روايته"طيور في الظهيرة"،حينما جعل التلاميذ يقاطعون حصص اللغة الفرنسية ويكتفون بالحضور لحصص اللغة العربية فقط،أما الروائي الكبير"الطاهر وطار"يُعتبر من أكثصر الروائيين الجزائريين ميلا إلى توظيف الاتجاه الإديولوجي "الماركسي" ففي ورايته "اللاز" يحاول أن يصبغ الثورة التحريرية بصغة إديولوجية، وكذلك نجد الروائي"حسان جيلاني" في روايته" لقاء في الريف" سنة1980م،فقد تعصب من خلالها إلى الثورة الزراعية، دون أن ننسى تجربة الروائي"عبد الحميد بن هدوقة" في روايته"ريح الجنوب" [1] الذي سبقهما في توظيف الواقعية والاهتمام بالجانب الحياتي للجزائريين.

إن الظروف الحياتية الصعبة التي عاشها الجزائريون،كانت بمثابة المادة الدسمة التي استقى منها روائيوا ما بعد الإستقلال مادتهم الروائية،كما نجد أن أغلب الروايات التي جاءت بعد فترة السبعينيات تجاوزت إلى حد بعيد رواية "**الحريق**" لنور الدين بوجدرة، والتي تُعتبر العمل الأدبي الوحيد الذي حمل بذور واقعية أكثر تقدماً والتي كانت سنة 1957م،حيث ظهرت كتابات عديدة تبنت الواقعية أفرزتها فترة ما بعد الإستقلال،[2] ونذكر منهم إضافة إلى الروائي الكبير "بن هدوقة":مرزاق بقطاش

---

[1] يُنظر:أحمد جاب الله: الحداثوية وأثرها في الرواية العربية:مجلة العلوم الإنسانية،جامعة محمد خيذر،بسكرة،دار الهدى للطباعة والنشر،عين مليلة،الجزائر، العدد02، 2002م،ص ص18-19.

[2] يُنظر: أبو القاسم سعد الله:دراسات في الأدب الجزائري الحديث:الدار التونسية للنشر،تونس،المؤسسة الوطنية للكتاب،(د-ط)،الجزائر،1985م،ص229.

في ورياته"طيور في الظهيرة"، ومحمد العالي عرعار في روايته"ما لا تذروه الرياح" ورواية "الطموح"، ومحمد الصادق حاجي في روايته " على الدرب" والروائي علاوة بوجادي في روايته "قبل الزلزال" ،وغيرها.

وخلاصة ما يمكن أن نصل إليه أن مذهب الواقعية من أشد المذاهب الأدبية حيوية وأطولها عمراً [1]،فهي مصاحبة لأحوال الناس وظروفهم محاولة التعبير هنا.

09-03-01-الواقعية الاشتراكية:_لم تولد الواقعية الاشتراكية من فراغ بل،كانت هناك ظروف اقتصادية وأخرى ثقافية واجتماعية تظافرت من أجل إفراز هذا المنهج،الذي خلق جيلا كاملا من أتباعه،وبهذا تكتسب الواقعية الاشتراكية بُعدها الإنساني لتصبح النتاج الشرعي للتاريخ البشري في تطوره بكل تناقضاته،فالظروف التاريخية الجديدة، والاضطرابات والهزات الثورية، التي تعرض لها العالم أدت إلى ميلاد الواقعية الاشتراكية،كما لم تقتصر الثورة التي أحدثتها في الفن على مجرد ثورة جمالية ،بل أنها أثرت في صميم المجالات الاساسية الحاسمة للفن.[2]

من الكُتّاب الذين حاولوا أن يجدوا تحديدات تقعيدية للواقعية الاشتراكية،نجد الكاتب الروسي "**مكسيم غوركي** "، أنه خلال المؤتمر الأول للكُتّاب الروس عام 1943م،حيث اعتبر أن الواقعية الاشتراكية نؤكد الوجود الإنساني كنشاط وإبداع، وهدفها الأساسي يكمن في تنمية مواهب الإنسان،كما لم يُنكر **مكسيم غوركي** ، الأنجازات الحقيقية للواقعية النقدية ؛حيث يرى أن الفن الواقعي الاشتراكي كان الوريث الشرعي لأعمال **تولستوي وبلزاك وزولا** ، وفي هذا الصدد يقول الكاتب **غوركي:**"إننا لانرفض بأية حال المهمة العظمى التي قامت ها الواقعية النقدية،ونُقدر

---

[1] صلاح فضل:منهج الواقعية في الإبداع:الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د-ط)،مصر،1975م،ص05.

[2] يُنظر: واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر:ص467.

إلى أبعد مدى المكاسب التي حصلت عليها في مجال الصياغة وفن الكلمة[1]،من هنا نفهم أن الواقعية النقدية هي التي فتحت الطريق لتطور مناهج الواقعية الاشتراكية الجمالية.

أما عن الواقعية الاشتراكية في الجزائر فتعود بداياتها إلى الثورات الوصراعات التي عاشتها الجزائر على مر التاريخ،حيث أدت إلى وجود بعض المحاولات التي تبنت اللغة العربية لإيصال فكرها الاشتراكي،ومن المحاولات التي تبنت الفكر الواقعي الاشتراكي ،جد الفنان،"عمر راسم" على الرغم من محدودية ما قدمه إلاّ أنه كان مهما،وهذا حسب راي "**عبد الله ركيبي**" الذي يعتبره"أول من دعا إلى الاشتراكية في وطننا بشكل واضح، وخاصة في جريدة "**ذو الفقار**" التي أسسها عام **1913م**[2]،كما نجد أن الظروف الاستعمارية التي عاشها الشعب الجزائري أثرت بشكل مباشر على الأدب الجزائري،وجعل من الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية تتطور أكثر،حيث تبلغ أوجها في النصف الثاني من ق 20م،على يد مجموعة من الكُتاب الذين ساهموا في تطوير الرواية واعطائها نفسا قويا بكل الوسائل التعبيرية والفنية المتاحة، مستفيدين بذلك من التجارب الانسانية لترقى الرواية الجزائرية إلى مصاف الرواية العالمية الواقعية الاشتراكية، ومن بينهم: محمد ديب، كاتب ياسين،وغيرهم فجاءت الرواية عندهم رغم أنها باللسان الفرنسي إلا أنها جائت عملاً جزائرياً يشارك في حركة المقاومة بأوفر نصيب، ويفصح عن نبوءة"**رواية البيت الكبير**" بأن الحريق التهمت نيرانه كل شيئ، ولم يعد سوى القليل، حتى يخلف الرماد أرضا صلبة، يبني فوقها المناضلون الجزائر الجديدة.[3]وهو ما كان موجود في هذا النوع من الروايت حيث أنها كانت تحلم بغدٍ أفضل.

---

[1] صلاح فضل:منهج الواقعية في الإبداع:ص ص74-75.

[2] عبد الله الركيبي:جذور الفكر الاشتراكي في الأدب الجزائري: المجاهد الثقافي،الجزائر،العدد 11، 1970م،ص48.

[3] غالي شكري:أدب المقاومة:منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2،، بيروت، لبنان1979م، ص ص102-103.

أما الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فلم تكن قادرة على فهم الاتجاه الواقعي الاشتراكي وصوغه صوغا واضحاً،فرغم تواجد الروايتين العربية والفرنسية في نفس البيئة إلاّ أن هناك اختلافا بينهما،من حيث الوعي السياسي والجمالي وربما يكون السبب راجعا للظروف الخاصة باللغة العربية في الجزائر.[1]

وتأتي فترة السبعينيات أين بدأ هذا الاتجاه يعطي ثماره حيث شهدت الجزائر تغيرات وتحولات ديموقراطية على كافة البنى الاقتصادية والسياسية والثقافية، مما صاحب هذه الإنجازات صراعات وتناقضات ليس إلاّ الوجه الآخر لأي ثورة تغييرية، التي انعكست على كتابات هذه الفترة ومن بينها نجد رواية "**اللاز**" التي بلور فيها "**الطاهر وطار**" مفاهيمه عن الواقعية فهو عندما يكتب يرسم واقعا محددا ويرسم في الآن نفسه حدود وعيه التاريخي.[2]

فرواية "اللاز" يُتابع من خلالها "وطار" الرحلة النضالية للجزائر،حيث استطاعت أن تعيد إلى السطح حقبة تاريخية غامضة إلى حد بعيد وحتى الآن من تاريخ الجزائر، ليطرح من جديد استماتة الشيوعي من أجل مبادئه الوطنية[...]فقد أعادج "وطار" بناء الوقائع من جديد ووضعنا بعد ذلك أمام الحكم التاريخي، [3] إلى أن يصل إلأى الثورة الوطنية الديموقراطية في روايته"العشق والموت في الزمن الحراشي" بكافة أشكالها التاريخية،ليصل في الأخير إلى أن الذين قادوا الثورة لم يكونوا كتلة واحدة تحكمها منظورات تاريخية موحدة تقود على أساسها الجماهير الطامحة على التغيير الاجتماعي،ومن خلال هذا نجد أن مجموعة من النقاد والدارسين قد صنفوا معظم أعمال "**الطاهر وطار**" بعد رواية "**اللاز**" ورواية "**العشق**

---

[1] يُنظر: واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر:ص.485

[2] يُنظر: المرجع نفسه:ص487.

[3] المرجع نفسه:ص488.

والموت في الزمن الحراشي"ضمن الاتتجاه الواقعي الاشتراكي ومنها نذكر: **(الزلزال- عرس بغل- الحوات والقصر).**

وما يمكن أن نصل إليه أن الروائي الكبي "الطاهر وطار" قد استطاع أن يفتح مرحلة جديدة لتطوير الواقعية الاشتراكية في الرواية العربية الجزائرية،مستفيدا بذلك من ثقافته الواسعة على كافة الأصعدة ومن واقعه المعيشي والسياسي خصوصا أنه كان يعمل كمراقب في الحزب الذي كوّن لديه القناعة التاريخية التي تعتبر أن الفن ليس مجرد تعبير عن الواقع،بل هو أداة فعالة لتغيير هذا الواقع، [1]كما أن الواقعية الاشتراكية، اتجاه يستقطب الكثير من الروائيين ولن يبقى محصورا على "**الطاهر وطار** "فحسب.

10-الرواية العربية الجزائرية الجديدة: لقد عرفت الساحة الأدبية الجزائرية روايات تعددت حولها الاصطلاحات،والتسميات،فكانت محل نقاش في العديد من الملتقيات والتجمعات الثقافية بين النقاد والمنظرين والروائيين ودارسي الأدب،حيث تاه هذا النوع من الكتابة بين أقلام النقاد،وأصواتهم فانشقوا إلى مؤيد ومعارض، وطرف ثالث ملاحظ، واختلف النقاد والروائيون في تسمية هذا النوع من الكتابة الجديدة، فحدث معها ماحدث مع الرواية الفرنسية الجديدة أيام ظهورها وفي هذا الصدد يقول **آلان روب غرييه:** "لم تستقبل رواياتي بحرارة من الجميع عند ظهورها،ذلك أقل ما يُمكن أن يُقال."[2]

---

[1] أبراهيم أحمد الهواري:نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر:دار المعارف،ط 1،القاهرة،مصر ،1978م،ص240.

[2] الآن روب غرييه: نحو رواية جديدة: تر: مصطفى إبراهيم مصطفى ،دار المعارف،(د-ط)، مصر، (د-ت)، ص17.

إن الرواية العربية الجزائرية لازالت حديثة العهد بالنظر إلى تجربة الأمم الأخرى في هذا المجال،إذ هي في مرحلة النمو والتطور،[1] أما إذا أخذنا أطرافالحديث عن الرواية العربية الجزائرية فترة السبعينيات فهي كتابات تدخل ضمن إطار الكتابة الروائية الجزائرية الحديثة أو الجديدة، ومصطلح الجِدّة هنا يدخل مع مصطلح الحداثة والمعاصرة، و هناك من النقاد من لايعني بالرواية الجديدة أنها تجربة الجيل الجديد فحسب،بل إنما تشمل كل الأعمال الروائية الجزائرية المنتجة حديثا سواء من الجيل الجديد أو من الجيل الذي سبقهم من أمثال:"الطاهر وطار،ورشيد بوجدرة، و واسيني الأعرج، وأمين الزاوي،وإبراهيم سعدي وغيرهم..."[2]

من هنا نفهم أن مصطلح الجدة يتداخل مع مصطلح الحداثة والمعاصرة، فالكثير من النقاد الجزائريين يعتبر الحديث جديداً، والحديث يشمل الجديد والمعاصر، ومن جهة أخرى نجد أن معظم النقاد العرب والمغاربة اصطلح على هذا النوع من الكتابة بـ"**الرواية الحديثة**" للدلالة على "**الرواية الجديدة**" ، ولكن من جهة أخرى رغم أن هذا يبقى تفاوت واختلاف في المفاهيم والرؤى نجد من يُطلق مصطلح "**الرواية الجديدة**" على هذا النوع من الكتابات بمعنى الرواية "**الجديدة**" التي ظهرت في فرنسا، ومنهم الناقد"**عبد المالك مرتاض**" في مؤلفه "**في نظرية الرواية**" وكذلك في دراسات الناقد"**رشيد قريبع** " والتي عنونها بـ"**الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي.**"

أما مصطلح "**الرواية الحديثة**" فله أنصاره كذلك ومنهم –من النقاد الجزائريين– نجد :"**عبد الله ركيبي**" في كتابه "**تطور النثر الجزائري الحديث**" والناقد "**نصطفى فاسي**" في مؤلف "**دراسات في الرواية الجزائرية الحديثة**" ،والناقد والروائي

---

[1] منير مزليني:الرواية الجزائرية الجديدة،وبيت العنكبوت:مقال منشور بجريدة الأحرار الثقافي،الجزائر،العدد08،ديسمبر2005م،ص11.

[2] منير مزليني:الرواية الجزائرية الجديدة وبيت العنكبوت:ص11.

الكبير"**واسيني الأعرج**" في كتابه "**اتجاهات الرواية العربي في الجزائر**"...وغيرها من الكُتاب.

أما إذا رجعنا إلى تعريف الرواية الجديدة في الجزائر فلا نكاد نعثر لها على تعريف قارٍ لها ولخصائصها التي قامت عليها، مثل قرينتها الفرنسية الجديدة في بدايات ظهورها،ويعود ذلك لعدم تقبل البعص من الكُتاب الجزائريين هذا النوع من الرواية بحكم أنهم رؤوها اعتداءً على عمود الرواية التقليدية، ومن **تعاريفها** نذكر:

يعرفها "**محمد زتيلي**" بأنها لم تخرج طوال أربعة عقود من الهم الاجتماعي والسياسي من الخمسينيات إلى غاية نهاية الثمانينيات ففي الوقت الذي تجد الكلاسيكية في الكتابة الروائية بصمتها واضحة من حيث البناء الروائي في كتابات "محمد ديب" و "الطاهر وطار"،نجد بالمقابل كلاسيكية متمردة على حرفيتها وبنائها لدى كل من "كاتب ياسين" في رواية "نجمة"، و"رشيد بوجدرة" في رواية "التفكك"،و"ألف وعام من الحنين"... ليبدأ العد العكسي لخروج الكتابة الروائية إلى فضاء مختلف من حيث المجال الموضوعاتي.[1]

فالناقد "**محمد زتيلي**" من خلال هذا التعريف للرواية الجديدة قد فرق ببين نوعين من الكتابة الروائية الجزائرية،الصنف الأول تمثل في الكتابة الكلاسيكية التقليدية ويمثلها كل من "محمد ديب والطاهر وطار..."وصنف أطلق عليه "الكتابة الكلاسيكية المتمردة" وهو كإشارة منه إلى "**الرواية الجديدة**" ويمثلها كل من "كاتب ياسين في رواية "نجمة" ورشيد بوجدرة " في رواية "ألف وعام من الحنين"، ومن هنا نفهم أن الرواية الجزائرية الجديدة قامت على مبدأ "التمرد" وهنا تتشابه مع الرواية الفرنسية الجديدة التي هي الأخرى قامت على مبدأ"الرفض"[2].

---

[1] زتيلي محمد:جدلية الإبداع السياسي، مقال منشور بجريدة الخبر،الجزائر،العدد4285،الخميس06جانفي2005م،ص25.

[2] بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية:تر:عبد الكريم الشرقاوي،دار توبقال للنشر،ط 1،الدار البيضاء،المغرب ،2001م،ص210.

أما الناقد الجزائري الكبير "**عبد المالك مرتاض**" بعرفها من خلال كتابه "**في نظرية الرواية**" وذلك من خلا التقنيات التي اعتمدت عليها فيقول"إنها اصطنعت لنفسها وسائل جديدة كاصطناع ضمير المخاطب،أو ضمير المتكلم،واستخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والحوار الخلفي،والاستقدام،والاستئخار[...] أما الحبكة واحترام التسلسل المنطقي للزمن فلم يعودا شيئا ضرورياً في بنية الرواية الجديدة التي تحرص أشد الحرص على تدمير البنية التقليدية للرواية، وذلك بتدمير البنية الزمنية،[...] تدمير الشخصية،[...] ولكن الرواية الجديدة ظلت محتفظة بشيئ واحد ، بل منحته كل أهمية وعناية، وهو اللغة.[1]

من حلال تعريف الناقد والروائي"عبد المالك مرتاض " يمكن أن نستخلص بعض خصائص الرواية الجديدة، ومنها:-حسبه- تشيؤ الإنسان أو الشخصية، وتشرذم الحبكة ، وتشظي الزمن،وغيرها من الخصائص التي نفهم من خلالها السعي لتدمير البنية التقليدية للرواية،لتحتفظ بعنصر واحد فيها هو اللغة والذي تعتبره عصب الرواية والعمود الذي تقوم عليه.

رغم كل هذا تبقى هذه المحاولات السردية هي مجرد احتواء للواقع بكل متناقضاته وحيثياته، حيث كتبت عن الإنسان في كل أحواله وحالاته،كما كتبت عن الواقع والراهن،والسياسة والتطرف الديني،والتاريخ، والمجتمع والجنس والذات، إنها كتابات لاتعترف بالحدود،والطابوهات،والممنوع،هي لاتتكلم عن الدين الذي يسب السياسة ،والسياسة التي تحد من سلطة الدين، والسلطة التي تمارس العنف،إنها تتكلم عن الجنس وتمارسه بحروفها ولاترى حرجا في ذلك وغيرها من الخصائص، ومن هنا نفهم أن الرواية الجزائرية الجديدة مثلها مثل الرواية الفرنسية الجديدة،لم تجد تعريفا ألم بجميع خصائصها.

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-المجلس الوطني للثقافة والفنون،والآداب،(د-ط) ،الكويت،1998م،ص30.

وكذلك يعرفها الناقد "**بلمشري مصطفى**" بأنها–الرواية الجزائرية الجديدة– قد سارت في منعطف جديد على عوامل الجدة وعناصر الاستيعاب للموضوع الاجتماعي والرؤية الواقعية التي هي محور كل الروايات التي تُكتب في العقود الأخيرة،[1]كما يضيف في تعريفه لها بأنها –الرواية الجزائرية–استطاعت أن تتجاوز الأشكال التقليدية بحيث اطّلعت على ما يُعرف بالرواية الجديدة؛لأنها تجاوبت مع الراهن الجزائري،واستجابت لكل الطموح الإنساني عازمة على تثبيت مكانتها من الحيز الإبداعي الجزائري لتساهم في التعبير عن واقعنا.[2]

فمن خلال هذا التعريف نلاحظ تحول الرواية الجزائرية التقليدية وتجاوزها للأشكال الكلاسيكية القديمة إلى نوع آخر من الكتابة الروائية الجديدة قد تتخذ من الكتابات العالمية الجديدة نماذج وفضاءات لترجمة الواقع الجزائري بكل تناقضاته وحيثياته.

11–تيمات الرواية الجزائرية الجديدة: إن التغيرات التي فرضها العصر في جميع المجالات،دعت إلى تقسيم تيمات الرواية ومضامينها بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة، والبداية تكون مع الرواية التسعينية في الجزائر حيث تقول عنها الناقدة "نبيلة زويش" إنها شهدت بشكل واضح توترات موضوعاتية جعلتها حبيسة واقع الجزائر، الذي حددته المصطلحات والتسميات التي أطلقت على هذه الروايات،التي تُحيل على سياقها وخلفيتها،منها مثلاً:"رواية الفتنة"،ورواية"بحر الدم"،وراوية"الراهن"[...] يبدو –بصفة عامة– أن هذه الكتابات هي الأخرى قد ركزت على الجانب الموضوعاتي، فنقطة التشابه بينها في الراهن الذي أخذت منه مادتها،بل أن الأكيد أن الكثير من الأعمال قد نقلت بحرفية و سقطت في تقريرية محضة وذلك أنها جسدت علاقات آلية بين بعض الكتاب والواقع[...] لكن مايجب

[1] مصطفى بلمشري:الرواية الجزائرية ومعايشتها للأزمة الوطنية،عمان،العدد114،كانون الأول2004م،ص12.

[2] مصطفى بلمشري:الرواية الجزائرية ومعايشتها للأزمة الوطنية ص17.

الوقوف عنده أن هذا الراهن لم يلجم كل الأقلام،لأن التسعينيات شهدت ميلاد أعمال ناضجة قدرت حدود الإحاطة الظرفية،فاستغلتها لكنها تأسست على وعي كامل بتقنيات الكتابة الفنية.[1]

إنّ كُتاب الرواية الفرنسية الجديدة، تحدثوا بصراحة عن كل شيئ:الدِّين، والسياسة، والسلطة، والأخلاق، وأسرار الدولة، والعائلة[...]، والجنس [2]،فتبعهم في ذلك كُتاب الرواية الجزائرية الجديدة فقد حاولوا التحدث بصراحة عن واقعهم،حيث تضمنت متونهم السردية قضايا :الإنسان،والوطن،والثورة،ةالتاريخ، والأوضاع الاجتماعية ، و السياسة،والاقتصاد، والثقافة، والعنف،والإرهاب والدم، والحب،والجنس...كما تضمنت كتاباتهم التراث والعادات والتقاليد الجزائرية، وتجاوزوا هذا إلى الحديث عن حضارة الأمة العربية والإسلامية في شتى بقاع العالم، وكذا قضايا الصراع الحضاري.

12-رواد الرواية الجزائرية الجديدة: لقد تفردت كتابات الروائيين الجزائريين الجدد ببعض سمات وخصائص الرواية الجديدة ،كما يمكن أن نجد هذا التفرد حتى في أعمال كاتب واحد، وليس من السهل أن نُعطي الريادة إلى كاتب أو روائي جزائري معين ؛لأن هذا النوع من الكتبة لايزال حديث العهد في الجزائر،لذ نحاول أن نذكر بعض التجارب الرائد في مجال الرواية الجديدة في الجزائر، وفي هذا الصدد يقول "إبراهيم سعدي"إن الرواية الجزائرية الجديدة لم تظهر كرد فعل على الكلاسيكية،كما هو الشأن في الفضاء الغربي،بل هي نتيجة التأثر بالواية الجديدة الفرنسية والأمريكية، ويعتبر"رشيد بوجدرة" أول من كتب الرواية الجديدة بالحرف العربية في الجزائر ،[وهو] أكبر ممثل لهذه النزعة،وكانت روايته"التفكك"(1985م) أول

---

[1] نبيلة زويش:رواية التسعينات.إشكالية الإحالة والنقد:مقال منشور بجريدة الأحرار الثقافي،الجزائر ،العدد08،ديسمبر 2005م،ص12.

[2] المرجع نفسه:ص12.

رواية له بالعربية،ثم[...]"جيلالي خلاص" الذي يعد أبرز كاتب في الرواية الجديدة بعده بروايته"رائحة الكلب" (1985م)،وكذلك يمكن أن نذكر من بين كُتاب الرواية الجديدة الروائي "محمد ساري" في روايته"السعير" المنشورة سنة(1986م)، ورواية "على جبال الظهرة"، [1] هذا بالاضافة إلأى أسماء أخرى نذكر منها: - (الطاهر وطار) في رواياته:"اللاز"سنة1974م، ورواية"عرس بغل"سنة 1978م،ورواية"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" سنة 1999،ورواية"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" سنة2005م.

- (إبراهيم سعدي) في روايته "البحث عن أمال الغبريني" سنة 2004م.

- (محمد ساري) في رواية "على جبال الظهيرة" سنة 1983م، ورواية" السعيرط سنة 1986م،ورواية"الورم" سنة 2002م

- (الحبيب السايح) في رواية"زمن النمرود" سنة 1985م، ورواية"حكاية رجل ونجمة" سنة 1986م.

- (واسيني الأعرج) في رواية" الليلة السابعة بعد الألف" سنة 1993م،ورواية"سيدة المقام"سنة 1995م،ورواية"ذاكرة الماء" سنة 1997م، ورواية"كتاب الأمير مكسالك أبواب الحديد" سنة 2004م.

- (أحلام مستغانمي) في رواياتها:"ذاكرة الجسد"سنة 1988م،ورواية" فوضى الحواس" سنة1997م،ورواية"عابر سرير" سنة 2002م.

وخلاصة ما يمكن الوصول إليه في هذا المدخل هو أنه على الرغم من حداثة الرواية الجزائرية إلاّ أنها حققت في العقود الأخيرة بدءاً من التسعينيات تراكما

---

[1] إبراهيم سعدي:جدلية الحداثة والتراث، مقال منشور على الموقع:
http://www.albayan.coae/algayan/cultur/200/issue28/afaque/2htm.Cultur@albayan.co.ae
20-12-2015, 10:30,

كميا لا يستهان به،في مجال الكتابة السردية وانتشاراً واسعاً تعدى الحدود الجغرافية الجزائرية ،وتغييراًكيفيا ملحوظا على مستوى الشكل والمضمون والأسلوب،والقوالب الفنية،بل نلاحظ أنّ بعض الكُتاب تحوّل من كتابة الشعر والقصة إلى كتابة الرواية، وممارسة بعضهم الكتابة الروائية إلى جانب امتهان الصحافة من أمثال الروائي– سمير قسيمي–، فالرواية أصبحت المتنفس الوحيد للكتّاب وملاذهم الوحيد لبث شكواهم وهمومهم؛حيث استطاعت أن تكسب ود القارئ تدريجيا باعتبارها أكثر أشكال التعبير قدرة على تصوير واقعه بكل تناقضاته ،ونقل مشاغل ومشاكل المواطن الجزائري ،لا بل أكثرها انفتاحاً على العالم وعلى الأجناس والفنون الأخرى، –إنها ديوان العرب في العصر الحديث وحافظ تراث الجزائريين–.

الفصل الأول:

التجريب مفاهيم وحدود.

1.مفهوم التجريب لغة واصطلاحا.

2-بدايات ظهور مصطلح التجريب في الأدب الجزائري-الرواية-الجزائرية.

03-التجريب الروائي وسياقات الألفية الثالثة.

04- السمات الفنية للتجريب.

5-آليات التجريب الروائي.

06-مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة.

01 -مفهوم التجريب لغة واصطلاحا:

01 -01 المفهوم اللغوي:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور باب الباء مادة **(ج ر ب)**: جرّب الرجل تجربة،اختبره،ورجل مجرِّب(بكسر الراء) قد اختبر الأمور وجرّبها،والمجرَّب(بفتح الراء)،من قد جرب في الأموروعرف ما عنده [1].

و في معجم القاموس المحيط للفيروز أبادي،فإننا نجده يورد المعنى نفسه الذي ذكره ابن منظور حيث يقول في القاموس المحيط:(جرّبه تجربة:اختبره،ورجل مجرِّب،كَمُعَظِم:بُلِيَ ما(كان) عنده، مُجرِّبٌ:عرف الأمور،ودراهم مُجَرَّبةٌ:موزونة، [2] وإذا انتقلنا إلى المعاجم الحديثة نجد أن الناقد مجدي وهبة في معجمه (مصطلحات العربية في اللغة والأدب) يفرق بين نوعين من التجربة، **التجربة (Experience)** : والتي تعني المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة وملاحظته لها ملاحظة مباشرة، **والتجربة (Experiment)**: والتي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو التحقق من صحته.[3]

وإذا انتقلنا إلى المعاجم الغربية في البحث عن المفهوم اللغوي للتجريب ، نجد أنها لا تختلف عن الطرح الذي جاءت به المعاجم العربية؛حيث وردت كلمة

---

[1] ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل):لسان العرب،تح:عامر حيدر،دار اكتب العلمية،ط1،بيروت،لبنان ،2005م،ص250.

[2] الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب):القاموس المحيط:اعداد وتقديم:محمد عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي،ط1،مؤسسة التاريخ العربي، بيروت،لبنان ،1417هـ،1997م،ص139.

[3] يُنظر:مجدي وهبة:معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب،تر:كامل المهندس،مكتبة لبنان،(د–ط)، لبنان،1974م،ص156.

تجريب (**Experimentation**) في المعجم الفرنسي (**لاروس**) **le prtit larousse illustre** بمعنى الاختبار الذي يستند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضية.[1]

ومن هنا يمكن القول إن المفهوم اللغوي للتجريب في المعاجم العربية لا يكاد يختلف عنه في المعاجم الغربية إذ أنهما يشتركان في مفهوم واحد هو: **الاختبار من أجل الوصول إلى معرفة معينة.**

وإذا تتبعنا المعنى الاشتقاقي لمصطلح التجريب، نجد أن كلمة **تجريب (Experiment)**،قدقُررت لأول مرة عام 1503م والمأخوذة من الأصل اللاتيني **Experimentalis** والتي تقترب من الفرنسية القديمة **Esperiment**،أو **Experiment**، والمأخوذة من الأصل اللاتيني **Experimentu** ، والتي يمكن ترجمتها بـ **(محاولة أو تجربة)** من الفعل **Experiri يُجرب أو يحاول** ، وهذا ما يوضح لنا أن مصطلح التجريب له وجود ليس بالقديم تماما ولا وليد القرن العشرين.[2]

01-02:المفهوم الاصطلاحي: يلتبس مفهوم التجريب بمفهوم التجربة حتى يظن الدارس ويوشك على النظر إليهما كونهما مفهوما واحدا، وفي هذا الصدد يقول الناقد عبد الرحمن بن عقيل الظاهري في كتابه مبادئ في نظرية الشعر والجمال:«وخلاصة ماجاء في كتاب **كلود برنار *Claude Bernard*** «**مقدمة في**

---

[1] هذا ما أكدته ترجمة العبارة التالية: «**Methode scientifique reposant sur l'experience et l'observation controlee pour verifier der hypotheses.**»

يُنظر:.le petit larousse illustre,edition anniversaire de lasemeuse,2010,p399

[2] فطيمة فرحي:التجريب وتجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية رواية "نسيانcom" لأحلام مستغانمي أنموذجا.رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير،تحت إشراف د- معمر حجيج،قسم اللغة والأدب العربي جامعة باتنة،باتنة،الجزائر،السنة الجامعية2013-2014م،ص13.

دراسة الطب التجريبي» أن التجربة،هي الملاحظة المحدثة لتحقيق الفرضية،أو للإيحاء بالفكرة[...]ومن خلال هذا المعنى فهي مصطلح مرادف للتجريب.»[1]

إن الإحالة على رأي **كلود برنار *Claude Bernard*** ،تجعل الدراسة تتموضع في صميم السياق العلمي الذي يومئ بما يشبه التماهي بين المفهومين **(التجربة والتجريب)** وهو الرأي الذي يؤكده المعجم الفلسفي في التفريق بين المصطلحين: حيث يرى أن[2]:

« **تجربة Expriment– (F) Expérience (E)** بالمعنى الخاص:التدخل في مجرى الظواهر

للكشف عن فرض من الفروض،او للتحقق من صحته،وهي جزء من المنهج التجريبي.»[3]

وأما مصطلح **تجريب** - ***Expérimentation(F)*** (***Experimentation (E***:منطقيا اختبار منظم لظاهرة أو أكثر،وملاحظتها ملاحظة دقيقة،للتوصل إلى نتيجة معينة،كالكشف عن فرض أو تحقيقه.»[4]

ومن خلال هذين التعريفين للتفريق بين مصطلحي **(التجربة والتجريب)**،نلحظ أنه إذا كانت التجربة إجراء فعلي يتم وفق استعمال تقنيات معينة

---

[1] يُنظر:أبوعبد الرحمن بن عقيل الظاهري:(مبادئ في نظرية الشعر والجمال)،القسم الثامن،الفعاليات،النادي الأدبي،موقع الكتروني،www.adabihail.com،تاريخ التصفح:15-01-2012م،09:15.

[2] رحال عبد الواحد:التجريب في النص الروائي الجزائري،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،تحت إشراف الدكتور:رايس رشيد،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة العربي بن مهيدي،أم البواقي،الجزائر،السنة الجامعية،2014-2015م،ص ص46-47،.pdf

[3] معجم اللغة العربي(جمهورية مصر العربية)،المعجم الفلسفي،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،1983م،ص38.

[4] المرجع نفسه:ص39.

للوقوف على نتائج،أو تأكيد فرضية أو تفسير ظاهرة، فإن التجريب إجراء علمي منظم يهدف إلى استنباط الحقائق،والتوصل إلى نتائج معينة، عن طريق الملاحظة والاختبار، وكلاهما–بهذا الاعتبار– إجراء يؤسس للمعرفة العلمية الصحيحة ، ويثبت صحة الفرضية عن طريق الأدلة واستعمال المقاييس العلمية،[1]وهذا الاجراء يستوجب **«تدخل المجرب،فيعدّل ملاحظاته،أو يستخدمها في الكشف عن فرض أو في إثبات آخر.»**[2]

وفي هذا السياق نرى أن الكلمة **(تجريب)** قد تم تداولها في **المجالات العلمية** قبل استثمار معناها في مجالات الفن والأدب،ومنه فقد ارتبط هذا المصطلح **(التجريبية Experimental)** بنظرية التحول عند العالم**تشارلز داروين *Charles Robert Darwin* 1809–1883م** الذي استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة،[3]كما استخدمه كما قلنا من قبل **كلود رنارد *Claude Bernard 1813–1887*** في دراسته حول **(علم الطب التجريبي)** بالمعنى نفسه.[4]

وبؤكد هذه الفكرة الناقد ***مارتن إيسلن Martin Esslin*** وذلك في قوله : **«إن كلمة (تجريب) مأخوذة في أساسها من العلوم الطبيعية وحينما يريد المرء العثور على شيئ جديد حينئذٍ عليه أن يجرب.»** [5] وهكذا فالجديد يكون بالتجربة والفرضية حسبهما.

---

[1] رحال عبد الواحد:التجريب في النص الروائي الجزائري،ص47.

[2] معجم اللغة العربي(جمهورية مصر العربية)،المعجم الفلسفي،ص192.

[3] ينظر:عبد المنعم تليمة:مقدمة في نظرية الأدب،دار العودة،ط3، بيروت ،لبنان ،1983م،ص12.

[4] ينظر:أحمد سخسوخ:التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية،مصر،1989م،ص01.

[5] ينظر:مار تن إيسلن:عن ليلى عائشة:التجريب في نسرح السيد حافظ:مركز الحضارة العربية، ط 1،القاهرة ،مصر،2005م ،ص46.

إن التجريب عملية تتطلب القصدية والوعي التام،كما يتطلب الارادة والرغبة في إنجاز الفعل والقيام به وهذا ما أكده الناقد **كلود برنارد *Claude Bernard*** في قوله:«**إن القائم بالتجربة هو الذي يستطيع-بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا لكنه استباقي للظواهر الملاحظة-تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الاطار المنطقي للتوقعات،أن يقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المصورة سلفا**»[1]،من هذا المقتبس نرى أن المجرب يقدم فرضية ثم يعمل على إثبات صحتها،وهو ماكان يرمي إليه برنارد كلود في تحديده مقاييس معينة تضبط ماهية المجرب في تعريفه له؛حيث يقول :«**المجرب كل من استخدم أساليب البحث بسيطة كانت أم مركبة لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما،ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو أحوال لم تكن مصاحبة (لها) في حالتها الطبيعية.**» [2]ومنه فالتجريب يقتضي فعل التجاوز وهذا ما يؤدي إلى التغيير والتجديد.

ومنه فإن هذا الطرح يبين ويوضح الطرح العلمي للتجريب الذي يقوم على فكرة أن المعرفة تنتج عن التجربة.

أما **التجريب في الفلسفة** فقد اعتبرته الفلسفة الوضعية مكسبا لها ضَمِن لها التفوق على الاتجاهات الفلسفية السابقة،إذ تقوم «**بتحليل الظواهر الاجتماعية على وجه التحديد تحليلا علميا،وذلك من خلال الوقوف على جوهر وكنه الشيئ المدروس وأجزائه التي يتكون منها،وكيف يتطور ويختلف من حقبة تاريخية إلى أخرى،وما هي العلاقات التي تربطه بالأشياء المجاورة له،أو المتباعدة عنه،وهذا**

---

[1] كلود برنارد:عن بيير شارتيه:مدخل إلى نظريات الرواية:تر:عبد الكريم الشرقاوي،دار توبقال للنشر ،ط1،الدار البيضاء،المغرب، 2001م،ص151.

[2] كلود برنارد:الطب التجريبي:تر:يوسف مراد وحمد الله سلطان،المجلس الأعلى للثقافة،ط1،القاهرة،مصر، 2005م، ص14.

كله من أجل الوصول إلى المنطق والقوانين والآليات التي تنظم سيره وتتحكم في توجيهه.»[1]

كما يمكن القول إن التجريب في الفلسفة قد سبق ظهوره عند **كلود برنارد *Claude Bernard*** بحوالي قرنين،فقد أطلق اسم التجريبية على «**جميع المذاهب الفلسفية التي تنكر وجود مبادئ عقلية فطرية قبل التجربة ومتميزة عنها،وتكون المعرفة حينئذٍ معرفة مكتسبة بعد التجربة والتجريب.**»[2]

ومن ثم انتقل مصطلح التجريب إلى حقول أخرى غير الحقول العلمية والفلسفية، من مثل **الحقل الأدبي** على يد **إميل زولا *Emile zola***، الذي أدخله عالم الفن والأدب حيث انبهر بالتوثيق المعرفي و طبق معطيات المعرفة على الشروط الاجتماعية، التي تسجلها الرواية [3]، إذ إنه آمن بانتصارات العقل و ضرورة اعتماد المناهج العلمية الصارمة التي أعطت ثمارها في شتى المجالات المعرفية ، و خاصة مناهج الملاحظة و التحليل و التجريب و التوثيق و المقارنة ، و هو بهذا يعدّ رائد الواقعية الطبيعية عند الغرب، و إليه يعود الفضل في بلورة مفهومها و حقيقتها من خلال كتاباته التنظيرية العديدة التي قام بنشرها على امتداد سنوات طويلة، بداية من سنة **1866 م** [4]، و قد هاجم الرومانسيين و انتقد مبالغتهم في البلاغة

---

[1] لخضر قريشي:نزعة التجريب في الممارسة النقدية العربية المعاصرة–نقد الشعر نموذجا،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ،إشراف الدكتور واسيني الأعرج،كلية الآداب واللغات،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة الجزائر،السنة الجامعية2006–2007م، ص36..PDF

[2] منى أحمد أبو زيد:التجرب،مقال منقول من الموقع الالكتروني(موقع الأزهر) متوفر على الرابط // http www.elazhar.com،تاريخ التصفح:20–06–2015،الساعة:10:55.

[3] ينظر:فيصل دراج:الرواية وتأويل التاريخ(نظرية الرواية والرواية العربية)،المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،المغرب ، 2004م، ص17.

[4] ينظر: فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،تر:فريد أنطونيوس،منشورات عويدات،ط3، بيروت ، 1983م ، ص249.

اللفظية و الخيال و تقديس الفرد وتمجيده و أسطرة" الخلق الأدبي"، و العزوف عن مادية الواقع، غافلا عن هدم فكرة الموهبة والإلهام والإبداعية التي كانت من أبرز سمات المدرسة الرومانسية.[1]

لقد رأى **زولا** في الرومانسيين فنانين يتبعون بغير تفكير تطبيق الجمالية الكلاسيكية التي تحتفظ بالنماذج، و التجريدات المعممة للطريقة الكلاسيكية، و يكتفون بإلباسها زيا آخر .كما يرى أن المثالية الرومانسية عكس الواقعية العلمية التي يقترحها **زولا**، ويرى أنّ الرومانسيين ويعتبرهم " علماء بيان" انتهى وقتهم وتجاوزهم الزمن، فضلا عن أن الرومانسية تجد نفسها في طريق مسدود .و الدليل على ذلك تنكر" **سانت بيف** "نفسه للرواية الرومانسية، و لعلّ أحد أسباب هذا الفشل أنّ المفاهيم الرومانسية لم تطبق على ا لمجتمعات الحديثة، و على ذوقها العلمي العام، فالقرن التاسع عشر هو عصر العلم قبل كل شيء، و لا غرو في أن يخلق الكاتب عملا أوفر غنى بالمعارف من أعمال الذين سبقوه، و أكثر صوابية، و أشد قربا من الواقعية .[2]

كما يرى **زولا** أنه مدين لمن سبقه في هذا البحث وخصوصا علماء الوراثة، والأحياء، والبيئة و الطب التجريبي،و عدّ كتاب **كلود برنارد**" **مدخل إلى الطب التجريبي** "بمثابة إنجيل تيار الواقعية الطبيعية نظرا لما أودع صاحبه في ثناياه من نظريات علمية ثورية[3]، وهو ما أكده الناقد **فليب فان تيغم في كتابه«المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا» حيث يقول** :"لقد أثبت **كلود برنارد** ***Claude Bernard*** أن الطريقة العالمية الصارمة المطبقة على الأجسام الخام يجب أن تطبق على الأجسام الحية، و يجب كذلك – حسب زولا –أن تطبق هذه الطريقة على الحياة

---

[1] ينظر:الطيب بودربالة والسعيد جاب الله:الواقعية في الأدب،مجلة العلوم الإنسانية، العدد07، فيفري2015م ،جامعة محمد خيضر،بسكرة، ،ص08.

[2] ينظر: فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،ص ص250–251.

[3] ينظر:الطيب بودربالة والسعيد جاب الله:الواقعية في الأدب،ص08.

العاطفية و الفكرية [...] فإن الطريقة التجريبية تقوم بتحريك الأشخاص في تاريخ خاص لتدل على أن تتابع الأحداث يكون كما تفرضه حتمية الظواهر الطبيعية المعروضة للدرس .إن الرواية الطبيعية هي تجربة حقيقية يجريها الروائي على الإنسان مستعينا بالملاحظة، و إن الرواية الحديثة هي عمل اجتماعي كما هي عمل علمي.[1]

ومن هنا يمكن القول إن زولا قد قام بفتح عهد جديد للتيار الواقعي الذي يقوم بدوره على ثنائيتي **(الملاحظة والتجربة)**،كما اهتم بالحتمية الاجتماعية على حساب الحتمية الفردية التي توغل–الحتمية الفردية– بدورها في المثالية،كما اهتم بالعلم الذي بدوره ينمي قدرات الإنسان ويهزم قدرات الطبيعة ومن ثم إنتاج إنسان ذا موهبة جديدة واعدة،وهذا ما جسده في مؤلفاته التي وصل بها إلى النجومية والعالمية من مثل:رواية «الفلاحون» ورواية «جيرمينال » التي تعد–هذه الأخير– ملحمة طبقة البروليتاريا في القرن التاسع عشر(19م).[2]

وفي ظل هذه الظروف الفكرية الجديدة الموغلة في الابداع والتجديد، قام **زولا** بتأليف سلسلته الروائية الشهيرة التي نشرها تحت اسم: **الروقون ماكار Les Rougon–Macquart** ، التي حققت قفزة نوعية في نقل العمل الأدبي على يد الروائي وتحويله إلى المخابر ويجعل منه ظاهرة ؛حيث يتم تطبيق هذه الأفكار بجدية مبالغ فيها من قبل هذا الكاتب الذي **يجرب فرضياته** لكي" يرى و ينظر"، كما كان يقول **كلود برنار**.[3]

وهو ما فتح الباب أمام التجريب الذي هو أحد مظاهر الحداثة من خلال البحث عن أساليب بنائية جديدة ، يتجاوز فيها الكاتب الأشكال السائدة إلى اختراع

---

[1] ينظر: فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،ص،ص،ص253،252،251.

[2] ينظر:الطيب بودربالة والسعيد جاب الله:الواقعية في الأدب،ص09.

[3] يُنظر:محمد داود:الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها(مقاربة سوسيو نقدية)، دار ابن النديم للنشر والتوزيع،دار الروافد الثقافية–ناشرون ، ط1، 2013م،ص17.

أشكال جديدة وغير مألوفة ، أو التوليف بين أشكال قديمة و أخرى مستحدثة؛ و هو ما يعرف بالتناص ، كما يمكن أن يعمد الروائي إلى استخدام المحاكاة الساخرة **laparodie**[1]التي تقوم على دمج اللغات والملفوظات المستوحاة من مصادر مختلفة،ومن حقول معرفية مختلفة كذلك توظف الفصيح والعامي والسامي والوضيع وتتبع اليومي في أدنى مستوياته.[2]

وخلاصة ما يمكن الوصول إليه أن **إميل زولا** أول من استعمل مصطلح التجريب في الرواية من خلال روايته، الرواية التجريبية (***Le Roman Expérimental)*** متأثرا في ذلك بأفكار **كلود برنارد*Bernard Cloud*** من خلال قراءته لكتاب ***مدخل إلى دراسة الطب التجريبي*** حيث يرى أن الرواية التجريبية هي نتيجة التطور العلمي للقرن، تستبدل دراسة الإنسان المجرد، الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية،الكيميائية والمحدد بتأثيرات الوسط، إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي، كما كان الأدب الكلاسيكي الروماني مطابقا لعصر سكولاستي لاهوتي.

وهكذا قام **إميل زولا** بتطبيق مبادئ المنهج التجريبي على الرواية،وهذا يعني أن الروائي حسب زولا أن يكون تجريبيا،لأن الحياة الاجتماعية تبدو له كمختبر شاسع،وموقع أفعال متواصلة،وينبغي للرواية التي تمثل تلك الحياة الاجتماعية أن تصور هذه التفاعلات وإلا أخطأت موضوعها.[3]

02- بدايات ظهور مصطلح التجريب في الأدب:

---

[1] ينظر: إبراهيم خليل:بنية النص الروائي،منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم،ط1،بيروت،2010م-1431هـ ،ص ص289-290.

[2] ينظر:جلول قاسيمي:الكتابة والنص الغائب(سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق)،إفريقيا الشرق،(د-ط)،2015م،ص74.

[3] أمال طورش:التجريب في الرواية المغاربية،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث،كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري،قسنطينة،الجزائر،السنة الجامعية2011-2012م،ص7.

على الأرجح أن أول ظهور لمصطلح التجريب في الحقل الروائي كان مع الروائي **إميل زولا(1840-1902) emile zola** عام 1879م وكان يهدف من وراء اقحامه وتوظيفه لهذا المصطلح في المجال الروائي الصِّ دقية والحقائق العلمية والتجارب،وهذا في عصره،أما في الوقت الحالي-عصر السرعة والتطور- فالمقصود منه كسر الروتين والاتيان بما هو مخالف للسائد والمألوف،مع كسر النمطية التي تكرر السابق وتعيده.

أما بعد الحرب العالمية الثاينة فقد حاول مجموعة من الروائيين في أوروبا خرق القوانين التي تشد الكتابة الروائية التقليدية وتجاوز طابعها النمطي بحثا عن شكل جديد يستوعب القلق السائد الذي خلفته الحروب،وهذا الشكل يعبر شكلا ومضمونا عن الوضع السائد الذي يعيشه الإنسان في ظل الخيبات المتلاحقة،ومن هؤلاء الروائيين نذكر: **نتالي ساروت-فرجينيا وولف-مارسيل بروست** ، والذين رأوا ضرورة استجابة الكتابة الروائي -بهذا الشكل-للهموم الحضارية المشتركة.[1]

أما في **الأدب العربي** فقد ارتبط مصطلح التجريب في الأدب العربي بالبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية المورثة عن الرواية الواقعية ، وكانت ثمرة ذلك البحث رواية جديدة « **استندت إلى جملة من المبادئ والتقنيات التجريبية الحديثة ، وأرادت توظيف تقنيات فنية قطعت الطريق عما شاع من رؤى وأساليب واقعية ظهرت في الرواية العربية ، في ستينات القرن الماضي.**»[2]

كما كان لهزيمة حزيران 1967م تأثير كبير على نفسية الأدباء ورأوا أنه لابد من التجديد والبحث عن بديل لهذه الأشكال التي أصبحت لاتعبر عن روح

---

[1] شهرة بغلول:التجريب في رواية المتشائل،المجلة الثقافية الشهرية،العدد85،الجزائر،ص02.

[2] يُنظر:سالم أبو سيف سندي: الرواية العربية وإشكالية التصنيف ، دار الشروق للنشر والتوزيع،(د-ط) ، عمان الأردن ، 2008 م، ص 22.

العصر ولا تواكب الأحداث والمستجدات على جميع الاصعدة و المستويات، [1] وهذا ما أدى إلى تفجر موجة التجريب في الرواية العربية،على يد مجموعة من الكتابات شكلت دفقا متصاعدا «**وأنبأت بأساليبها ولغتها وأشكالها وكتابتها عن انفجار الكتابة الواقعية التي جسدها نجيب محفوظ إلى حدود الستينيات،كما أنبأعن انطلاق التجريب الروائي العربي متصاديا مع تجارب الرواية العالمية ومنجزاتها الابداعية**»[2]، فعلى الرغم من حداثة الرواية العربية إلا أنها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميا لا يستهان به وتغيرا كيفيا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني ، وعرفت هذه الرواية عدة مراحل فنية في نشأتها انطلاقا من الأشكال الجينية الأولى مرورا بتلك الأشكال التأسيسية التي شاعت عند طائفة من الكتاب أواخر القرن الماضي أمثال " الطيب صالح"، ونجيب محفوظ، و" الطاهر وطار" و غيرهم ، وصولا إلى مرحلة التجريب التي اتخذها الروائيون العرب مرآة الحداثة والإبداع متكئين في ذلك على التراث العربي.

وفي **منتصف السبعينيات** ظهر على يد مجموعة من الكتاب الطلائعيين،رغبوا أن يكونوا في اللحظة لحظة الرواية الجديدة عالميا وعربيا،ورغبوا في ذات الوقت أن يكون لهم حضور ليس عبر تقليد نموذج ولكن عبر خلق كتابة روائية مختلفة.[3]

حيث يظهر ذلك جليًا في كتاباتهم القصصية وذلك بالعمل على تقويض الأشكال التقليدية القديمة،والاعتماد على تقنيات جديدة من مثل التداعي الحر

---

[1] ينظر:شهرة بلغول:التجريب في رواية المتشائل: ص02.

[2] محمد برادة:الرواية العربية ورهان التجديد،(كتاب دبي الثقافية)،الإصدار 49، دار الصدي، ط1،دبي،الإمارات العربية المتحدة، ماي2011م،ص36.

[3] محمد الدغمومي:الرواية والتغير الاجتماعي دراسة سوسيو ثقافية،مطابع إفريقيا للشرق،الدار البيضاء ،(د–ط) ،المغرب ،(د–ت)،ص ص 50–51.

والتقطيع الزمني لا خطيته، واستخدام تقنية تعدد الرواة والصيغ،إيذانا بإعلان نهاية أحادية الصوت السائد.[1]

كما يمثل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما إستراتيجية نصية لها طرائفها الفنية،وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ ومغايرة رؤية وتشكيلا على الرغم من أن هناك من يعتبرها –الرواية العربية–رواية تجريبية بطبيعتها، وفي هذا الصدد يقول محمد البادري : « أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي ، ونهضت مواكبة لا شهر حركات التجديد و التجاوز في الرواية الأوربية والغربية »[2] ،وفي هذا الصدد يقر محمد الباردي بحداثة الشكل الروائي في المورث العربي باعتبار أن الأمة العربية قد مارست فن الشعر قبل الرواية على الرغم من وجود بذور لفن القص في مورثنا السردي ، إلا أن رغبة الروائيين العرب في تجاوز تلك النصوص الكلاسيكية بتجريب كتابة سردية جديدة لأسباب ذاتية وموضوعية من مثل تأثرهم بالفلسفة الغربية والرواية الفرنسية الجديدة ، بالإضافة إلى الاطلاع على النصوص التراثية العربية، هذا إلى جانب تلك التحولات التي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسيا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا .

ومن هنا حاول بعض كتاب الرواية العرب أن يلجوا مغامرة التجريب عن وعي بهدف تطوير الرواية العربية سواء على مستوى الشكل أو طرق السرد أو اللغة أو بنية المكان و الزمان وتقنيات معالجتها فأدى ذلك إلى ظهور جيل جديد من الكتاب عايش مرحلة التجريب وتشبع بها على مستوى البناء السردي،فوجد نفسه أمام ضرورة البحث عن شكل جديد يتلاءم مع السياق الجديد للتلقي والإنتاج، [3]ومن هذه

---

[1] سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود،دارالأمان،ط1،الرباط،المغرب،2012م،ص63.

[2] محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي ،(د–ط) ، تونس ، 2004م،ص291.

[3] سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود،ص64.

الكتابات نذكر : " **عبد الرحمان منيف**"، "**إبراهيم صنع الله**" ،"**ادوارد الخراط**"،"**جمال الغيطاني**" ، "**رجاء العالم**" ، "**إبراهيم الكوني**" ، "**عز الدين التازي**" ، "**الميلودي شغوم**"،"**إبراهيم الدرغوني**" ، "**الطاهر وطار**" ، **واسيني الأعرج**" ، "**عز الدين جلا وجي**" **وغيرهم.**

أما التجربة الروائية المغاربية فلم تختلف عن قرينتها المشرقية فقد اتخذت لنفسها طريقا نحو الحداثة والتجريب،فقد شكل التجريب في مشهدها الروائي ظاهرة فنية اتسمت بالتجديد والحداثة على الرغم من حداثة عهدها ، إلا أنها استطاعت أن تتبوأ مكانة خاصة عربيا وعالميا، فرواية التجريب المغاربية قد شقت لنفسها طريقين:

الأولى تأصيلة صدرت عن وعي عدد من كتاب الجيل الجديد في فترة الثمانينات ، بإمكان كتابة نص روائي مغاربي له نكهته الخاصة التي تستمد منها العلامات الدالة على خصوصيته...من منجزات الرواية العالمية العالمية والفرنسية خصوصا ،وقد سلك هذا الطريق عدد مهم من الروائيين المغاربيين ، ولعل التونسي (**محمود المسعدي**) في روايته الشهيرة (**حدث أبو هريرة قال**) والتي تعد نقطة انطلاق التجريب في الكتابة الروائية المغاربية والعربية على حد سواء[...] من خلال استثمار عناصر التراث السردي القديم متمثلة في الحديث والرحلة.[1]

أما الثاني: الذي سلكه التجريبيون المغاربة فقد قامت على المغامرة الشكلية واللغوية ، حيث أدرك أصحابها أن التجريب الروائي لا يعدو في جوهره أن يكون لعبة شكلية ولغوية.[2]

هذا عن الرواية التونسية أما الرواية المغربية (المغرب الأقصى) فبينما كانت الرواية التونسية تنمو بخطى متثاقلة كانت في الضفة الأخرى الرواية المغربية

---

[1] محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة،ص11.

[2] بن جمعة بوشوشة : التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، ص 13.

(المغرب الأقصى) تواكب العصر وتسعى إلى تشكيل مرحلة جديدة في الكتاب الروائية تتسم بالتجريب بحثا عن كتابة مغايرة وحديثة تبلور متطلبات المجتمع وحاجاته،فكان مسار التجريب الروائي المغرب حافلا بالأعمال الروائية التي حاول مبدعوها خلق مسار نقدي معاصر، وذلك بالبحث عن طرائق تجريبية جديدة في الكتابة تتجاوز الشكل الواقعي وتكسر بنية الزمن وتستلهم التراث، ومن الروائيين المغاربة الذين وظفوا التجريب في الرواية نذكر **(عز الدين الناري)** و **(الميلودي شغموم)** و **(بن سالم حميش)** و**(محمد برادة)**... وغيرهم ممن راهن على مستقبل الكتابة الروائية في المغرب بإبداعاتهم.

وما نلاحظه عن التجريب والتجديد في الرواية المغربية أنه جاء متنوعا ومتعدد المواقف حاله حال المجتمع المغربي مما دفع بالناقد **(محمد أمنصور)** بالتفريق بين المفاهيم التي نعت بها التجريب،فقد عرفه بمفهومه التقليدي ثم مفهومه الإيديولوجي فمفهومه السوسيولوجي ، ثم مفهومه الفني،"أن التجريب في الفن بصفة عامة وفي المسرح بصفة خاصة عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح أفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة [1].

وفي **فترة الثمانينيات** عرف مصطلح التجريب شيوعا كبيرا وبشكل مميز–اهتماما كبيرا–لما توالت النتاجات الأدبية الموظفة للتجريب والتي نالت قبولا في الأوساط الثقافية.

03–بدايات ظهور التجريب في الأدب الجزائري/الرواية الجزائرية:

[1] محمد أمنصور : **استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة** ،شركة النشر والتوزيع المدارس، (د–ط)،الدار البيضاء،المغرب، 2006م،ص76.

أما في الجزائر فلم تكن تختلف عن غيرها من الدول العربية فقد حاولت خوض غمار التجريب الذي لم تجد عنه بديلا؛حيث يهدف إلى الانفتاح على كافة الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة؛لأن التجريب أوسع طموحا وأبعد آفاقا،إذ ينفتح على الأجناس المحاورة نابذا بذلك وَهَم(الاستقلال النوعي)،ولكنه في انفتاحه ذاك يؤسس القوانين الخاصة والجديدة للرواية،عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص،من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف،ومن مأزق الكينونة إلى آفاق الصيرورة.[1]

فقد آمن الروائيون الجزائرين كغيرهم من المجددين بضرورة الثورة على أنماط الرواية الجزائرية التقليدية،والبحث عن بديل شكلا ومضمونا يواكب متطلبات العصر؛حيث تسنى لهم ذلك مع نهاية القرن الماضي ومطلع القرن الحالي وهي الفترة التي عرفت انتعاشا محسوسا في الحركة الأدبية في الجزائر،وذلك بعد رفع وتيرة الاصدارت الروائية،وهذا ما أكده الدكتور **أحمد منور** حيث يقول:«قد بلغ عدد الأعمال الابداعية المنشورة في سنة واحدة ما يوازي ما صدر منها في سنوات الثمانينيات بأكملها.» [2]وحتى وإن لم يتحقق التراكم الكيفي المطلوب إلاّ أن هذه الأعمال الروائية سعت إلى توظيف مظاهر التجريب وتقنياته الفنية الجديدة.[3]

وقد عرف التجريب في الأدب الجزائري تطورا واهتماما من طرف مجموعة من الروائيين الجزائريين الذين خاضوا غمار التجريب باحثين على التجديد ودخول غمار الحداثة الروائية ومنهم :

03-01 فترة الثمانينيات:

---

[1] المرجع نفسه:ص78.

[2] أحمد منور:ملامح الرواية العربية الجزائرية-البدايات والتحولات:مجلة الثقافة،ع18،الجزائر،2008م،ص91.

[3] مريم شكاط:جماليات اللغة في رواية تفنست لعبد الله حمادي-قراءة لتيار الوعي وآفاق التجريب،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستيرفي الأدب العربي الحديث،كلية الآداب واللغات،جامعة منتوري،قسنطينة،الجزائرالسنة الجامعية،2011-2012م، ص27.

03-01-01 -عبد الحميد بن هدوقة: وقبل الحديث عن التجريب عند عبد الحميد بن هدوقة لابد من الاشارة إلى أن الجزائر قد عرفت في فترة الثمانينيات من القرن الماضي تغيرات وتحولات سياسية واقتصادية ،إلاّ أن الرواية الجزائرية في هذه الفترة حتى وإن خاض روادها غمار التجريب من حيث اللغة وتوظيف التراث بجميع أشكاله إلاّ أنها ظلت غارقة في الرؤية التي أنتجها الآباء المؤسسون لها،وبالتالي لم تحدث القطيعة مع الرواية التقليدية إلاّ في مرحلة التسعينيات من القرن الماضي.

يعتبر الروائي الجزائري الكبير **عبد الحميد بن هدوقة** رائد الرواية التجريبية العربية الجزائرية،ويتضح ذلك من خلال رواياته(ريح الجنوب- نهاية الأمس- بان الصبح) ؛حيث بحث الروائي عن شكل جديد يختلف عن تقنيات بناء الرواية التقليدية في الجزائر ومن مظاهر التجريب عنده في هذه الروايات توظيف الحواري بخاصة وجعله حاملها الأكبر في تعبيرها العام عن المسافة بين جيل الشباب وجيل الشيوخ من رجال الدين،وكذلك توظيفه لعناصر المخيال الإسلامي خصوصا في روايته الأولى،وأطلق سخرية الشباب الناقدة من خطاب المشائخ عن تلك العناصر.[1]

كما تعتبر أهم خطوة وظف فيها بن هدوقة مظاهر التجريب كان في روايته **(الجازية والدراويش)** الصادرة سنة 1983م،فهي تشكل تحولا نوعيا في مسيرة ابداعه الروائي، وعلامة مميزة فيه لما توفرت عليه من علامات دالة على ماتوصل إليه الكاتب إلى امتلاكه من عناصر وعي نقدي بشروط الرواية،وأدواتها الجمالية في صياغة الرؤية،والتعبير عن الموقف،وذلك عبر استثماره التراث الحكائي الشعبي؛[2]حيث قام من خلالها بتوظيف العناصر الأسطورية والمخيال الشعبي في بناء نصه السردي هذا، وفي هذا الصدد يقول الناقد نبيل سليمان في كتابه جماليات

---

[1] ينظر:نبيل سليمان:جماليات وشواغل روائية:اتحاد الكتاب العرب،(د-ط)،، دمشق،سوريا،2003،ص56.

[2] بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس ، 2005م، ص23.

وشواغل روائية:« **وهكذا استحضر من التراث السردي الشعبي صدى الجازية في تغريبة بني هلال وعجن الجازية الروائية من الفتنة نفسها ومن الذكاء والحزم والغموض والزئبقية وأطلقها في فضاء قرية السبعة..**»[1] بين عشاقها.

لم تكن شخصية (الجازية) في الرواية من الناحية الجمالية شخصية عادية،بل كانت شخصية أسطورية إلى أبعد الحدود استقطبت كل شخصيات الرواية ،وجعلت الكثير من شباب الحي يظفرون بجمالها الفتان، ومما زاد في شأنها كونها ابنة شهيد، فالجازية في تصور الكثيرين جميلة محبوبة من الجميع خارقة الذكاء،جمالها لايوصف، فهذه الشخصية الأسطورية مختارة من السيرة الهلالية حيث يقول الباحث عمر أوهادي:«...**إن هذه المرأة الامبراطورية، الغريبة المعقدة،تجسد الجزائر، لقد اختار المؤلف الجزائر اسم بطلة السيرة الهلالية من أجل أن يظل في بيئة ثقافية عربية إسلامية وفي محيط أسطورة الدراويش والآخرين وذلك من أجل تفسير بعض المواقف المتخيلة...**»[2]

ورغم كل مظاهر التجديد والتجريب في الرواية الجزائرية و التقنيات الجديدة التي وظفها عبد الحميد بن هدوقة في تجاربه الروائية **(ريح الجنوب–نهاية الأمس–بان الصبح–الجازية والدراويش...)** فإنها قد ظلت متواضعة وخجولة، فلعلها قد ساعدت على أن تأتي رواية (الجازية والدرويش) امتيازاً كبيراً لكاتبها.[3]

وما يمكن أن يقال في تجربة عبد الحميد بن هدوقة في توظيف العناصر الأسطورية والمعرفية والتاريخية،في رواية الجازية والدراويش والتي استطاع أن

---

[1] المرجع نفسه:ص57.

[2] عبد الناصر مباركية:تلقي العناصر الأسطورية في رواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة،مجلة العلوم الإنسانية،العدد10،نوفمبر 2006م، كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر ،بسكرة،الجزائر ،ص241.

[3] يُنظر نبيل سليمان:جماليات وشواغل روائية،ص 57.

يستقيها من المخيال الشعبي،وهذا التوظيف لم يكن يقصد به مجرد التكرار وإنما لإعطائها أبعادا دلالية وجمالية جديدة تخدم مواقفه وأفكاره.[1]

03-01-02-التجريب عند الطاهر وطار: يسعى أب الرواية الجريبية في الجزائر –الطاهر وطار– إلى خلخلة السائد والمألوف واختراق ثوابته ويؤكد هذا في الكثير من حواراته وتصديراته لرواياته،حيث يقول من جهة :«...وقد خرجت من تجربتي في الكتابة بخلاصة وهي أن الالتزام بشكل معين حتى بدعوى رفض الأشكال القديمة،هو الوقوع في محافظة جديدة.الكتابة بداية جديدة،ميلاد،كل له عالمه وتفاعله وعناصره،المسألة ليست ميكانيكية...» [2]كما يقر في تصديره لروايته **(تجربة في العشق)** ومن جهة أخرى يرى أن «محاولة وضع قواعد لرواية جديدة أو تقنين الكتابة بعناوين مختلفة،دعوة إلى رجعية تقودنا طال الزمن أو قصر إلى المحافظة،وإلى تقديس الشكل،»[3]ويظيف في تصديره لروايته(تجربة في العشق) معلقا على إلياس الخوري عما ذكره عن رواية (الحوات والقصر)،حيث يقول:« إنني كذلك في كل ما فعلت وما سوف أعمل، لكن ليس بمعنى التجريب المخبري، وإنما بمعنى إفساح المجال للمضمون ليتشكل،وللشكل ليتقولب مع المضمون، وليتحرر في نفس الوقت من قالبيته.»[4]

كما أن الطاهر وطار قام بتوظيف التراث العالمي واستثماره في رواياته ومنها **(اللاز)**[5]،و(الزلزال)[1]،دون أن يُغفل التراث المحلي الجزائري كذلك، متمثلا في

---

[1] ينظر:خديجة الكبرى سلطاني: تجليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة " هوامش الرحلة الأخيرة " لمحمد مفلاح أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير،إشراف الدكتورشريط سنوسي،قسم اللغة والأدب العربي،كلية الآداب واللغات، جامعة مصطفى أسطمبولي،معسكر،الجزائر،السنة الجامعية 2015-2016م،ص91.

[2] بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص27.

[3] الطاهر وطار:تجربة في العشق،مؤسسة عيبال،نيقوسيا،(قبرص)،(د-ط)،1987م،ص7.

[4] المرجع نفسه: ص8.

[5] الطاهر وطار:اللاز،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط3،الجزائر ، 1981م.

الأمثال الشعبية، وتوظيفه كذلك للمحرم الديني والجنسي ويظهر ذلك في رواية **(اللاز)** ، وكل ذلك في قالب لغوي جعل من لغة الخطاب الروائي لوطار لغات تتفاعل فيها العامية والفصحى،والواقعي والحلمي،والسياسي والتراثي، المحلي والعالمي،[2]أما رواية **(الزلزال)** فقد طرح فيها إشكالية الثورة الزراعية وأثرها في الطبقة الإقطاعية،كما استثمر فيها تقنية التناص الديني ويتضح ذلك في التناص مع القرآن الكريم،والتناص كذلك على النص الخلدوني–مقدمة ابن خلدون– كما يعمل وطار في الاشتغال على نصه بتوظيف تقنية تكثيف الحوار المسرحي [3]،أما روايته الأخرى**(عرس بغل)**، [4]«فقد اعتمد فيها وطار كل ما يمنحه الأسلوب الحديث من طرق تعبيرية إيصالية كالفلاش باك مثلا:الارتداد والحديث النفسي والتأزم الموقفي،فتيار الوعي غير منفصل أبدا عن الحدث الآني المعيش حتى العمق ،فالماضي والحاضر ملتحمان داخل بناء الرواية بشكل مطلق سلبا وإيجابا ».[5]

كما صور فيها **وطار** أعراس البورجوازية الوطنية عندما تثور على الإقطاع باسم الطبقة العاملة،هذه ثورة عميقة:بدون دوافع،فقط احساس وتبنّ وليست دوافع وطنية، [6]كما تستمد هذه الرواية تجريبيتها من نزعة كاتبها التأصيلية،بتوظيفه التراث العربي الإسلامي وأعلامه،في تشكيل شخصية الحاج كيان،وتكثيف أبعادها الجمالية والدلالية،وهي شخصية زيتونية تمور تراثا،أدبيا وسياسيا وثوريا وفلسفيا

---

[1] الطاهر وطار:الزلزار،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط3،الجزائر ، 1980م.

[2] بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص28.

[3] يُنظر: بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية ،ص ص28–29.

[4] الطاهر وطار:عرس بغل،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د–ط)،الجزائر، 1982م.

[5] يُنظر:واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر–بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية،المؤسسة الوطنية للكتاب،(د–ط)،الجزائر،1986م،ص557.

[6] بوشوشة بن جمعة:الرواية العربية الجزائرية–أسئلة الكتابة والصيرورة،دار سحر للنشر،(د،ط)،تونس،1998م،ص20.

وصوفيا،عبر استثمار الكاتب لشخصيات تراثية، [1] ويوضح الكاتب خلفية هذا التوظيف التراثي في قوله:«أنا رجل باديسي،زيتوني،أنا كلي تراث[...]هذا عالمي.» [2] من خلال هذا يعبر عن مسحة نقدية سياسية موجهة للسلطة بعد الاستقلال .

ومن هنا فنص **(عرس بغل)** يمتلك سلطة فنية حيث اتجه أكثر ،للاهتمام بمسالة الشكل والبناء ،والايهام ومسرحة الحدث، واستعمال الحوار السردي والتناوبي ،مع ابراز العوامل الداخلية للشخوص والاعتماد على الوصف، لا باعتباره وظيفة تزيينية كما أن المؤلف لا يتدخل ليدلي بوجهة نظره بشكل مباشر ،ولكن يترك وعينا من خلال السرد بضمير الغائب ،يستقبل الحدث الذي تعبر عنه الحركات والايماءات والاشارات قبل الملفوظ اللغوي.[3]

أما رواية **(العشق والموت في الزمن الحراشي)**[4]والتي تعتبر الجزء الثاني الثاني لرواية **(اللاز)**،فنجد أن ملامح التجريب التي اعتمدها الكاتب فيها هي توظيف الأساطير،ويتجلى ذلك في قدرته على تحويل شخصية(اللاز) اللقيط إلى شخصية دينية كونه جعل منه وليا صالحا يُنسب إليه الكثير من الخرافات والحكايات العجيبة،كما وظف كذلك التراث التاريخي المحلي(الجزائري) من خلال الأسماء التالية:جميلة بوحيرد وكاتب ياسين،دون أن يُغفل التراث العالمي ويتضح ذلك من خلال توظيفه لشخصيات عالمية من مثل:ألبير كامي و وأرنست همنغواي وشكسبير ومایاكوفيسكي، كما عمد إلى توظيف الأمثال الشعبية،إلأى جانب حضور الذات الكاتبة شخصية روايته،تعبر عن ذات ناقدة سياسيا لسلطة الاستقلال في جزائر

---

[1] يُنظر: بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص29.

[2] بوشوشة بن جمعة:الرواية العربية الجزائرية–أسئلة الكتابة والصيرورة،ص24.

[3] حفناوي بعلي:تحولات الخطاب الروائي الجزائري–آفاق التجديد ومتاهات التجريب،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،(د–ط) ،عمان،الأردن،2015م،ص223.

[4] الطاهر وطار:العشق والموت في الزمن الحراشي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د–ط)،الجزائر،1980.

السبعينات،وما آلت إليه الثورة من انحرافات عن مبادئها التي بشرت بها إبان الحرب التحريرية.[1]

أما تجربته الأخرى (**الحوات والقصر**) فتمثل نصا متميزا في تجربة الطاهر وطار السردية،وتروي هذه الرواية قصة(علي الحوات) الذي قضى حياته كصياد بسيط[2]،على العكس من إخوته الذين تحولوا إلى قطاع طرق ومجرمين قتلة في ظل الفوضى السائدة في البلدة،وفي ظل هذه الظروف يقف علي ضد إخوته الذين تقودهم نزعات مبنية على الشر والقتل،فالقصر في تصورات علي،وُجد للخير وليس العكس، [3]إن الحقيقة تجلت وأن أعداء علي الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير،الذي جاء يسم العصر.[4]

تعتبر رواية الحوات والقصر انعكاسا للواقع ويتضح ذلك من خلال شخصية (علي الحوات) الذي يتخذ من رحلة الوعي التي عاشها كافة أبعاده التاريخية،حتى الأسطوري منها،الذي يضخم الشخص حد التأليه،فالبناء الأسطوري يستدعي العلائق الإنسانية اليومية،ولهذا اعتمد عليه وطار كونه يزيد في جمالية الرواية.[5]

تتضح ملامح التوظيف الأسطوري في رواية (**الحوات والقصر**)،من خلال الصفات الملحمية التي اتصفت بها شخصية (علي الحوات) فهو رمز الخير يتصارع

---

[1] يُنظر: بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص30.

[2] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر–بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية،ص576.

[3] يُنظر:حفناوي بعلي:تحولات الخطاب الروائي الجزائري–آفاق التجديد ومتاهات التجريب،ص224.

[4] الطاهر وطار:الحوات والقصر،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1،الجزائر ،1980،ص268.

[5] يُنظر:حفناوي بعلي:تحولات الخطاب الروائي الجزائري–آفاق التجديد ومتاهات التجريب،ص ص224–225.

مع قوى الشر،و ينتهي هذا الصراع بغلبة قوى الخير رغم كل أشكال الأذى التي ألحقها القصر بعلي الحوات،من بتر للذراع اليمنى فاليسرى قبل قطع اللسان.[1]

كما تتضح دلالات هذه الاسطورة ببقاء (السمكة النذر حية)،وامتلاكها القدرة على محاورة علي الحوات،ثم تحولت حصانا بسبعة أجنحة يرفعه من القصر،وقد لحقه أذاه ليحط به في قرية التصوف،ثم باقتلاع أعين سكان هذه القرية من قبل الغزاة،وهو فعل يردد أصداء أسطورة أوديب اليونانية وما كان من اقتلاع عينيه،كما أطلق الوطار فضاءات تحمل أسماء غرائبية كغابة الوعول ووادي الابكار وقرى التحفظ والحظة والتصوف،وشخصيات كذلك بمسميات رمزية أسهمت في تكثيف أبعادها الجمالية والفكرية،علي الحوات،العذراء،الحكيم...

كما وظف وطار التراث الديني الصوفي ويتضح ذلك من خلال عنصر الرحلة وحالات الوجد التي يتصف بها أهالي القرية ،والشوق والحنين إلى الحق إل درجة البكاء،ويتضح ذلك من خلال المصطلحات الصوفية التي وظفها **وطار** من مثل: مولانا–سيدنا–تاج نوراني–العهد الصوفي–الحجة–قطب الأقطاب– الحقيقة... كما عمد **وطار** إلى توظيف الخيال العلمي ويتضح ذلك من خلال رسمه معمارية قرية الأعداء.[2]

لقد استطاع وطار فعلا ترويض الأسطورة وإخضاعها للمشاكل اليومية في هذه الرواية التي تختلف عن سابقاتها ؛حيث أنها خرجت من الإقليمية إلى الإنسانية العامة،والموضوع الذي تدور حوله،يهدف إلى تحسيس الجماهير لتثور على الظلم،كما استفاد **وطار** من الترسبات المعرفية، إذ يبدوا أنه مطلع على الميثولوجيا اليونانية،وعلى التصوف الإسلامي والهندي والبوذي،وعلى أسطورة الخلق وصراع الأخوين قابيل وهابيل،ومطلع أيضا على الفكر الشيعي بكل تمظهراته،كما يوجد أثر

---

[1] يُنظر: بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص31.

[2] يُنظر: بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية ،ص31.

واضح لألف ليلة وليلة،كما استوعب أدبيات الرومانسية العربية والغربية،وعلى قصص وأسطورة الملك آرثر،وأسطورة الكاس المقدس في العقيدة المسيحية.[1]

وخلاصة ما يمكن أن نقوله عن رواية **(الحوات والقصر)** ما ذكره الناقد عبد القادر عميش،حيث يرى أن الطاهر وطار من خلال هذا العمل السردي قد أسس لمفهوم التجريب في الجزائر مثله مثل الكثير من الكتّاب العرب كالأديب جمال الغيطاني،فقد كانت الرواية–الحوات والقصر–حسب بعض المختصين في النقد السردي،صوفية بشكل ما،وهنا بدأت ملامح التجريب كظاهرة فنية تجعل الرواية تنفتح على تجريب غير محدد على مستوى اللغة والأفكار،وهو ما يراه تحررا فنيا،جماليا وسرديا للرواية،وهو ما ميز أيضا رواياته اللاحقة كـ«الشمعة والدهاليز » و«قصيد في التذلل».[2]

وهكذا استطاع **وطار** أن يفك في الرواية العربية عموما، والرواية الجزائرية خصوصا ،الدوائر المغلقة الجامدة، ليجد الفن الروائي نفسه وسط ميدان بكر وشاسع وقادر على العطاء الفني ، **ووطار** كمبدع يدرك بشكل جيد أن المنتج لا يكتفي بالأشكال الجمالية الجاهزة،بل له طريقته الخاصة في التعبير عن آلام المجتمع وطموحاته.[3]

وهكذا فإن التجريب كإستراتيجية لم يكن محض اختيار شخصي أو فئوي ،بل جاء ليعري واقعا هشا وكيانا مهتزا.ذلك أن التجريب في الرواية،كان جزءا من تحول طبع جميع القيم بميسم انتقادي، ولم يكن التجريب غاية تقصد ولكنه كان دعوة إلى التعدد،إلى الانفتاح على نصوص مشظاة مشبعة بالمحتمل والفوضى

---

[1] يُنظر:حفناوي بعلي:تحولات الخطاب الروائي الجزائري–آفاق التجديد ومتاهات التجريب،ص225.

[2] عبد القادر عميش: " الحوات والقصر " أسست لمفهوم التجريب في الرواية الجزائرية ، جريدة الفجر،مقال منشور على النيت متوفر على الرابط التالي:*WWW.al-fadjr.com*،تاريخ الزيارة:20-12-2014م،10:15.

[3] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر–بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية،ص578.

والتغيير ،فكان استدعاء طرائق سردية وخطابية جديدة لتشييد بنى دلالية وأكسيولوجية مغايرة.[1]

03-01-03- التجريب عند واسيني الأعرج: يرى واسيسني الأعرج أن التجريب فعل إبداعي حداثي،يستمد العلامات الدالة على حداثته من المزاوجة بين ثقافة الأنا والآخر الذي استمد منه بعض ثقافته،وهي المزاوجة التي تكتسب التجريب الروائي عند واسيني الأعرج مُجسدة في نصوصه الروائية.

إن تجربة واسيني الأعرج تعكس التقاطع بين سؤال المثاقفة وسؤال التأصيل،هذه العلاقة تولِّد جدلية بين جدلية المثاقفة والتأصيل والتي لها دور كبير في بروز تجربته الروائية الجديدة،وفي هذا الصدد يقول واسيني الأعرج:«**... ساعدتني الثقافة الغربية عامة،والفرنسية خاصة على عملية الاختراق،ولكنّ الإشكال الذي طُرح أمامي،يتمثل في كيفية بعملية الاختراق،هل بالسقوط في التجربة الغربية بشكلانيتها أم بالاستفادة منها وتحويل هذه الإثارة إلى فاعلية ثقافية تستند إلى المحلية بدون الإخلال بالجانب البنائي لمفهوم الرواية،لأن العقلية المحلية لاتسمح بهذا النقل السلبي للتجربة الغربية،ولأنها- بالأساس- يغيب المنطق فيها،وتحضر الأسطورة لإثبات كياني الثقافي والاجتماعي،واستندت إلى الإداة التي لم تصبح بالأساس غربية،لأن مفهوم العالمية قد دخلها.**»[2]

كما يصرح في مقام آخر عن رغبته في البحث عن نمط كتابة جديدة،حيث يقول:«إن الرغبة في التجديد هي التي تحفزني دوما على تجاوز الواقعية التقليدية في كتاباتي الروائية،فالحياة إذا لم تُجدد تموت والإنسان إذا لم يجدد يموت

---

[1] جماعة من المؤلفين:الرواية المغربية-أسئلة الحداثة-،وقائع ندوة وطنية عقدهامختبر السرديات،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،بنمسيك،دار الثقافة للنشر والتوزيع،مطبعة النجاح الجديدة،ط 1 ،الدار البيضاء ،المغرب 1996م،ص14.

[2] بوشوشة بن جمعة:الرواية العربية الجزائرية:أسئلة الكتابة والصيرورة،ص83.

هو الآخر.وعليه فإن الرواية كأي شكل أدبي لايمكن أن تعيش إلاّ بهذه التجديدية التي تدخل ضمن هذا الإطار.»[1]

نفهم من تصريحات واسيني الأعرج أنه استمد تجربته الروائية من القطيعة مع الأنساق السردية القديمة–التقليدية– ذات النمط الواقعي،ليقحم نفسه في مغامرة كتابية جديدة تبحث عن المغايرة في بناء الرواية كأنساق الخطاب ومستويات اللغة الخطابية وأشكال سردية،وذلك قصد البحث عن علاقة الذات بالعالم،والبحث عن الموقف من تحولات الجزائر بعد الاستقلال–الجزائر المستقلة– سياسيا واقتصاديا، والتي كانت بدورها تستدعي تحولات وانعكاسات على مستوى الخطاب السردي الجديد،حتى تكون له القدرة على استيعاب المستجدات والتحديات المتولدة عنها.

ومنه فإن التجريب لدى واسيني الاعرج ناتج عن وعي بشروط الكتابة الروائية الجديدة والتي يستمد أشكالها الجديدة عبر مغامرة غير منتهية لانفتاحها على اللامحدود من التوقعات والاحتمالات،وكذلك وعيه التام بالخصائص التاريخية للجزائر المستقلة،وما تطرحه من اشكاليات وتحديات كل ذلك دون اقصاء للذات التي تتعالق سيرة فرديةو مع سيرة المجتمع،بحكم جديلية العلاقة القائمة بينهما،مما يعلل تداخل الميثاقين الروائي والسيري في كل نصوص واسيني الأعرج الروائية،وهو تداخل يجعل الذات والآخر وجهين دالين على تقاطب أساس يميز عالمه الروائي،ويشكل سمة دالة عليه، وهو تقاطب الذات/الوطن.[2]

وهكذا كما قلنا فالتجريب عند واسيني الأعرج فعل حداثي يستمد مقوماته من المزاوجة بين ثقافة الأنا الأصلية وثقافة الآخر الغربية.

---

[1] المرجع نفسه:ص87.

[2] يُنظر: بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص34.

ومن أعماله الروائية التي تظهر فيها ملامح الكتابة الروائية الجديدة رواية **(وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر)** [1]حيث قام من خلالها واسيني الأعرج من استعادة جانبا من طفولته البائسة وبعض من جوانب حياة والده النضالية والنقابية بفرنسا قبل استشهاده في حرب التحرير ،فشهدت هذه الرواية تداخلا بين الروائي والسيري مما يربك العلاقة بين ميثاقي الرواية والسيرة الذاتية،فبتوظيفه هذا واشتغاله على التاريخ واسترجاع الذكريات فتح الباب أمامه لاختراق الأنساق التقليدية للبناء السردي،واستبدالها بطرق بناء أخرى تعتمد على التجريب الذي يظهر في تداخل الأزمنة لا على ترتيبها،كما استفاد من التاريخ الثقافي العربي في التقسيم الخارجي لهذه الرواية وخصوصا من نص(ألف ليلة وليلة) وذلك من خلال تسميته لأقسام الرواية،فالقسم الأول سماه الليلة الأولى والقسم الثاني بالليلة الثانية،وهو ما فتح الطريق أمامه من خلال هذا التناص في نصه السردي **(فاجعة الليلة السابعة بعد الألف–رمل الماية)**.

أما روايته الأخرى **(ماتبقى من سيرة لخضر حمروش)** [2]،والتي حاول من خلالها متابعة مساره التجريبي حيث طرح من خلالها التاريخ النضالي للحزب الشيوعي الجزائري إبان حرب التحرير من منظور نقدي يعارض من خلالها التاريخ الرسمي الذي دونته السلطة عن هذا الحزب.[3]

ومن مظاهر التجريب في هذه الرواية استثماره لتقنيات عديدة منه:التذكر ،الحلم،التداعي،وبعض الأغاني الشعبية المغاربية وبعض الأمثال الشعبية المتداولة،واستثماره كذلك لبعض عناصر التراث الشعبي متمثلا في الزردة،وتطرقه

---

[1] واسيني الأعرج:وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د–ط)،الجزائر ،1983م.

[2] واسيني الأعرج:ماتبقى من سيرة لخضر حمروش،دار الجرمق،(د–ط)،دمشق،سورية،1982م.

[3] يُنظر: بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص35.

كذلك لبعض المحرمات(الهامش والمحظور) ويظهر ذلك من خلال تصوره لأشكال الشذوذ الجنسي والاغتصاب...

وفي روايته الثالثة **(نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري)**[1]والتي تعتبر تحولاً نوعيا في مسيرة واسيني الأعرج الروائية والتي استعان من خلال تجربتها بالنزوع التجريبي التاريخي؛حيث استطاع من خلالها أن يستعين بسيرة بني هلال ويظهر التجريب فيها من خلال عمليتي البناء والهدم للنص القديم(سيرة بني هلال) وإنشاء نص بديل جديد يقوم على أنقاضه.

كما يضيف واسيني الأعرج عن سبب توظيفه للتاريخ أو سيرة بني هلال والذي يعتبر اختراقا للبناء الروائي التقليدي الواقعي؛حيث يقول:أخذت السيرة الهلالية في هذه الرواية كمتكئ شعبي للكتابة الروائية،فلما فتحت عيني كنت أسمع بأبي زيد الهلالي،غير أنني وقد أدركت مرحلة الوعي،تفطنت إلى أن المقياس الذي طرح لتقديم أبي زيد بطلا كان مقياسا اقطاعيا.فمن خلال إطلاعي على ثلاث وثائق من السيرة الهلالية:نسخة مدرسية،وثانية مهذبة،وثالثة رديئة،لم أقتنع لا بالأولى،ولا بالثانية ولا بالثالثة، التي وجدت فيها أن كل المظاهر الجنسية قد مر عليها مقص الرقابة،لإعطاء صورة مثالية لشخصية أبي زيد،وتساءلت:هل هو حقيقة بطل بالمفهوم الشعبي؟كبطل بالنسبة لي كان يعبّر عن الملوك،إذ كان رأس الحربة في الغزو، يجبي الأموال للأمير حسن بن سرحان.لم يعجبني كان طاغية،بالمفهوم العام هو بطل.والذين كتبوا التاريخ ربطوه بالواقع الإقطاعي،من هنا أحسست بضرورة إعادة النظر في تاريخ هذا البطل الشعبي،فأعطيته صورة أخرى حتى أغيّر المفهوم العام له.[2]

---

[1] واسيني الأعرج:نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري،وزارة الثقافة السورية،(د-ط)،دمشق،سورية،1983م.

[2] بوشوشة بن جمعة:الرواية العربية الجزائرية:أسئلة الكتابة والصيرورة،ص ص91-92.

إن تقنية التناص التاريخي التي بنى عليها الكاتب روايته تتضح أكثر في استثماره لنص (المقريزي) "**إغاثة الأمة في كشف الغمة** " والذي يستثمر من خلاله قضية سوء تدبير الحكام،إضافة إلى هذا استثماره لبعض الحكايات الخرافية كقصة الزير سالم مثلا.

كما استعان في هذه الرواية من حيث البناء الفني بتقنية تعدد الرواة؛حيث جائت في البعض من مقاطع النص السردي شخصية الرواية متداخلة مع شخصية صالح بن عامر الزوفري،وهذا التعدد كتقنية من تقنيات التجريب التي اعتمداها الكاتب ولّد تعدد الرؤى وتعدد مستويات الكلام؛حيث تنوع بين الفصيح والعامي واللغة الفرنسية.

وفي رواية **(مصرع أحلام مريم الوديعة)** [1]فمن مظاهر التجريب التي استعملها واسيني الأعرج فيها هو اهتمامه باللغة المتشعرنة؛أي التي هي مزيج بين اللغة السردية واللغة الشعرية وهذا ما نعتبره انزياحا عن اللغة العادية وجعل منها لغة شعرية غير عادية تتسم بالجمالية والفنية،كما عمد الكاتب إلى استعمال الأسطورة على مستوى الشخصيات وهو ما نجده في شخصية **(مريم)** حيث جعل منها نبيّة سقطت من موجة هربت من ظل مجهول وتكسرت على متاعب صخور الشط المهجور [2]كما اعتمد تقنية تعدد الأصوات والتباس الرواي بالكاتب في الكثير من مقاطع الرواية،كما وظف التراث السردية ويتضح ذلك من خلال توظيف شخصية دون كيشوت من الأدب العالمي وألف ليلة وليلة من التراث العربي،كما زاوج الكاتب بين اللغة العربية الفصحى والدارجة الجزائرية واللغة الأجنبية،وهذا ما أدى إلى تعدد مستويات اللغة كما وظف بعض الأغاني الشعبية التي تعود إلى التراث الشعبي الجزائري.

---

[1] واسيني الأعرج:مصرع أحلام مريم الوديعة،دار الحداثة،ط1،بيروت،لبنان ، 1984م.

[2] المرجع نفسه:ص195.

أما روايته **(فاجعة الليلة السابعة بعد الألف–رمل الماية)** [1] فقد اعتمد في بناء نصها على التناص مع التراث التاريخي العربي ويتضح ذلك تناصه مع نص ألف ليلة وليلة الذي يحاول واسيني الأعرج من خلاله البحث عن سحر جديد لكتابة التراث،ويتم التركيز في هذا النص على الليلة السابعة بعد الألف والتي وردت مقترنة بالفاجعة؛أي أن زمن الموت لم ينته عند حدود الليلة الواحدة بعد الألف،بتوقف شهرزاد عن الحكي،بل نجده يتواصل مع أختها دنيا زاد التي تحل محلها،فتواصل الحكاية طوال الليلة السابعة بعد الألف، وهي ليلة ليست كباقي الليالي من حيث المدة الزمنية فقد كان زمنها غير محدود فتتحول بذلك دنيا زاد من الصمت إلى النطق لتكشف لنا عن حقائق كانت تعرفها عن الملك شهريار ،وعن الاسرار التي كانت تخفيها أختها شهرزاد عن الملك شهريار خوفا من بطشه،وهو ما انعكس عن جمالية السرد بمجرد المصالحة بين شهرزاد والملك.

كما عمد واسيني الأعرج إلى توظيف تقنيات تجريبية حديثة أخرى في روايته **(سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين)** [2] حيث يحاول الكاتب من خلال هذا النص السردي البحث عن آفاق أخرى للتجريب،وقد تجلى ذلك من خلال استثماره الفنون المختلفة .

لقد تعددت تقنيات التجريب في هذه الرواية حيث تنوعت بين نمط الرحلة المذكرات إلى السرد العاري إلى السرد البوليسي(العجائبي)،كما يتجلى النمط التجريبي في روايات واسيني الأعرج في قدرته على اللعب على اللغة من خلال الارتقاء بها إلى أرقى المستويات الفنية،وكذا محاورته الفنون والآثار والحضارات من خلال العزف على وتر الفن والموسيقى بكل ألوانها وأجناسها من أجل تحقيق التقارب

---

[1] واسيني الأعرج:فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،رمل الماية،لافوميك:المؤسسة الوطنية للكتاب،(د–ط) ،الجزائر،1993م.

[2] واسيني الأعرج:سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين،منشورات الجمل،ط1،كولونيا،ألمانيا ، 1996م.

الحضاري،الذي منح واسيني الأعرج القدرة على تطوير تقنيات الرواية الجزائرية الجديدة والوصول بها إلى مصاف العالمية.

كما يمكن القول إن القارئ لأعمال واسيني الأعرج يُلاحظ ذلك الخط التصاعدي في التجريب فبداية من رواية **(طوق الياسمين)** يكتشف القارئ تلك المزاوجة التي وظفها بين المكونين الروائي والسير ذاتي،حيث تستمد الرواية مادتها من الجانب الحياتي الخاص بالكاتب –حياته بدمشق– ويحاول فيها الكاتب إبراز جرأة عالية على التعري والكشف أمام القارئ الذي لا يفرق بين ما هو حقيقي وما هو من محض الخيال، [1] وهذا التداخل بين المكونين يُلبس النص غموضا مما يُصعب على القارئ فهم النص،ويُشعره بالتشكيك في صحة المواثيق الروائية.

ضف إلى ذلك استلهامه للتراث بكل أنواعه:(العربي–الإسلامي–الوصفي–الشعبي–المحلي––...)، وكذلك اشتغاله على اللغة التي تعد بالنسبة إليه أهم ملمح من ملامح الكتابة التجريبية الحداثية.[2]

أما في رواية **(الأمير)** وهو العمل السردي الذي بلغ فيه قمة التجريب،وذلك باشتغاله الحداثي على التاريخ،كما قام من خلال هذا العمل على المزج بين المكونين الروائي والتاريخي،حيث قام من خلال هذا النص تكسير المألوف وتجاوز الطرح السائد والمعروف في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر مما خلق جدلا كبيرا في الأوساط الأدبية الجزائرية والعربية.

فهذا العمل السردي–رواية الأمير– لا يعتبر أول عمل سردي استقى واستلهم مادته من التاريخ،بل يُعد أول عمل سردي له السبق في الكشف عن مناطق

---

[1] طامية حطاب:الرواية الجزائرية وسؤال التجنيس–قراءة في نماذج روائية معاصرة،مقال متوفر على الموقع WWW.ATTANAFOUS.UNIV–MOSTA.DZ:بتاريخ:01–09–2016م،09:15.

[2] نبيل سليمان:جماليات وشواغل روائية،اتحاد الكتاب العرب،(د–ط)،دمشق،سورية،2003م،ص6.

الظل والنسيان في تاريخ الأمير عبد القادر ودوره في الفعال في الحضاري والتقريب بين الاديان.[1]

03-02 فترة التسعينيات:

إن المتتبع والدارس للرواية الجزائرية المعاصرة يجدها مغامرة في حد ذاتها إذ يتفق العديد من الدارسين على أنها قد أضحت، ظاهرة أدبية متميزة، فالروائي الجزائري الذي نشأ وسط أحداث ومستجدات صعبة كالعنف الدموي والإرهاب المأساوي الأعمى، وقد عايشها في كل ساعة وحين، حيث أضحى الموت يترصده في كل حين وفي كل لحظة من لحظات الحياة، قد أدرك أخيرا أن الأبعاد الحقيقية لما يعانيه كذات /وطن مقموع، لا يمكن أن تحتويه «إلاّ الرواية معينا للتعبير، لما لها من مرونة تتسع لاستيعاب هذه الأبعاد، فواقعية الحياة لا تجد تعبيرا شاملا لها أكثر مما تجده في الرواية»[2] ،فالرواية تسعى دائما إلى التجدد والبحث الدؤوب والتطور المستمر في محاولة للتورط مع الحياة واقتحام الواقع لاستيعاب القضايا المستحدثة وتجاوز الافكار المستهلكة،مشكلا أفق كتابة أرحب لذلك ألزم نفسه بخوض تجربة الكتابة الخاصة به في محاولة جريئة بغية «**التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن**»[3] إذ راهنت هذه الرواية على الخروج بنفسها من التقنيات الروائية التقليدية الخاصة بعهد الأحادية الحزبية وآلت على نفسها بالتجديد والتمرد «**لأنّ أي موضوع يصلح أن يكون مادة**

---

[1] طامية حطاب:الرواية الجزائرية وسؤال التجنيس-قراءة في نماذج روائية معاصرة،مقال متوفر على الموقع WWW.ATTANAFOUS.UNIV-MOSTA.DZ:بتاريخ:01-09-2016م،09:15.

[2] محمد شاهين:آفاق الرواية،البنية والمؤثرات-دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د-ط)،دمشق،سورية ، 2001م،ص10.

[3] حسن المودن:الرواية والتحليل النصي-قراءات من منظور التحليل النفسي،منشورات الاختلاف،الجزائر،الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1،بيروت،لبنان،2009م،ص102.

الرواية ولا داعي أبدا أن تتكون مادة الرواية من تلك المواضيع التي اتخذتها الرواية التقليدية مادة لها، كما تؤكد ذلك فرجينيا وولف في عبارتها الشهيرة »[1]إذ باتت الكتابة الروائية واعية بقضايا الواقع والتباساته.

إن التحولات المختلفة التي شهدتها الجزائر على مستوى البنى السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية،والوضع الطارئ والمستجدات وغربة الجزائري في أرضه وحيرة المثقف إزّاء راهنه في هذه الفترة أدت إلى إرباكه مما جعل المرحلة تدعوا للتغير والتحول على جميع الاصعدة بما فيها الجانب الفني الأدبي مما جعل الروائي يشعر بثقل المرحلة،وثقل الراهن الذي أفرز أسئلة الجزائر المتحولة.

لقد عرفت الرواية الجزائرية في فترة التسعينيات من القرن الماضي قفزة نوعية في مجال الابداع والتجديد والتجريب،حيث ظهر جيل من الأدباء الشباب يكتبون الرواية،إضافة إلى بعض الروائيين الذين يعتبرون من جيل الرواد المؤسس للرواية الجزائرية؛حيث أصبح كل هؤلاء ينتجون نصوصا ذات حساسية أدبية ومعرفية مغايرة ومختلفة عن أنماط الرواية الجزائرية التقليدية.

هذه الحساسية الروائية الجديدة انبثاق جاء نتيجة للتحولات التي عرفتها الجزائر على جميع الأصعدة منذ مطلع عام 1989م،فهذه التحولات لم تكن معهودة من قبل، فالعنف والإرهاب الذي كاد أن يعصف بالبلاد كان ملهما في التجدد وتتبع مقتضيات العصر، وفي ظل هذه الظروف الصعبة وجد المثقف والكاتب الجزائري نفسه في مفترق الطرق بين قوى مضادة ومعادية ومختلفة تشترك كلها في إسكات صوت هذا المثقف والكاتب،بالاضافة إلى قهره نفسيا وتعرضه للاعتداء والتصفية

[1] محمد شاهين:آفاق الرواية،البنية والمؤثرات،ص08.

الجسدية،مما جعل الكاتب الجزائري يدافع بقلمه وتدوين هذه المرحلة الدامية من تاريخ الجزائر المعاصر.[1]

لقد وقعت الجزائر في أزمة سياسية هي الأولى من نوعها منذ الإستقلال حيث تحولت إلى مواجهة دموية تشابكت فيها خيوط الأزمة إلى حد الحرب–الأهلية غير المعلنة– فتأثر المشهد الروائي الجزائري منذ هذه الفترة–التسعينيات–وعرف خلخلة شديدة للقوالب الموروثة عن الحقبة الإشتراكية،كما جعل من الكتابة تكشف عن عبقريتها الخاصة والمتمثلة في قدرتها على التحوّل إلى ملجأ يعتصم به الكاتب من هول الطوفان العارم وإلى سلاح في يده،وهو الأعزل الذي لايجيد استعمال سلاح آخر سوى الكتابة محمّلا إياها كل المخاوف والأحزان والشطط وصراخه المبحوح.[2]

إن احتدام الصراع والمأساة الجزائرية وتضخم مناخات الإرهاب في فترة التسعينيات من القرن العشرين أدى إلى ظهور نمط روائي جديد أُصطلح على تسميته(رواية المحنة)،وهذا النمط الجديد يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الروائي، تتوالد منه تيمات الموت،والأرهاب ،والرعب،والمنفى،وهي تيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية الجديدة وُسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة،وهي تتناول السؤال السياسي لمحنة الجزائر.[3]

وقد اخترت نماذج رائدة من كل جيل من أجيال الروائيين الذين أسهموا في إغناء المشهد الروائي بهذا النمط الجديد من الرواية **(رواية المحنة):**

فمن الجيل الأول من الروائيين الجزائريين الذين لايزالون يستدرّون القلم في مختلف الظروف نذكر:

---

[1] يُنظر:حسان راشدي:ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة،مجلة التواصل،العدد 19،جوان 2006م،جامعة عنابة ،الجزائر،ص27.

[2] عبد الله الشطاح:رواية تحت المجهر–الرواية التسعينية...كتابة المحنة أم محنة الكتابة،يومية الحوار الجزائرية،بتاريخ:16–12–2009.

[3] يُنظر: بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص11.

الطاهر وطار في روايتيه :(**الشمعة والدهاليز** عام 1995م، و **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** عام 1999م).

ومن رواد الجيل الثاني الذين يمثلون التيار الأكاديمي المعاصر **واسيني الأعرج** في رواياته: (**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية** عام **1990**– ورواية **ذاكرة الماء** عام **1997م**–ورواية **شرفات بحر الشمال** عام **2001م**،ورواية **حارسة الظلال** عام **2001م**).

ومن الأقلام التي نالت شهرة على الصعيدين الجزائري والعربي في مرحلة التسعينات نذكر:

أحلام مستغانمي في مؤلفاتها **(فوضى الحواس** عام 1996م، ورواية **عابر سرير** عام 2003م).

والروائي **رشيد بوجدرة** في مؤلفه **فوضى الاشياء** عام 1990م.

وبشير مفتي في روايته**(المراسيم والجنائز** عام1998م).

وإبراهيم سعدي في رواياته **(فتاوى زمن الموت** عام 1999م،**وبوح الرجل القادم من الظلام** عام 2002م، و**البحث عن أمال الغبريني** عام 2004م).

وجيلالي خلاّص في **(عواصف جزيرة الطيور** عام 1998م، و**الحب في المناطق المحرمة** عام2000م).

ولحبيب السايح في رواياته(**ذاك الحنين** عام 1997م،**وتلك الحبة** عام 2002م،و**تماسخت** عام 2002م).

وفضيلة الفاروق في روايتها **(تاء الخجل)** عام 2002م.

وغيرها من الروايات التي اتخذت من المحنة الجزائرية سؤالها المركزي لمتنها الحكائي.[1]

[1] يُنظر: بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص12.

كما لا يمكن أن نُغفل دور الجيل الجديد الذي جاء بعد الجيل المؤسس في فترة السبعينات والجيل المجدد في الثمانينات وهو جيل جديد من الروائيين الشباب الذين جاءوها من القصة القصيرة والشعر،حيث شكلت نصوصهم ظاهرة أدبية جديرة بالاهتمام والقراءة والتحليل تجسد أُفقا واعدا لهذه الرواية العربية الجزائرية الجديدة،وخير ما نمثل لها بتجارب كل من:

عزالدين جلاوجي في رواياته: (**الفراشات والغيلان** عام 2000م،**وسرادق الحلم والفجيعة** عام 2000م،**ورأس المحنة** عام2003م).

وبشير مفتي :في رواياته:(**المراسيم والجنائز** عام 1998م،**وأرخبيل الذباب** عام 2000م، **وشاهد العتمة** عام 2002م.)

و**مراد بوكرزازة** في روايته:(**شرفات الكلام** عام 2001م).

و**كمال بركاني** في روايته:(**امرأة بلا ملامح** عام 2001م).

و**محمد زراولة** في رواية **مدار البنفسج** عام 2002م.

والروائي **سفيان زدادقة** في روايته **كواليس القداسة** عام 2002م.[1]

إن المتتبع لأحداث هذه النصوص التي واكبت المأساة الجزائرية،يجد أن كُتّبها قد سلكوا اتجاهات مختلفة في رسم أبعاد هذه الفترة في نتاجاتهم الابداعية، فمنهم من أعلن تمرده ورفضه لواقع الموت داعيا لاسترجاع القيم الإيجابية للمجتمع[...]ومنهم من فضّل التقوقع حول نفسه وهم قلة قليلة،حيث كان اهتمامهم بالماضي الثوري وجعلوه ملاذا لهم ومرجعا لأفكارهم،كما اعتبروا أن إصلاح الواقع الإجتماعي الراهن ونجاحه مرهون بالرجوع إلى قيم الثورة المجيدة،ونعتبر هذه نظرة مثالية من أجل تجاوز الواقع المأساوي،هذا من جهة ومن جهة أخرى منهم من اختار

[1] يُنظر: المرجع نفسه: ص13.

المغامرة في التجريب والتحديث [1]،لتأخذ الكتابة الروائية الجزائررية مسارا آخر وأُفقا آخر للكتابة الجديدة ربما تكون كفيلة بتصوير مقتضيات الواقع،وهذا لإعلان الرواية التقليدية عجزها عن استيعاب الأزمة الخانقة التي تعرضت لها الجزائر في هذه الفترة.

إنّ الأزمة الخانقة التي تعرضت لها الجزائر في هذه الفترة،أحدثت جرحا عميقا لايندمل في نفوس الجزائريين وخصوصا أصحاب الأقلام منهم،إذ جعل–هذا الجرح– من نصوص هذه الفترة أشبه ما تكون لوحات فنية يكتسحها السواد والدموية،فالإرهاب ليس حدثا بسيطا في المجتمع،وقد لايقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها،بل بفظاعتها وبدرجة وحشيتها،وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تُقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا،إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة،وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية،لذلك فإن وقعه في القلوب قد يعادل وقع الثورة التحريرية،ولكن انشغال الناس به في يومياتهم ملم يمنع بعض الأدباء والكتاب من تسجيله بالطرية التي تليق به (التجريب والتحديث لمواكبة الراهن والعصر) [2]،على الرغم من أن الإشارة إلى ظاهرة الإرهاب في الكتابة الروائية بدأت مع الطاهر وطار في روايته (العشق والموت في زمن الحراشي) في فترة السبعينات،وتصور هذه الرواية الصراع بين حركة الإخوان

[1] حسان راشدي:الرواية العربية الجزائرية1988–2000–صيرورات الواقع ومسالك الكتابة الروائية–مقاربة بنيوية تكوينية،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة قسنطينة،الجزائر،السنة الجامعية2002–2003م،ص375،PDF

[2] مخلوف عامر:الرواية والتحولات في الجزائر–دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د–ط)،دمشق،سورية،2000م،ص ص 89–90.

المسلمين الذين كانوا في عداء مع التوجه الاشتراكي،وبين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية،والذين كانوا مدعومين–سريا– من طرف حزب الطليعة الاشتراكية.[1]

ومن انعكاسات هذه الأزمة على الرواية الجزائرية أنها ميزتها بمميزات ومواصفات تختلف عن سابقتها باستخدامها للغة تحمل الكثير من المشاعر الحزينة والتشاؤم والسوداوية والإغراق في الغموض والسير نحو المجهول،إضافة إلى اتصافها برؤى تعكس الخوف من المستقبل والرفض للموت المجاني والشعور بالانتحار المبرمج[..] كما أنها مليئة بالفاجعة ورافضة للسياسة وتسعى للكشف عن مؤامرة غير واضحة،فضلا عن تشعبها بالأسئلة التي تبقى معلقة إلى حين،لأن المبدع لا يقتنع بأجوبة السياسي إنما بممارسات الإنسان.[2]

والمتتبع لنصوص هذه الفترة يجد أنها عالجت قضايا كانت فيما مضى من الممنوعات،فراحت الرواية في هذه الفترة تقول كل شيئ عن كل شيئ وهو ما نتج عنه قراءات مختلفة لموضوع واحد–نلمس نوعا من الحرية لدى القارئ والمنتج للنص– ويعود ذلك للحرية التي شهدها كل منهما و للاختلافات الحاصلة على المستوى الإديولوجي والفكري واختلاف الرؤى والمواقف، وبالتالي تعددت المواضيع المطروقة في المتن الروائي في هذه الفترة ويعود ذلك إلى تعدد المواضيع الطاغية وتعدد مواقف الكُتّاب ومن المواضيع والقاضايا التي عالجها الكُتّاب **في هذه الفترة نجد:**

01 -قضية العنف: دون شك أن قضية العنف هي الموضوع الرئيس والمهيمن على رواية الأزمة، فالجزائر التي عرفت ثنائية الإرهاب

---

[1] يُنظر: مخلوف عامر:الرواية والتحولات في الجزائر–دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ،ص90.

[2] يُنظر:عبد الغني خشة:تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر–1988–1998،رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير،قسم اللغة والأدب العربي جامعة قسنطينة،الجزائر،السنة الجامعية2002–2003م،ص28.

والعنف في الواقع خلال عشرية كاملة وُسمت بـ(العشرية السوداء، وسنين الجمر، ومحكيات الإرهاب...) وغيرها من التسميات التي حملت معنى العنف والمأساة، ما كانت هذه الرواية لتغفل هذا الموضوع في متنها السردي لأن الرواية بشكل أو بآخر تحيل على هذا الواقع المأزوم، وقد صورت لنا هذا الواقع في صورتين:

– **صورة مشاهد العنف:**وقد تكون هذه المشاهد مادية حدثت فعلا لشخصية فاعلة من شخصيات الرواية،وقد تكون معنوية تتخيلها شخصية من شخصيات الرواية نتيجة إحساس مفرطب بالرعب،ومن أمثلة ذلك ما صوره واسيني الأعرج في رواية ذاكرة الماء،حيث يقول،عن مشهد مقتل صديقه يوسف:« **منذ أن اغتيل صديقي يوسف فنّان هذه المدينة وشاعرها أصبحت لا أنام بشكل جيّد)...(هاه؟ تذكرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عنّي، الساحة كانت ملأى بالناس الذين يرتدون أقمصة بيضاء فضفاضة وعليها بقع الدم اليابسة،يلتفون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسد ممزّق كانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين، شظايا المخ واللحم تلتصق بالقضبان الحديديةالصدئة التي كانت في أيديهم، كنت أرى ذلك الرجل وبقاياه من شرفة الطابق الخامس حيث كنت أقيم....»**[1]

إن المتأمل لهذا المشهد المرعب اللا إنساني يرى أنه يحمل معنى الهمجية والحيوانية للإنسان كما يعود بنا إلى العصور المظلمة للإنسانية أيام كان الإنسان يعيش في الكهوف والمغارات مجرّدا من إنسانيته شبيه بالوحوش ، ورغم ذلك لا مناص من تصديق ما يحدث وما يروى.

[1] واسيني الأعرج:ذاكرة الماء،دار الجمل،(د–ط)،ألمانيا،1997م،ص ص15–16

-**وصورة شخصية الإرهابي:** لم تنفك رواية الأزمة تصوّر شخصية الإرهابي كشخصية فاعلة أو محورية فيها، بدرجات متفاوتة تصويرا خارجيا، فهو في أغلبها :ذو لحية كثيفة، يرتدي قميصا أبيضا، أو لباسا أفغانيا، أو لباس المقصرين، يمسك سبحة في يده، أو عود سواك، أو **تصويرا نفسيا داخليا** :فهو إنسان يبدو الحقد في عينيه والقسوة في ملامحه، يخلو قلبه من الرحمة، متعصّب، لا يتردد في قتل /ذبح أحد مهما بلغت صلته به، بل يجد متعة في ذلك، ميّال لسفك الدماء وهتك الأعراض،وقد أطلق عليهم واسيني الأعرج تسمية(حراس النوايا)أو (بني كلبون) في سداسيته الشهيرة* [1]التي حاول أن يخصصها أحداثها لتصوير الأزمة الجزائرية في تلك الفترة،ففي رواية(سيدة المقام) يحاول تصوير أفعالهم التي قضت على بهجة المدينة وحولتها وحولتها إلى خراب،حيث يقول:«... **حرّاس النوايا ينتشرون في**

المدينة مثل رمال، رياح الجنوب الساخنة، تعرفين أنهم لا يأتون إلا عندما تخسر

المدينة سحرها)...(مدينة ساحلية كانت تتعشّق الألوان ووقوقات النوارس

البيضاء، سحرها بنو كلبون ويجهز عليها الآن حرّاس النوايا، القبعة الأفغانية،

ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق ونفي العصر والحضارة من

---

*1:يُطلق واسيني الأعرج على ما كتب من روايات مرحلة التسعينيات تسمية السداسية المأساوسة وهذه السداسية هي :(**سيدة المقام-ذاكرة الماء-حارسة الظلال-شرفات بحر الشمال-ضمير الغائب-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-المخطوطة الشرقية**). وهي روايات سيرة للذات والوطن -مرحلة العشرية السوداء- حيث تتقاطع فيها الخطابات بين شرائح المجتمع(الأهل-الأصدقاء -الإرهاب...).

ذاكرة الناس، نشتمهم من بعيد، فنغير المعابر والطرقات .رائحة عطورهم القاسية،

.عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الأموات..»[1]

فواسيني الأعرج هنا شبه الرائحة التي تميز الإرهابي أو العطر الذي يستخدمه برائحة الأماوت.

02 -**قضية الثورة التحريرية:** تمثل رمز القداسة بالنسبة للجزائري سواء أكان مثقف أم غير ذلك،إلاّ أن جرأة الرواية الجزائرية الجديدة واتسامها بالوضوح وعدم التردد في طرح الأسئلة من باب أن هذا الجيل لم يحضر هذه الثورة بل سمع عنها فقط ،فلا يُنكر عليه مساءلته ونقده في أعماله الروائية،وخير من يمثل هذه المساءلة وهذا النقد روايتا ياسمينة صالح في(وطن من زجاج،وبحر الصمت).

03 -**أزمة المثقف:**في هذا المقام قبل التعرض لأزمة المثقف لابد من التعريف به،ولعل أوضح وأقدم التعريفات التي تخص المثقف نجد تعريف **أنطونيو جرامشي**،حيث ميز بين نوعين من المثقف،**المثقف التقليدي** وهو الذي يواصل فعل الأشياء نفسها من جيل إلى جيل، مثل المدرّس والكاهن والموظّف، **والمثقف العضوي** وهو صاحب العقل والمفكّر المرتبط بصورة مباشرة بالطبقات أو المشاريع ذات المصالح المحدّدة والتي توظّف المثقف لتنظيم مصالحها[...]كالتقني والخبير والمتخصص...»[2]

نخلص أن **جرامشي** من خلال هذا رأى أن أغلب الناس مثقفين فبالإضافة للمثقف التقليدي – حسب رأيه –كالمعلم ورجل الدّين والموظّف،

---

[1] واسيني الأعرج:سيدة المقام،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،(د–ط)،الجزائر،1997م،ص11.

[2] صالح هويدي:صورة المثقف في الرواية الجديدة–الطرائق السردية،رؤية للنشر والتوزيع،ط 1 ،القاهرة،مصر2013م،ص21.

هناك مثقف عضوي في كل مكان ما دام مرتبط بطبقة ما ينتمي إليها، ويدفع عنها الظلم يحمي مصالحها وليس شرطا –حسب رأيه –الزّاد أو المستوى الثقافي، معنى هذا أن الأب في أسرته، والفلاح في قريته، وأعيان القرى والقبائل كلهم مثقفون دون الحاجة إلى الرصيد الثقافي.

ومع ذلك فالدور الحقيقي للمثقّف حسب" **سعيد يقطين** "هو امتلاكه رؤية محدّدة للتاريخ والواقع خدمة لمجتمعه" عندما نقول المثقف نقصد بذلك هنا من [...] ينشغل بهموم الواقع العربي في مختلف جوانبه السياسية والاجتماعية [...] وأن يسهم بكتاباته في نقل نمط وعيه وإشاعته على أوسع نطاق.[1]

وهكذا قد قام الكتاب في هذه الفترة باعطاء صورة واضحة عن الأزمة التي عاشها المثقف ، حيث قامت برسم حالة الرعب التي ألمت به وعصفت ببيئته الثقافية،فكان أن تعرضت هذه النخبة في الكثير من الأحيان لمضايقات وحتى القتل والاغتيال و الاختطاف من طرف الجماعات الإرهابية المسلحة،ومن النماذج الروائية التي صورت حالة العنف والرعب والترويع التي عاشها المثقف نجد رواية **زهرة الديك (في الجبة لا أحد)** ،كما نجد رواية (**تيميمون**) **لرشيد بوجدرة** تنقل لنا صورة حية عن حالات قتل المثقفين وأخبارهم،كما نجد أنه هناك نصوص روائية أخرى حاولت كذلك نقل صورة حية عن خيبات المثقف واغترابه عن وطنه و مجتمعه وحتى نفسه، فنجد هذا المثقف يهاجر أو يفضل الهجرة عن وطنه خوفا من الإرهاب وهروبا من مجتمع لم يعد يفهمه ويقتنع

[1] مجلة الراوي، الأدبي النادي الثقافي، جدة ع 25 شوال 1433 سبتمبر 2012 ، المملكة العربية السعودية.
حوار مع سعيد يقطين حول:التراث السردي،حاوره صالح السهيمي،ص17.

به،وتعتبر رواية (**سيدة المقام**)و(**حارسة الظلال**) **لواسيني الأعرج** خير ممثل لصورة المثقف وحالته.

04 -**قضية الإرهاب:** والتي تعتبر محط أنظار المجتمع الجزائر عامة والروائيين والكتاب خاصة،فصورت هذه النماذج الروائية صورة الصراع القائم بين الأحزاب السياسية الجزائرية من أجل الوصول إلى سدة الحكم،ومن النماذج الروائية التي مثلت وصورت هذه القضية نجد رواية(وطن من زجاج) لياسمينة صالح التي تصور تخاذل السلطة في عدم الدفاع عن مواطنيها البسطاء[...] في المداش والقرى المدقعة وتركتهم فريسة للوحوش الآدمية التي اشبعتها قتلا وتنكيلا وإجراما.[1]

05 -**قضية العلاقات العاطفية:** نعني بها حضور موضوع الحب الطاهر الشريف في رواية الأزمة، إلى جانب موضوع العنف والقتل والدم، كعاطفة نبيلة سامية بعيدة كل البعد عن العلاقات الشاذّة أو المحرّمة التي عرفتها الرواية المؤسسة، بمعنى أن الحب يحضر بصورة راقية فهو موضوع إنساني خالد اهتمت به كل الآداب العالمية، ويرجع" **إبراهيم سعدي** "خلوه من النص الروائي الجزائري المؤسس إلى « صورة المرأة في ذهنية الرجل الجزائري تلك الصورة التي ترى في المرأة موضوعا للمتعة الجنسية أو مظهرًا من مظاهر الاستغلال الطبقي أكثر منه موضوعا للحب.»[2]

فرغم صعوبة الظروف التي عاشها الجزائريون عامة والكتاب والأدباء خاصة،إلاّ أن نصوصهم لم تخل من عاطفة الحب والغرام وهي قضية أخذت بالرواية الجزائرية الجديدة نحو منحى آخر من الحداثة

---

[1] موساوي آسيا:رواية الجيل الجديد في الجزائر-الخصوصية والطموح،مقال متوفر على الرابط التالي: www.arabicstorg.net،يوم12-12-15:10،2015.

[2] إبراهيم السعدي:تسعينات الجزائر كنص سردي،الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة،أعمال وبحوث،الجزائر،2003م،ص24.

وطريقة البناء والذي لم يكن سائدا في مرحلة سابقة،فلسبب ربما مرتبط بالعقيدة الإشتراكية عند روائيي مرحلة الأحادية الحزبية (الحزب الواحد)،تمحورت الرواية حول الأشكال المحلية للصراع الطبقي وغاب هذا الموضوع الخالد الإنساني الذي يحظى بالمكانة المهمة في كل آداب العالم.[1]

كما أن رواية الأزمة نظرت للمرأة نظرة مختلفة جعلتها فاعلة في الحياة بأشكالها المختلفة، فظهرت شريكة للرجل في التغيير والرأي ومساندة له في قضاياه /قضايا الوطن، فاستحالت العلاقة العاطفية بينهما عاطفة رومانسية صادقة تخلو من شوائب الدنس والأغراض الشرّيرة، هذا بالإضافة إلى دخول المرأة عالم السرد الروائي التي حاولت تصحيح تلك النظرة الشائعة لدى كتاب السبعينات خاصة، فلم تعد تابعة للرجل و إنما صانعة للقرارات وشاغلة لمناصب عليا وربما تفوّقت عليه في بعضها.

ومن **النماذج** الروائية الجزائرية التي تعرضت لقضية الحب والعاطفة والجنس والتي كان الروائي الجزائري تعتبر بالنسبة إليه من المواضيع المحظورة بينه وبينها خط أحمر يتعامل معها بحذر ،ومع الرواية الجزائرية الجديدة التي سمحت له بالمغامرة فيها،ومن هذه الروايات نذكر: **بشير مفتي** في رواية **(المراسيم والجنائز)**،و **واسيني الأعرج** في **(شرفات بحر الشمال)**، و**(الأزمنة المتوحشة) لجيلالي خلاّص**.

إن هذه القضايا وغيرها مثلت محور المتن الحكائي لروايات الأزمة والقضية المهمة والجوهرية التي تتكلم عنها،حيث كان حضورها متواجدا في معظم روايات هذه الفترة.

---

[1] يُنظر: إبراهيم السعدي:تسعينات الجزائر كنص سردي،الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة،أعمال وبحوث،،ص24.

ورغم ما قيل عن نصوص أصحابها وعن أدب هذه المرحلة التي أُطلق عليها بالأدب الاستعجالي،إلاّ أنها نصوص واكبت الأزمة واستطاعت احتضانها وإن اختلفت في بناء المعادل التخييلي الذي عبّر عنها،فمنها ما وقع في سلة الأدب الاستعجالي،ومنها ما استطاع التعبير عن الراهن الجزائري المأساوي وفق معادلة فنية جمالية في مدونات مثلت مذهب التجريب في الرواية الجزائرية، هذا المذهب أو التيار الساعي إلى تجاوز الأنماط التقليدية، في الكتابة،وخلخلة الميثاق السردي السائد وما ينبني عليه من أنساق مألوفة، وجعل من اللغة فضاء إبداع لا سبيل إبلاغ فحسب.[1]

إن تجاوز الأنماط التقليدية يجعل الخطاب الروائي منفتحا على أبنية خطابية متعددة(مسرح–شعر–سياسة...)، تساهم في إثراء عالمه الروائي التجريبي الجديد،وكذا الاشتغال على اللغة في أفق حداثي يتم في ضوءه التعامل مع اللغة كفضاء إبداع يسهم في شعرنة الخطاب،وتكثيف دلالاته الفكرية وأبعادة الجمالية،مما يجعل الرواية تنفتح على أكثر من احتمال وتوقع،وهو ما يُكسب القراءة طابعا خاصا ينهض على السعي إلى تفجير الأبعاد الخفية في النص،خاصة إذا كان هذا الأخير يتميز بسرده المتشعب،ولغته الرمزية،وبُعده العجائبي.[2]

ومن هنا فموضوع الحب رغم حضوره لا يكتمل أبدا فهو الموضوع **الحاضر/ المغيّب** والمستحيل في زمن يسمح فيه بكل شيء ويبرّر فيه لكل شيء ما عداه.

---

[1] يُنظر: بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص55.

[2] يُنظر: المرجع نفسه: ص20.

مما يدل على أن الثنائية **الحب /الإرهاب** ضدية لا تجتمع في جوف أمريء واحد، لأن الإرهاب وما يترّتب عنه من معاني الخوف والرعب واللاّ أمن وانتظار الموت والذبح في كل لحظة لم يدع مكانا لهذه العاطفة الإنسانية النبيلة كي تستقر وتنمو وإنّما عجّل باجتثاثها كلّما سمع لها صوت.

06 - **المدينة كفضاء فجائعي:** ليست المدينة في رواية اللأزمة فضاء اً **جغرافيا /مكانيا** فقط، ولم تعد أفقا موازيا للتحضر والرقي، وإنما أصبحت فضاءً دلاليا للأزمة بكل أبعادها، حيث يصيبها فعل التدمير والتخريب الذي اقترفته في حقها الأيادي الاجرامية الآثمة فقد فقدت بريقها واندثرت مقوماتها خلال العشرية السوداء، فعادةً ما يلجا **السارد /الشخصية** الفاعلة إلى التذكّر في مقارنة يائسة بين مدينة الأمس في الماضي وما أضحت عليه اليوم، وفي رواية **(سيدة المقام لواسيني الأعرج)** نشعر بالراوي يبكي المدينة وينعيها عندما وظّف أغنية "**عبد المجيد مسكود** "في مقارنة مُحزنة بين مدينة الأمس ومدينة اليوم لكنها مقارنة يائسة للفرق الشاسع بين حالة المدينتين، لذلك اعتبرت هذه الأغنية الشعبية رغم الأسى الذي تشتمل عليه من أروع ما قيل في بكاء المدينة قبيل سقوطها في أيدي **(بني كلبون)** – على حد تعبير واسيني الأعرج– حتى ، صارت في نظره ريفا كبيرا «**هذه المدينة التي بدأت تتحوّل إلى صحراء قاحلة** »[1]

أوحى إليه بهذا كلمات هذه الأغنية التي رثتها:

«وين انجي يابابا سالم

سنجاق طبول ومحارم

[1] واسيني الأعرج:سيدة المقام،ص68.

وغواشي عليه ملايم

ماذا بناك ذوك سنين

غابت النيّة يا فاهم

راح ذاك الوقت الزين»[1]

نلمس هناك في هذه المقطوعة تناصا في رثاء المدينة عند **(واسيني الأعرج)**؛حيث يذكّرنا برثاء المدن الأندلسية لحظة سقوطها، إذ نلمس في الرواية ذلك الحزن الكبير والألم الشديد والانكسار إثر سقوط المدينة واستباحتها.ومنذ بداية الرواية يربط (الأعرج واسيني) بين سقوط المدينة واستباحتها وبين ضياع الحب وفشله على غرار الكثير من روائيي رواية الأزمة، بل ويحمل هذه المدينة موت حبه« **كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذه الجمعة البائسة»** .1 «**كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها»**[2]

فحقيقة أمر رواية الأزمة نعي ورثاء **للمدينة /الوطن** وحزن على ما آلت إليه بسبب أيادي الغدر/الإرهاب فالمدينة لا تلد إلاّ الموت– الدمار–الخراب زمن العشرية السوداء،وعلى حد تعبير الناقد (الشريف حبيلة) فالمدينة صنفان: مدينة ذات صنف مادي وأخرى ذات صنف قيمي أخلاقي مجرد، لكن للأسف تغيب المدينة في صورتها الثانية وتهيمن الأولى«**لنقف على مدينة أخرى تعاني الاختناق رغم انفتاحها، جراء الوضع الاجتماعي القاتل، الذي قاد الأشياء لتحتل المرتبة الأولى**

[1] واسيني الأعرج:سيدة المقام:ص 193.

[2] المرجع نفسه: ص5.

في سلم القيم[...]، وتتحول بدورها إلى سجن تنغلق على أهلها، تتقهقر فيها إنسانية الإنسان، فتحدث القطيعة بينها و بينه»[1]

إن الاهتمام الكبير لرواية الأزمة بالمدينة أمر طبيعي متوقع، فمادامت الرواية منذ ظهورها الأول تعبر-عموما- على هموم المدينة، هذا الأفق الذي ليس بوسع الرواية أن تستمر بدونه، إذا أدركنا أن الرواية فن « **لم يكن ممكنا ظهوره دون أن تتطور الحياة المدنية**»[2]، فنعي المدينة أو سقوطها يعني نعيا للروائيين أنفسهم.

07 -**قضية الاغتراب والحنين:** عُرف مصطلح الاغتراب في الشعر قبل أن يظهر في الفن الروائي ،كحالة إنسانية نفسية فرضتها العشرية السوداء على الشعراء والروائيين على حد السواء،فالاغتراب هو حالة نفسية تُشعر الكاتب بغربته وابتعاده عن وطنه بغض النظر عن الأسباب والدوافع التي كانت وراء هذا الاغتراب،وقد تعددت أنواع الاغتراب وتنوعت حسب الظروف التي تحيط بكل كاتب ومنها حسب رأي الناقد يحي العبد الله نذكر:(الاغتراب النفسي-الاغتراب الذهني-الاغتراب الاجتماعي)،وهي أنواع كثيرة(الاغتراب الاجتماعي-اللغوي-الاقتصادي-الذهني...) وما يهمنا في هذا المقام (الاغتراب النفسي-الاجتماعي-الذهني) سالفة الذكر لكونها أقرب إلى نفسية الانسان ومجتمعه والظروف المحيطة به، وسنحاول إعطاء نماذج توضيحية من أدب هذه الفترة(العشرية السوداء)عن كل نوع .

أ -الاغتراب النفسي:

---

[1] الشريف حبيلة:الرواية والعنف-دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة،منشورات عالم الكتب الحديث،ط1،الأردن ، 2010م،ص59

[2] سعد البازعي:سرد المدن في الرواية والسنما،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر ، 2009م،ص9.

يعتبر من أهم أنواع الاغتراب وأوسعها انتشارا،كونه يمس الحياة العاطفية والنفسية للكاتب،كما تكمن دوافعه في هزيمة الذات وتلاشي أحلامها وطموحاتها فتصبح بلا هدف وبلا معنى،وغالبا ما يكون الانتحار نهايتها المحتومة.

كما اهتمت رواية الأزمة به و جسّدته بكثرة نتيجة إحباطات الذّات وانكسارها في فترة **العشرية السوداء** فهو «**الفقد الكلي للإنسانية حسب (كارل ماركس) ونزعها في مجالات الحياة الاجتماعية والحسية.**»[1]

ومن أمثلة ذلك ما نحاول تقديما عن الشخصية التي تعاني اغترابا ذاتيا أوصلها إلى نهاية مأساوية تمثلت في الانتحار في رواية" أرخبيل الذباب "ف (**س**) الروائي المثقف الذي عانى الحزن والألم ومقتل أصدقاءه وغيابهم وفراق (**ناديا**) التي أحبّها، وسقوط مدينته في كل يوم:

« **لم أعد أهتم بمن يسقط أمامي من القتلى، الجثث احتلت بالفعل ذاكرتي ثم صارت أليفة وضرورية حينما لا أرى الجثث لا أشعر بالراحة والكل حينها يتساءل:**

- .آه ... هذا غريب ... لم يحدث اليوم أي شيء»[2]

إن هذه الأسباب والظروف خوّلت له أن يعيش الوحدة والمأساة مفجوعا في وطنه وأصدقائه وحبيبته وهذا ما أدى به إلى اتخاذ فكرة الانتحار هاجسه اليومي،حيث يضيف بشير مفتي في(**أرخبيل الذباب**) حيث يقول:

---

[1] يحي العبد الله:الاغتراب–دراسة تحليلية لشخصية الطاهر بن جلون الروائية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 ،الأردن ،2005م،ص21.

[2] بشير مفتي:أرخبيل الذباب،منشورات الاختلاف ،الجزائر،2000م،ص108.

« لم أكن لأتحمّل وحدتي تلك كانت تعني شيئا واحدا في رأسي، الانتحار لا غير ...هل فكّرت في الانتحار حقا؟..

نعم ...أكثر من مرة ...وأكثر من مرة جابهت ضعفي وتخاذلي ...

حاولت أن أضع حدًّا لهذه النفس التافهة بعد أن أصابتني الخيبة من كل العالم)...(...إنهالحظة غريبة تلك التي يمكن أن نقدم فيها على شيء جنوني كهذا ...

ولكنها لحظة واعية وكان يمكنها أن تؤدي بي إلى الضفة الأخرى ...لم أنتحر ...

أو بتعبير أصّح لم أقدر على ذلك ...كل ما حدث هو أنني واجهت وحدتي بشجاعة الفارس

المنهزم ...

واجهتها كما الفريسة في عرين الأسد]...[هان الأمر عليَّ.

الموت واحد لا شيء مرعب على الإطلاق وحيث تدق الآلام القلب أتمادى في عدم

مبالاتي بما يحدث.»[1]

لقد صور (بشير مفتي) من خلال هذا المقطع مدى الاغتراب النفسي الذي بلغته وتعرضت له الشخصية الفاعلة(**س**)، حيث كشف عنه الروائي بدقة حين حاور نفسيته وبيّن تردده وربّما خوّفه من الانتحار، لكن هانت عليه نفسه أخيرا عندما دقت الآلام،آلام النفس المهزومة آلام الوطن المفجوع الجريح، فكان أن « قرأ الجميع بيان انتحاره على صفحات الجرائد الوطنية.»[2]

---

[1] بشير مفتي:أرخبيل الذباب:ص ص111-112.

[2] المرجع نفسه:ص143.

ب – الاغتراب الاجتماعي:

ونعني بهذا النوع من الاغتراب بنزوع الفرد إلى الانطوائية والجمود وعدم التفاعل مع الآخرين، وصراعه مع المجتمع الذي يرى فيه مختلفا مع أفكاره مناقضا لمواقفه مناهضا لآرائه وحادًّا من حريته ومصادرا لها، مما يحدو بهذا الفرد إلى الابتعاد عن وطنه و الانتقال للبحث عن وطن آخر يحيا فيه بشكل أفضل، وقد لا يصل الأمر إلى هذا الحد فقط « **وإنما يقوم بمحاولة إسقاط قوانين هذا المجتمع إمَّا بتغيير القانون الاجتماعي(وهذه ردة فعل إيجابية ثورية أو بالتدمير.**»[1]

كما يفسر بعض النقاد والدارسين انطواء الإنسان واغترابه وعزلته المفروضة عن وطنه إلى ضغوط المجتمع وتعسّف السلطة وممارسة العنف عليه، ممّا ينتج عنه اصابته بأزمة نفسية قاسية لا تتم داخل الحياة النفسية فقط، بل تتجاوزها ليعانيها وسط مجتمعه وخير مثال على ذلك ما جسّدته شخصية **(مصطفى)** صديق (**س**) في رواية (**أرخبيل الذباب)** تلك الشخصية المثقفة الهادئة التي تطمح إلى الأفضل، لكنها تصدم بواقع مريب يكسّرها بدوره.

هذا الواقع يتحدث عنه(**س**) بمرارة كبيرة ؛حيث يصور ذلك بشير مفتي في **(أرخبيل الذباب)** «**مصطفى هاجر إلى بلد آخر ... واستطعت أن أطمئن عليه كان لا بدّ أن يفعل ذلك من أجل أن يجد راحة القلب وسعادة .الكتابة بكل حرية وتوقد.**»[2]

لقد بيّن مفتي من خلال هذا المقطع الدوافع التي جعلت (مصطفى) يغترب عن وطنه مضطّرا من خلال عبارة (كان لا بدّ أن يفعل ذلك)

---

[1] يحي العبد الله:الاغتراب–دراسة تحليلية لشخصية الطاهر بن جلون الروائية،ص80.

[2] بشير مفتي:أرخبيل الذباب،ص112.

من أجل ماذا؟ من أجل شيئين مهمين افتقدتهما الذات في الوطن زمن العشرية؛ الرّاحة /السعادة هذه الثنائية التي غيّبت نتيجة فقدان الحرية التي جعلت الذات تعيش اغترابا حقيقيا وهي داخل الوطن ناهيك عن خارجه.

إنّ هذا الشعور بالاغتراب والاستلاب مارس عليها ضغطا هو في حقيقته عنف من نوع ما، فلا نحسب عنفا أشدّ وقعا على النفس في أن تخيّر مجبرة على مغادرة وطنها(مُهجّرة–مُغرّبة) إلى أجل غير معلوم، إنّ هذه القضية كثر الاهتمام بها في رواية الأزمة التي صورت تمزّق الذات وعذاباتها، وانهزام الوطن وفجيعته إبّان عقد كامل خيّم عليه العنف بشتى أشكاله وأنواعه .

جـ– الاغتراب الذهني:

أول ما عُرف به هذا المصطلح في الجانب الطبي،حيث يُشار به إلى الشخص المغترب كونه شخصا معتلا وغير سليم [1]،وهو تصدع يصيب شخصية الفرد بمعنى عدم تكاملها،ويرجع السبب في خلق هذا النوع من الاغتراب إلى الظروف اللا إنسانية التي يتعرض لها الإنسان في وطنه.

فالظروف اللا إنسانية **(الجنون)** الذي تعرض له **(منصور)** في رواية **(كرّاف الخطايا)** لعيسى لحيلح،وهو الشخصية المحورية التي تدور عليها أحداث الرواية،فهذا الجنون هو اغتراب ذهني سببه الظروف المأساوية التي يمر بها الوطن،إضافة إلى ذلك الظروف المناقضة لمبادئ**(منصور)**،وخلخلة اليقين الذي كان يكتنف نفسيته،بعد أن تاه في

[1] يحي العبد الله:الاغتراب–دراسة تحليلية لشخصية الطاهر بن جلون الروائية،ص21.

البحث عن الحقيقة والفضيلة دون أن يصل إلى مبتغاه،وهو المثقف الواعي «**الذي حصل على شهادة من أعرق جامعات فرنسا.**»[1]

كما أنه في هذه الفترة–العشرية السوداء– عرفت الجزائر كبتا للحريات وتكميم للأفواه، واختلطت فيها الأمور لم يجد **(منصور)** طريقا مناسبا لآرائه وأفكاره غير الجنون الذي اصابه، فكان يبدو متذبذبا « **فهو يهرع إلى الصلاة حين يكون راضيا مطمئنا منسجما مع نفسه والحياة وأهل الحياة ويلقي بنفسه في حضن أم الخبائث حين .يكون قلقا مضطربا متبرّما بالحياة ساخطا على أهل الحياة**»[2]

إن الجنون مرحلة دُفع إليها (منصور) عله يصل إلى الحقيقة دون أدنى حساب أو عقاب ؛فالمجنون رُفع عنه القلم يقول الكاتب:«... **سرّه أن كثيرا من أهل قريته تغيّرت نظرتهم إليه، وارتابوا في أمره وصاروا يعدّونه مجنونا أو هو ماضي يقتفي أثر المجانين...**»[3]،كما أن اخفاقه وعدم قدرته الوصول إلى الحقيقة وفشله في تحقيق غايته وفشله في الكشف عما يحدث من حوله،كل هذا دفع به إلى الجنون الفعلي من حيث لا يدري،فصار ينكر هذا الجنون،ويرفض رفضا تاما ما كان يستحسنه أن يوصف بالجنون،فكان يقول :« ...**أنا لست مجنونا يا أمي...والله لست مجنونا...إنما يقولون عني ذلك لكي يفقد قولي فيهم ويحكي عليهم مصداقيته.**»[4]

03-03: في الألفية الثالثة:

---

[1] عبد الله عيسى لحيلح:كرّاف الخطايا،مطبعة المعارف،(د–ط)،الجزئر،2003م،ص1.

[2] المرجع نفسه:ص2.

[3] المرجع نفسه:ص 13.

[4] عبد الله عيسى لحيلح:كرّاف الخطايا:ص46.

إن التجربة الروائية الجزائرية الحديثة والمعاصرة تفرض نفسها على الساحة الأدبية،والبحث فيها نراه مستمرا

لا يتوقف منذ مدة ليست يسيرة من الزمن، حتى أننا لنجد أنفسنا اليوم بين أنواع و أشكال روائية متنوعة، تصنع بهجة أصناف سردية بألوان الطيف و أكثر، فهناك التوجه الأكثر إيغالا في الواقعية، أو العكس في الفانتازيا و اللا توقعية و هناك توجه أثري تاريخي، أو آخر نفسي ذهني فلسفي كما نجد أيضا توجها تراثيا شعبيا، أو تقديما رؤيويا لزمن مستقبلي.

إن هذه الأشكال السردية الجديدة تقدِّم طروحات موضوعاتية متعددة، و تعالج الزمن بنفَس جديد، و تتلمس الأمكنة من زوايا مختلفة، و تخلق شخصيات تشبهنا جدا و لكنها ليست نحن (فالحياة تشبه الرواية أكثر مما تشبه الرواية الحياة). و تبني أحداثا بتركيبة مبتكرة، تبهر، أو تصدم، أو تعاود شيئا مرَّ أو قد يمرّ ذات يوم بنا، و قد لا يمرّ أبدا، و لكن.

تأتي الرواية الجزائرية اليوم، بعد أزمنة تشكّل كبيرة_إن قيست بالتجربة وليس بالزمن، الذي يعدّ قصيرا بالمقارنة مع الرواية العالمية مثلا_ فيتراتب تطورها على النحو التالي: رواية النشوء و التكوّن (فترة الستينيات و ما قبلها)، رواية التعبير الإيديولوجي الموجّه فترة (السبعينيات)، رواية الانفتاح و التيه و البحث عن الذات (الثمانينيات)، و رواية الأزمة (التسعينيات)، و رواية التجديد و التجريب (الألفية الثالثة).

و قد تكون المرحلتان الأخيرتان هما الأكثر جدلا (رواية الأزمة/ الأدب الاستعجالي) و الأكثر نضجا (رواية التجريب)، « ...و الحال أن هناك سوء فهم للعلاقات بين الواقع و الأدب، فالأزمة ليست أدبا، إنما موضوع لها، و ما يهمّنا ليس

أزمة المجتمع، و إنما أزمة الأدب في كيفية التعامل مع أزمة المجتمع، و حتى كلمة أزمة لا تخلو من النسبية...»[1].

مع بداية التسعينيات وحتى الألفية الثالثة،اهتم الروائيون الجزائريون بتوجيه خطاباتهم للتعبير عن هذه الفترة وتجلى ذلك في التعبير عن هموم الشرائح المعدومة من المجتمع،ورصد تطلعات الطبقة الاجتماعية الواعدة والتي تطمح لمستقبل زاهر ،كما تنوعت مواضيعهم التي عالجوها متراوحة بين:(الدين–الجنس–السياسة–الأنا/الآخر...) كما تحولت خطاباتهم كذلك من التعبير عن القضايا الوطنية إلى إثارة قضايا أكثر فاعلية في حياة الفرد الجزائري من مثل القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية، وكذلك معالجة قضايا على المستوى القيمي مثلا بين البورجوازية المحلية ومؤسساتها الرمزية الموالية والفئات المستضعفة والطبقة الشغيلة وما أفرزته من مظاهر تأزم في علائق الشعب بالسلطة.[2]

كما تظهر هذه القضايا بوضوح في أعمال كل من **واسيني الأعرج:(سيدة المقام–نوار اللوز–ضمير الغائب–كتاب الأمير–شرفات بحر الشمال)**، والروائي **الحبيب السايح** في روايته**(ذاك الحنين)**،**والطاهر وطار** في **(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي–الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)**، والروائي **جيلالي خلاّص** في رواياته:**(رائحة الكلب–حمائم الشفق–بحر بل نوارس–عواصف جزيرة الطيور)**،وغيرها من الروايات.[3]

إن المتأمل للرواية الجزائرية العربية الجديدة يجد أن من مظاهر حداثتها أنها تعرية لمظاهر التخلف الفكري والمعرفي والإنساني،كما أنها ليست شيئا مقدسا

---

[1] السعيد بوطاجين: السرد و وهم المرجع _مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث_، سلسلة كريتيكا، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،2005م، ص. 185.

[2] رضا زواوي:وقفة مع مسيرة التجربة الروائية الجزائرية،مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية،العدد02،مارس2014م،طرابلس،لبنان،ص157.

[3] يُنظر:رضا زواوي:وقفة مع مسيرة التجربة الروائية الجزائرية،ص157.

ثابتا،ولاشيئا مطلقا خارج إطاري الزمان والمكان،وإنما هي نتاج ثمرات الفكر الإنساني الراقي والذي يبحث دائما عن التطور والرقي.[1]

إن من ملامح التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة تجسيد عنصر التقاطع التيماتي في نصوصها،خصوصا مع الروايات التي واكبت العشرية السوداء أو فترة العنف الدموي كما يسميها البعض التي حلّت بالجزائر،وكذلك الفترة التي زامنت أحداث 08أكتوبر1988م الدامية،والتي تعتبر حسب بعض النقاد أنها أحدثت قطيعة مع الكتابات التي كانت محسوبة على الواقعية الاشتراكية.

ومن ملامح التجريب كذلك في هذه الفترة هو قدرة الرواية الجزائرية على ملاحقة أزمة الجزائر الأمنية والسياسية بالنظر لما عرفته سنوات الفتنة من مجازر حرب وإبادة،وإبراز جوانب من التأثير والتداعيات النفسية على الفرد والمجتمع،وفي هذا الصدد يمكن أن نذكر عددا منم الروايات الجزائرية العربية الجديدة التي صورت هذه الفترة:الخير شوار في روايته(حروف الضباب)، والروائي سفيان زدادقة،في رواياته(يوبا)،(كواليس القداسة)،(سادة المصير)،والروائي حمزة باديس في روايته(القبو)،والروائية سارة حيدر في رواياتها (زنادقة)-(لعلب المحبرة)-(شهقة فرس)،والروائي كمال قرور في روايته(التراس...ملحمة الفارس الذي اختفى)،والروائي عيسى شريط في روايته(لاروكاد)،والورائي حسين علام في روايته (خطوة في الجسد)،وغيرها من الأقلام الروائية المعاصرة التي مثلت رواية الحساسية الجديدة في الرواية العربية الجزائرية،والتي استطاعت أن تجلب إليها الأنظار مما دفع بالروائي(**الخير شوار**) إلى التساؤل عن مدى إمكانية اعتبار سنة2008م،سنة الرواية الجديدة في الجزائر.[2]

---

[1] يُنظر:غالي شكري:التراث والثورة،دار الثقافة الجديدة،ط3 ،القاهرة، مصر،1996م، ص ص 46-47.

[2] يُنظر:عبد الرحيم العلام:الأصوات الروائية المغاربية الجديدة في الألفية الثالثة،جريدة المستقبل، العدد 3336،الصادر بتاريخ:17-07-2009م،ص20.

كما عمدت الرواية الجزائرية الجديدة إلى البحث عن سبل تنوع خطابها الأسلوبي وطرائقه الفنية،كما شكل التنوع الذي هو تجربة تتخذها الرواية الجديدة تحاول من خلاله الجمع بين الأجناس الأدبية و الأساليب ، فالتعدد لديها يولد معرفة متعددة لنصوصها التي تلامس التاريخ والتراث العالمي،هذا ما أدى بها إلى التعقيد وصعوبة القراءة،بفضل النصوص التي تتقاطع فيها جملة من العناصر الجديدة من مثل:اللغة الشعرية–الصوفية–المقالة–التقرير –القصة–الأسطورة...

إن التنوع الأسلوبي الذي اتخذته الرواية الجديدة يمثل ظاهرة جمالية تحقق رصد وتنظيم البنيات النصية،وحرية النهل من الأجناس الأدبية والنصوص،وهي ضرورة تفرضها طبيعة الرواية الجديدة التي من صفاتها خروج النص السردي الجديد عن القوالب الكلاسيكية،كتمرد الشعر الحر عن القصيدة العمودية.

كما يُعد الخرق والتجاوز من أبرز مظاهر التجريب في الرواية الجديدة التي تخص جانب الشكل منها،إذ يعد تحطيم الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية الأخرى وهو السمة البارزة التي تميزها كالمسرح والسيرة الذاتية والقصة و الأسطورة والشعر والمقالة الصحفية وأدب الرحلة ...

إن مظاهر التجريب هذه في الرواية الجزائرية الجديدة وغيرها تساهم في إثراء عالم الخطاب الروائي الجديد وتشكيل مكوناته،ومن ثمّ تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب الجديد،الذي أصبح يشكل خصوصية سردية جديدة من خلال قدرته على استيعاب الخطابات الأخرى ومجاراتها،وتوظيف إمكاناتها وفق نمط من العلاقات يضبط واقع الخطاب الروائي ويحدد خصوصيته.[1]

إن مقولة التجنيس هذه واستلهام الأجناس الأدبية وتوظيفها في الرواية استوقفت الكثير من الروائيين الجزائريين الذين خاضوا غمار التجريب الروائي عبر

[1] سعيد يقطين:الكتابة والتجربة–حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب،دار الثقافة،ط 1،الدار البيضاء،المغرب ، 1985م، ص295.

مقولة التجنيس ومنهم(واسيني الأعرج–الطاهر وطار–بشير مفتي–أمين الزاوي...)؛حيث حاولوا المزج في كتاباتهم بين الرواية والتاريخ،والرواية والشعر ،والرواية والأسطورة،والرواية وأدب التصوف،والرواية وقصص ألف ليلة وليلة،والرواية والسيرة الذاتية...ومن خلال هذا أرادوا التأكيد على عدم وجود نظرية قارة للأجناس الأدبية ومحاولتهم كذلك خرق مقولة الأحادية، [1]كما أثبتوا كذلك ليونة ومرونة الرواية الجديدة من جهة ،ومن جهة أخرى قدرتها على احتواء الأجناس الأدبية والانفتاح عليها.

3–4 التجريب الروائي وسياقات الألفية الثالثة: لم يظهر التجريب الروائي معزولاً كعمل فردي،بل ظهر متشكلا في سياق عالمي–كوني، ناتج عن التطور التكنولوجي الحاصل، الذي انعكس تأثيره على المعرفة الانسانية المعاصر بكافة جوانبها، حيث أن الإنسان يعيش في كون رمزي تتعذر عليه معرفة أي موضوع دون تدخل وسائط هذا الكون.[2]

إن التجريب الروائي ، هو ممارسة إبداعية تتموقع في مناخ ثقافي معاصر، يحدد سماتها، ويستدعي منها ماهيتها، وشروط إبداعها،هذا المناخ جعل مفهوم التجريب واضحا كونه اختباراً مستمرا للكتابة وبحثا دائما ومتكررا عن صياغة متجددة للإبداع. [3]كما هو انعكاس انعكاس كذلك للأزمات التي يتعرض لها الإنسان،وتشتت للقيم السائد وتلاشي الذات الإنسانية والغموض الذي يكتنف حاضرها ومستقبلها،وتشظي كل ماهو مألوف وسائد ومعتاد،في ظل هذه الظروف المخلخلة لطبيعة الإنسان المألوفة يصبح الفن غير قادر على فهم الواقع السائد وتحليله،كما يعجز كذلك عن التعبير عنه نظرا لكون الزمن قد تجاوز طريقة تعبيره

---

[1] طامية حطاب:الرواية الجزائرية وسؤال التجنيس–قراءة في نماذج روائية معاصرة،مقال متوفر على الموقع WWW.ATTANAFOUS.UNIV–MOSTA.DZ:بتاريخ:10–10–2016م،10:10.

[2] يُنظر:خير البقاعي محمد:أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية–المسرح الغربي نموذجا، المجلة الأردنية للفنون،مجلد 01، العدد 01، 2009م، ص73.

[3] الغريبي خالد: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل،دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع،(د–ط)،تونس، 2005م، ص12.

المألوفة وطبيعة تشكله التقليدية، ومن ثم دعت الحاجة إلى توظيف فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيئ،ويدعوا إلى إعادة قراءة مشكلات المجتمع قراءة جديدة مواكبة لروح العصر–عصر السرعة– وتأسيس وعي جمالي جديد بإمكانه التعبير عن مشكلات هذا العصر.[1]

إن التجريب الذي لا يتعامل مع الحقائق بتساؤل منطقي، عن العالم وعن الإنسان كدلالات ورموز وجودية قابلة للتحول وفاعلة في الذات،يتعامل مع الحقائق التي تبعث على القلق الذي يولد السؤال بمنطق الخلق والتحويل المستمر، وذلك باعتبارها شبكة من العلاقات التي تربط الذات بالمجتمع والكون.

إن القلق الذي يبعث على الشك والتساؤل حتما سيفرض علينا البحث عن صياغة جديدة للمفاهيم والعلاقات التي تغير فهمنا وعلاقاتنا بالحقيقة وتخلخل عاداتنا الذهنية المتأصلة تماما كما لو أن الأدب يخوض مسعاه لخلق إنسان جديد لاحقا،يحاول الكشف عن مجاهيل بعدية.[2]

إن روح العصر والظروف التي نعيشها في الألفية الثالثة تفرض علينا البحث عن

التجريب الذي يستمد خصوصيته من كنه الحداثة؛لأن مفهوم الحداثة أحيانا قد يتعادل مع مفهوم التجريب[3] كما أن الحداثة في معناها العام أكثر من التجديد، حتى وإن كان التجديد مظهرا من مظاهر الحداثة، لأن التجديد هو منتج كل متغير ومختلف غير خاضع للمعايير التقليدية السابقة،بل يسهم في البحث عن معايير جديدة قادرة على دحض القديم ومواكبة كل ما هو جديد، كما أن الجديد لا يشير إلى

---

[1] الوطني المجلس ، 355 ع المعرفة)، عالم سلسلة (الجديدة العربية الرواية ماضي: أنماط عزيز شكري : ينظر
15 .ص م، 2008 ، سبتمبر الكويت، والفنون والآداب، للثقافة

[2] مجموعة من الكتاب:الإبداع الروائي اليوم،دار الحوار للنشر والتنوزيع،ط1،اللاذقية،سوريا ، 1994م، ص74.

[3] حسين الصميلي وآخرون:الرواية المغربية–أسئلة الحداثة–مختبر السرديات،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،ط1،بنمسيك،الدار البيضاء،المغرب ، 1996م،ص 171.

الحداثة دائما، ولا يكون الجديد حديثا بالمعنى الذي استقّر للحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية، للحداثة.[1]

التجريب والمغايرة والتجاوز، والخلق والهروب من النمطية انعكاس إجرائي للحداثة كما يمكِن النزوع التجريبي من الاستمرار وتعميق رؤية الكتابة التجريبية وهيمنفتحة دوما على مغامرة التجاوز وفي هذا الصدد يقول الناقد المصري جابر عصفور: التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال، الوجه الآخر من الحداثة.[2]

وما يمكن أن نقوله عن ه ذا كله أن الحداثة والتجديد والتجريب قد أفرزوا على المستوى الأدبي نوعا من الكتابة الروائية الجديدة كما يذكر آلا ن روب غرييه ***Alain Robbe- grillet*** والتي ظهرت في الخمسينات،سُميت بحركة الرواية الجديدة***Le nouveau roman***

4-السمات الفنية للتجريب:

يلعب التجريب دورا هاما في جعل الرواية الجديدة تقتحم حدود الكتابة وتخومها ، فتتحول إلى نص مفتوح، ينفتح على كل الموضوعات و النصوص و المظاهر الكتابية المختلفة، وبهذا تكون الرواية نصا بالغ التركيب متعدد الطبقات.

إن التجريب الروائي يعمل على إيجاد كتابة روائية تشتغل على بنيات الحكي من سرد و وصف و فضاء و زمان وشخصيات بوعي جمالي جديد إبداعي خلاّق، ناتج عن وعي وقصد من الروائي بهذا النوع من الكتابة؛حيث يجعل روايته في حالة تفكير في نفسها و هي تمارس الكتابة من خلال ما يعبر عنه السارد أو الكاتب الضمني من مواقف و لحظات و تأملات، ممّا ينتج عنه خطاب نقدي

---

[1] خالدة سعيد:الملامح الفكرية للحداثة،مجلة فصول،العدد 3،المجلد4،أفريل ماي جوان، 1984م، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،مصر ،ص25.

[2] جابر عصفور:التجريب والمسرح،مجلة فصول ،العدد 4،المجلد 13،شتاء 1995م،الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،مصر ،ص5.

يحضر في صلب النسيج الروائي و داخل بنيته العامة، و فيما يتخلل الأوضاع السردية و كل مظاهر تشكل الخطاب الروائي.[1]

من المكونات الجوهرية لبنية النص الروائي –الزمان والمكان والشخصية والحدث–، ومهما تغيرت و تحولت و تشكلت هذه المكونات و خضعت للتجريب فستظل دائما أساس و جوهر أي عمل روائي، إذ لا يمكن،للقارئ أن يتخيل رواية بدون زمان و مكان و شخصية و لغة سرد.[2]

لقد اتسمت الرواية الجديدة بسمات فنية وجمالية لم تكن معهودة من قبل في خصائص الرواية التقليدية،ويرجع ذلك للتحديث وتخطي النمطية،وكذلك استخدام تقنيات جديدة حققت قفزة نوعية في مجال الكتابة الروائية ، حتى غدا النص الروائي مائع الحدود و التشكيل، و ذلك بعدما انصبّ اهتمام كتّاب رواية الحداثة على بنية النص دون وحدة الموضوع، و كان همهم الوحيد هو تفكيك وتشتيت النص الروائي ، و تشظي دلالته ومعانيه، وكذلك التهشيم في تشكيل بنية النص الروائي، و إعادة بناء الموروث وفق أنساق جديدة ، و في موضوعات تتصل ببنية فكر الأمة، و دوافعها بدلالاتها ورموزها و أبعادها.[3]

لم تعد تهتم الرواية العربي الجديدة–في ظل التجريب–بقضية الزمن و الترتيب المنطقي العقلي الذي كان محورها و عمودها الفقري، و محور سرد الأحداث فيها وحياكة وبناء نسيجها، بل سعت إلى الثورة على القوالب القديمة ، و السير قدما

---

[1] يُنظر:محمد عزالدين التازي:التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد–بحث مقدم لندوة الرواية العربية–المجلس الأعلى للثقافة،الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي(الرواية العربية إلى أين؟)،أيام–12–15 ديسمبر2010م، ص03.

[2] يُنظر:مها القصراوي:النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل(رواية براري الحمى لابراهيم نصر الله نموذجا)جامعة العين للعلوم والتكلنولوجيا،،الإمارات العربية المتحدة،مجلة الجامعة الإسلامية،(سلسلة الدراسات الإنسانية)،المجلد 18،العدد 2، يونيو 2010م، ص1019.

[3] يُنظر:حسن عليان:الرواية والتجريب،مجلة جامعة دمشق،المجلد23،العدد2،2007م،ص82.

إلى إلغائها، ففي بداية تشكلها حتى أواخر الخمسينيات اتّخذت البناءَ التتابعي للزمن شكلا لها، حيث تتوالى الأحداث و تتعاقب في الرواية دون انحرافات بارزة في سير الزمن، و هذا يعكس حالة المجتمع في النصف الأول من القرن العشرين الذي كان يمرّ بحركية بطيئة، إذا ما قارناها بالتغيرات السريعة التي يعيشها الإنسان في النصف الثاني من القرن ذاته .أما بناء الحدث الروائي فقد كان خاضعا لمنطق السببية، فالسابق يكون سببا للاّحق، وهكذا يظلّ الروائي ينسج حبكة نصه صاعدا إلى الأمام بشكل أفقي خطي، فيتأزم المتن الحكائي في لحظة ما تسمى –الذروة– في البناء الحكائي، ثم تنفرج نهاية بناء الحدث ومن ثم تنتهي فيها أحداث الرواية ومن ثم يغلق فيها الرواي نصه.[1]

إن البناء المتشظي للزمن في النص الروائي الجديد يظل أكثر الأشكال انفتاحا على الأنواع الأدبية الأخرى نتيجة لكسر النمطية والتسلسل ،فبما أن الرواية إبداع أدبي مفتوح يظل يتراسل مع غيره من الأنواع الأدبية الأخرى ، فيتحول النص الروائي إلى شيء ما أشبه بالحلم أو الكابوس، و لذلك تخرج لغة السرد من نطاق السبب و النتيجة و التسلسل و التحليل إلى لغة تشبه لغة الشعر –لغة شاعرية– في كثافتها و رموزها.[2]

ومن السمات الفنية أيضا للتجريب الروائي كذلك هي التي تذهب بالرواية كذلك نحو تعدد اللغات و الأصوات و المرجعيات الثقافية داخل المتن الروائي الواحد، و هذا يوسع ممكنات خطاباتها و يجعل منها جنسا أدبيا منفتحا على قضايا الإنسان و أسئلته و قلقه و تطلعاته، يتمثل الذاتَ الفردية و الجماعية و حمولاتهما

[1] يُنظر:مها القصراوي:النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل،ص1019.

[2] يُنظر: المرجع نفسه:ص1020.

الاجتماعية و النفسية و الثقافية، بذلك يتسع أفق الرواية لتزخر بالأحاسيس الإنسانية و الرؤى و المواقف و التجارب.[1] .

كما تعتمد هذه الكتابة الروائية الحداثية أيضا تقنية البنى و تقطيع الصيغة المكانية إلى صور و لوحات مستقلة تماما تحمل أرقاما، تشكل مجتمعة رؤية فنية موحدة، وتعطي انطباعا، أو موقفا موحدا[2] .

ومن السمات الفنية كذلك للتجريب أن ترتاد الرواية التجريبية عوالم الحلم والفنتازيا ينتمي إلى ما فوق الواقع،حيث يمثلُ قدرة الإنسان على تجاوز واقعه اليومي من خلال الحلم باعتبار التجريب الروائي لا يفرق بين الواقع و بين الحلم، و بين الواقع وأسطورة الواقع، بين الوقائع و التوقعات، لأنه يعي بذاته ككتابة عن الواقع، تستلهمه و لا تستنسخه، تعيد تشكيل ملامحه و لا تسعى إلى بثه كما هو.[3]

إنّ استحضار تقنية التعجيب داخل الكتابة الروائية يأتي لتقديم أحداث غير قابلة للتفسير، يحكيها شخص هو في الأصل البطل و السارد في الآن نفسه، إنه إنسان كباقي الناس وكلامه يستحق ثقة مضاعفة[...] و بتعبير آخر، إن الأحداث تبدو فوق طبيعية بينما يكون السارد طبيعي.[4]

والعجائبي بهذا المعنى كما يرى– الدكتور عمري بنوهاشم في كتابه الموسوم بالتجريب في الرواية المغاربية– لعبة عقلية عبثية،أو ترفا فنيا ينزع بالرواية الجديدة عبر تقنياته و لغاته و شخصياته و فضاءاته المُحدثة إلى صياغته ملامح كتابة روائية مغايرة، كتابة روائية تنحت من القساوة و المفارقة المؤلمة حقها في القول و الرفض، فعكس العجائبي الكلاسيكي الذي يحاول بناء عالم فوق –طبيعي

---

[1] يُنظر:محمد عزالدين التازي:التجريب الروائي وتشكل خطاب روائي عربي جديد،ص3.

[2] يُنظر:حسن عليان:الرواية والتجريب،ص ص84-85.

[3] يُنظر:محمدعزالدين التازي:التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد،ص5.

[4] يُنظر:تيزفيتان تودوروف:مدخل إلى الأدب العجائبي،تر:الصديق بوعلام،دار الكلام،ط 1،الرباط ، المغرب ،1993م، ص10،وكذلك ص225.

إلى جانب عالم طبيعي، و العجائبي القديم المشدود دوما إلى لحظة ماضية و المروي بهدف المتعة و التربية و تفعيل الروح الجماعية و تطهيرها، فإن العجائبي الحديث ينبع من الواقع والراهن الذي نعيشه ليجسد ملاحم الإنسانية المفككة. [1]و النص العجائبي الحديث المستثمر للبنيات العجائبية، لا يتأسس داخل الواقع بهدف تجسيد ملحمة الضياع الوجودي للإنسان فقط، و إنما أيضا من أجل توظيف آليات فنية جديدة لخوض كافة أشكال المواجهة و الفضح و الاحتجاج، عبر صيغ الأسطرة و الالتباس و السخرية و التهكم و البوح و استدعاء المنسي و الهامشي واستنطاق اللاوعي برسوباته الجارحة.[2]

إن الرواية تتعارض مع مفهوم الوثيقة لتنتج خطابا قد يقوم بمحاكاة الواقع و بالتالي يبني واقعا آخر، عبر التخييل الروائي، و هو ما يمثل الواقع في الرواية، إلاّ أنه واقع له خصوصيته التخييلية، وإمكانية وقوعه في الاحتمال لأنه يحفل بالكذب الروائي، فهو يؤسس لخصوصية النص الروائي و فرادته و خصائصه النوعية، ومن حيث اشتغاله على التجاوز و التخطي و تجديد العوالم الروائية من رواية لأخرى، فهو يقف ضد التقليد، ويرفض النمطية و النمذجة، لأنه كتابة متناسلة من مداد الكتابة، تتمرد على كل تنميط ونمذجة وتحقيب وكل ما هو جاهز ومنجز سابقا.[3]

وللتجريب الروائي سمة أخرى كذلك ، و تتعلق بتجاور شخصيات روائية متخيلة مع أشخاص حقيقيين، داخل ما يمنح الرواية ذلك اللقاء الحميم بين الشخص والشخصية، عبر محتمل ما تقدمه الكتابة الروائية من أحداث، وفي ذلك اللقاء بين الشخص والشخصية، ما يمنح الرواية إيقاعا زمنيا خاصا، وموقفا من الحياة

---

[1] يُنظر:عمري بنو هاشم:التجريب في الرواية المغربية–الراهن على منجزات الرواية العلمية–،دار الأمان،(د–ط) ،الربط،المغرب،2015م،ص21.

[2] يُنظر:عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغربية–الراهن على منجزات الرواية العلمية–، ص21.

[3] يُنظر:محمدعزالدين التازي:التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد،ص4.

والمجتمع والكون، ونظرة إلى الوجود من جانب آخر، وبالنظر إلى طبيعة الأوضاع السردية، في الرواية التي تمارس فعل التجريب، فالسرد ينبني على التشظي، وتداخل الأزمنة والأماكن عبر نقلات منظمة بنيويا، داخل نسيج البناء النصي،كما أن وظائف الشخصيات الروائية تتعدد من فاعلة في الفعل الروائي إلى ساردة إلى ما يحيل على الكاتب الضمني والقاري الضمني والمسرود له، كما أن تعدد الشخصيات في الرواية،بما يغُيِّبُ مفهوم البطل في الرواية الكلاسيكية، وما يسمى بطلا إيجابيا، أو بطلامأساويا، أو بطلا إشكاليا، وغيرها من التسميات التي أُطلقت على أبطال الرواية الواقعية ،فالرواية التجريبية، دفعت بتقنية تعدد الشخصيات نحو ما يمثل تعدد الذوات في المجتمع وتعدد الرؤيات للعالم والأفكار والتجارب والوظائف النصية، بما يسميه فليب آمون بديمقراطية الشخصيات.[1]

كما استعان دعاة التجريب بتوظيف تقنية توظيف التراث في الرواية الجزائرية؛حيث يعتبر مظهرا من مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية التجريبية،حيث اعتمدوه كخلفية أو مرجعية اتخذوها رافدا لبناء نصوصهم و هم يقومون بتشكيل أعماهم الفنية، مع قدر تهم على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل، و الاستمرار بشكل دائم.[2]

إن الصلة الجامعة بين السرد العربي في أشكاله القديمة الموروثة والسرد العربي المعاصر الممثل لدينا في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة كان لابد من تثمين التصور الإبداعي الجديد لاستلهام الموروث السردي في هذه الرواية.

فلقد عانت الرواية العربية في عصر النهضة من سيطرة الأشكال السردية التراثية التي تجلت في شكلها ومضمونها معا ليوحي إبداعها بانتصار الروائي للتراث حتى لا تذوب شخصيته في إبداع الآخر الغربي ، فقد كان للمقامات مثلا تأثير

---

[1] محمدعزالدين التازي:التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد:ص4.

[2] يُنظر:سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،المركز الثقافي العربي،ط1 ،بيروت،لبنان ،1992م،ص ص110-111.

واضح في الروايات المترجمة والمؤلفة من الناحيتين الشكلية والأسلوبية ، فخضعت لغة الرواية للسجع ، وكثرة المترادفات ، والمفردات الصعبة ، وكان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في المضمون ، فبرزت في النص الروائي معالم بطل الحكايات ، وخضعت الأحداث للمصادفات والعجائبي والخارق.[1]

إن هذا الرجوع المغرق في التراث أنشأ نوعا من الاغتراب جعل النص السردي بعيدا عما يعيشه المجتمع والإنسان العربي الجديد ، كما كانت هذهالعودة إلى التراث رفضا مطلقا لكل مظاهر التجديد المتعلقة بالتقنيات السردية الجديدة المثبتة في نص الآخر الأوروبي.

إن من أسباب توظيف التراث في الرواية هو دخول المبدع العربي عامة والجزائري خاصة مرحلة الوعي الحضاري والثقافي ، سعى من خلالها للبحث عن هويته المفقودة بمصارعة تياري : التراث/ الآخر ، فاشتغل على التراث بهدم مجاورات نصية قديمة وتحويلها إلى ما يناسب الذات الجديدة ، كما حاول الإفادة من النص السردي الغربي فيما يتعلق ببنية السرد وتقنيات الكتابة الجديدة وإهمال كل ما له علاقة بخصوصيات المجتمع الغربي مما يتنافى وهوية الفرد العربي وقضايا مجتمعه .

لقد لعبت الحداثة (*modernism*) وما بعدها دورا مهما للأشكال السردية التراثية التي بات التعامل معها وبها داخل الرواية ضرب من الإستراتيجيات الجديدة في الكتابة المعاصرة مما أوجد خصوصية في الأداء وتفرد في التشكيل فتورطت الرواية الجديدة في الوقوع في حتمية الإفادة من مكون نصي سردي تراثي يضمن سمة الاستقلالية بالقياس مع نصوص تشاركه الجنس وتختلف عنه في طبيعة المعالجة.[2]

---

[1] محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د-ط)،دمشق،سورية،2002م،ص7.

[2] ،اتحاد يصدرها شهرية أدبية مجلة ، الأدبي الموقف استدعاء الموروث وإنتاج النص،مجلة ينظر:فائز الشرع: .ص ، 1424 شوال ، 2003 الأول كانون ، والثلاثون الثالثة السنة ، 392 العدد ، بدمشق العرب الكتاب 181

لقد وظفت الرواية الجزائرية المعاصرة النص التراثي السردي وأشكاله المتنوعة من أدبية وتاريخية وشعبية وأسطورية... لأجل تكسير القوالب الإبداعية التقليدية واختلاق طرائق تعبيرية جديدة تصور آمال وآلام وطموحات الإنسان المعاصر،فاستلهامه وتوظيفه يعتبر أداة جمالية تقدم معرفة مثقلة بروح التساؤل عن وجود الإنسان ، وأزمة التاريخ ، وهوية الأنا وحوارها مع الآخر، الصراع الأيديولوجي ...ولهذا بدا الإنفتاح على التراث العربي الإسلامي وكذا العالمي سمة هذا النوع من التشكيل الإبداعي الذي اصطلح على تسميته في الدراسات السردية المعاصرة (التناص)،الذي يشكل مجالا هاما للحركة النقدية،منذ ظهوره،كونه مصطلحا يتعلق أساسا بالاختصاصات المتنوعة،ومن ناحية الاشتغال،فإن الأمر لايتوقف عند حدود مدرسة معينة أو نظرية نقديةما،وإنما يتجاوز هذه المدارس والنظريات إلى آفاق التداخل النوعي[...] وتوظيف الرواية للتناص يتمثل في محاولة النص الروائي الجادة لاستيعاب مختلف الفاعليات التي تمكنه من تطوير بنيته،وإحكام دلالته.[1]

ومن هنا يمنكن القول إن الرواية الجزائرية الحديثة تحاول استيعاب النص التراثي،وتسعى من خلاله إلى صياغة نسق روائي محدد يستقيم بالمحاورة المستمرة من النصوص المرجعية.[2]يتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التراث السردي العربي القديم، و يضبط سعيد يقطين هذه العلاقات من خلال الشكلين التاليين:

أ- **الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل** :ويكون اعتماده منطَلقا لإنجاز مادّة روائية،و تتدخّل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه .و يمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب

---

[1] فتحي بوخالفة:التجربة الروائية المغاربية-دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة-عالم الكتب الحديث،ط1،إربد،الأردن ، 2010م،1431هـ ،ص ص318-319.

[2] فتحي بوخالفة:التجربة الروائية المغاربية-دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة-: ص338.

قديم كالمقامة و الرسالة و الرحلة و كتابة المشاهدات و حكي الوقائع و ما شابه هذا .و حضور النوع القديم في الرواية كما يمكن أن يتجسّد على صعيد كلي، يمكن أن يأخذ شكل بنيات سردية صغرى، على صعيد جزئي .و كثيرة هي النصوص الروائية العربية التي تحضر فيها هذه البنيات النوعية القديمة على شكل مناصَّات تاريخية أم دينية أو سردية متضمنة في الرواية، و يلاحظ كون هذا الشكل هو المهيمن.

ب- الانطلاق من نص سردي قديم :و يكون هذا النص محدّد الكاتب و الهويّة، و عبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يتم تقديم نص سردي جديد) الرواية(، و إنتاج دلالة .جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص.[1]

ومن بين أشكال الهروب من الحاضر ومشكلاته توظيف التراث،الذي يعتبر وجها من وجوه العجز عن الاعتراف بأن الرواية شكل أوربي نشأ في ظروف تاريخية بعينها تعبيرا عن فئات اجتماعية صاعدة، وُجدت في الشكل الروائي وسطا تعبيريا قادرا على تجسيد و عيها و آمالها و طموحاتها.

إن التراث هو كل ما وصل الأمم المعاصرة من الماضي البعيد أو القريب سواء تعلق الأمر بماضيها هي أو ماضي غيرها من الشعوب أو بماضي الإنسانية جمعاء،فهو أولا :مسألة موروث، وهو ثانيا مسألة معطى واقع يصنف إلى ثلاثة مستويات:

1-مستوى مادي :يتمثل في مجموع المخطوطات والوثائق والمطبوعات والآثار والقصور والمعابد والأضرحة وكل ما هو مادي نلمح فيه ميزة التوارث .... الخ؟.

2-مستوى نظري :يتحدد في مختلف التصورات والرؤى والتفاسير والآراء التي يكون كل جيل لنفسه عن التراث انطلاقا من معطيات اجتماعية وسياسية وعلمية وثقافية تفرزها مقتضيات المرحلة التاريخية التي يجتازها أبناء ذلك الجيل.

---

[1] يُنظر :سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي-من أجل وعي جديد بالتراث،منشورات رؤية للنشر والتوزيع،ط 1، 2006م، ص ص 7-8.

3-مستوى سيكولوجي :وتمثله تلك الطاقة الروحية الشبيهة بالسحر التي يولدها التراث في المنتمين إليه حيث يجري احتكاره من قبل نخبة أو جماعة أو فئة من المنتفعين والمتسلطين قصد استغلاله في ميدان التوجيه السياسي والتعبئة الإيديولوجية نظرا لما يزخر به التراث من مفاهيم وتصورات وأفكار وعقائد وأساطير وعادات

وتقاليد وفلكلور ومُثَلْ ومبادئ وقيم تملك سلطة قوية على مخاييل الأفراد . والجماعات التي تعجز عن مقاومة تأثيره عليها.[1]

كما يعتبر فشل الروايات العربية الأولى، التي حاولت استلهام التراث ما فرضه الشكل الروائي في تلك الفترة وكذلك عدم قدرة الروائيين العرب على انتهاك بنية الشكل الروائي الأوروبي.

إن الروائي العربي في البداية كان محكوما عليه بتصور مفاده أن في التراث العربي أشكالا تقليدية شبيهة بالرواية الأوربية كالمقامة مثلا ، و لذلك حاول كتابة مقامات عصرية دون أن يأخذ في الحسبان أن النوع الروائي نشأ و تطور للتعبير عن مشكلات المجتمع و إنسان العصر الحديث المعقدة، و عن حيرته أمام العالم و شكه في كل ما يحيط به،كما ظلّت الاستفادة من الأشكال السردية محدودة انتقائية و غير قادرة على بلورة تيار عام في الرواية العربية، إلى أن اهتدى عدد من الروائيين العرب الجدد إلى تكوين تيار أساسي جديد في الرواية العربية و ذلك باستخدام مواد مختلفة مأخوذة من الحياة المعاصرة، و منها انطلق التجريب الروائي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ ما يجعل نصا روائيا ما قابلا للاندراج في إطار الرواية العربية الجديدة ليس تجريبه لتقنيات سردية جديدة فقط، بل رؤيته للعالم التي

---

[1] .علمية مجلة الأثر، مجلة ،"أنموذجا القصة" الجزائري الطفل أدب في التراث جلولي: حضور العيد : ينظر
. 119 -120 ص ص الجزائر، ورقلة، جامعة واللغات، الآداب ،كلية 2010 ماي التاسع، العدد محكمة،

تحدّد طريقة استخدامه لهذه التقنيات الجديدة و إمكانيته وقدرته على أن يستفيد منها.[1]

فعلى حد تعبير سعيد يقطين أنه حان الوقت للوعي النقدي أن يتفاعل مع التراث الأدبي القديم بهدف تجديد السؤال و البحث في حيثيات المسكوت عنه و المغيّب والمنسي في الذاكرة و المخيلّة، و والمساهمة كذلك في فهم جديد للذات في علاقاتها التفاعلية بالنص و الواقع الذاتي و العصر الحديث.[2]

لقد خرجت الرواية العربية عن خصائص وآليات بناء النص السردي التقليدي من خلال عدة أشكال، اعتمدت التجريب الفني أساسا لها، سواء كان ذلك بالعودة إلى التراث و محاورة الماضي، أو بتداخل الألوان الأدبية أو بالدخول إلى توظيف العجائبي، و منها أيضا استخدام تقنيات الكتابة الواعية لذا تهـا، حيث تتبنى عن قصد التجريب الفني بمحاولات كتابية واعية بنفسها.[3]

لقد صنف النقاد العرب التجارب الروائية الجديدة ووضعوا لها معاييرا تقوم من خلالها على استلهام التجريب وتوظيفه في الرواية الجديدة العربية عامة والجزائرية خاصة،ومن هؤلاء النقد نذكر الناقد المصري الكبير صلاح فضل الذي حدد هذه المعايير التي تصنف من خلالها التجارب الروائية ، و هي:

-ابتكار عوالم متخيلة جديدة لاتعرفها الحياة العادية ولم تتداولها السرديات السابقة، خلقت منطقها الداخلي و بلورت جماليتها الخاصة،وقدرتها على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة.

---

[1] يُنظر:فخري صالح:في الرواية العربية الجديدة،الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف،ط 1،الجزائر، 2009م ،1430هـ ،ص ص ص 177-178-179.

[2] يُنظر:سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،ص270.

[3]ينظر :محمد حمد :الميتاقص في الرواية العربية -مرايا السرد النرجسي-، مجمع القاسمي للغة العربية و آدبهـا، أكاديمية القاسمي (ج م)،كلية أكاديمية للتربية ،ط1،باقة الغربية ، 2011م،ص61.

-قدرتها على توظيف تقنيات تجريبية فنية جديدة لم يسبق استخدامها وتوظيفها من قبل، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل و تحديد منظوره.

-استعمال اللغة بمستويات مختلفة تتجاوز ما هو مألوف في الإبداع السائد ، عبر تعليقات نصية متشابكة و متراسلة، مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري ،أو إدراج اللهجات و أنواع الخطاب الأخرى،وذلك قصد تحقق شعرية للسرد.[1]

ومن هنا فحسب التقنيات الفنية الجديدة للتجريب أن النص لا يبدأ لينتهي و لكنه ينتهي ليبدأ،وأن كل ما يبدأ لينتهي فهو مناف للإبداع،فالنص الجديد تتجلى مظاهر حداثته في كونه فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله و انفتاحه، فلا يخضع و لا يستسلم أمام القارئ،بل يجعل منه حذرا كل الحذر من تلوناته كالحرباء حيث يغير معناه في كل سياق كما قال التفكيكيون،و إن كل ما يبدأ لينتهي مناف للإبداع .

ولهذا لابد من ضرورة إعادة النظر في المنجز الروائي ومحاولة استنطاقه كلّ مرّة وكل حين، لأجل تفادي الوقوع في شرك التقليد وتجاوزه،إذ لا بدّ للروائي أن يستمر في التجريب والبحث عن تقنيات جديدة تواكب تطورات العصر ومقتضياته وحاجيات المجتمع،كما يعمل كذلك على صياغة أنماط جديدة ومختلفة من السرد تستجيب لمتطلبات العصر و القراء باختلاف رؤاهم الفكرية والإديولوجية، و الغرض من هذا كله أن تنجح الرواية في توصيل رؤياها للقارئ و أن تقنعه وفق ما هو حداثي، فلابد إذن أن ترتبط الرغبة في تكسير القوالب الروائية بتقديم البديل الناضج و النوع الأفضل دائما.

5-آليات التجريب الروائي:

يستمد التجريب الروائي روحه وكنهه من التحرر الفكري،والتي تنعكس بدورها على حرية الشكل مما يسمح للكاتب بممارسة فاعليته وذلك بابتكار صيغ

[1] يُنظر:صلاح فضل:لذة التجريب الروائي،أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي،ط1،القاهرة،مصر،2005م،ص05.

معرفية داخل النص تسفر عن تشكيل علاقات جديدة مع الذات والفكر والحقيقة، وبالتالي يصير التجريب حداثيا مما يجعل الكتابة الروائية في ظل التجريب تشهد تحولا فكريا للكتابة موسوما بالارتحال «من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول أو الجدل، أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز»[1]،مما يجعل الفكر النقدي للتجريب يقوم على اعادة النظر فيما تم انجازه وغربلته سواء ما استقبلناه من الآخر أوغيره،وهذه الرؤية النقدية الفاحصة تتم على مستوى الشكل والرؤية لما يرسّخ في الرواية التقليدية،وهذا مكا يجعل الرواية العربية التجريبية تستقر على حالة من الشك وعدم اليقين.

إن من السمات الأساسية للتجريب أنه يقوم على النقد والمراجعة والشك وعدم اليقين،وهذا ما يجعل الكاتب لايكتفي بنقد تجارب غيره فحسب،بل يتعدى ذلك إلى إنجازاته هو في حد ذاته،وفي هذا الصدد يقول الآن روب غرييه:« إن الكتاب هو الذي يخلق لنفسه قواعده الخاصة به، ثم إنه من الضروري لطريقة الكتابة أن تنتهي إلى أن تشكّل خطرا على هذه القواعد نفسها وتحاول إسقاطها»[2] فيصبح فعل التجريب راهنا النص الروائي في نطاق ارتحال المعايير على الدوام، وقطع صلته مع السابق بدرجة تكفل له التفرد والتميز.

لقد شكل التجريب حركة أدبية ومناخا فنيا وفي هذا الصدد يقول الناقد الطاهر الهمامي:« التجريب قد شكّل بالفعل محّرك حركة أدبية عندنا، وصانع مناخ فن يّ عند موفّى العقد السادس من القرن الماضي وبداية عقده السابع»[3]ومن النقاد العرب من وافقه في هذا الطرح الناقدة نبيلة ابراهيم حين تذهب إلى أن تجليات هذا التغيير

---

[1] خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة،مجلة فصول،العدد3،المجلد4،أفريل ماي جوان، 1984م، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،مصر ،ص32.

[2] آلان روب غرييه:نحو رواية جديدة:تر.مصطفى إبراهيم،دار المعارف،(د–ت)،مصر،1998م،ص21.

[3] الطاهر الهمامي :التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية،تونس،العدد164،01أفريل2005م،ص37.

بدأت في الستينات ولكنها ترسّخت في الثمانينات وإنّ عدوى هذا التجديد قد سرت إلينا من الغرب.[1]

كما ترى نبيلة إبراهيم أيضا أن السرد الحداثي الجديد أو قص الحداثة –كما تسميه– يرفض كل هذا الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن للحياة على أساس محاكاة الواقع،لأن الكتابة التجريبيةلاتقبل أن تكون انعكاسا للحياة وهي في الوقت ذاته،تواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية،وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى،والوسيلة التي تساعدنا على حل هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المكثف،[2] وهو ما يُصعب قراءة النص الحداثي وفهمه على القارئ العادي، لاتساع الهوة بين النص السردي والواقع الذي نعيشه.

ومن جهة أخرى نجد الناقد صبري حافظ الذي تطرق إلى الأسباب التي أثرت في ظهور موجة التجريب في الرواية العربية؛حيث ذكر من أسبابها :ضعف السلطة المركزية، و تتالي الثورات والانقلابات في الأقطار العربية،وكذلك سقوط دولة فلسطين سنة 1948 ، وهزيمة حزيران 1967 كأبرز حدثين أديا إلى التغيرات التي شكلت الواقع العربي بعد الحرب العالمية الثانية، مما أدى إلى تبلور الوعي العربي، وبالتالي ظهور قطيعة للمواضعات الثقافية والأدبية التقليدية السائدة، فنتج عنها ارتحالات على مستوى الكتابة الروائية، سرعان ما تحولت إلى اتجاه عام مع جيل الستينات فظهرت ومن ثم ظهر ما يُعرف الحساسية الجديدة كإطار معرفي وجمالي عام ، يشمل الإبداع وطرائق تلقيه، وقد ارتبط هذا كله بمفهوم الحداثة الروائية.[3]

أما الناقد المغربي أحمد أمنصور فقد ذكر في كتابه الموسوم بـ (استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية) بعض الأساسيات والتقنيات التي يقوم

---

[1] نبيلة إبراهيم:قص الحداثة،مجلة فصول،المجلد06،العدد1986،4م، ص95.

[2] يُنظر:المرجع نفس: 96.

[3] يُنظر:صبري حافظ:جماليات الحساسية والتغير الثقافي،مجلة فصول،مجلد06،العدد1986،04م،ص ص 71–75.

عليها فعل التجريب الروائي ومنها اللغة –مثلا – تنتقل من طابعها الرسمي،إلى مستوى اللغة الموضوع ؛فتتجرد من طبيعتها المؤسساتية كأداة وذريعة، وتتجرد من قداستها، لتصير موضوعا يشتغل عليه الكاتب فهي المكان الحاضن للتشخيص الأدبي،نسيج الصور ومرصد المفارقات والانشطارات المليئة بالهذيان والأحلام والرموز والأساطير.[1]

وما يقع على مستويات اللغة من تحوير وانزياح تتمكن هذه الكتابة السردية المدشنة لنسف مقولات الحبكة والعقدة والبطولة،واستبدالها بممارسة نصية جديدة تجعل من الفضاء والشخصية والزمن علامات لغوية تشتغل

ضمن استثمار استعاري من سماته التفكك والتقطع والتداخل، فلا بطولة إلا للنص، ولا نصية إلا في التعدّد والتركيب والانفتاح والتناص، بما هو تحيين وحوار مع كل المرجعيات الممكنة، القديم (التراث الأصيل) منها و الجديد المعاصر(الغربي).[2]

وهكذا تتحدد اللغة من خلال التجريب إلى مضمار عمل في انجاز النص السردي،كما تصير هاجسا للتجريب،فبعد أن كانت أداة تعبير أصبحت رؤيا إبداعية وفنية تعمل على زعزعة الثوابت وخلخلتها لإنجاز الفكر.

إن وعي التجريب الروائي بالمتغيرات والمستجدات،يُعطي تصورا مغايرا للكتابة الروائية ووظيفتها،حيث يدفع

الكاتب إلى ممارسة الفكر والإبداع في آن واحد، مما يضع الكاتب في لحظة توتّر وهو يحاول النسج والتأليف بين بنى فنية مختلفة داخل نسق واحد، ويحاول كذلك أن يجعلها تستجيب للبنى الاجتماعية الطارئة وبقدر ما يكون الواقع جديدا، يكون النص الأدبي الذي يكشف عن هذا الواقع ويعالجه–يعبر عنه– ذا شكل جديد شاذ وغير

---

[1] أحمد أمنصور :استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية،شركة النشر والتوزيع المداري،ط 1 ،الدار البيضاء،المغرب2006م، ص67

[2] أحمد أمنصور :المرجع نفسه:ص67.

مألوف[1] ،و هو ما يؤكد على أنه جهد تنظيري يتصل بالبحث الحداثي ويتموضع في صلبه.

أما الناقد المغربي سعيد يقطين ومن خلال كتابة(القراءة والتجربة) فإنه ينظر إلى التجريب نظرة أخرى حيث يعتبره عملا فنيا يتجه اتجاها مغايرا في حيز الكتابة السردية العالمية يصب في مجرى أدبي وثقافي جديد قيد التبلور ،وأهم ما يميز هذا المجرى الجديد يكمن في كونه يرمي إلى التخلص من إسار المسبق والجاهز، بما يحملان من دلالات على

مستوى الرؤية والوعي والممارسة، وعلى كافة الأصعدة.

إن الناقد سعيد يقطين –وهو يحاول رسم حدود الكتابة التجريبية الجديدة – يتفق مع غيره في فعل التجاوز والتحول كأساس يُبني عليه مفهوم التجريب، إلا أن مجرد التجاوز– في نظره –قد لا يفصح بالضرورة عن المعنى

الحقيقي للتجريب الروائي، بل الافراط في ممارسة التجاوز ،هو ما تتم تسميته عادة بـ(التجريب) وهي التسمية التي تكّرر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناقشات قصص عز الدين التازي و أحمد المديني وفي الندوات التي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية، أو بعض العروض المسرحية،كما تكمن أهم سمات هذه المراجعة في وضع التجربة الروائية الجديدة في سياقها الحالي من تتطور الممارسة الثقافية وعدم إسقاط الوعي الذي الجديد الذي ترسخ،وعدم التسرع في الحكم على هذه التجربة الروائية الجديدة من أجل إعدام ممارسة نقدية كاملة،وبمعنى آخر الانطلاق من بلورة أسئلة جديدة حول الرواية والنقد والثقافة والمجتمع،وهكذا نجد أن

[1] لوسيان غولدمان، وآخرون :ترجمة والواقع، الرواية ،دار المقالات، بنجدو، عيون رشيد ،ط1، الدار قرطبة البيضاء،المغرب ،1988م،ص12.

هذه التجربة الروائية الجديدة تأتي لتصب في مجرى ثقافي متحول على المستوى العربي عموما ظهر في عصر النهضة.[1]

كما يرى سعيد يقطين أن التجربة الروائية الجديدة تأتي في سياق هذا المجرى المتحول،ومن أهم خصائص هذه التجربة الجديدة–حسب سعيد يقطين– نذكر:

أ–**تكسير عمودية السرد:** إن الرواية التجريبية ليست مشدودة إلى منطق خارجي يرتب أحداثها وفق خطية تصاعدية كما في القصة التقليدية، بل الخطاب الروائي يهشم مادة الحكي وذلك من خلال تنوع الصيغ الخطابية وتداخلها، ولا ينعكس ذاك على نسق الأحداث فحسب بل– في نظر يقطين–ينعكس على جل مكونات الخطاب، كالزمن، والرؤية، والصيغة.

وتتضح هذه الخاصية–تكسير خطية السرد– في كون الخطاب لايشتغل على قصة محكومة بمنطق خارجي كالذي نجده عادة في القصة التقليدية،فالخطاب يقدم هذا النوع من القص من منظورين مختلفين وبطرق مختلفة،وفي كل مرة نكتشف قصة ليست كسابقتها ممن تمت قراءتها،وفي الأخير ينتهي الخطاب بمحاولة نقل بعض معطيات تلك الصة إلى عالم واقعي لنجد أنفسنا في الأخير أمام لا قصة،فالخطاب يحاول أن يفكك مادته الحكائية من خلال تنويع الصيغ وتداخلها،وخصوصية اللغة... فينعكس تكسير هذه العمودية على كافة مكونات الخطاب(الزمن–الرؤية–الصيغة–علاقة الخطاب الروائي بغيره من الخطابات،فنجد الزمن مثلا لايخضع لتلك الخطية التصاعدية التي تتطور فيها الأحداث وتنمو وتتضافر لخدمة الحبكة.[2]

---

[1] يُنظر:سعيد يقطين:الكتابة والتجربة–حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب،دار الثقافة للنشر والتوزيع،ط1،الدار البيضاء،المغرب،1985م، ص ص ص 287–288–289.

[2] يُنظر: سعيد يقطين:الكتابة والتجربة–حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ،ص ص293–294.

ب-تداخل الخطابات: إذ يعتبر من خصائص الخطاب الروائي الجديد،فمن خلاله نجد أن الخطاب الروائي يستوعب بنيات خطابية متعددة،كالخطاب المسرحي-والشعري-والديني-والحكائي-والشفوي-والصحافي-والسياسي -والتاريخي...حيث يأتي تداخل الخطابات هنا وتنوعها في اطار انفتاح الخطاب الروائي عليها،وهكذا تقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، فتقوم باثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته، فينتج عنها نوع من الانسجام في بنية الخطاب، [1]وهذا التعدد والتداخل في الخطاب الروائي الواحد يُسهم كعنصر جزئي في كلية الخطاب وبنيته العامة.

ج-البعد العجائبي: من أهم خصائص الخطاب الروائي الجديد إلى جانب تداخل الخطابات وتكسير عمودية السرد،كما يعتبر البعد العجائبي من العناصر التي تشكل خصوصية الخطاب الروائي الجديد،يتميز بطابعه الغرائبي والعجائبي ،يثير انتباه القارئ بخروجه عن المعتاد الحكائي،كما يسهم توظيفه في الخطاب كونه يمنح الخطاب الروائي الجديد طابعا متميزا عن الخطاب التقليدي.[2]

إن التجريب لايستقر على تعريف قار ونهائي وذلك لاعتبار طبيعته الهلامية كتصور نقدي من ناحية، وعدم استقراره على تقينيات جمالية محددة كتصور إبداعي، من ناحية ثانية،وقد نشأن-التجريب- غالبا عن التجدد في إدراك العالم والذات،وكان من نتائجه في الرواية التنوع المستمر والمتزايد في أشكال التعبير والموضوعات،

وقد يستمد هذه السمة من طبيعة الرواية الجديدة نفسها التي صارت فنا من الشكل لا يخضع لنظرية واحدة، والروائي الخلاقّ متسائل دوما ولا يقنع بما لديه.[3]

---

[1] يُنظر: المرجع نفسه:ص 295.

[2] يُنظر: سعيد يقطين:الكتابة والتجربة-حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب:ص ص296-297.

[3] منى محمد محمود محيلان :حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية(1960-1994م)،كلية الدراسات العليا،الجامعة الأردنية،كانون الثاني1997م،ص13.

ومن كل هذا لايستطيع الدارس أو الناقد أن يضبط تعريفا دقيقا لمفهوم التجريب الروائي، بل يحاول الاقتراب من هذا المفهوم ويتضح ذلك برسم إطار تصوري يكاشف مفاهيميتة.

إن المحاولات التي نتطرق إليهاحول مفهوم التجريب وآلياته، نسعى من خلالها إلى ملامسة المعنى المقصود للتجريب الروائي فتجعله ينخرط في دائرة العلاقة المفترضة مع الرواية الجديدة ، وفي حدود هذه العلاقة ينبغي أن ندرك بأن التجريب الروائي يمسي مشروعا إبداعيا، مبنيا على الخلخلة والانزياح الدائمين،ومطلا على آفاق وتحولات جديدة باستمرار .

ومنها نذكر:

- الاشتغال على اللغة غير السائدة والمألوفة ، واعتمادها أداة وموضوعا (الفصحى، العامية، الأجنبية).
- التطرق إلى العالم الهامشي و المقصي، وتحيين الذاكرة، ومَشهدة الكابوس، ومحاورة الموروث وإعادة بعثه من جديد، وطَرق الصوفي، وتوظيف الحدث العجائبي، ومحاولة أسطرة الواقع، واستحضار التاريخ وذكره ، وكل ذلك يتم في شعرية تجذب القارئ وتُبهره ، وتشي بالقفز والتحّول، وتحاول الانسلاخ من دوائر التشكيل السابقة.
- توظيف عالمي الحلم والخيال لتأثيث عالم الرواية الواقعي العجائبي، فيستوي التفنّن في حكاية التفاصيل، ويتخلّق الشّغف بالقص في مدارات اليومي والذاكرة، لتلتحم الذات مع تجليات المعيش في شتى صوره.
- محاولة زعزعة البناء الحكائي جّراء رصف البنى السردية بشكل جزئي أو كلي مثلا(تهشيم الحبكة، تشظي الزمن، تشييئ الشخصية ...) ، وكذلك محاولة تشكيل معادلة تتوازن فيها الذات مع الواقع.

- كذلك أن التجريب رؤية فنية تحيل على المغامرة وتدعوا إليها، وتحث على رفض المسلمات، والتمرد على الجاهز من الأشكال والرؤى وطرائق التعبير السردي.
- تجاوز المعيارية(النمذجة)، وتذويب الحدود الأجناسية بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى،(كالشعر، والمسرح، والصحافة) والأجناس غير الأدبية (التاريخ، الأسطورة، السنما)، وذلك بهدف تمطيط عوالم التخييل، باعتبارها مرجعية فاعلة في بناء النص السردي.
- الكتابة السردية التجريبية كتابة مشغوفة بالسؤال الدؤوب والمستمر وبحث يستنفر المخيال، ويثير فعل الجدل والمناقشة.
- التلاعب السردي في توظيف الأدوار السردية، و ذلك بالقفز بين الأنا والأنت والهو والهم ...لتنفتح مغلقات التشخيص وتنصهر الأنا المبدعة في عمق الكتابة، وتنكشف خيوط العلاقات الدالة التي تحكمها في عالم الرواية، والموسومة غالبا بالتوتر والقلق، والدالة على تشظي الذات التي تعاني ويلات الحياة، فتنهار باستمرار.

وما يمكن أن نقوله في هذا المقام كما قالت الناقدة هناء عبد الفتاح أن وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب[1]؛لأنه فعل متجدد يشتغل على الهدم والبناء،في تساؤل مستمر قابع في أحضان الحداثة التي ترفض كل تقليد وقديم،باحثة عن كل ماهو جديد جاعلة منه –التجريب– فعلا زئبقيا يصعب القبض عليه بسهولة هاربا من المعيارية والثبات.

06–مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة:

[1] مجلد ،"مجلة النقد الأدبي" عبد الفتاح هناء:أصول التجريب في المسرح المعاصر–النظرية والتطبيق–، فصول القاهرة، ، ص353. للكتاب، العامة المصرية 1995م الهيئة ربيع ، 01 عدد ، 14

الرواية الجزائرية العربية في سيرورتها ومراحل تطورها كغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى تميزت بالنهوض والنمو تارة وبالتعثر تارة أخرى،وهو أمر طبيعي بالنسبة لهذا الجنس الأدبي الذي لايعرف الاكتمال والثبات،فهي جنس غير مُنجز على الاطلاق،يقوم على سيرورة مفتوحة ومستمرة،مانعة عنه الاكتمال والتكون والانغلاق[1].

إن ملامسة الرواية الجزائرية العربية المعاصرة للواقع المعيشي ولأحوال المجتمع وقدرتها على تصوير ظروفه،والتحولات الحضارية الطارئة على المجتمع الجزائري ،جعل الكثير من الشعراء يعزفون عن قول الشعر ويتجهون نحو الرواية،أو زاوجوا بين قول الشعر وكتابة الرواية.[2]

إن الرواية الجزائرية وبفضل مجموعة من الروائيين الجزائريين الحداثيين الذين آمنوا بالبحث والتجديد في بناء وشكل الرواية الجزائرية العربية من مثل:الطاهر وطار–ورشيد بوجدرة–وواسيني الاعرج–وعبد الحميد بن هدوقة– وزهور ونيسي–وأحلام مستغانمي...وغيرهم ممن أرادوا إيجاد تجربة روائية جديدة ومتميزة،ويضعها في اهتمام الناقد والقارئ،فرغم حداثة عهدها،إلاّ أننا نستطيع القول أنها منذ ظهورها الأول قد اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي وملفت للانتباه ،[3]من طرف النقاد والدارسين والقرّاء.

إن المتتبع لبناء النصوص الروائية العربية بشكل عام والجزائرية بشكل خاص يجد أنها تتشابه في خصائصها الشكلية والموضوعاتية،وهذه الخصائص والمميزات يؤكدها الناقد إدوارد الخراط في معرض حديثه عن مظاهر التجديد في الرواية العربية الجديدة–الحساسية الجديدة–،حيث أجمل مظاهر التجريب في

---

[1] يُنظر:بييار شارتيه:مدخل إلى نظريات الرواية:تر:عبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال للنشر ،ط1،الدار البيضاء،المغرب،2001م،ص191.

[2] يُنظر:بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص07.

[3] يُنظر:مصطفى فاسي:دراسات في الرواية الجزائرية،دار القصبة للنشر،(د–ط) ،الجزائر،2000م، ص03.

الرواية العربية الجديدة وذكر منها:(-تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم-تراكب الأفعال المضارع والماضي والمحتمل معها ، و -تهديد بنية اللغة المكرسة ورميها خارج القواميس-وكذلك توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر-وكذلك مساءلة الشكل الاجتماعي القائم-وكذلك تدمي لغة السائد المقبول،-اقتحام مغاور ما تحت الوعي،واستخدام كذلك صيغة الأنا لا للتعبير عن العاطفة والشجن،بل لتعرية الذات،وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة[1].

ومن مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية التي نحاول ذكر بعضها:

- **توظيف تاريخ الثورة الجزائرية وحفر الذاكرة:** يرى الناقد الجزائري علال سنقوقة أن الثورة الجزائرية الخالدة أصبحت تشكل جزءا هاما من الكتابة الروائية الجزائرية خصوصا مع مطلع التسعينيات،فقد أصبحت تاريخ الثورة مرجعية فنية و إديولوجية ينطلق منها أغلب الروائيين الجزائريين [2]، حيث وظف الكثير من الروائيين الجزائريين تيمة الثورة التحريرية الخالدة،وتم توظيف ذلك بتقنيات حداثية لم تكن معروفة أو مُوظفة مكن قبل كُتاب المرحلة الاشتراكية وما قبلها من تاريخ الجزائر ؛حيث كانت الرواية الجزائرية في تلك الفترة رهينة الواقعية في الطرح وبأسلوب مباشر ،وتعاني كذلك من ضعف الأسلوب وتفتقد للأدبية والشاعرية.

ومن القضايا التي وظفها الروائيون الجزائريون في فترة التجريب هذه ذكرهم لظاهرة الخيانة ومحاولتهم الحديث عن الثوار وأبطال الثورة من جوانب جديدة وبصور وأسلوب يليق بمقامهم،وفي هذا الصدد ترى الناقدة آمنة بلعلى

---

[1] غالي شكري:سوسيولوجيا النقد العربي:دار الطليعة،ط1،لبنان،1981م، ص12.

[2] علال سنقوقة:المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية:منشورات الاختلاف،ط1،،الجزائر،2000م، ص48.

أن الثورة الجزائرية منحت حالة جمالية للرواية الجزائرية،حيث أنتجت ثقافة بأكملها تجلت فيها الثورة من خلال رموز وعلامات دالة.[1]

لقد شق بعض الروائيين الجزائريين تيمة الثورة التحريرية بتوظيف تقنية كتابة روائية جديد ومنهم نجد الروائية ياسمينة صالح التي برز اسمها مع منتصف ثمانينيات القرن الماضي،حيث عبرت عن ذلك باسلوب قصصي متميز ويتجلى ذلك في رائعتها السردية (بحر الصمت) التي افتكت بها جائزة مالك حداد للرواية الجزائرية(2000-2001)،حيث رجعت من خلالها إلى الذاكرة والتاريخ حيث وظفت من خلالها أسلوبا نزاريا شاعريا،مستعيرة في ذلك تقنية وأدوات توظيف جمالية اللغة الشاعرية من الروائية أحلام مستغانمي،خصوصا عند حديثها عن الماضي وآلامه وآهاته،وخصوصا أثناء تصويرها لتاريخ الجزائر المحتلة قبل وبعد اندلاع الثورة التحريرية المجيدة،وكذلك ما استعمله الطاهر وطار في روايته (اللاز) وكذلك رواية (الزلزال) التي سال حولها حبر كثير فكادت أن تُقتل بالدراسة،فراح الكاتب من خلالها متفننا في خالق نموذج جديد لبطله؛حيث اعتمد في ذلك على مبدأ الترميز فيضع نموذج شخصية (عبد المجيد بو الأرواح) نموذجا للطبقة الغنية صاحبة المجد والثراء،وهي الطبقة نفسها كذلك التي تمتلك طبقة الخماسة،كل ذلك يكسب رواية الزلزال سمة التميز عن تقنيات الرواية التقليدية رغم حنين صاحبها لتقنيات القديمة.

وهذا ما يجعل الرواية التجريبية لاتخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية،إنما تستمد نظامها من داخلها،وكذلك منطقها الخاص بها وهو ما

---

[1] آمنة بلعلى:المتخي في الرواية الجزائرية:دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،(د-ط)،تيزي وزو،الجزائر،2006م، ص57.

يضفي على بنية خطابها سمة التي تتأكد من خلال الاشتغال على اللغة كأفق ابداع لاسبيل إبلاغ فحسب.[1]

- **توظيف التراث العربي القديم:** لقد أضحى التراث العربي القديم في هذه الفترة الحرجة من تاريخ الرواية الجزائرية أكثر من ضروري للكُتاب والروائيين الجزائريين، نظرا لكونه يزخر بمادة حكائية خام بحاجة إلى اهتمام وإعادة نظر وفق ما تُمليه ظروف العصر،فحضر السرد التقليدي في نصوص الكثير من الروائيين الجزائريين وعلى رأسهم الروائي واسيني الأعرج مثلا،ورجع الكُتاب كذلك إلى زمن التاريخ العربي القديم بفتوحاته وأمجاده وبطولاته،فعاد من جديد إلى بؤرة الراهن ضمن الأفق الجمالي السردي،ولم تقتصر ظاهرة الرجوع إلى التراث على الروائيين الجزائريين فحسب بل نجد كذلك هذه الظاهرة انتشرت واستفحلت عند الكثير الروائيين العرب ومنهم الروائي التونسي الكبير محمود المسعدي في روايته (حدّث أبو هريرة قال:) قد أخذ من التراث و بالغ في النهل منه،لكن السؤال الذي يُحير:ما السر وراء استلهام التراث العربي القديم وتوظيف؟-هل فرضته تقنيات التجريب الحديثة؟-أم هناك شيئ آخر كان سببا في توظيفه؟

يرى الناقد فخري صالح في كتابه (في الرواية العربية الجديدة) أن علاقة الرواية العربية الجديدة بالتراث السردي العربي القديم،لها علاقة وطيدة بأزمة الهوية العربية المعاصرة، والوعي المُحتقن بهذه الهوية الممزقة بين الماضي والحاضر،فالقضية مرتبطة-حسبه- بوعي الإنسان العربي لذاته

[1] يُنظر:بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية في المغرب العربي،ص365.

وجذور ثقافته وليس متصلا بمفهوم الشكل الروائي وإمكانيات تهجين النوع وإدخال عناصر روائية شكلية جديدة إلى بنية الشكل الروائي الأوروبي.[1]

ومن هنا فالروائي العربي مُطالب بالرجوع إلى التراث والنهل من الأشكال السردية القديمة ،والهدف منها هو المحافظة على الهوية العربية وعدم الانسلاخ مع هوية الآخر الموجودة في الرواية الجديدة–الفرنسية–.

إن الغرض من التجريب هو خلخلة الميثاق القرائي للنص السردي،ويتسنى له ذلك من خلال خلخلة السائد والمألوف والانزياح به إلى شعرية أخرى للتلقي، ويتسنى له ذلك من خلال تقنية تكسير النموذج القديم والاحتفاظ بلبه وجيناته لخلق عالم روائي مختلف عن سابقيه.

إن طريقة البناء السردي هذه تجعل الروائيين والكتاب مرتبطين بأبجديات السردية العربية وطريقة الحكي الشعبي والمنظومة التراثية بشكل عام في تفاعلها مع الأبعاد الشكلية والدلالية المستحدثة والمبتكرة،رغم أن بعض النقاد يرون أن الرجوع إلى التراث يعتبر هروبا من الحاضر ومشكلاته،ووجه من أوجه العجز عن الاعتراف بأن الرواية في نشأتها شكل أوروبي نشأ في ظروف تاريخية معينة تُعبر عن فئات اجتماعية صاعدة وجدت في الشكل الروائي وسطا تعبيريا قادرا على تجسيد وعيها وآمالها وطموحاتها المستقبلية.[2]

لقد فشلت الرواية العربية في بداية أمرها مع استلهامها للتراث وتوظيفها له، (ليالي سطيح لحافظ إبراهيم– وحديث عيسى بن هشام للمويلحي) إذ يرجع سبب ذلك إلى عدم قدرة الروائيين العرب على انتهاك بنية الشكل الروائي الأوروبي، وارغامات الشكل الروائي في تلك الفترة.[3]

---

[1] يُنظر:فخر صالح: في الرواية العربية الجديدة:الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف،ط1،،الجزائر،1430هـ –2009م، ص177.

[2] يُنظر: فخر صالح: في الرواية العربية الجديدة:ص177.

[3] يُنظر: المرجع نفسه:ص ص 177–178.

لقد اعتقد الروائي العربي في بداية أمره مع الرواية الجديدة ،بأنه يوجد في التراث العربي أشكالا شبيهة بالرواية الأوروبية،وأن المقامات قريبة الشبه من الشكل الروائي،وهذا ما أدى بهم إلى كتابة مقامات عصرية دون أن يأخذوا في الحسبان أن الرواية نشأت لتصوير الحياة المعقدة لإنسان العصر الحديث والتعبير عن مشكلاته وحيرته أمام العالم المتطور وشكه في كل ما يحيط به،وبهذا سلكت الرواية العربية درب الرواية الأوروبية الكلاسيكية،وهو ما أدى بها إلى التأخر في الاهتداء إلى العالم الغني الذي يتوافر عليه السرد العربي إلى النصف الثاني من القرن العشرين،ومن ثم بدأت الرواية العربية تتخلص من أسر قبضة الشكل الروائي التقليدي،وذلك بأن البعض من الروائيين العرب أخذوا على عاتقهم استكشاف الإمكانات الغنية التي تنطوي عليها الأشكال السردية التراثية من أجل تطعيم الشكل الروائي الأوروبي وتهجينه وانتهاك بنيته السردية التي يقوم عليها–التقليدية–، [1]فتنفتح الرواية بذلك على خطابات متباينة ترجع إلى أجناس مختلفة،وهذا يعني ان الرواية العربية في تحولاتها وانجازاتها الجديدة لم تعد مقيدة بالبدء مم يلائم المستوى المحلي،بل انفتحت على مغامرة الرواية في تجلياتها وأبعادها الكونية.[2]

لقد اهتم الروائيون الجزائريون المعاصرون بالأشكال العربية القديمة،كالسير الشعبية وألف ليلة وليلة،وكتب السيرة والتاريخ والرحلات وكتب التصوف، ووظفوها في أعمالهم السردية،ومع التقنيات التي فرضتها الرواية الجديدة إذ لابد لتوظيف الشكل التراثي أن لا يحصل بكيفية برانية، وغنما يخضع لإعادة

[1] يُنظر: المرجع نفسه:ص178.

[2] محمد برادة:الرواية العربية بين المحلية والعالمية:مجلة الرواية وممكنات السرد،أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11–13ديسمبر 2004م،الجزء الأول،الكويت،2008م،ص11.

تشكيل ،ويكون بتفاعل مع مقتضيات التخيل والرؤية إلى العالم التي يسعى الروائي إلى بلورتها انطلاقا من أسئلته الحاضرة، [1]وبهذا تشكل مسار الرواية الجزائرية التي انتقلت من الاهتمام بالواقع وتصوير العالم الخارجي،إلى مغامرة البحث عالم الإنسان الداخلي،ويكون ذلك عبر استرجاع التراث العربي القديم عامة والتراث الجزائري خاصة،ونذكر على سبيل المثال الروائي الكبير واسيني الأعرج في روايته (كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد)،التي تطرق من خلالها إلى تصوير فترة هامة من تاريخ الجزائر وهي مرحلة حياة الأمير عبد القادر الجزائري،فحاول من خلالها المزج بين السرد الروائي والسرد التاريخي ليصور لنا لحظات هامة من حياة الأمير عبد القادر ،لم تذكرها كتب التاريخ من قبل،وكذلك نجد الروائي الكبير الطاهر وطار وفي محاولة منه لإثبات حضوره وممارسته للتجريب الروائي إلى اقتناص لحظات مهمة من حياته وهو على فراش الموت في روايته(قصيدة في التذلل) والتي يبرز من خلالها رؤيته للشعر العربي؛حيث يضعه موضع الشك والمساءلة.

وكذلك نجد الروائي الكبير لحبيب السايح في روايته (زهوة) يُطلق العنان لعاطفته المتميزة والمتشبعة بالتراث الشعبي الجزائري المادي واللامادي ؛حيث يرجع من خلالها إلى الذاكرة الشعبية ذاكرا عادات وتقاليد وتاريخ بعض المدن الصحراوية.

وبهذا فتوظيف التراث في الرواية الجزائرية قد حمل ملامح جديدة وجعل من النص السردي الجزائري يشكل ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والمتابعة النقدية،باعتبارها تمثل أصواتا روائية جديدة تجسد أفقا واعدا لهذه الرواية العربية الجزائرية الجديدة،التي تأثرت على غرار شقيقتها الرواية العربية بمنجزات الرواية العالمية الجديدة ذات الأبعاد الكونية الثورية التي تحققت في

[1]محمد برادة:الرواية العربية بين المحلية والعالمية: ص20.

تجارب كل من جويس وفولكنز وكافكا وبروست وبيكيت ،و يستعيدها روائيون من أصقاع العالم قاطبة على ضوء شروطهم الخاصة،واعتقادهم في روح تلك التجارب الكونية الرائدة.[1]

ومن كل هذا فقد أصبح التراث العربي القديم مع الرواية الجديدة يُشكل لوحة فنية جمالية مُدهشة في النصوص الروائية الجزائرية الجديدة.

- **استلهام الأزمة الجزائرية-العشرية السوداء-:** تعتبر عشرية القرن الماضي بدايةً من التسعينيات ذات تأثير كبير ومميز على المجتمع الجزائري ليس فقط في المجال السياسي فحسب فلا تعتبر طبيعه العنف والإرهاب أنها كانت دموية فقط، بل أيضا إنها كانت عشرية التحوّل نحو كتابة روائية جديدة وميلاد متون سردية فرضتها الظروف التي عصفت بالجزائر المعاصرة، في هذه المرحلة التي عُرفت إعلامياً بالإرهاب، لذلك كان من المنطقي أن تُوسَم هذه الكتابة الروائية الجديدة بسمات المرحلة ذاتها فمن أشهر ما أطلق عليها "رواية ثورة العنف ،رواية العشرية السوداء ،الرواية التسعينية ، رواية المحنة، ، محكيات الإرهاب، رواية العنف، ، رواية الشباب، ، الرواية التسجيلية الجديدة ، رواية المعارضة، الأدب الإستعجالي ، رواية الأزمة.

إن الرواية الجزائرية في هذه الفترة-تسعينيات القرن الماضي- قد استطاعت أن تشكل منعرجا كبيرا وحاسما في المشهد الروائي الجزائري المعاصر،حيث أنها استطاعت بحق أن ترصد وتصور جراحات الوطن و الذات فحاولت أن تعبر عن مشاعر الرعب والخوف وتجارب الاغتراب والمنفى كنتيجة حتمية في مواجهة الإرهاب و العنف الذي عانت منه الجزائر

[1] محمد برادة:الرواية العربية بين المحلية والعالمية،ص15.

؛حيث اتخذت هذه الرواية موضوع الأزمة الوطنية سؤالها المركزي لبناء متنها الحكائي حيث كتبت على إيقاع فضائعها ومناخاتها .

إن الأحداث الدموية التي شهدتها الجزائر في العشرية السوداء كان لها الأثر الواضح على موضوع الرواية الجزائرية في هذه الفترة وفي تحديد شكلها واتجاهاتها لاسيما وأنها أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالواقع، والأكثر قدرة على تصوير هموم الذات، لذلك كانت هذه الرواية التسعينية، كما يسميها إبراهيم سعدي (تحمل طابع التماثل والتشابه)[1]، في تيماتها وموضوعاتها وحتى سماتها ومميزاتها غير أن هذا لا يعني بالضرورة وحدة الموقف الإيديولوجي بقدر ما يحيل على ، وحدة التجربة العامة للمجتمع المتمثلة في تجربة العنف كتجربة جوهرية وشاملة.[2]

إن المتتبع للرواية الجزائرية المعاصرة يجد أنها قد أضحت ظاهرة أدبية متميزة، فهي مغامرة في حد ذاتها كما يرى العديد من الدارسين، فالروائي الجزائري الذي نشأ وسط أحداث العنف الدموي والإرهاب المأساوي الأعمى، وقد عايشها في كل ساعة وحين، حيث أضحى الموت يترصده في كل لحظة من لحظات الحياة، قد أدرك أخيرا أن الأبعاد الحقيقية لما يعانيه كذات /وطن مقموع،لا يمكن أن تحتويه " إلاّ الرواية معينا للتعبير، لما لها من مرونة تتسع لاستيعاب هذه الأبعاد.

إن انفتاح الرواية على الواقع يجعل منها تتمتع بحرية الحركة والتعبير أكثر من أي جنس أدبي آخر ،فتكون بذلك ذات تميز واختلاف في كل رواية، وفي هذا الصدد يرى فورستر أنه لو اجتمع عدد من الكتاب حول طاولة

---

[1] يُنظر :إبراهيم سعدي :تسعينات الجزائر كنص سردي، مقال منشور ضمن مجلة :الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن،

هدوقة للرواية، أعمال وبحوث، ص23

[2] يُنظر: المرجع نفسه:ص24.

مستديرة مثل تلك الطاولة المشهورة في مكتبة المتحف البريطاني، وطلب منهم كتابة رواية عن موضوع موحد لخرج الجميع كل برواية مختلفة،و كذلك نجد فيرجينيا وولف قد سارت على نهجه حيث ترى في عهد الحداثة أن أي موضوع يصلح أن يكون مادة الرواية، ولا داعي أبداً أن تتكون مادة الرواية من تلك المواضيع التي اتخذتها الرواية التقليدية مادة لها مثل الحب، والزواج، والثروة، والملهاة، والمأساة، وغير ذلك من المواضيع المتكررة التي طرقتها رواية العصر الفكتوري.[1]

ومنه ففيرجينيا وولف ترى أن الرواية ليس بإمكانها أن تعطي نفسها الحق في القدرة على تقديم صورة كاملة أو شبه كاملة عن الواقع رغم أنها أقرب الأجناس الأدبية إلى الواقع المعيش وأقدرها على التعبير عنه، فأصبح الروائي في القرن العشرين ينظر إلى الرواية على أنها شكل مفتوح ولكن دون الادعاء أن لديه القدرة على تقديم صورة نمائية أو متكاملة لواقع اللاحدود،وهذا خلاف الاعتقاد الذي ساد القرن التاسع عشر وهو أن الرواية كانت سبيلاً للسيطرة على الواقع.[2]

لقد راهنت الرواية الجزائرية في هذه الفترة –تسعينيات القرن الماضي– على الخروج بنفسها من التقنيات الروائية التقليدية الخاصة بعهد الأحادية الحزبية وآلت على نفسها بالتجديد والتمرد ؛ لأنّ أي موضوع يصلح أن يكون مادة الرواية ولا داعي أبدا أن تتكون مادة الرواية من تلك المواضيع التي اتخذتها الرواية التقليدية مادة لها، إذ باتت الكتابة الروائية واعية بقضايا الواقع والتباساته وعاملة على إسماع أصوات الذات المقموعة بطريقة فنية جمالية.

---

[1] يُنظر:محمد شاهين :آفاق الرواية (البنية والمؤثرات) –دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د–ط)، دمشق، 2001م، ص 07.

[2] يُنظر: محمد شاهين :آفاق الرواية (البنية والمؤثرات):ص08.

لقد اتسمت هذه المرحلة من تاريخ الرواية الجزائرية بالإزدهار نظرا لخصوصية وأهمية المواضيع التي تعالجها،والتي اعتمدت في طرحها أسلوب الفضح والكشف والحرية والجنس،وكسر الطابوهات فظهرت تيمات جديدة من مثل:الموت –الرعب–الإرهاب–المنفى،وهي تيمات لم تكن معروفة من قبل في الرواية الجزائرية التقليدية،بل فرضتها ظروف طارئة–كما قلنا من قبل– تتناول السؤال السياسي لأزمة الجزائر،الذي يبقى سؤالا مركزيا تدور في فلكه معظم أسئلة المتن الحكائي لأغلب النصوص السردية لهذه المرحلة الحاسمة من تاريخ الجزائر،وتصوغ مواقفها الفكرية والإديولوجية من السلطة الحاكمة والجامعات الإسلامية المسلحة،على حد سواء.[1]

إن المواضيع التي عبرت عنها رواية الأزمة (كسر الطابوهات–الدين/ الجنس/ السياسة–الفضح والبوح...)كلها دفعت الروائيين الجزائريين للبحث عن قوالب شكلية جديدة،تستوعب هذه المواضيع أيام المحنة الجزائرية،فقد سعت من خلالها الرواية العربية الجزائرية إلى استلهام الأشكال التراثية في السرد،انسجاما مع سعيها الدؤوب إلى امتلاك خصوصية الهوية الجزائرية العربية وانسجاما كذلك مع طموحات الكُتاب الشباب للبحث عن تقنيات وآليات لم تكون معروفة من قبل في الرواية الجزائرية،فالروائي عندما يُبدع عالما فنيا لايكرر شكلا من أشكال الحياة،وإنما بعمله هذا يحاكي عمل الحياة الخلاق،ومنه يخلق أشكالا سردية جديدة،والتي تتطور –الأشكال–بتطور حياة المجتمعات،فتحتضن المحتويات الاجتماعية والأذواق المستجدة.[2]

- **خرق المحظور–الممنوع–:** إن مغامرة التجريب التي فُرضت على جيل الشباب من الروائيين الجزائريين، جعلت من بعض الكُتاب الجزائريين–

[1] بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،ص11

[2] حسين خمري: فضاء المتخيل(مقاربات في الرواية)،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2002م،ص71.

الشباب– التوجه في كتاباتهم نحو خرق المحظور بما تحويه الكلمة من معاني(الديني–الجنسي–السياسي–الأخلاقي)، فتعرضوا لهذا المحظور في كتاباتهم حيث استعملوا في ذلك لغة تعبيرية مباشرة تقريرية غير تلميحية،ويوصف بأنه اقتحام لموضوعات لم تكن مطروقة من قبل تتعارض مع الأعراف والتقاليد الاجتماعية والنُظم الدينية،الهدف منها البحث عن مغامرة تجريبية جديدة تختلف عن تقنيات الرواية التقليدية.

–يعتبر **الدين** من المحظورات التي تعيق الإبداع الروائي الجزائري،فنجد أن الروائي الجزائري حذرا في تعامله مع الدين،كونه موضوعا مقدسا،وتوظيف الدين في السرد الروائي الجديد الناتج عن حركية التجريب التي دائما تسعى للبحث عن أشكال جديدة،يجعل الروائي في تصادم مع الموقف الديني،الذي يرفض كل جديد ويهتم بكل ما هو تقليدي ويحمل هذا المفهوم الأخير كل مضامين التطرف،التي لاتنظر إلى استقامة الوجود والسلوكات[...] إلاّمن زاوية المطابقة التامة لما يقوم به النص المقدس .[1]

–كما يُعد **الجنس** أيضا من المحظورات فهو لايزال إشكالية عويصة في الثقافة العربية تتداخل مع أحوال المجتمعات العربية،ويعتبر من أكثر الموضوعات حساسية عُرف منذ وجود الإنسان،وفي هذه الفترة –التجريب– حظي باهتمام الكثير من الروائيين الجزائريين،رغم أنه يوضع في قائمة المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة،وهذا التحريم جعل من الكثير من الروائيين يطرحونه في أعمالهم السردية بجرأة غير آخذين في الحسبان القيم والضوابط الاجتماعية العليا ليدخل بذلك دائرة التجريب الروائي،وهو ما يستدعي لغة فضائحية مكشوفة خصوصا في تصوير العلاقات المحرمة،وهو ما نجده لدى الكثير من الروائيين الجزائريين من أمثال رشيد بوجدرة مثلا

[1] مصطفى خُلال:الحداث ونقد الأدلوجة الأصولية،رؤية للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة،مصر،2007م،ص26.

الذي يرى أن اختراق طابو الجنس أمر طبيعي وعنصر أساسي داخل الرواية، وهو ما ذكره في أحدج حوارته الصحفية،حيث يقول:«الجنس يلعب دورا كبيرا في رواياتي لأنه مطروح كمثل يعاني منه المجتمع الجزائري، والعربي بصفة عامة ولذا جاءت رواياتي ملخص للاهتمامات العادية والطبيعية للشباب الجزائري،خاصة وأن الأدب الجزائري لايطرح المشاكل الجنسية،»[1]وهذا التعري وكشف المستور الجنسي وكثرة الخوض فيه، هو ما قد يجعل من الجنس موضوعا مبتذلا وتقليديا يتسم بالنمطية بعد أن كان موضوعا تجريبيا بامتياز.

-أما **السياسة** فلها علاقة قديمة مع الأدب،بل لها تأثير كبير عليه، فالرواية كعنصر إبداع تتأثر بالظروف السائدة سواء اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية،ولهذا فالأدب يُكتب في عصور الاضطهاد وخصوصا عصر اضطهاد الحريات،وهو يختلف عن الأدب الذي يولد زمن الحرية والديمقراطية.

لقد اهتم الروائيون الجزائريون بالسياسة والسلطة والحاكم خصوصا في فترة التسعينيات ووظفوها في أعمالهم السردية،حيث أصبحت من الطابوهات المقدسة خصوصا بعد أن شددت السلطة الخناق على المثقف،ما جعل بعض الروائيين المولعين بحركة التجريب الداعين للثورة على المألوف والسائد،أن يتكلموا عن المحظور السياسي في أعمالهم السردية،من مثل بشير مفتي في روايته(دمية النار) وواسيني الأعرج في(أصابع لوليتا)،و ربيعة جلطي في رواية(الذروة)،وغيرهم من الورائيين الذين تناولوا القضايا السياسية بشكل مباشر أو غير مباشر.

---

[1] علي سراوي:لقاء خاص مع الروائي الجزائري رشيد بوجدرة،مجلة آمال،الجزائر،العدد 48 ،السنة العاشرة 1979م، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع، مطبعة زبانة،الجزائر،ص75.

وخلاصة ما يمكن الوصول إليه أن السمات والتقنيات التي اتسم بها التجريب الروائي بناء على الأسس النظرية للتجريب وذلك يستدعي مُساءلة بنية الرواية الجديدة،حيث من الصعب القبض على ملامح التجريب،وهذه الخاصية الزئبقية التي تميزت بها الكتابة التجريبية ربما تعود لفردانية النص السردي التجريبي،إذ لكل نص سردي مظاهره التجريبية.

الفصل الثاني:

مظاهر التجريب على مستوى البناء الزمني.

01-بنية الزمن الروائي

01-01-بنية المفارقة الزمنية

01-01-01-بنية الاسترجاع/الاستذكار

01-01-02-بنية الاستباق

01-02-ايقاع السرد بين التسريع والتبطيئ

01-02-01-تسريع السرد

01-02-02-تبطيئ السرد

توطئة:إن الرواية الجزائرية المعاصرة تحاول مواكبة مستجدات الساحة الفنية والنقدية والأدبية الجديدة،وخاصة فيما يتعلق بتوظيف تقنيات وأساليب ورؤى جديدة،وهذا ما جعلها في المرحلة الراهنة تتسم بالتحول والتغير ،والبحث المستمر عن أشكال ومضامين جديدة تستوعب الواقع وترصد التحولات الجارية والتعبير عنها بطرق جديدة.

ولتحديد تمظهرات التجريب في روايات سمير قسيمي(**تصريح بضياع- يوم رائع للموت-في عشق امرأة عاقر)** لابد من التعرف على التقنيات الحداثية التي وظفها في بناء نصوصه السردية.

مظاهر التجريب على مستوى البناء الزمني:

01-بنية الزمن الروائي: يتوزع موضوع دراسة البنية الزمنية على امتداد ثلاثية سمير قسيمي تصريح بضياع ويوم رائع للموت وفي عشق امراة عاقر.

يعد البحث في الزمن غاية كما تعد الرواية وسيلة لتحقيق هذه الغاية مادامت الدراسة متعلقة بالزمن الروائي ومحاولة ايضاح دلالته والكشف عن مراميها وما يحصل له من تطورات وتغيرات ناتجة عن تغيرات السياق الروائي نفسه،كما يرى الكثير من الدارسين ويتفق على تقسيم الزمن الأدبي إلى قسمين: زمن خارجي وآخر داخلي، يوظفان بشكل كبير في الرواية.

فالزمن الداخلي،هو الزمن القابع في الاطار التخييلي للنص،وينقسم بدوره إلى زمنين أساسيين هما:زمن القصة وزمن السرد،أما الزمن الخارجي فينقسم بدوره كذلك إلى زمنين هامين هما:زمن الكتابة وزمن القراءة،فزمن الكتابة الذي يعد جزءً من الزمن الداخلي، يعني الفترة الزمنية المستغرقة في كتابة الرواية،وعليه فإنها تمثل الحقبة التي استغرقها الكاتب في إبداع نصه،كالاشارة إلى الوقت المحدد الذي شرع فيه الكاتب في التفكير في الرواية،ثم المدة الزمنية التي استغرقها في الكتابة إلى يوم

الانتهاء من انجاز عمله،أما زمن القراءة فهو من الأزمنة التي تقبع خارج النص السردي–مادمنا ندرس نصا سرديا–،كما يختلف زمن القراءة عن غيره من الأزمنة،وأهم ميزة تميزه أنه لايثبت على حال من الأحوال،فهو متغير بتغير القراءة،وتعاقبهم عبر المراحل التاريخية، فالقارئ حينما يباشر النص،فإنه يباشره من منطلق الخلفيات الذهنية السائدة في زمنه.[1]

فتختلف طريقة التفكير وطريقة المعالجة كذلك،ما دام هناك اختلاف في الرؤى من ناقد لآخر ،فطريقة تحليلي أنا تختلف عن طريقة تحليل غيري للنص،وما ألاحظه أنا يختلف عما يلاحظه غيري،وما ألاحظه هذا العام يختلف عما سنلاحظه العام القادم ؛لأن النص يضمر تراكما معرفيا،هذا التراكم بالضرورة يضمر أسئلة،وطرق الإجابة عنها تكون مختلفة باختلاف رؤى القراء الذين يمارسون قراءة النص،[2]،ذلك أن بنية فهمه تقوم على، متغيرات القراءة، التي تخلق فيه التجديد،وتزيح عنه الثوابت لكشف المكونات فيه،وهو ما يجعل القارئ يتجدد وتغير بتغير القارءات،وشيئ طبيعي أن تتغير القاراءة نحو تطوير الفهم،استجابة لمتغيرات العصر ومتطلباته المستحدثة فيه،طبقا لما نسعى إلي تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا، [3] وهكذا فإن قراءة النص هي إعادة اعطائه حياة جديدة ،ترتكز على الفهم الحقيقي لفعل الخلق المساير لحركة التطور ،وتجديد الرؤية،وهذا بغرض فهم النص فهما شموليا والاحاطة بمدركاته الواقعية، وتجلياته التي تعكس محتوى التجربة الإنسانية المعبر عنها[4]،

---

[1] يُنظر :فتحي بوخالفة:لغة النقد الأدبي الحديث:عالم الكتاب الحديث،ط1،إربد،الأردن ، 2012م،ص279.

[2] يُنظر: المرجع نفسه: ص ص 179–180.

[3] عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي–دراسة سيميائية للشعر الجزائري،ديوان المطبوعات الجامعية،ط1،الجزائر ،1993م، ص24.

[4] يُنظر :فتحي بوخالفة:لغة النقد الأدبي الحديث،ص 280.

أما زمن القصة فإنه الجزء الأول من الزمن الداخلي.والمقصود به زمن الأفعال السردية،الذي يعني انتظام المادة القصصية في حدود إشارات زمنية محددة،قد تكون هذه الإشارات دقائق أوساعات،أو أيام،أو أسابيع أو أشهر،أو سنوات، والجزء الثاني من الزمن الداخلي هو زمن السرد،أو زمن الخطاب ويتجه عكس اتجاه زمن الحكاية،فإذا كان زمن القصة متعدد الابعاد، فقد يتجه نحو الماضي فيري أحداثا تاريخية،أو أحداثا ذاتية وقعت للشخصية الرواية،فزمن السرد يتجه اتجاها خطيا،بمعنى أنه معاكس لتسلسل زمن الأحداث، [1] فزمن السرد الروائي،يمارس لعبة فنية،يقدم ويؤخر في زمن ما يروي عنه،يبني المتخيل ويوهم بالواقعية،[...] يقارب الواقعي الحقيقي،ويقارب المحتمل الوهمي، بين الزمنين وفي العلاقة بينهمايتحرك الفعل الروائي، ينسج فضائه الخاص،تتولد الدلالات،وتجمح نحو نهاية لاتنتهي إلا من حيث هي قول يصل إلى القارئ.[2]

ومن كل هذا فالنص السردي لامكن له أن يحقيق وجوده إلا بانتظام بُناه في سلسلة زمنية معينة فهي بحاجة إلى زمن القص،كما أنها بحاجة إلى زمن السرد،بالاضافة إلى فضاء تنتظم فيه.[3]

لقد احتل الزمن حيزا لا بأس به في حقل الدراسات الأدبية والفكرية والعلمية،كما اختلفت في شأنه الآراء والتفاسير،وهو ما أدى بكتاب الرواية الحديثة أن يولوه عناية بالغة (الزمن الروائي)،فالرواية الحديثة عندهم أصبحت لا تصور واقعا ولا تروي قصة جاهزة،بل هي مزيج من الأحاسيس والانطباعات والتجارب،تصور بطريقة شاعرية مرنة وغامضة،تتداخل فيها الأحداث وتتشابك،بحيث يشعر القارئ

---

[1] يُنظر:فتحي بوخالفة:النقد الأدبي الحديث:ص280.

[2] يمنى العيد:في معرفة النص–دراسات في النقد الأدبي–،منشورات دار الآفاق الجديد،ط3،بيروت،لبنان ،1985م، ص231.

[3] يُنظر:فتحي بوخالفة:لغة النقد الأدبي الحديث، ص 280.

وكأنه في حلم،أو في زخم عالم متغير باستمرار لا يمكن الامساك بأزمنته إلا من خلال حركة وعي الشخصيات الروائية...[1]

إن الزمن بمثابة العمود الفقري الذي يشد أجزاء الرواية،كما يعد محور الحياة ونسيجها، فهو أشد التصاقا بالرواية وأكثر الأجناس الأدبية تناولا لها،كما تكمن أهميته في طريقة بناء الرواية والتقنيات التي يجب استخدامها كما أن طريقة بناء الزمن في النص الروائي تكشف بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء وبالتالي يرتبط تشكل النص الروائي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، فتحكم المؤلف في الزمن الروائي يعني بلورة بنية النص.[2]

كما لا تكمن أهمية الزمن في شكل النص فقط بل تعتبره أيضا وجهة نظر الراوي تجاه الكون والحياة

الإنسانية فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى آخر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها وهذا يقود إلى اختلاف شكل الأعمال الروائية من عصر إلى آخر،[3]واضافة إلى كل هذا فالزمن بنية فنية من بنيات الرواية يكمن دوره في تأثيره على باقي البنيات الأخرى كالمكان والشخصيات والأحداث؛إذ لايمكن أن نجد سردا دون ظرف زمني يقع فيه .

لقد تأثرت الرواية العربية عامة والرواية الجزائرية خاصة،في تعاملها مع الزمن الروائي بالتطور الذي أحرزته الرواية الأوروبية،فكسرت بذلك الميثاق السردي،بتهميشها لطريقة السرد،واعتمادها تقنية المقطوعات المتداخلة،وتجاوز نمط

---

[1] الطاهر روابنية:سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد–دراسة آليات المحكي،أطروحة دكتوراه دولة،كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر،2000–2001م، ص362.

[2] يُنظر: مها حسن القصراوي:الزمن في الرواية العربية:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،بيروت،لبنان ، 2004م، ص37.

[3] المرجع نفسه:ص38.

السرد الخطي وتعقيد ترتيب المقاطع السردية،وتتكاثف فيها الأزمنة مما يُكسب الرواية ملمحا حداثيا تتجلى مظاهره في بعض التقنيات منها:تداخل لحظات ضاربة في التاريخ القديم تنبثق في لحظات الحاضر عبر الاسترجاع،واشتغال الذاكرة المهوسة،أو عبر لحظات الحلم المستشرق لغد لامع أحيانا وأحيانا مرعب وكثيرا ما يحتد الجادل بين رموز من أجيال مختلفة ومتباعدة في الزمن والرؤيات واللحظات بتداخلها تحضر مدلولات تستدعي،كثافة التأمل في أبعادها.[1]

وظل مفهوم الزمن الأكثر إبهاما في تحديده والكشف عن ماهيته باعتباره حقيقة مجردة لا ندركها بصورة صريحة، ولكننا ندركها في الأشياء والأحياء لأن تأثيره تأثير« درامي ينطوي على عناصر الحياة والموت في آن واحد. »[2]

يرى **جيرار جنيت *Gerard Genette*** أن الزمن الروائي لم يعد يستمد أهميته كعنصر يساعد على خلق البنية السردية فحسب، بل تكمن أهميته كونه يشكل جزءا من اللعبة السردية، [3] ومع توظيف تقنيات الرواية الجديدة تغيرت طرقة توظيفه والاشتغال عليه،فيعد أن كان كُتاب الرواية التقليدية يوظفونه بكل بساطة في طابعه الخطي،أصبح كُتاب الرواية الجديدة يعملون على تشظي خطيته وزعزعة رتابته،والهدف منه توظيف تقنيات تجريبية جديدة كفيلة بجذب القارئ وإحداث أثر جمالي في نفسيته وكسر أفق توقعه.

و الأهم من ذلك أن الزمن الروائي أصبح يحمل في كنهه رؤيا داخل النص الروائي،ووسيلة للاستشراف والكشف،وذلك من خلال تداخلالحاضر

---

[1] عبد الرحيم العلام:سؤال الحداثة في الرواية المغربية،إفريقيا الشرق،(د–ط)،المغرب،1999م، ص5.

[2] سعد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو مصرية،(د–ط)،1970م ،ص1.

[3] جيرار جينيت:خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر.محمد معتصم وآخرون،منشورات الاختلاف،ط3،الجزائر ، 1996م، ص475.

بالماضي،وبذلك يحمل الزمن في ثناياه بعض ملامح الحداثة السردية التي تسعى إلى تغيير الواقع بواقع جديد أكثر جمالية.

كمايعود حق السبق في الحديث عن الزمن في النصوص السردية إلى الشكلانيين الروس وتسنى لهم ذلك بفضل جهودهم ودراساتهم التي لاتكمن في طبيعة الأحداث في ذاته،وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها، [1]وبهذا فصلوا بين المتن الحكائي ***fable*** ؛والذي هو حسب الناقد عبد العزيز المقالح،مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع اختيارنا لها أثناء العمل،إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي،أو السببي للأحداث،وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل،[2] والمبنى الحكائي ***sujet*** ؛فيتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يُراعي ما يتبعهامن معلومات تعيدها لنا[3]،فهو عرض الأحداث دون اعتبار زمني،مما يعني بأن العمل الادبي عندهم يُعرض بطريقتين.

واستنادا إلى ثنائية الشكلانيين الروس ميز **تودوروف** بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، على اعتبار أن زمن الخطاب يقابل المبنى الحكائي ولكل منهما خاصيته التي تميزه؛ **فزمن الخطاب زمن خطي** يخضع لنظام كتابة الرواية على أسطر صفحاتها،أما **زمن الحكاية** فهو زمن متعدد الأبعاد يسمح بحدوث أكثر من حدث في آن واحد، [4]ومن كل هذا فتحديد زمن الرواية بالنسبة إلى زمن فعل السرد

---

[1] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي:المركز الثقافي،ط1،بيروت،لبنان،والدار البيضاء،المغرب ، 1990م، ص107.

[2] عبد لعزيز المقالح:تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية،سورية،(د-ت)،ص25.

[3] المرجع نفسه:ص25.

[4] يُنظر:يقطين سعيد:تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)،المركز الثقافي العربي،ط3، الدار البيضاء،المغرب ، 1997م، ص73.

أمر مهم فهو يستوجب علينا روايتها بأزمنة متنوعة حاضر، ماضي، مستقبل، [1]وهو ما يمكننا من صياغة متن النص السردي بطريقة واضحة تفصل بين زمن القصة وزمن الخطاب، وهي التي بنى عليها جيرار جنيت ***Gerard Genette*** جهوده ووصل من خلالها إلى مرحلة مهمة في تحليل الخطاب الروائي؛حيث حاول من خلالها التمييز في بنية الزمن بين زمن القصة وزمن الخطاب،حيث بحث في جدلية هذه العلاقة ،والتي تُقاس بها قيمة النص وتحقق جمالياته،وقد اصطلح على هذه العلاقة بالمفارقة الزمنية ***Anacheonies Narratives*** والتي نعتبرها من أساسيات التجريب.

أما الدراسات العربية التي سلكت طريق **جيرار جينيت** فنحاول أن نذكر بعضا منها:

-**حميد لحميداني** في كتابه بنية النص السردي من مظور النقد الأبي.

-**سعيد يقطين** في كتابه تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير).

-**سمير مرزوقي وجميل شكري** في كتابهما مدخل إلى نظرية القصة.

-**وحسن بحراوي** في كتابه بنية الشكل الروائي.

-**وسيزا قاسم** في كتابها بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ.

-**ومها القصراوي** في كتابها الزمن في الرواية العربية.

-**يمنى العيد** في كتابها في معرفة النص.

وما يمكن أن نقوله:هو أن استعمال الزمن قد تعرض لتغيرات جديدة فرضتها ظروف معينة،فمن تتابع الأحداث وفق تسلسل زمني مرتب وغالبا ما يلجأ الرواوي إلى تقديم أو تأخير حدث في الرواية التقليدية ، إلى تشظي واختفاء هذا الترتيب في

[1] يُنظر:لطيف زيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية،مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر،ط1،لبنان ، 2002م، ص103.

الرواية الحديثة ولم يعد الراوي يتبع منطق واضح في تحديد الزمن، وإنما يتأرجح السرد بين الماضي والحاضر(لعبة تكسير خطية الزمن).

وفي بحثنا هذا نحاول استثمار مقولات وآراء جيرار جينيت في الزمن وتقنياته محاولا الكشف عن تحولات الزمن وخصائصه الجمالية في روايات سمير قسيمي.

01-01-تشظي البنية الزمنية /تكسير خطية الزمن :

01-01-01-بنية المفارقات الزمنية:

تُعد المفارقة من أشكال العدول عن السرد النمطي،وتسمى كذلك المفارقة السردية؛لأن الكاتب لايكتفي بتغيير اتجاه الزمن من الحاضر مثلا إلى الماضي،وإنما يقوم أيضا بتعديل اتجاه السرد من السرد النمطي الخطي إلى سرد متكسر مخالف لتوقعات القارئ[1]،وحسب ما ذكر محمد بوعزة فأن المفارقة الزمنية تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة و عليه فإن أي مفارقة زمنية إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو استباق لأحداث باقية لاحقة[2]، فطبيعة الكتابة الأدبية الفنية تستلزم ترتيبا مغايرا تستلزمه خاصية العمل الفني المبنية على عملية التقديم (الاستباق) و التأخير (الاسترجاع)، أي بمعنى تباين الواقع الطبيعي مع الواقع الإبداعي الفني، ومن ثمة يمكننا أن نميز بين زمنين في كل رواية :زمن القصة و زمن السرد ويمكننا أن نحدد ذلك الاختلاف بينهما من خلال المخطط التالي[3] :

ب ـــــــ ج = استباق.

---

[1] إبراهيم خليل:بنية النص الروائي–دراسة–: الاختلاف،ط1،الجزائر ،2010م،ص103.

[2] يُنظر:محمد بوعزة:تحليل النص السردي–تقنيات ومفاهيم،الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف،ط1 ،الجزائر ، 2000م، ص ص 88–89.

[3] يُنظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي– دراسة تطبيقية، دار الأفاق، ط1 ،الجزائر، 1999م، ص122.

جَ ـــــــ أَ = استرجاع.

فكلا من الاستباق والاسترجاع يشترك في تكسير خطيةالبناء الزمني، وحتى يتمكن الكاتب من ممارسة هذه التقنية فلا بد للروائي أن تكون له نقطة انطلاق يباشر من خلالها الروائي عمله ، فمن خلالها يسعى الكاتب إلى تقديم معلومات مفتاحية هامة تساعد القارئ على متابعة السرد وفهم الأحداث ومن ثم اكتساب هذه التقنية وظيفة هدفها القارئ يدخله عالما مجهولا من صنع المبدع يتمكن بها من إصدار استنتاجاته أثناء القراءة وبعدها.[1]

ومن ثم فهي تقنية يلجأ إليها الروائيون للتلاعب بالزمن الروائي،مما يجعل القص خاضعا لزمن القصة بوصفها تتضمن سلسلة من الأحداث مرتبة بتتابع،وغلى زمن الخطاب باعتباره ترتيبا زائفا للأحداث وفق نظام معين،وبالتالي يكون زمن الخطاب مخالفا لنظام زمن القص،ولهذا لابد من التفريق بين زمن القصة والذي هو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي،وزمن الحكاية الذي هو الزمن الملفوظ،أو المكتوب الذي يعرض الرواي من خلاله الأحداث عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت من جهة والحدود التي تسمح بها أداة التعبير،و التي هي اللغة، [2]ومن أجل كل هذا فغنه يجب على المؤلف أن يروي مجموعة من الأحداث في وقت واحدمما يولد تغيرات تقعبين زمن الخطاب وزمن الحكي،وهو ما نسميه بالمفارقات الزمنية.

إن الهدف من توظيف الكاتب لتقنيتي الاسترجاع والاستباق في خطابه السردي هو تبيين الخروقات والتجاوزات التي تظهر على مستوى بنية النص.

---

[1] يُنظر: المرجع نفسه:ص113.

[2] يُنظر:إبراهيم خليل:بنية النص الروائي:منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر ،2010م، ص100.

01-01-01-01-بنية الاسترجاع/الاستذكار (*Retrospection*):وقد كانت بدايات نشأته كخاصية أساسية في الخطاب السردي مع الملاحم القديمة وأنماط السرد الكلاسيكي،وتطور بتطورها،ثم انتقل إلى الأعمال الروائية الحديثة،التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي،وحافظت عليه،بحيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية.[1]

وله عدة مسميات في النقد العربي نذكر منها: مصطلح **الإرجاع** لدى الناقد سعيد يقطين،ومصطلح **الاستذكار** عند حسن بحراوي، و مصطلح **الاسترجاع** لدى سيزا قاسم،و رغم هذا التعدد والاختلاف في ترجمته وتسميته، يبقى للاسترجاع مفهوما واحدا و هو، مخالفة لسير البناء السردي، يقوم على تقنية عودة الراوي إلى حدث سابق،عكس تقنية الاستباق، و هذه المخالفة لخطية البناء الزمني، تولد نوعا من الحكي الثانوي داخل المتن الروائي [2]،فهو بمثابة النافذة المفتوحة على الماضي بجميع أحداثه.

فلا بد للقصة كي تُحكى أن تجرى أحداثها في زمن غير زمن الحاضر،لأنه لايمكن رواية قصة لم تكتمل أحداثها،وهذا ما يفسر التباعد الزمني بين زمن القصة وزمن السرد،إذ أن الأول زمن سابق في الوجود على الثاني،الذي يعد زمنا لاحقا.[3]

وقد عرفه كذلك **جيرار جينيت** في كتابه **خطاب الحكاية** حيث يقول:« كل ذكر لاحق لحدثٍ سابق للنقطة التي نحى فيها من القصة»[4]؛ أي الخروج من حاضر النص السردي والعودة على الماضي والنهل من مخزون الذاكرة.

---

[1] يُنظر:حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص121.

[2] يُنظر:لطيف الزيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية،دار النهار،ط1،بيروت،لبنان ،2002م، ص18.

[3] يمنى العيد:في معرفة النص:ص231.

[4] جيرار جينيت:خطاب الحكاية،ص61.

يُعرَف مصطلح الاسترجاع في اللغة الإنجليزية بـ *Flach-Back*،المأخوذ من فن السينما،ويف النقد الروائي ،يعني نحو حكاية كان يمكن أن تذكر في موضعها من السايق السردي،فأرجئ تقديمها لغاية من الغايات الفنية،التي فيها حب المزج بين الحاضر والماضي،وإدماج أحدهما في الآخر بطريقة تتوخى الحيوية،والحركة المتجددةفي السرد.[1]

إنه من الطبيعي أن تتداخل الأساليب الفنية فيما بينها،فإن كانت السينما تنطلق من قصة أو سيناريو يكتبه مختص فهذا المختص لامناص له من امتلاك الأساليب الفنية في عملية القص وبناء الأحداث،[2]ولهذا نجد أن الأدب قد استفاد من بعض تقنيات السنينما كالفلاش باك،والحوار المركّز المقتضب،والأسلوب التلغرافي في بعض المواقف،والابتعاد عن الاغراق في الذاتية التي التركيز على الواقع الحياتي.[3]

إن الرجوع للماضي السردي،يعود بنا إلى أحداث سبقت النقطة التي وصلتها القصة،وذلك من خلال استخدام تقنية الاستذكار والاحتفاء بالماضي وذلك لأغراض جمالية فنية تقتضيها طبيعة النص السردي،متمثلة في استذكار شخصيات وتقديمها أو اشراكها في الافعال السردية،أو الكلام عن شخصيات ظهرت ثم غابت،أو الاشارة إلى بعض الأحداث سبق الحديث عنها في بداية النص السردي، أو العودة إلى أحداث سبق وأن تكلم عنها الرواي.

---

[1] عبد الملك مرتاض:تحليل الخطاب السردي-معالجة سيميائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ ،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ص217.

[2] يُنظر: فتحي بوخالفة:لغة النقد الأدبي الحديث:ص283.

[3] يُنظر:خلفة بن عيسى:الرواية والرواية السنمائية-استجواب مع مجموعة من المبدعين-،المؤسسة الوطنية للكتاب،(د-ط)، الجزائر،1988م، ص13.

لقد استطاع سمير قسيمي أن يبدع اشكالا جديدة في بناء الزمن الروائي ،حيث تتشابك الأزمنة وتتداخل بطريقة يصعب فيها إعادة ترتيب الأحداث ترتيبا خطيا منطقيا.

إن مقولة الزمن في الرواية الجديدة تتشكل وتتجلى في أعمال سمير قسيمي والتي تتأسس على بنية سردية مخالفة للبناء التقليدي الخاضع للتسلسل المنطقي للأحداث،ذلك أن القارئ لهذه الروايات يدرك جيدا أنها تحتكم إلى اللامنطق،بكسرها لقانون السبب والمسبب،حيث نلاحظ لجوء الكاتب إلى التلاعب بأبعاد الزمن،فالروايات بانتقادها للخطاب الاجتماعي عملت على تفجير بنية الزمن، فتداخلت بذلك ذكريات الماضي مع آمال المستقبل،حيث امتزجت يوميات أبطال سمير قسيمي ذهابا وإيابا في سرد متشظي بين تذكر الماضي ومعايشة الحاضر.

وأثناء قراءة فاحصة لرواية **تصريح بضياع** وجدنا أن تنويعات البنية الزمنية التي اهتدى إليها الكاتب **سمير قسيمي** أثناء عرضه وتقديمه لأحداث روايته، كان لها دورا بارزا في إيجاد وخلق تداخلا زمنيا أفرز صراعا بين متناقضات (عالمي الحقيقة والحلم ، السجن و الواقع، ، الحاضر و الماضي)،وهو ما أعطى شخصيات الرواية قدرة على الهروب والتملص من تشكيلات الراهن استدعاء لتحقيقات الماضي و تجاربه ، ولهذا كان للسرد الاستذكاري سيطرة على جزئيات المنجز الزمني في الخطاب السردي لدى **سمير قسيمي** ، وهو ما أثر بشكل سلبي على سرعة الأحداث التي أصبحت في الكثير من الأحيان تسير ببطئ و بشكل غير خطي يبعث القلق في ذهن المتلقي أوالقارئ، محاولا القفز بالنظام الزمني من الماضي إلى الحاضر إلى الماضي مرَّة أخرى ليحدِّثه عن المستقبل.[1]

[1] يُنظر:أحمد المنور: قراءات في القصة الجزائرية،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د-ط)،الجزائر، 1981م، ص85.

إن رواية **تصريح بضياع** تنفتح على تشكيل سردي ينزع نحو التجديد والعدول،كما يعمل على تهديم البناء الزمني التقليدي الذي ميز الرواية التقليدية طويلا لأن سمة التجريب تكمن في خلخلة التقنيات الروائية التقليدية(الزمان–المكان–الحدث...)،فحسب **إدغار آلان** أن الكاتب الجيد هو من يضع نصب عينيه السطر الأخير عندما يكتب السطر الأول.[1]

إن ملامح الاسترجاع في روايات سمير قسيمي **(تصريح بضياع)** تتجلى من خلال اللقطات التصويرية للماضي ،و الحسرة والألم على ما مرِّ من حوادث مؤلمة أدت إلى ارتسام صورة العائلة ومصيرها المحتوم وهذا كله بسبب جرم النبوءة التي تنباتها والدته، فيحاول من خلالها أن يصور لنا سرديا هذه الاسترجاعات التي من خلالها يتذكر ويسترجع بطل رواية **تصريح بضياع** المحطات الهامة في حياته،ويتسنى له ذلك من خلال استرجاع أحداث الماضي بناء على قانون الاستحضار المساهم في بناء العوالم السردية للرواية، حيث أن شخصية البطل الروائية عايشت بعمق لحظات زمن الماضي وهو ما أدى بالزمن الروائي أن يكون بشكل ارتدادي يؤدي إلى عملية التكثيف في المتون السردية لسمير قسيمي .

لقد شكل استحواذ الزمن الماضي على معظم أحداث **رواية يوم رائع للموت** حيث كان عنصرا مهما من عناصر بناء الرواية إذ يقوم بتفسير بنية النبوءة التي طغت على عنصر الزمن في الرواية ، فالحاضر مأساة و معاناة و ضياع داخل غياهب السجن الذي يمثل في هذا العمل السردي عبور الذات المشحنِّة بالمعاناة إلى حقائق العالم المعيش[2].

---

[1] عادل فريجات:مرايا الرواية–دراسات تطبيقية في الفن الروائي،منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د–ط)،2000م، ص10.

[2] يُنظر:سعيد بنكراد:السرد الروائي وتجربة المعنى،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،(د–ط)،المغرب،2008م، ص235.

لقد لعب الزمن الماضي دورا مهما وأساسيا في تحريك وقائع شخصيات وبنية أحداث رواية **تصريح بضياع** ، لذلك تنطلق فعاليات المسرود الروائي من أعماق الوعي في الزمن الماضي، حيث تستريح الذات الواعية باسترجاع الأحداث الماضية، وبهذا ترمي إلى إعادة بعثها و إحيائها من جديد، فاسترجاعات الزمن الماضي على هذا النحو تكون نسيج في ذاكرة الشخصية و مخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة،[1]فيحقق السارد من خلاله تشكيلة زمنية فريدة من نوعها وذلك بفضل زعزعة خطية الزمن؛حيث لا تتعاقب جزئياتها في مسار خطي واضح بل تؤدي إلى تعقيد خيوط نسجها أكثر فأكثر،وهذا ما نعتبره تفننا في نسج خيوط اللعبة السردية وخاصة في توظيف تقنية النظام الزمن الروائي،إذ يجعل الأحداث غير متسلسلة وغير مرتبة متخذة من الاضطراب و الخلخلة صورة جديدة لصياغة البنية الروائية، فتندفع من خلاله الأحداث متقدمة متراجعة كاشفة للقارئ ماضي الشخصيات ومحطات الزمن.

ترمي تقنية الاسترجاع الزمني إلي هدف سامي يسعى من خلاله إلى رسم صورة واضحة الأبعاد لشخصية البطل و الأحداث الدائرة حوله، فالاستذكار يكاد يشكل لازمة في هذا النص في الحركة السردية التي تبنتها الشخصية الساردة والتي تحقق للقارئ فرصة التنقل بين أبعاد الزمن الروائي في حركة تلقائية بين الماضي و الحاضر و المستقبل،وهذا ما نجده منذ بداية رواية **تصريح بضياع**في أُولى عباراته التي استهلها بها.

إن ما تعيشه شخصية البطل من فوضى وضياع وارتداد نفسي بسبب النبوؤة السيئة التي رددتها على مسامعه أمه حتى كاد يؤمن بها مما أدى بها لأن

---

[1] يُنظر:سيزا أحمد قاسم:بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ): مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د–ط) ، القاهرة، مصر ،1984م، ص201.

تؤثر على شخصيته ، مما جعل منها تدفع به إلى المثابرة و الاجتهاد لتحقق أخر ألغازها وفهم خيوطها ،حيث يقول :

«...**ظهرت النبوءة قبل ميلادي بنحو عشرين سنة، ومن فرط ما رددتها أُمي على مسامعي ثلاثين عاما آمنت بها، لينتهي بي المطاف إلى هكذا حالة :جسد ممدد على فراش من الإسفنج، وجه شاحب، وعينان تُبحلقان في السماء...**» [1]، وكذلك قوله:« ...**و لعلّي كنت أجد في نبوءة العجوز، ما يحفّزني على النهوض و معاودة الكرّة و المحاولة مرّة أو مرتين، إذ كنت أراني تائها لم يجد ضالته بعد...**»[2]

لقد كانت نبوؤة أمه عنصرا مهما في بناء أحداث الرواية إذ ساهمت في استرجاع واستذكار الماضي الأُسري ؛حيث يدرك القارئ من خلالها أن البطل يعيش حالة انطواء وهم وتيهان جراء تذكره لها، وكذلك بعض صور حياته قبيل الزج به في غياهب السجن، وكل هذا من أجل الوصول القارئ إلى فهم وتصور الغاية من دخوله السجن، و محاولة الكشف عن العلاقة الموجودة بين إمكانية تحقق النبوءة السيئة و دخول البطل السجن الاضطراري.

إن سجن البطل وحالة السكون والركود التي عاشها في زنزانة صغيرة حفز عامل الاسترجاع و الاستذكار في رواية **تصريح بضياع** ؛حيث من خلالها نسترجع ذكريات الزمن الماضي بسهولة ، و يكون فيها الاسترجاع طويلا مقارنة مع سرد الحاضر الذي يمر بطيئا،فسرد الزمن الحاضر لم يرد بكثرة في تصور مشهد سجن البطل وتصوير زنزانته أما زمن الماضي فقد ورد بكثرة في تصوير حالة البطل

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،لبنان،ومنشورات الاختلاف،ط1،،الجزائر2009م، ص07.

[2] المصدر نفسه:ص-ص07-08.

في السجن ، لذلك عندما يجلس البطل في زنزانة ضيقة حيث مجال الحركة قليل، تنثال حركة الذاكرة في الذهن بما يشبه فسيفساء الذكريات المضطربة العشوائية.

فبينما هو في الزمن الحاضر يرمي شباكه على الماضي ليجمع لنا شتاته، فيعمد السارد إلى توقيف الأحداث الآتية حتى يسلط الضوء على ماضيه الأسري و الشخصي تقديما لخلفياتها أو تبريرا لمواقفها أو تحديدا لرغباتها و مساعيها، لذلك يرجع إلى الوراء ليستدعي لنا وقائع الماضي عن طريق قوة الفعل الاستذكاري المرتكز أساسا على الذاكرة، ما دام الاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية و يصبغه بصبغة خاصة، و يعطيه مذاقا عاطفيا [1]ليثبت دفق استرجاعه و ليحصل القارئ على صورة واضحة المعالم لشخصية بطل الرواية، و محاولة ربط الشخصية بمحيطها تصويرا لمعاناتها و اضطراباتها و هي تصارع قيم ذلك الماضي.

ومن أمثلة الاسترجاعات التي ظهرت في الرواية كذلك نجد ما قاله قسيمي:«**هذا هو اسماعيل صديقي، أخر الأصدقاء و أوحدهم لاأذكر يوم تعرفت عليه [...]، أحيانا أشعر أنه كان معي حتى في سنوات طفولتي،فقد كان يعرف كل شيئ عني حتى أكثرها حميمية، [2] [...]، كان اسماعيل يسألني عن أبي، فأقص عليه حكايته حكاية قصيرة انتهت حين بدأت،كأحلامي الصغيرة،خط يمتد مني إلي[...]مات أبي قبل أن ينقضي عام من رحيل سناء[...]، أذكر يوم رحيله حدث ذلك في يوم من عام1978 ،لم أكن في المنزل يومها...**»[3]

من خلال هذا الاسترجاع نلمس علاقة **الراوي/السارد** بصديقه **إسماعيل** و **أبيه** ، منذ بداية سرد الأحداث، فهو يساهم في التعريف بالشخصية انطلاقا من

---

[1] سيزا قاسم:بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ):ص43.

[2] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص49.

[3] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص 51-52.

الكشف عن ماضيها محاولا بذلك البحث عن حقيقتها وتوضيح رغباتها ، ولهذا نجد أن الاسترجاعات التي جاءت على لسان البطل السارد أعطت تكثيفا دلاليا ساهم في الكشف عن طبيعة الشخصية الساردة في النص الروائي، كونها تتجاوز بكثير حقيقتها كشخص عادي و طبيعي، فهي تحمل دلالات الزمن المأساوي.

وكذلك في قوله: «**أظنني لحظتها استسلمت، لم يعد بمقدوري أن أقاوم أكثر، اكتفيت بالمشاهدة فكأنني أشاهد فيلما لا يعنيني منه غير المشاهدة، تماما كما كنت منذ أعوام مستلقيا على بطني تحت أشجار اللوز، و أنا أحاول جاهدا ألا يراني أحد، كان الصراخ يملأ دار سيدي أحمد بن يونس ببرج أخريص... ، صراخ أمي وشقيقتي حمامة و تسعديت.**

كنت لحظتها أحاول استكشاف ما يحدث لهم،بعد أن دفعني خالي من النافذة وأمرني بالاختباء بين أشجار اللوز... » [1] ، **فالراوي/السارد** من خلال هذه الفكرة يحاول تقديم صورة سردية عن ماضيه وذلك بجمع جملة من الأحداث السردية في مراحل متقدمة من حياته،محاولا بذلك المشابهة بين حالته في السجن الضيق وحالته وهو في البيت مع أهله ، فذه اللاحقة خلقت تماهيا بين السارد والقارئ، فيعايش ماضيه باستحضار أحداث الزمن الماضي المجسدة بالأساس في احدى ألغاز هذه النبوؤة،كمحور أساس تُبنى عليه مُجريات المحكي الروائي،ولهذا يمكن اعطاء هذه اللاحقة قيمة فنية .

أما رواية **يوم رائع للموت** فتؤثث منجزها الحكائي وفق استراتيجية محكمة مبنية على أسلوب متمرد على السائد والمألوف في البناء الزمني للرواية التقليدية،تُراهن على هاجس إعادة تجنيس الكتابة وفق رؤية تركيبية،تتخذ من مبدأ التداخل الزمني والسردي منطقا لتأسيس جو مأساوي،توضحه الطريقة المميزة التي

[1] المصدر نفسه: ص83.

طرح بها سمير قسيمي كل ما كان يدور في ذهن حليم بن صادق ، أثناء فترة السقوط والتي تمتد بين لحظة انفصال رجله عن سطح العمارة و لحظة ارتطامه بالأرض،وهي فترة استطاع الرواي أن يصور لنا فيها كل ذكريات حليم ،وهي تقنية معروفة عند البنيويين باسم الفلاش باك أو السرد الاسترجاعي ، وقد عمد الكاتب من خلال توظيفه هذه التقنية تفسير وسرد أحداث سبقت لحظة انفصال قدما حليم بن صادق من على حافة العمارة فأورد كل الأحداث التي وقعت لحليم وبعض شخصيات الرواية قبل هذه اللحظة، وفي نهاية هذه المقطوعة عرض لنا الظروف التي أدت بحليم بن صادق للتفكير في الانتحار وذلك من خلال التذكير والرجوع إلى الظروف التي كان يعيشها.

وما صادفنا من استرجاع في هذه الرواية كذلك قوله :«...**فقد حاول منذ ثماني سنوات أن يتزوج ويكون أسرة، وقتها كان محتفظا بشعر راسه معتنيا بهندامه وجسمه، لقد كان أقل بدانة، بل كان وسيما إلى حد ما.وسامة كان لها الفضل في تعرفه بفتاة انتهت للتو من دراستها الجامعية** ...»[1]

فالراوي هنا عاد بنا إلى ثماني سنوات سبقت بداية حاضر السرد حيث يصور من خلال هذاالمقطع الاسترجاعي حياة البطل **حليم بن صادق** قبل أن يختار طريق الانتحار أما في مقطع آخر يذكرنا الراوي بحادثة انتحار عمار الطونبا صديق حليم بسبب رفض والده أن يزوجه بالمرأة التي أحبها لسوء سيرتها، وقد كان ذلك قبل شهرين من قرار **حليم بن صادق** بفكرة انتحاره يقول: « **الحقيقة أنه فكر في كذا طريقة للانتحار ولكنه في الأخير عدل عنها جميعا، فهي جميعها تنتهي بما انتهى إليه انتحار "عمار الطونبا"...(موت سامط) ...حدث ذلك منذ شهرين بعد أن فقد عمار الطونبا كل أمل في الزواج بحبيبته كانت تدعى (نيسة بوتوس) اسم حملته**

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:الدار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر ،2009م، ص18.

وهي تلميذة في المتوسطة وظل يتبعها حتى رحلت عائلتها خوفا من انتقام والدة عمار وشقيقته بعد انتحاره.»[1]

من خلال هذا المقطع يسترجع لنا الرواي صورا من ذكريات حليم بن صادق حيث أن أول ما استحضره من ذكريات وهو بصدد رمي نفسه من على حافة العمارة هو صديقه"عمار الطونبا "وكيف كانت علاقته بنسية بوتوس.

إن التداخلات السردية الناتجة عن تقنية الاسترجاع المذكورة في المقطع السابق شغلت مساحة يصعب علينا قياس سعتها على وجه التدقيق ، كما أن الراوي يقطع مسار الحكاية بين الفينة والآخرى لينقلنا إلى ماضي الشخصيات التي تشكلت في ذهن البطل وهو في طريقه للانتحار حيث نجده في هذا المقطع يصور علاقة البطل بفتاة أحبها وتعلق بها يقول :**«كانت هذه نبيلة ميحانيك أول وآخر حب عرفه في حياته، والحقيقة أنها أول فتاة يفك بفضلها عقدته مع النساء، فرغم أنه كان حينذاك قد تجاوز الثلاثين إلا أنه لم يسبق له التعرف على أي فتاة، ليس لأنه كان وقورا متدينا،بل لأنه كان عاجزا أن يتخطى عتبة«صباح الخير» في أي حديث.»**[2]

وإذا انتقلنا إلى رواية **في عشق امرأة عاقر** فالملاحظ عليها أنها صياغة جديدة جاء بها سمير قسيمي للواقع المعيشي فالمتتبع لبعض مقاطعها السردية يدرك جيدا خضوعها للتلاعب الزمني ،حيث أن الكاتب حاول الانحراف عن المسار الطبيعي لأحداث الرواية ، مبقيا الحدث الأول في مجاله الطبيعي للبدء به في السرد وكذا آخر حدث للختام به ، ومنه نكون أمام بداية ونهاية تماثل الزمن الطبيعي لحاضر القصة، وما بينهما خضع لمفارقات زمنية، سواء استرجاعا أم استباقا.

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص09.

[2] المصدر نفسه: ص18.

لقد حدد الكاتب فترة تاريخية يندرج ضمنها زمن حاضر القصة وبهذا التحديد الدقيق لزمن القصة السنة واليوم والشهر يعطيها طابع الانغلاق [1]، فالسرد ينفتح وينغلق في لحظة محددة، إذ يقول الكاتب منوها: «**حدثت هذه القصة بين الساعة الخامسة والنصف والسابعة من مساء يوم الربعاء 17 نوفمبر 2010 ، ورغم أنها حدثت فعلا، فإنَّ من واجب الكاتب أن يعلن أنَّ كل تشابه بين شخصياتها وأحداثها ومكان حدوثها مع الواقع مجرد صدفة.**»[2]وهو بهذا يضبط ديمومة الحكاية المقدرة بساعة ونصف الساعة، ورغم قصر هذه الفترة الزمنية إلا أن الراوي يستطيع أن يشتغل عليها وذلك أن يُضمنها أزمنة أخرى تنبعث من الذاكرة أو الحلم يزيد من خلالها زمن الحكي.

إن قصر زمن حاضر القصة المقدر بساعة ونصف الساعة جعل السَّارد يشتغل على تحفيز الذَّاكرة في استدعائها للماضي، لتوسيع هذا الحصر الزَّمني، وهذا ما جعل غالبية الاسترجاعات الموجودة في الرواية خارجية .

وقد حدد جينيت، ثلاثة أنواع من الاسترجاعات هي:

-الاسترجاعات الخارجية: Analepses Externes

-الاسترجاعات الداخلية: Analepses Internes

-الاسترجاعات المختلطة: Analepses Mixtes

01-01-01-01-01-الاسترجاعات الخارجية: Analepses Externesوهو ذلك الاسترجاع الذي تكون سدته خارج سدة الحكاية الأولى، وله وظيفة بنيوية وحيدة هي إكمال الحكاية الأولى، عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك[3] ؛ أي أنَّ أحداثه تقع خارج الإطار الزمني للقصة.

---

[1] عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية دار محمد علي الحامي،ط1،تونس ، 1998م، ص 35

[2] سمير قسيمي: في عشق امرأة عاقر،منشورات الاختلاف، ط1، ،الجزائر،2001م،ص06.

[3] جيرار جينيت:خطاب الحكاية:ص ص 60-61.

وفي رواية **تصريح بضياع** ،وجدنا الكثير من الاسترجاعات المتنوعة و التي تعود بنا إلى بعض الأحداث الماضية، التي عاشها البطل في حياته ، يحكي من خلالها عن ماضيه القريب و البعيد من نقطة الحاضر هذا؛ لأن سمير قسيمي، قد ألغى زمن القصة، الذي يخضع للتتابع المنطقي للأحداث ،ليعوضه بزمن السرد الذي لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي .[1]

ومنه نجد أن الاسترجاعات الخارجية في هذه الرواية أكثر من أ ي نوع آخر من الاسترجاعات ،كونها سرد الطفولة و بداية البطل و حياته، فنجده يقول عن يوم رحيل جدته: «**يوم رحلت يما عيشة أيقظتني في السادسة صباحا و الحقيقة أن رائحة" الفطير" المنبعثة من المطبخ كانت ستوقظني لو لم تفعل، كانت هذه عادتها كلما علمت أنني في فترة امتحانات، تستيقظ ساعة الفجر لتصلي ثم تضع "قصعة "مطينة وتبدأ في العجن، تحضر القهوة و الحليب و الجميع ينام، و بعدها توقظني و قد أعدت كل شيء.**

أذكر أنها لم تكن كأمي توقضني بهزي أو مثلما اعتادت زوجتي أن توقظني بالقبلات وبسحب الغطاء لاحقا، كانت تربت على صدري وكأني طفل تحاول تهدئته ، وما أن أفتح عيني حتى تقبلني على جبيني قبلة حارة، دافئة و هي تهمس لي:

– نوض يا وليدي، راح الحال.

في ذلك اليوم أيقضتني صباحا، ربتت على صدري ، قبلت جبيني ثم قدمت لي فطور الصباح، و قبل رحيلي دست في محفظتي خلسة بعض" الفطير"، هكذا اعتادت أن تشيعني إلى الباب و هي تدعو لي بالتوفيق، إلا أنها في ذاك الصباح عندما انتهت من الدعاء لي قبلتني على وجنتي قبلة طويلة، هكذا أتخيلها اليوم،

[1] حميد لحميداني:بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي):ص73.

طويلة جدا حتى خُيل إلي أنها تركت شفتيها ملتصقتين بوجنتي ساعة كاملة، حينذاك لم أجد الأمر غريبا...»[1]

إنها تحبه جاعلة منه مولودا صغير ا بحاجة إلى رعاية،لقد أثر ذلك الحب والحنان وزالرعاية عليه هو ما جعل منه أن يُبطئ السرد في وصف طيبتها وتعاملها معه.وكأنها كما قال:«... **كانت تدرك ساعة موتها.**»[2]

ثم يقول عن والده:«**مات أبي قبل أن ينقضي عام من رحيل سناء، "ربما لأنه أحبها أكثر منا ."توقف عن العمل، إلا أنه ظل يخرج كل صباح و لا يعود إلا ليلا . كنت كلما سمعت الباب يفتح ليلا، أخرج من بين أحضان جدتي، رغبة في رؤيته . كنت أعلم أنه لن يأخذني في حضنه، و لن يقبلني حتى، كنت في كل ليلة أنتظر دخوله، فأخرج رأسي من شق باب الغرفة بحيث أراه و لا يراني، فأشاهده يدخل متثاقلا، تعبا،حتى أنه كان في كثيرمن المرات ، ما إن تلج قدماه الدار حتى يسقط أرضا من شدة التعب، فتحاول أمي أن تعينه على الوقوف فيمتنع عنها، لا يفعل مثلما عهدته، لا يضربها و لا يركلها، يمتنع فقط . و لايسمح إلا لأمها، يما عيشة بذلك، كانت تدخله الغرفة و تحضر منديلا و تمسح جبينه و هي تهمس إليه بصوتها الغارف حنانا " ماشي هكذا، يهديك ربي الصبر جنة"، ثم تنصرف وهي تستغفر الله...**»[3]يحب والده وينتظر قدومه بفارغ الصبر يذهب لرؤيته وهو يعلم في قرارة نفسه أنه لن يقبله أو يحضنه،فيراه من مكان دون أن يراه والده ليحقق اشباعا عاطفيا تجاه هذا الوالد القاسي العائد من العمل كالجندي المهزوم،إنها مآسي منقوشة في ذاكرته تجاه هذا الوالد.

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص 45-46.

[2] المصدر نفسه،ص46.

[3] المصدر نفسه:ص51.

فهنا ينقلنا **الراوي / البطل** هنا إلى ما وقع له في الماضي البعيد بأحداثه الكثيرة، ليعرض لنا تلك الأحداث التي مرت في طفولته و هذا ما يسمى بالاسترجاع الخارجي بعيد المدى. ثم نجده يتحدث عن أحد الملاهي الليلية فيقول: « **الحقيقة لم أكن أعرفه فحسب، فقد قضيت فيه سنوات الجامعة أعمل فيه نادلا، و فيه شربت أول كأس ويسكي. " آه على تلك الأيام الجميلة"...**»،[1]فقد رجع به الحنين والشوق إلى أيام الزمن الجمل أيام الجامعة حينما كان يعمل نادلا والأهم من ذلك أن شرب فيه أول كأس ويسكي فتعتبر ذكرى لا تمحي مع شربه لأول مرة الخمر.

أما الاسترجاعات الخارجية قريبة المدى فقد كانت حاضرة في هذا العمل السردي المبني على التداخل والتنوع الزمني فها هو يقول عن عفاف زوجة صديقه إسماعيل : « **كنت حين أزور إسماعيل في بيته، تقوم عفاف بخدمتنا، و رغم غيرة إسماعيل كانت عفاف تحضر صينية الشاي أو القهوة و هي متبرجة لا تضع شيئا على رأسها، ثم تختفي و لا تعود إلا حين أهم بالخروج لتودعني.**

في معظم الأحيان كانت تضع الصينية دون أن تنظر إلي، بل و دون أن تسال عن أحوالي و تنصرف، و حين أحرجها بالسؤال عن أحوالها تجيبني في عجلة و كأنها تركت طبيخا على النار و تخشى احتراقه»،[2] فنجده في هذين المقطعين يتحدث عن ماض قريب، وعن زيارته لإسماعيل في بيته وكيف كانت نظرته إلى عفاف وهي تأتيه بالقهوة دون أن تهتم لأمره،رغم الذكريات التي جمعتهما في الكثير من الأحيان في الطابق التحتي حينما كان يتنعم ويتلذذ بجمالها وبجسدها فوجودها أمامها حتما سيذكرها بكل خلوة حدثت بينهما ولهذا لم تهتم بوجوده؛حيث يقول :«**أعلم أنني كنت أذكرها بمايها،وأغلب الظن أنها كانت تلوم نفسها عليه وتلعن أيام الطابق التحتي [...] آسف عليها لأنها مضطرة إلى الخضوع في مجتمع جعل من نفاقه مبادئ**

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص63.

[2]المصدر نفسه:ص78.

يسير عليها،فلم تكان وحدها لحما فاسدا،كنت أنا كذلك وما زلت،إسماعيل أيضا كان كذلك ولايزال،لكن الرائحة في مجتمع كهذا لاتصدر إلا منها ... »[1] إنه يسترجع في قرارة نفسه عبر مونولوج داخلي أياما جمعته بها وأياما انتشر فيها العُهر والفساد،جاعلا من المرأة الوحيد الذي يتحمل مسؤولية هذا الفساد كله.

لقد نالت الاسترجاعات الخارجية، حيزا مهما في هذا العمل السردي- تصريح بضياع- كون الكاتب يعتبرها النقطة الأولى و الركيزة الأساسية لبناء شخصية البطل أو الرواي على حد سواء.

ومن خلال ما سبق، نستطيع القول بأن الاسترجاعات الخارجية هي استرجاعات تضل سعتها كلها خارج إطار الحكاية أو الرواية؛ أي استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الرواية أو السرد.

أما إذا انتقلنا إلى رواية **يوم رائع للموت** فهي الأخرى مبنية على تداخلات زمنية داخلية وأخرى خارجية، ومن الاسترجاعات الخارجية التي وظفها الكاتب تظهر أثناء تذكر السارد للأيام التي تعرف فيها حليم بن صادق على نبيلة ميحانيك إذ يقول: «**...لذلك فقد حاول منذ ثماني سنوات أن يتزوج ويكون أسرة...كان لها الفضل في تعرفه بفتاة انتهت لتوها من دراستها الجامعية، كانت هذه نبيلة ميحانيك أول وأخر حب عرفه في حياته...**» [2] فقد استرجع الراوي اليوم الذي اكتشف فيه حليم بن صادق تعرضه للخيانة من طرف محبوبته نبيلة ميحانيك والتي تظهر في كونها أنها كانت على علاقة غرامية سرية مع ابن خالتها بدر الدين

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص 78-79.

[2]-سمير قسيمي: يوم رائع للموت، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، بيروت ، 2009م، ص18.

رغم أنها كانت خطيبة حليم بن صادق إذ يقول: «**حدث ذلك قبل عشرين يوما من موعد زفافها، حين دخل حليم مضطرا إلى حانة فندق ماتاراس بتيبازة...**»[1].

فالراوي هنا يضيء لنا جوانب من حياة حليم بن صادق التي قد لا تشكل جزءا هاما في خطاب الرواية، لكنها تعتبر مؤشرا بارزا لفهم ما يختلج نفسيته وما يدور حوله من مشاكل أدت به إلى التفكير في الانتحار فهذه لحظات تعيسة وسعيدة عاشها حليم في ماضيه ومازالت منقوشة في ذاكرته، فلا نستطيع بأي حال من الأحوال أن نفهم حاضر الشخصية دون الإطلاع على ماضيها، خاصة إذا كان هذا الماضي يشغل حيزا كبيرا ومهما في الرواية.

ومن الإسترجاعات الخارجية بعيدة المدى استرجاع الراوي لقصة بوتوس وحياتها منذ أن كانت طفلة في ثانية عشر من العمر إذ يقول: «...**بدأ الأمر كقصة وردية تجد فيها طفلة يتيمة من يعوضها عن أبيها الذي فقدته منذ سنين، هكذا تمنت وهي في الثانية عشر من العمر أن يكون لها أبا جديدا،فكل أترابها يملكن أبا أما هي فلا تملك إلا صورا في ألبوم قديم تحتفظ به أمها في غرفة نومها...**» [2]، يعود بنا الراوي إلى ماضي يتسع مداه إلى سنوات الطفولة، من لحظة التلفظ وهو يريد من خلاله أن يفسر لنا الحالة التي آلت إليها حياة نيسة بوتوس اليوم والذي جعل منها عاهرة فلم يكن هذا الارتداد مجرد إضاءة للماضي أو تقديم تعريف مفصل عن حياتها،بل يوضح لنا كيف كانت وكيف أصبحت.

ومن جهة أخرى يرجع بنا الراوي إلى شخصية عمار الطونبا والليالي التي كان يقضيها مع حبيبته نيسة بوتوس إذ يقول الرواي:«...**لم يكن نائما بل مصروعا كعادته،يمضي كل يومه في التسكع وتدخين الكيف، وجزء من الليل يقضيه نصف**

---

[1]–سمير قيمي:يوم رائع للموت: ص37.

[2]–المصدر نفسه:ص ص81–82.

رجل مع نيسة بوتوس بغرفتها في غفلة عن أمها...» [1]،هكذا كانت حياة عمار الطونبا.

يقول الرواي:«...تذكر حين دخل عليها الغرفة فوجدها تطل من النافذة، لم تكن شاردة الذهن، كانت تنتظره،فقد أمضت أكثر من الساعة في انتظاره في شقة أختها المتزوجة...»[2]،من خلال هذا المقطع الاسترجاعي الذي لم يقتصر على سرد أحداث ماضية على لسان الراوي فقط، بل جعل أجزاء من روايته على لسان شخصيات أخرى حكت بدورها ماضيها، فاختلفت الذكريات وتنوعت ومن ذلك تذكر حليم بن صادق لليلة الحميمية التي قضاها مع نبيلة وكانت أول مرة يجرب فيها لذة الحب، وقد اعتبرها أنها تستحق أن تكون أخر ما يشعه إلى السماء،وهو ما ذكره في المقطع السابق.

كما يذهب عمار الطونبا إلى تذكر الليلة التي خلص فيها معرفته من عيسى البوسعادي الذي حاول الاعتداء عليه ،إذ يقول: «**ربما تقصد حين خلصتك من ذلك اللوطي الكلب عيسى البوسعادي[...]شربت تلك الليلة كثيرا ودخنت أكثر من اللازم حتى فقدت الوعي مازلت أذكر تلك الليلة في "في الصابلات"...»** [3]،إنها ليلة تخللتها جلسة حميمية حيث دخن فيها عمار الطونبا أكثر من اللزم.

وكل هذه الإسترجاعات الخارجية وظفها الراوي ليركز على استحضار الماضي التاريخي لشخصياته كان له دور مهم في فهم وتفسير الحاضر وفضل كبير في استكمال ملامح تشكل الشخصيات وأحداثها والتعرف عليها والوعي بمسارها داخل السرد، كما أنه سد ثغرة زمنية تم القفز عليها.

01-01-01-01-02-الاسترجاعات الداخلية *Analepses Internes*.

---

[1]- سمير قسيمي:يوم رائع للموت: ص27.

[2]- المصدر نفسه: ص59.

[3]- المصدر نفسه: ص93.

وهو خلاف للاسترجاع الخارجي،حيث يعمل على استرجاع واستعادة أحداث وقعت، ضمن زمن الحكاية؛أي بعد بدايتها [1]،فتسرد الأحداث والوقائع الداخلية من قبل الرواي أو أبطال الرواية،وهذ النمط من الاسترجاعات يتطلبه ترتيب القص في الرواية،وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة،حيث يستلزم أن يترك الشخصية الأولى،ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية.[2]

هو كذلك نوع يختص باسترجاع واستعادة أحداث ماضية حقلها الزمني متضمن في فضاءات الحقل الزمني للمحكي الأول، لأن مداها لا يتسع لما هو خارج المحكي الأول، إلاّ أن الإشارة إليه تأتي متأخرة عن بداية الحكي.

إن الاسترجاعات الداخلية في مدونة /رواية **يوم رائع للموت** واثناء تعرضنا لها بالقراءة وجدنا أنها تشغل حيزا كبيرا لأن السارد بصدد أن يروي لنا اللحظة التي سوف ينتحر فيها حليم بن صادق ولاتي كانت بعد صلاة الجمعة، ثم يبدأ يستذكر تدريجيا لما قام به حليم بن صادق في ذلك اليوم منذ خروجه من البيت وكل ما صادفه في طريقه أثناء توجهه إلى العمارة التي سيلقي نفسه منها،ولكن الراوي أثناء سرده لهذه الأحداث يلجأ إلى توظيف السرد المتناوب فنراه تارة يفتح الحديث عن جزء من حياة شخصية من شخصياته التي تلاعب بها زمنيا، ثم يقطع الحديث عنها وتارة يصاحب شخصية أخرى ليغطي حركتها وأحداثها تبعا لما يفترضه المقام، ليعود إلى استكمالها في مواضع أخرى من السرد.

يبدأ الرواي حديثه عن اللحظات الأخيرة لحليم بن صادق قبيل انتحاره،حيث قام بتصوير حالته وهو يحاول التغلب على الخوف الذي انتابه والفزع الذي حل به وشغل باله،وفي لحظة مفاجئة يقطع الرواية سرد هذا الحدث الذي يجعل القارئ في شوق لرؤية النهاية المأساوية ولحظة السقوط،إذ به يرجع للحديث

---

[1] سيزا قاسم:بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ):ص ص 60-61

[2] المرجع نفسه:ص61.

عن عمار الطونبا وعن قضية رفض أمه زواجه من نيسة بوتوس وتخبره بأن هذه وصية والده قبل مماته،حيث تقول :«**ولدي هذه وصية أبيك على فراش موته،أوصاني أن أمنعك من الزواج منها، ولما سألته عن السبب[...]مايكولش وليدي من خبزة باباه...أتعرف ما معنى ذلك...يعني راك حاب تتزوج من خامجة باباك...**»[1]،فهي بهذا أرادت أن تخبره سر العلاقة الحميمية غير الشرعية التي ربطت أباه بها

فالراوي هنا لا يحدد لنا الزمن الذي وقعت فيه أحداث قصة عمار الطونبا.ويعود بعدها لاستكمال الحديث عن حليم بن صادق،حيث يقول: «**هكذا تخلص حليم بن صادق من شعور الشك الذي ارتابه لحظة انفصلت قدماه عن الحافة، والذي كاد أن يفصم ظهر سعادته بأول وأخر قرار يتخذه حقيقة...**» [2]،فهنا يصور لنا الرواي عن دقرة تخلص حلم بن صادق التخلص من الشعور بالشك الذي انتابه لحظه انتحاره،فالرواي هنا دون أن يُكمل حديثه عن حليم بن صادق يرجع بنا دون سابق انذار في محاولة منه لكسر خطية الزمن السردي ليعود متحدثا عن عمار الطونبا وكيف كانت أمه تحاول إقناع أبيه بزواجه من نيسا بوتوس:«**ربما كانت هذه رغبة والد عمار الطونبا حين كشف سره الخطير لزوجته، بعد أن حاصرته بالسؤال لمعرفة سبب منع ابنه الزواج من نيسة...**».[3]

ويبقي السارد على هذه الطريقة منتقلا بين الشخصيات جاعلا الحديث متناوبا بين شخصيات الرواية (حليم بن صادق وعمار الطونبا والمجنون السيس كانز ورجل خرج لتوه من الصلاة)،التي تصور لنا مشاهدا من خلال الحديث الذي دار بينها،فنجد هذه المشاهد متكررة في الخطاب بكثرة في الفصل الأول وفي الفصل

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص10

[2]– المصدر نفسه:ص12.

[3]– المصدر نفسه: ص12.

الأول المكرر؛ حيث الذي يخبرنا فيه الراوي باللحظة التي فقد فيها حليم كل أمل له بالحياة، حيث اكتشف في تلك اللحظة ما آلت إليه حياته وأصبحت ظلاما في ظلام ومن هناك قرر أن يكون استثناء في الحياة ويصنع موته بيديه فيحدد الساعة والمكان، كما أنه من جهة أخرى حاول تجاوز هذه المحنة النفسية ومقاومة الموت بالتوبة والصلاة أحيانا لكن كل هذا دون جدوى ، كما نجد أن فكرة الانتحار ترسخت في ذهنه عند سماعه خبر انتحار عمار الطونبا فاتجه إلى العمارة حيث: «**كان الجميع نياما فيما عداه، فقد كانت الساعة حينها الرابعة صباحا[...]فقد صعد لتوه خمسة طوابق بسرعة فائقة، عائدا من رحلة بحث مضنية استغرقت نصف ساعة وكان جديرا به أن يستريح أولا من الرحلة والطوابق الخمسة[...]في لحظة وقوفه تلك أدرك ما انتهت إليه حياته من مأساة أصبح يستجدي المسطولين سيجارة كما يفعل أي شحاذ[...]تذكر رحلته المضنية التي جعلته يخرج ليلا إلى الشارع [...] تذكر كرامته تمسح الأرض كما كانت عيناه تفعلان وهما تمسحان رصيف الحي بحثا عن أعقاب سجائر [...]تقدم حليم بن صادق نحو الجماعة وصافحهم الواحد بعد الآخر، حتى إذا بلغ عمار الطونبا سلم عليه بحرارة فلم يكن قد رآه منذ أسبوع...**»[1]،إنهم رفاق السوء والتربية السيئة تجلت مظاهرها في محاولة الانتحار والبحث عن أعقاب السجائر،فباسترجاع داخلي مفاجئ يرجعنا الرواية إلى اللقاء الذي جمع عمار بحليم في حين قبل هذا المشهد ذكر لنا أن انتحار عمار جعل من حليم يشجع نفسه على الانتحار ويحذو حذو عمار.

وفي تداخل زمني وسردي وبعد أن صور لنا الليلة التي قضاها حليم رفقة عمار الطونبا اللذان سهرا حتى الصباح، يتجه بنا الراوي مباشرة إلى الحديث عن عمار الطونبا وعن حياته التي تبدلت للأحسن،وذلك بعد مقتل القابض ؛حيث أصبح

[1]– سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص ص ص ص71–72–73–74.

الطونبا رجلا شريفا على عكس ما كان يظنه أبناء حومته وحتى حليم نفسه بأنه قد انتحر تحت سكة القطار.

إن الناظر لهذه الاسترجاعات بعين التفحص يدرك أنها ساعدت المتلقي على فهم مجريات أحداث وهذه الرواية ببساطة وبعيدا عن كل تعقيد وبهذا أدى هذا النوع من الاسترجاع وظيفة إخبارية [1]، فالكاتب هنا قد عاش حاضره على ضوء ماضيه وذكرياته، وبالتالي لم يستطيع الانفصال عنه فقام **«بعملية استرجاع الماضي، ومحاولته أن يجعل منه نسيجا متلاحما خصوصا في المقاطع السردية الحاضرة »**[2].

أما رواية **في عشق امرأة عاقر** فلا نلمس فيها استرجاعات داخلية كثيرة،ويعود ذلك إلى ضيق زمن القصة، حيث يصب الرواي ما في جعبته من الزمن الحاضر في زمنه ليتفرغ للاسترجاع الخارجي وما يتضمنه من أحداث.

ولمعرفة كيفية توظيف هذا النوع من الاسترجاعات الموجودة ، نستشهدُ ببعض المقاطع الحكائية:حيث يعرض لنا الرواي من خلالها استرجاع السارد وقوف حسان بجانب باب القطار إذ يقول:«**سار بخطى ثابتة حتى بلغ مكان وقوفه الأول،وقبل أن يمحص النظر عبر زجاج الباب،شده منظر زوج من الشباب انزويا في آخر العربة.كانا فيم يبدو منسجمين للغاية:فتاة ذات جسد برئ ووجه شاحب مكتنز وعينين حالمتين،وشاب يشبه الإثم.»**[3]

فالمتأمل لهذا المقطع السردي القصير غير التام،والذي يبعث على تساؤل القارئ عن محتوى هذا المقطع الذي شد انتباه حسان قبل أن يخرج القطار من العتمة،وما نلبث حتى يسترجع الرواي الحدث السابق في صروة تامة واضحة للقارئ

---

[1]–سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص56.

[2]–يُنظر:مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية:دار الفارس،ط1 ،عمان،الأردن ، 2004م،ص203.

[3]–سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص ص 31–32.

إذ يقول :«...**كان الشاب الذي يشبه الإثم،يلف ذراعه اليمنى حول كتفي الفتاة،[...]ولم تكن الفتاة [...] إلا تلك التي نهضت منذ حين من مكانها تنظر شابا آخر شزرا.**»[1]

هذا الاسترجاع وضح من خلاله صورة الفتاة والشاب الذي يشبه الإثم والحالة العاطفية التي كانا عليها،فاشتغال هذا الحكي المسترجع يريد الراوي من خلاله الاشارة إلى هذه الفئة الشاذة التي تعمل على افساد المجتمع اخلاقيا أمام أعين الناس في الأماكن العامة.

أما رواية **تصريح بضياع** فالمتصفح لها يجد أن الاسترجاعات الداخلية التي تضمنتها تشكل محورا أساسيا في ،فالرواية من خلالها يسرد لنا أحداثا حصلت في ماضيه من نقطة الحاضر الغامضة، فهو يصريح لنا عن ماضيه كم يحاول تجنب الحديث عن حاضره ، كذلك يقسم الراوي ماضيه إلى قسمين:خارجي بعيد يحدثنا من خلاله عن شبابه وطفولته وحتى ما قبل ولادته، وآخر داخلي قريب،ويعتبر هذا القسم المحور الرئيسي الذي تقوم عليه رواية **تصريح بضياع** فمن خلاله يروي لنا أحداثا وقعت له أثناء دخوله السجن،ومن أمثلة ذلك ما نذكره عن لقائه بوكيل الجمهورية في قوله:« **في الثالثة مساء أمر الوكيل أن أقتاد إلى الطابق الأعلى لينظر هنالك في ملفي، و إلى هنالك ساقني الشرطي المصاحب لي.**

ما أن ولجت مكتبه حتى طلب منه الوكيل أن ينزع عني الأصفاد، ثم نظر في ملفي وقرأ اسمي، لقبي و بقية المعلومات المتعلقة بي، ثم أخرج أنفه من الملف و رمقني بنظرة حادة،أكاد أقول إنه اصطنعها لضرورات الوظيفية.

[1]– سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص32.

كان في منتصف العقد الثالث،لايتعدى طوله المتر والسبعين ممتلئ الجسم إلى درجة السمنة...»[1]فمن خلال هذا المقطع الاسترجاعي يتذكر فترة حرجة من حياته وهي فترة مثوله أمام قاضي التحقيق.

ومن أمثلة ذلك قوله:«**قلت إن كل شيء بدا في ذلك الخميس حين دخلت وإسماعيل إلى المحافظة السادسة للشرطة بديدوش مراد لأطلب تصريح ضياع بطاقة المكتبة التي كنت أضعتها قبل يومين.**

و رغم أن الأمر لم يكن عاجلا، إلا أن مرورنا بالمحافظة جعلني أرغب في الانتهاء من هذا الإجراء الغبي، ذلك أنني كنت أستغرب أن تطلب مكتبة وطنية – الاشتراك فيها بمقابل –هكذا وثيقة، و لكن هذه حال إدارة جعلت من البيروقراطية سببا لوجودها» [2]فالراوي هنا يسترجع السبب وراء دخوله السجن ومثوله أمام قاضي التحقيق وهو ضياع بطاقة المكتبة .

ومن كل هذا فالاسترجاعات التي توفت في روايات سمير قسيمي " تغير منحى الإخبار السردي فبعد أن يتعلق ذهن القارئ بصورة حكائية معينة تسير وفق زمنية منظمة يلجأ السارد إلى تحريف المبتغى الإخباري عن طريق الإشارة إلى أحداث سبقت إنجاز الخطاب»[3]

كم نلاحظ أيضا أن أحداث الروايات بُنيت على تقنية الاسترجاعات أو الفلاش باك، وهي إيراد الأحداث انطلاقا من آخر حدث إلى أول حدث وهو ما يسمى الاتجاه الزمن الهابط ويتحدد مفهومه بأنه عندما«تأخذ الأحداث مجراها في الزمن الحاضر الذي يعود إلى الوراء فتتسع الأحداث نسقا زمنيا هابطا إلى الوراء

---

[1]– المصدر نفسه: ص ص 70–71.

[2]– سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص11.

[3]– زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان– مقاربة بنيوية– رسالة دكتورا ،جامعة محمد خيضر، باتنة، السنة الجامعية2007–2008،ص174.

ناشفة عن حياة الشخصيات وتجاربها الذاتية في الماضي، وبتعبير آخر هو:"اللاحقة الخارجية التي تكون نقطة الرجوع فيها خارجة عن الزمن القصصي أي سابقة له، أي التي يكون فيها الارتداد إلى نقطة زمنية تقع قبل النقطة التي انطلقت منها أحداث المغامرة»[1].

01-01-01-01-03الاسترجاع المتختلط *Analepses Mixtes* هو ذلك الاسترجاع الذي يعيد حدثا بدأ قبل بداية الحكاية، و استمر ليصبح جزءا منها،فيكون جزء منه خارجيا و الجزء الباقي منه داخليا.[2]

كما يبين كذلك جيرار جنيت أن المدى يمكِّن من تقسيم الاسترجاعات إلى داخلية وخارجية، بحسب وقوعه داخل أو خارج الحقل الزمني للحكاية الأولى، أما الاسترجاع المختلط فيتميز من خلال السعة، والذي يقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنتظم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتجاوزه،[3]بهذا يكون مزيجا بين استرجاعات داخلية وأخرى خارجية؛أي تكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعته لاحقة عليها.[4]

ففي رواية **تصريح بضياع** نجد أن الراوي قد وظف هذا النوع من الاسترجاع لأنه بحاجة إلى التحدث عن زمن الماضي في الحاضر،ومن خلاله يفسر أحداثا غامضة وقعت له في ثنايا الماضي نحن بحاجة إلى معرفتها، ومن أمثلة ذلك ما ذكره الراوي في مكتب التحقيق:«**أعترف أن بعض الخوف استشرى في جسدي رعشة؛تجمدت كتلة في بطني، وكان حريا بي أن أخاف،إلا أنني ضبطت**

---

[1]– محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، ع1، 2004 ،ص118 .

[2]–يُنظر:لطفي الزيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية:دار النهار،ط1،بيروت،لبنان ، 2002م، ص21.

[3] جيرار جينيت:خطاب الحكاية:ص70.

[4] المرجع نفسه:ص60.

مشاعر الخوف تلك مثلما كنت أفعل في طفولتي،وأنا أشاهد ابي يضرب أمي ضربا مبرحا بعد أن يكون قد كسر كل ماهو قابل للتكسير في البيت... »[1]فحادثة ضرب والده لأمه وقعت قبل بداية الحكاية إلا أنها أصبحت اليوم جزءا منها ،فحين كان في مكتب التحقيق تملكه الخوف وكان عليه أن يخاف،فهذا الموقف الحرج استرجع من خلاله بعض مشاهد الرعب التي عاشها في طفولته–ضرب والده لأمه–؛أي قبل بداية الحاكية الحالية.

و من خلال هذا النوع من الاسترجاع والذي لمسنا دوره الهام في بناء الشخصية الروائية لرواية تصريح بضياع من جهة ، و في سير الأحداث وتطورها من جهة أخرى، حيث يقوم باسترجاع بعض الأحداث محاولا الانزياح بها عن معانيها الحقيقية وبذلك تتغير دلالتها،كما يعمل على إعطاء هذه الأحداث تفسيرا مغايرا.

أما رواية **في عشق امراة عاقر** وللكشف عن هذا النوع من الاسترجاعات نوظف هذه المقطوعة التي كانت مزيجا بين زمنين داخلي وآخر خارجي، على لسان صاحب المرحاض في الجزء الحادي عشر من الرواية إذ يقول:«

الاسم : أحمد، اللقب : مولاي [...] فأنا منذ تخرجت من الجامعة وعملي(باحث عن وظيفة [...] المهم، منذ سنتين [...]التحقت بعمل حقيقي وصار من الممكن أن أضيف شيئا إلى سيرتي المهنية التي لم تتغير منذتخرجي.

يمكنني الآن أن أكتب بكل فخر المهنة الحالية :«مشرف على مرحاض عمومي» [...] بهذا أخبر أحيانا المشككين بنبل وظيفتي فيتضاحكون ويقهقهون وكأ نني أسرد عليهم نكتة، ولكنني سرعان ما أتوقف عن محاولة إقناعهم لأنني موقنٌ أن الأيام كفيلة بذلك تماما كما فعلت [...] قلت:يمكنني أن أعرف زبائني بفضل ما يرتسم على وجوههم من مئة متر[...]جميعهم إلا امرأة واحدة تختلف عن

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص29.

الجميع[...]وحين لم أجد واحدة بحجرات النساء،أدركت أنها تغير هندامها وتخرج دون أن ألاحظ[...]كعادتي اليوم حين عادت المرأة العجوز مساءً غازلتها فلم ترد ولم تبتسم[...]شعرتُ وأنا أراها كذلك أنها ذاهبة دون عودة، ولكن ما أدراني فأنا كما قلت لا أتدخل في خصوصيات زبائني.»[1]يشتغل هذا النوع من الاسترجاعات على مدة زمنية هامة من زمن الرواية ،فتظهر ملامح الاسترجاع الخارجي في بحثه عن وظيفة بعد أن تخرج من الجامعة بشهادة مهندس دولة في الميكانيك العامة،ثم حصوله على وظيفة مشرف على مرحاض عمومي قبل سنتين،وهي مهنة كما يضنها البعض لاتليق بصاحب شهادة جامعة،فقسيمي أراد أن يصور /يستذكر النهاية المأساوية للطالب الجامعي بعد تخرجه من الجامعة،وكل هذه الأحداث وقعت قبل زمن الحكي الأول،والذي يبدأ حوالي الخامسة والنصف من يوم 17نوفمبر2010 منذ الصفحة رقم 11 من الرواية، أما تمظهرات الاسترجاع الداخلي فتكون في معرض حديثه عن المرأة العجوز وقت مرورها عليه كل مساء،وبهذا يكون استرجاعا خارجيا من حيث المدى،وداخليا من حيث السعة،ومن وظائفه هنا أنه جاء تكميلي–ذا وظيفة تكميلية–لكونه ينتمي للمحكي الأول من النقطة التي توقف عندها ليشغل بدوره كذلك مساحة سردية في هذا الفضاء الحكائي.

أما إذا رجعنا إلى رواية **يوم رائع للموت** للبحث عن بعض الاسترجاعات، حيث استطاع الراوي أن يسرد لنا حكاية متشابكة ثرية بالأحداث والشخصيات وهو ما أدى به إلى استعمال عدة تقنيات زمنية منها الاسترجاع المختلط،ومنم خلاله تدور حيثيات هذه القصة المتشابكة الأحداث عن قصة شاب أراد الانتحار بوقوفه فوق عمارة عالية في حيه السكني ورمى نفسه إلى أسفل راغبا في الانتحار وخلال الزمن القصير جدا والمحدد بعشر ثوان وهو زمن سقوطه من أعلى العمارة ،وفي هذا

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص ص ص ص ص ص197–198–199–200–201–2002–2003

الصدد يقول الراوي:«**فلا أقل من أن يكون قد كون أسرة ورأى أول ذريته، لذلك فقد حاول منذ ثماني سنوات أن يتزوج ويكون أسرة. وقتها كان محتفظا بشعر رأسه معتنيا بهندامه وجسمه، لقد كان أقل بدانة، بل كان وسيما إلى حد ما وسامة كان لها الفضل في تعرفه بفتاة انتهت للتو من دراستها الجامعية،كانت هذه نبيلة ميحانيك .** »[1]فيعود بنا الراوي إلى ثماني سنوات تسبق بداية حاضر السرد فمن خلال هذا المقطع الاسترجاعي يصور لنا حياة البطل حليم بن صادق قبل أن يقتنع بفكرة الانتحار ،وكيف كان محتفظا بشعر رأسه معتنيا بهندامه وجسمه،ثم ينتقل بنا مباشرة ليذكرنا بحادثة انتحار عمار الطونبا صديق حليم بن صادق بسبب رفض والده الزواج من فتاة سيئة السمعة،والذي كان قبل شهرين من اقتناع حليم بفكرة انتحار،حيث يقول: «**الحقيقة أنه فكر في كذا طريقة للانتحار ولكنه في الأخير عدل عنها جميعا، فهي جميعها تنتهي بما انتهى إليه انتحار عمار الطونبا...موت سامط ...حدث ذلك منذ شهرين بعد أن فقد عمار الطونبا كل أمل في الزواج بحبيبته كانت تدعى نيسة بوتوس اسم حملته وهي تلميذة في المتوسطة وظل يتبعها حتى رحلت عائلتها خوفا من انتقام والدة عمار وشقيقيه بعدانتحاره. ولعل الجميع بمن فيهم عمار الطونبا لم ينس سبب تسميتها بهذا الاسم(بوتوس)...**»[2]

ومن مظاهر تكسير خطية الزمن السردي في هذه الرواية أن الراوي يقطع مسار الحكاية بين الفينة والآخر في الكثير من الأحيان وخصوصا في هذا المقطع السردي الذي من خلاله ينقلنا إلى ماضي الشخصيات التي تشكلت في ذهن البطل وهو في طريقه للانتحار ،حيث نجده في هذا المقطع يصور لنا علاقة البطل بفتاة أحبها وتعلق بها رغم أن أسرته ترفضها وتعرف ما معنى اسمها

[1]–سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص18.

[2]–سمير قسيمي: يوم رائع للموت :ص09.

السيئ(بوتوس)،كما أن الراوي من خلال هذا المقطع يصور لنا استرجاع حليم بن صادق وهو على حافة الموت لذكريات انتحار صديقه عمار الطونبا وكيف كانت علاقته الحميمية مع نيسا بوتوس

ومن هان فإن التدخلات السردية التي تقوم بها تقنية الاسترجاع المختلط من خلال هذه المقاطع التي وظفها سمير قسيمي في رواياته تصعّب علينا قياس سعتها بدقة،فالتداخل الزمني هنا مظهر من مظاهر التجريب في روايات سمير قسيمي .

01-01-01-02-بنية الاستباق *Prolepses* : ويُقصد به السير إلى الامام***prendre d avance*** أو كما يسميه جيرار جينيت ***Prolepse*** ويعني الاتجاه نحو المستقبل بالنسبة إلى المرحلة الراهنة،مفارقة زمنية تنزاح من الحاضر نحو المستقبل،تُلمح للمتلقي إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة أو بعد اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني فاسحا مكانا للاستباق الذي نجد له عدة مصطلحات، نذكر منها:الاستشراف- الإحالة إلى الامام- التوقع-سبق الأحداث-منظور مستقبلي-لقطة مستقبلي...

وبالمقارنة مع اللواحق نجد أن هذا النوع من المفارقة قليل الاستعمال؛لأنه يتنافى وفكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص السردية الكلاسيكية،التي تسعى جادة نحو تفسير اللغز ،في معرفة مآل الأحداث،إلأى أن تحين الفرصة المواتية لذلك.[1]

إن الاستباق يُمثل عدولًا في التسلسل الزمني في النص الروائي؛ فهو يجسد شكلًا من أشكال المفارقات الزمنية؛ ويُقصد به أن تتخيل شخصية ما أن ثمة شيئًا تتمناه أو تخشاه سوف يحدث، وقد تتخيل الشخصية – وهي مدركة – هذه

[1] عبد العالي بوطيب:إشكالية الزمن في النص السردي،مجلة فصول،دراسة الرواية،المجلد12،العدد الثاني 1993م،ص135.

الخاطرة عن طريق ما يسمَّى في علم النفس ب ـ (أحلام اليقظة)،[1]فهو الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد ،ثم يصار فيما بعد إلى تحققه بوصفه جزء من الحكاية [2]،فو بهذا يُنتج حكاية جديدة لاحقة زمنيا يضيفها إلى الحكاية التي هو بصد الكلام عنها.

كما تعددت تسمية مصطلح الاستباق وتنوعت عند الباحثين والنقاد وكل واحد منهم منحها تسمية ناتجة عن قناعة شخصية أو عن خلفيات معرفية ، فمثلا نجد سعيد يقطين وسيزا قاسم يطلقان عليه مصطلح الاستباق ، أما حسن بحراوي فيطلق عليه مصطلح الاستشراف ، ورغم تعدد تسميات الاستباق إلا أن مفهومه يبقى واحدا .

يعد الاستباق أحد أشكال المفارقة الزمنية والذي من خلاله يتجه السارد بذهنه نحو المستقبل انطلاقا من لحظة حاضره الذي يعيشه والهدف منه استدعاء حدث أو أكثر، متنبئا بوقوعه بعد اللحظة التي هو فيها [3]،ومن خلال هذا نفهم أن الاستباق هو سبق للأحداث عن طريق تقديم حدث آت ،أو الإشارة إليه قبل وقوعه، و من ثمة فهي تأتي بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي ، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات.[4]

إن الاستباق ذكر الحوادث والأقوال والسلوكات قبل وقوعها، ومن ثم فهو استباق زمني، يخبر القارئ بما سيقع صراحة بالفص عليه، أو ضمنيا بالإيحاء من

---

[1] م،ص34. 1994 القاهرة، مصر ، ط3، المعارف، دار الرواية، نقد في طه وادي: دراسات

[2] عبد الله إبراهيم:السردية العربية–بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي،المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، لبنان، والدار البيضاء،المغرب ،1992م، ص109.

[3]–يُنظر:جيرالد برنس:قاموس السرديات: ، تر : السيد إمام ، ميريث للنشر و المعلومات،ط1 ، القاهرة، مصر ، 2003م، ص158 .

[4]–يُنظر:حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي:ص132.

خلال السياق، بما ستؤول إليه الحوادث والشخصيات،[1] ومنه فتقنية الاسترجاع تعمل على زعزعة رتابة التسلسل الزمني،قصد إثارة أحداث لاحقة باستباق ما سيحدث،كما يعمل على اضفاء طابع الجمالية على النص السردي،حيث يوظف عنصر التشويق لدى المتلقي، تلك الحاجة التي لا تتحقق كاملة، لأن هناك أسئلة تبقى معلقة، فهو يدل على كل مقطع حكائي يروى، ليثير أحداثا سابقة عن أوانها، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب.[2]

فالقفز من الزمن الحاضر والاتجاه نحو المستقبل يجعل القارئ أمام مفارقة سردية ذات تأثير كبير على حركية السرد وتتابع الأحداث والكشف عن خفايا الشخصيات،ولهذا كان الاستباق عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مستبقا قبل حدوثه وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، [3] مولدا بذلك حالة من التوقع والإنتظار يعيشها القارئ أثناء قراءته للنص نظرا لِما يتوفر عليه من تراكمات وإشارات معرفية مسبقة قد تنقل له معلومات أولية وقد تكون مفاجئة له.

وقد ميز جيرار جينيت *Gérard Genette* بين نوعين من الاستباق،حيث يقول: سنميز من غير مشقة بين استباقات داخلية ***Prolepses internes***وأخرى خارجية ***Prolepses Externes*** ، فحدود الحقل الزماني

---

[1] ط)،.العرب، (د الكتاب اتحاد منشورات نقدية، مقارنة والرؤية البناء العربية الرواية –سمير روحي الفيصل ، م،ص116.2003 سوريا، دمشق،

[2] سمير روحي الفيصل ، الرواية العربية البناء والرؤية مقارنة نقدية:ص111.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة، ط1، الجزائر ، 1997م، ص167.

للحكاية الأولى و يعينها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي،[1]فهو بهذا يرى أن هذه الأصناف من الاستباقات تخضع للتقسيم نفسه الخاص بالاسترجاع.

وفي ثلاثية سمير قسيمي نلاحظ أمثلة للسرد الاستباقي بنوعيه الداخلي والخارجي،والذي من خلال مقاطعه يسعى الكاتب للقفز على حاضر النص،واستباق الأحداث،محاولا بذلك التطلع إلى أحداث محتملة الحدوث في نصه السردي.

01-01-01-02-01-الاستباقات الخارجية/*Prolepses Externes*:

وهو سبق للأداث يتجاوز مداه الحكي الابتدائي،فهو مقصور على الاستباقات التي تبقى في جميع الأحوال وكيفما كان مداها خارج النطاق الزمني للمحكي الأول، وتخالف بذلك الاستباقات الداخلية التي تبقى محجوزة داخل الحكي الأول غير قادرة على تجاوزه.

وهي كذلك مجموع المقاطع الحكائية التي يرويها السارد، حيث تكون نقطة مداها خارج حدود الحقل الزمني للقصة، وفي الغالب تكون وظيفتها ختامية ، بما انها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية [2]، يتوقف المحكي الأول، فاسحا المجال أمام المحكي المستبق لكي يصل إلى نهايته المنطقية ومن مظاهرها وجود ملخصات لما سيحدث في المستقبل أو تقديم عناوين.[3]

كما عرفها الناقد عبد العالي بوطيب بأنها(عبارة عن استشرافات مستقبلية خارج الحد الزمني للمحكي الأول، على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعا،وهو أقل استعمالا بالنسبة للصنف الثاني.[4]

---

[1] *Gérard Genette : Figures III, éditions du seuil, paris, 1972, Cérès éditions, Tunis, 1996*.P106.

[2]-جيرار جينيت:خطاب الحكاية:ص77.

[3]-يُنظر:مرشد أحمد:البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان ، 2005م ، ص267.

[4] عبد العالي بوطيب:إشكالية الزمن في النص السردي،ص136.

لقد اعتمدت رواية **تصريح بضياع** في بناءها السردي على الاستباق الزمني الذي جعلت منه ركيزة أساسية وداعمة لتحريك أحداث بناءها السردي،فأحداث الرواية تدور حول هذه النبوءة التي استخدمها السارد كعلامة استباقية،والتي كان مصدرها الزمن الماضي الذي امتدت وتغلغلت في جذوره،على الرغم من هذا التغلغل إلا أن الراوي جعل منها أداة استشرافية تمهيدية لِما سيحدث في المستقبل من الوقائع وكذلك إعداد القارئ لتقبله–النبوءة– كما لو كانت أمرا ثابتا لامناص منه. [1] جاعلا منه منتظرا وقوعها،إنها تظهر في شكل جمل مسجوعة ترويها الأم على لسان تلك العجوز،حيث تقول: «**الآن أجد الأمر غريبا ،كيف تطابقت صورة جدتي مع صورة المرأة العجوز،ولكن أنَّى لطفل في الرابعة أن يتخيل عجوزا تختلف عن جدته؟!،وأنَّى له أن ينسى تلك الجمل المسجوعة التي ترويها أمه على لسان العجوز"تزيْدي تسعة ،الرجال فيهم ربْعة،واحد ظالم ولاخر عالم،واحد أعمى ولاخرْ يرفدو الما .**» [2]فبعد مساحة سردية تزيد عن خمس وثلاثين صفحة يكتشف القارئ معاني النبوءة التي جاءت مسجوعة،والتي نعتبرها فتحت الباب للقارئ للكشف عن لغز هذه النبوءة وفك شفراتها،والنفاذ إلى حيثيات الحكي،بمجرد أن يقدم الكاتب إشارات عن تحقق هذه النبوءة،وأول ما تحقق منها هو النبوءة الأول–اللغز الأول– **(واحد ظالم)** فبعد وفاة الاب، وزواج الأخ الأكبر بوعلام،وظروف السكن الصعبة والمتمثلة في ضيق السكن المتكون من غرفتين ضيقتين ومطبخ،ثم تطرد العائلة خارج العاصمة بعد أن باع بوعلام الشقة،فبعد كل هذه الظروف المزرية التي عاشتها الأسرة التي كان تسكن العاصمة وتتنعم بوجود الوالد،أصبحت اليوم في ضيق وضنك العيش،فتتفطن الأم إلى نبوءة العجوز وتثبت حل أول ألغازها وهو الطفل الظالم بوعلام ويتجلى ذلك في قول الراوي:«**بعد عشرين يوما حملنا حقائبنا ورزمنا وركبنا**

[1] جيرار جينيت:خطاب الحكاية:ص136.

[2] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص35.

الحافلة في اتجاه برج أخريص، لم نحمل أثاثا،حملنا ما استطعنا حمله وتركنا العاصمة،لأهلها ولأخي وزوجته على أمل أن نعود يوما.

يومها جلست في الحافلة بجانب أمي،كان الحزن يمنعني من الحديث،فتأبّطتْ أمي ذراعي ووضعت رأسها على كتفي وهمست لي:"هذا هو الظالم الذي تنبأت به العجوز"،ثم لم أشعر بها طيلة الرحلة إلى البويرة...» [1]إنه بوعلام الذي مثل كل مظاهر الظلام والسيطرة.

أما اللغز الآخر من ألغاز نبوءة العجوز **(واحد أعمى)** فقد تحقق هو الآخر ولكن بعد مساحة سردية فاقت ثلاث عشرة صفحة،ففي الصفحة 86 من الرواية وبعد طول انتظار وتشويق وإمتاع سردي نتعرف على لغز نبوءة العجوز**(واحد أعمى)** وهو إبراهيم الذي تعرض للركل والضرب على مستوى الوجه أفقده بصره ويتضح ذلك في قول السارد:«**وكان إبراهيم أثناء ذلك لايفعل إلا البكاء والصراخ ،وظلوا على ما هم فيه حتى أغمي عليه فتركوه وهم يظنونه ميتا**»[2]،وهكذا تحققت نبوءة العجوز في الطفل إبراهيم الذي أصيب بالعمى وبوعلام الظالم أخوهم الآخر ، وهذا ما يتضح في قول السارد:«...**الآن عرفت الظالم،ذاك الذي أخرجنا من دارنا من غير حق،ليدفع بنا إلى الموت،إلى العار الذي لايمَّحي...**

الآن عرفت الأعمى،إبراهيم هذا الذي أفقده الركل قدرته على السير،قدرته على الزواج،قدرته على الإبصار...»[3]

أما النبوءة الأخرى **(واحد يرفدو الما)** فتجلت ملامحها من خلال حمام الدم الذي تعرضت له الجزائر في العشرية السوداء،حيث تجلى ذلك في مقتل مناد،الذي تعرض للضرب والتنكيل وخصوصا اغتصاب أخته أمام عينيه ساعة

---

[1]المصدر نفسه:ص ص 73-74.

[2]- سميرقسيمي:تصريح بضياع:ص84.

[3]- المصدر نفسه: ص86.

ونصف وهم يتداولون عليها الواحد تلو الآخر،ثم قتلوه وأخته ورموهما في الوادي،ويتجلى ذلك في قول السارد : «...**الآن وقد وجدوا مناد جثة هامدة ،زرقاء،لأنه أراد أن يعيش رجلا ويموت كذلك،لكنهم قتلوه كالكلب ، جعلوه يشاهد أختنا تغتصب ساعة ونصف،واحدا بعد واحد،جعلوه يشاهد كل الدم النازف منها،[...]ثم حملوه بعيدا،إلى مكان ما في ذراع بوهرار،جردوه من ملابسه وجعلوه يصحو،ثم قاموا باغتصابه واحدا تلو الآخر،تماما مثلما فعلوا بحمامة،وعندما انتهوا وضعوا جثة قتيلهم فوق ظهره وربطوهما معا،ودفعوهما إلى الوادي...جثة أخي فوق جثة أختي...** »[1]،وهكذا تحقق لغز هذه النبوءة مع معرفة الطفل الذي **(يهزو الما).**

أما لغز النبوءة الأخير **(واحد عالم)**،وعلى مساحة سردية ذات طابع درامي ومأساوي في نفس الوقع تتحد هذه النبوءة وفي آخر صفحات-أحداث- هذه الرواية،ليكشف لنا أخيرا سر ولغز هذه النبوءة،وينتهي ارتدادها في أحداث الرواية،وهو ما نجده في قول الرواية:«**وحينها حين تذكرت ذلك،تكشفت الحقيقة"واحد عالم...واحد**"

أنا العالم أمي في نبوءة العجوز،عالم بحقيقة أبي،بحقيقة سناء...

أنا الرجل الذي دخل السجن يحلم بمستقبله،فخرج منه حاملا ماضيه،فإلى هنا حملتني المشيئة ،إلى هذه الطريق،في تدفق أحداث لاتتوقف،كلها تأخذني إلى حيث أرادتني أن اكون تلك العجوز التي دقت بابنا ذات مساء من عام 1954...»[2]،فهنا تُفسر كل الغاز نبوءة العجوز وآخرها كان مع دخول البطل للسجن والتقاءه بأبيه **عمي أحمد الصوري** إنه المكان الذي قُدر له أن يلتقي من خلاله بأبيه.

---

[1]- المصدر نفسه ص86.

[2]- سمير قسيمي:تصريح بضياع: ص ص 171-172.

ومما ورد من الاستباقات الخارجية في رواية **تصريح بضياع** ماجاء على لسان السارد حيث يقول:«...**وما اعتبرته الحياة مجرد أحداث بدأت منفصلة وانتهت إلى قعدة بين شيخ وشاب في صالة داخل سجن الحراش ، أين ستتعرى الحقيقة أخيرا،لترتدي ما سأخيطه لها في أيام لاحقة حين تصبح رغبتي في الاستمرار معلقة بما يمكنني فهمه من كل ما حدث لي...** »[1]فمن خلال هذا الاستباق الاستشرافي الذي جاء مبينا للحقيقة،حيث توقع السارد اكتشاف الحقيقة حقيقة الظلم الذي تعرض له وتتكشف كل خيوطها ويظهر الحق ويزهق الباطل،راغبا في الاستمرار في فهم كل ما حدث له.

ومن **الاستباقات الخارجية** كذلك التي وردت في الرواية نجد ما جاء على لسان السارد في قوله :«...**ولكني رغما عنك ،رغم حبك الصامت لي، رغم إيمانك الغبي بنبوءتك ورغم موت أبي أو بعثه سأستمر،سأخرج من غرفة البياض تلك كما خرجت من السجن،سأعبر باب ذاكرتي المقيت إلى مستقبلي كما عبرت الباب الموصدة ، ورغما عنك سأعيد براءتي،عذريتي،حين أعيد اسماعيل إلي،حين أعيد عفاف إلى أمال.وحينها فقط،سأتمتم في أذن زوجتي حبيبتي"أحبك"،سأقولها في كل لحظة،لتطمئن إلى حلمي السرمدي...**»[2]وهذا النوع من الاستباق جاء على شكل حلم ،حيث يستعمل الراوي الأحلام التي يمكن أن تصبح حقيقة ،فالأحلام/أحلام اليقظة يمكن أن تبيح لنا استباق الأحداث قبل حدوثها في الواقع الملموس،ضف إلى ذلك أن الأحلام تمنح للقارئ مساحة هامة يمكن من خلالها الوقوف على بعض الحقائق،واكتشاف بعض القضايا ، فبهذا الحلم السرمدي يأمل السارد في مستقبل زاهر مع حبيبته التي هي مستقبله الزاهر،إنه يحلم في اليقظة رغم الظروف التي

---

[1]- المصدر نفسه،ص154.

[2]- سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص 172-173.

عاشها(موت أبي–السجن) ، سيعبر باب ذاكرته نحو المستقبل الذي يتفاءل فيه خيرا،سيهمس في أذن زوجته ويخبرها بحبه لها،سيقول هذا كل لحظة وكل حين.

ومن **الاستباقات الخارجية** أيضا التي وظفها الكاتب نجد ما جاء على لسان السارد في قوله :« ...**لو كنت لحظتها أدرك ما سيكون لهذا القاتل من دور في حياتي لامتنعت عن الاهتمام به،لكنه القضاء–كما كانت تقول جدتي–تحالفت كل أسبابه لتجرني إلى سجن الحراش،إلى المكان الذي قَدر لي أن ألتقي فيه بهذا الرجل،بهذا الذي سيجعلني أتوقف عن ملاحقة نبوءة المرأة العجوز،أو لأحقق آخر ألغازها.**»[1] لقد آمن الراوي بنبوءة العجوز لفترة غير يسيرة من الزمن، وبعدما إلتقى بذلك الرجل الذي جعل سرعان ما جعل منه يتوقف عن الاهتمام بنبوءة العجوز التي ظلت تلاحقه لفترة طويلة من الزمن،وهنا أشرفت ذذه النبوءة على نهايتها.

ومن **الاستباقات الخارجية** كذلك ما جاء على لسان السارد في قوله :«**في الصباح توجهت مباشرة إلى القليعة،وفي رأسي سؤال واحد لاغير،هل أصارح أمي؟،ثم سرعان ما وجدت الجواب على عتبة ما عاشته هذه العجوز من محن لاتكاد تنتهي،فقررت أن أجعلها تستمر في أملها،في إيمانها بنبوءة المرأة العجوز...**»[2]،هذا الاستباق جاء على شكل خطة عمل فمنذ لقاءه بالرجل اقتنع بعدم الاهتمام بنبوءة العجوز التي ظلت تلاحقه منذ ثلاثين عام،هو اليوم يخرج من السجن متجها إلى القليعة لكن في رأسه سؤال واحد،هل يمكنه أن يخبر أمه بخرافة نبوءة العجوز،لكنه عدل في الأخير عن رأيه تاركا أمه مستمرة في الإيمان بنبوءة العجوز التي عاشت كل أنواع المحن والمآسي والويلات،هو ما وجده على عتبة ما عاشته العجوز،والهدف من كل هذه الاستباقات حمل المتلقي وتوجيهه إلى توقع ما سيحدث،محفزة إياه على متابعة أحداث النص السردي.

---

[1]– المصدر نفسه ص100.

[2]– سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص107.

أما رواية **في عشق امرأة عاقر** ومن الاستباقات الخارجية التي هي المقاطع الحكائية المروية من طرف السارد، حيث تكون نقطة مداهاخارج حدود الحقل الزمني للقصة، وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهيته المنطقية[1] ومن مظاهرها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل أو وجود عناوين[2]

فبالنسبة للعناوين، وبالإضافة إلى عنوان الرواية نجد عنوانين، قسما الرواية إلى قسمين، ويحوي كلٌ منهما عناوين فرعية،نحاول أن نذكرها:

القسم الأول:تقرير واف عن حالة موت مستعجلة.

الفصل الأول:قطار الخامسة والنصف.

الفصل الثاني:ماذا لو توقف الله عن البكاء.

الفصل الثالث:العشاء الأخير.

الفصل الرابع:قصص اختفاء.

الفصل الخامس:مكاشفة.

الفصل السادس:حكايات قاع البئر.

الفصل السابع:المحاكمة.

القسم الثاني:محاولة بائسة لترسيم غد آت.

الفصل الثامن:مجرد تفكير في المستقبل.

الفصل التاسع:رجل يشبه أمي.

الفصل العاشر:ماذا يكون غدا؟

الفصل الحادي عشر:مرحاض عمومي.

---

[1]–جيرار جينيت:خطاب الحكاية:ص77.

[2]–أحمد مرشد:البنية والدلالة:ص267، نقلا عن يورتري يوري، فكرة الزمان عبر التاريخ:تر:فؤاد كامل،عالم المعرفة،وزارة الثقافة والاعلام،الكويت،ع159،سنة1992م،ص14.

الفصل الثاني عشر:هل معك عشرة دنانير؟

الفصل الثالث عشر:اصطدام غير مفاجئ لأقدار في الطريق.[1]

وما نلحظه عن هذه العناوين أنها تعتبر بمثابة استباقات قبلية لفصول الرواية غير تامة المعنى ،فهي تثير جملة من الأسئلة نحن بحاجة إلى معرفة الإجابة عنها،ولايتسنى لنا ذلك إلا من خلال التعرف على أحداث الرواية، ففي الفصل السادس من الرواية مثلا:والمعنون بحكاية قاع البئر،فهذا الاستباق يجعل القارئ حتما في حيرة ومحاولته التعرف على حيثيات هذه القصة (حكاية قاع البئر)،ماذا يقصد بهذه الحكاية؟ ومن هم أبطالها؟وما الهدف منها؟

وعند الرجوع إلى رواية **في عشق امرأة عاقر** وقراءة الفصل السادس منها نجد أنها تدور حول كشف أحداث ماضي الشخصيات التي وقعت في مآسي وخيبات أغرقتها في ظلمات وتَيهٍ،وبالتالي تفهم من هذا أن عنوان حكاية قاع البئر يقع في تناص مع المثل الشعبي الشهير(سرك في بير) فعلى حد تعبير هذا المثل الشعبي أن البير رمز لردم الأسرار .

فالراوي هنا وعلى لسان الشخصيات حاول إظهار هذا السر أو يفشيه وذلك من خلال مناجاتها مع نفسها أو في كلامها مع غيرها،فالسر حسبه يحس حامله بالراحة إلا عند البوح به و إلا فهو بمثابة الثقل على نفسية حامله،ويتضح ذلك من خلال الحديث الذي دار بين الشيخ(عبد العزيز) و(المعلم صاحب المقهى)حول ماضيهما،فالمعلم صاحب المقهى كان يعيش تائها ضائعا خادما للشيخ،أما الشيخ كان ذا ملك،إلى أن انقلبت صورة حياتهما بقدرة قادر فيتحول السيد إلى عبد والعبد إلى سيد.

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص215.

ومن حكايات هذا الفصل ما فعله الشيخ في صغره لما قام بالتشهير بفضيحة فتيحة،وما فعله(القريشي) من أجل ستر فضيحة ابنته.

ومن الاستباقات الخارجية المتضمنة في هذا العمل السردي نجد ما يذكره السارد في قوله أثناء تكهنه لأحوال المدينة بعد نزول المطر وما تذكره السلطات في قراءتها للصورة:(**ابتل كل شيئ في العاصمة حتى امتلأت الأرصفة [...] لكن الليلة ستكشف (المدينة–الحلم) عن أكثر أوجهها قبحا على الاطلاق،حين تتشبع بالوعات الطرق ويعلو الماء ليتحتل مراقد فئران العاصمة،ويحقنها بمزيد من التشرد[...]،بل سيضيف إليهم عددا آخر كعادته.ثم سيأتي بعد انقشاع السحب وتوقف المطر وجفاف الأرض،رجل ضئيل ليحزن معهم ويواسيهم ويعلمهم بالسر الأعظم الذي لا يعلمه سواه(هذا من قضاء الله).سيكرر هذا ثلاثا ثم ينصرف من حيث أتى،لا إلى المدينة المجاورة للعاصمة،مثل العائدين من حيث أتوا،بل إلى أعلى قمة فيها،أين يمكن أن يرى كل شيئ وحيث لا يراه أحدا.**)[1]

فمن خلال هذا الحكي المستبق يحاول الراوي أن يلخص لنا ما نتج عن نزول الأمطار الطوفانية التي أغرقت العاصمة ،والتي من خلالها يكشف لنا الجانب اللامسؤول للمسؤولين تجاه كارثة بسيطة وقعت وكادت أن تدمر المدينة،فالمطر في معناه الحقيقي يرمز للغيث والرزق والزرع والحاية والنماء ،لكن في المدينة يرمز عكس ذلك فقد أصبح الناس يخافون نزول المطر بالمعنى الصحيح،لأن المطر يعني العذاب فكلمة غيث تعطي بعدا آخر في المدينة فيطلق عليها مطر والتي تعني العذاب بمعناها الصحيح،فهوة يشرد العائلات ويكسر الطرقات ويكشف سر البالوعات المسدودة تحت الأرض وهو ما زاد نسبة ارتفاع الماء من على سطح الأرض فيدخل البيوت ويؤرق حياة البشر وقد يغرقهم فيصبحوا في عداد الموتى

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص ص 22–23.

والمفقودين،مؤديا بذلك إلى سقوط أقنعة المدينة الفاضلة التي يتكلم عنها المسؤولوون.

ومن الاستباقات الخارجية كذلك ما يذكره السارد يذكر من خلاله ما يشهده الشارع،فيحاول أن يستبق نتائجها على لسان شخصياته،وهو ما نجده في المشهد الحوا ي التالي بين شخصيات الرواية،حيث يقول :(**لاشيئ سيتغير .على الاقل لن يتحسن شيئ.**

-[...]ستستفيق الحكومة وتعمل على تغيير الأمور.

-[...]الحكومة تعلم بكل شيئ منذ وجدت،ولن يهمها أن تحرق بلدية أو محكمة أومحكمة أو حتى البلاد كلها،ما دامت ستبني كل شيئن منم جديد من عرق الشعب،لا شيئ سيتغير،كل ما في الأمر أن أحدهم سيطلع علينا في نشرة الأخبار ليهدينا وعودا،وسنصدقه لأننا راغبون في تصديقه،وبعد مدة سننسى مطالبنا ووعوده.

-لكن الذي يحدث من شغب واحتجاج سيجبرها على أن تحترم وعودها.لم نعد وحدنا يا صديقي،العالم كله ينظر إلينا ولن يسكت.

[...]أتعرف ما سيحدث لاحقا، سأخبرك بالتفصيل الممل:سيُهدّؤون من روع الشعب ويعدونه بكل ما يريده،ثم حين يهدأ وسيهدأ حتما،سيبدؤون في الإعلان محاكمة بعض الشباب،الذي اندس مع المحتجين[..] وفي النهاية سيقولون إن ما حدث ليس له علاقة بالشعب وغبنه [...] سنصدقهم كما فعلنا في الخامس أكتوبر حين صدقنا أن مناصري سياسة الرئيس المتفتحة...)[1]

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص ص 108-109.

من خلال هذا المحكي الاستباقي يحاول الراوي تصور المستبقل من خلال استجماعه لأحداث ماضية يحاول من خلالها تصور مستقبل البلاد،ففي هذه الليلة ستحاول الحكومة تطبيق تطبيق سياسة (الأفيون والعصا) والتي نجحت في تطبيقها في أحداث 1988م،ستقدم الحكومة هذه الليلة وعودا للمحتجين،محاولة تهدأتهم بتحقيق بعض مطالبهم ،وبعد أن يهدأوا تبدأ في محاسبة ومحاكمة المتسببين في الفوضى والتظاهر،فهذا الاستباق الخارجي من خلاله تم تلخيص أحداث هامة من تاريخ الجزائر كانت بدايتها مع التعددية الحزبية والتغيير السياسي،وهو نفس الأمر مع مظاهرات الليلة.

وما يمكن أن نقوله من خلال هذا النوع من الاستباقات الخارجين أنها قليلة الحضور في هذا العمل اسردي،حيث اتسمت بالقفز عن المحكي الأول في بعده الزمني،السائر نحو الأمام،متبنية تصورات واستباقات تحصل في المستقبل .

أما **الاستباقات الخارجية** في رواية **يوم رائع للموت** في الأخرى كذلك متوفرة بقوة حيث يصور لنا الراوي من خلالها البحث والتطلع ليوم رائع للموت ،ومن أمثلة ذلك قوله:(صرخ دون أن يرغب فعلا في الصراخ،وفي لحظة انضم ،دون أن يعي إلى حلقة المتسمرين مكانهم وهو ينر فاغرا فاه...

-غفر الله له

-الله يمون في عونه

-...ربما يكون سقط خطأً

-...لاريب أن مصيره النار)[1]

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص69.

فمن خلال هذا المقطع الاستباقي نجد أن بدر الدين أوراري متجها في زحمة من الشعب نحو نبيلة ميحانيك،التي أشارت إليه بالنظر إلى الخلف وحين نظر خلفه شده منظر الحشود التي تنظر تهاوي جثة من الأعلى فصرخ قائلا وكنتيجة نهائية مستبقا الأحداث وحكم من خلالها على حليم (أن مصيره النار).

وكذلك في قوله لحظة انفصلت قدماه عن الحافة وخصوصا عندما انتابه الشك في القرار الذ يقام به حيث يقول:**(هل أنا خائف؟)** [1] فهو يحاول أن ينزع الشك من نفسه ويعطيها بعضا من الثقة أثناء تنفيذه قراره الأخير وهو الانتحار من أعلى العمارة، وفي موضع آخر يقول في قرارة نفسه:**(وحين أستعيد عافيتي أعود،فلا بد من العودة ذات يوم،ولتدع تلك العاهرة ربها أن تموت قبل ذلك ،أما الآن فسأستعيد بعض كرامتي،وسيدفع هذا القابض النذل ثمن ما ذرفت من دموع،وهذه النظرات الهازئة والمشفقة.)** [2]فهو قرر أن يستعيد بعضا من كرامته التي داست عليها نيسا بوتوس وذلك بالثأر منها مستقبلا؛حيث يقول في قرارة نفسه **(فلتدع تلك العاهرة ربها أن تموت قبل ذلك)** ،أما في هذا الوقت بالذات يحاول أن يحفظ ماء وجهه مع القابض الذي طلب منه ثمن التذكرة.

ويقول في موضع آخر كاستباق خرجي في قوله :**(حين انتهيا من نمهما وغيبتهما، استأذن حليم للانصراف ،ادعى انه لم يعد قادرا على السهر فأذن له عمار الطونبا وودعه مصافحا.وضع في جيبه ورقة بخمس مائة دينار ولف فيها سيجارة،قال له وهو ينصرف:(هذا دين سترده ذات يوم).)** [3]فالخمسمئة دينار دين عليه مستقبلا يجب أن يردها.

---

[1]–سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص7.

[2]– المصدر نفسه:ص66.

[3]– المصدر نفسه: ص80.

ومن الاستباقات التي تتعلق بموت حليم بن صادق وما يحدث بعدها فنجده يعبر عن هذا الحدث الهام قبل نهاية حياته واصفا ذلك بالذكرى الاسطورية،حيث يقول:**(وحتى تكون ذكراه أسطورية فقد كتب إلى نفسه رسالة يبين فيها أسباب انتحاره وبعثها إلى نفسه من البريد،وقد قدر أنها لن تصله إلا بعد أسبوع في أحسن الأحوال،أي بعد أربعة أيام من اليوم،وهكذا ستذكره الجرائد مرتين:مرة لتعلن عن انتحاره المأساوي،ومرة ثانية لتعلن عن وصول رسالة تظهر للعلن أسباب موته،وكأنها رسالة بعثت من قاع القبر،حُملت على أجنحة الموت.)**[1]فهو أراد من خلال هذا المقطع السردي أن يجعل موته أسطوريا تتكلم عنه وسائل الإعلام مرتين مرة عند انتحاره ومرة عند وصول الرسالة التي بعث بها مفسرا من خلالها أسباب وفاته للناس.

ويواصل حديثه عما يحدث بعد انتحاره وخصوصا حديثه عن لباسه الرث وعن ضخامة جثته وضخامة بطنه كذلك حيث يقول :**("ربما هو شعور سابق للحظة ". قال لنفسه محاولا طمأنتها وهو ينظر على جسده الضخم يتهاوى من علٍ. لحظتها أدرك أنها المرة الأولى في حياته التي ينظر فيها إلى جسده بالمقلوب،ولعلها المرة الأولى التي يستغرب فيها من ضخامة بطنه،فلم يكن يتصور أنها على هكذا ضخامة ،ثم سرعان ما كره ما كان يرتدي من لباس،فتساءل بما يوحي بالحسرة:(هل ستذكر الجرائد غدا ما كنت البس؟)كان هذا السؤال كافيا ليبعث الشك في نفسه من جديد فلعله لم يحسب للأمر كما ينبغي.)** [2]ففي هذا المقطع السردي الأسطوري الذي يكتشف من خلاله حليم بن صادق ولأول مرة أن بطنه منتفخ بهذا الشكل حيث لم يكن يتصور أنها ضخمة إلى هذا الحد ،كما أنها تعد أول

---

[1]–المصدر نفسه:ص8.

[2]– سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص11.

مرة ينظر إلى جسده بالمقلوب،ثم ينظر إلى لباسه فيجد أنه رث وبالتالي وقف حائرا خائفا من الصحافة التي ستتكلم حتما على لباسه الرث.

01-01-02-02-الاستباقات الداخلية/*Prolepses internes* :

وهي الاستباقات التي (لايتجاوز مداها نقطة نهاية السرد)[1]،كم يشير هذا النوع من الاستباق إلى وقائع سوف تحدث فيما بعد،مع ذلك يبقى داخل الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية،ولا يتجاوز مداه الحكي الابتدائي،وهو أكثر أنواع الاستباق استعمالا،كما أن هذا النوع من الاستباق يطرح نفس نوع المشاكل التي تطرحها الاسترجاعات التي من النمط نفسه،ألا وهي مشكل التداخل،مشكلة المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي،ومن ثم سنهمل هنا أيضا استباقات غيرية القصة التي لايتهددها هذا الخطر،سواء أكان الاستشراف داخليا أو خارجيا.[2]

وبهذا فالخطاب الحكائي معرّ ض لخطر التداخل والتكرار مثله مثل الاسترجاع الداخلي الذي ذكرناه من قبل،إلا أنه يتميز عنه في كونه يؤدي دور الإعلان***l annonce*** في مقابل دور التذكير تلعبه الأخرى ***le rappel***[3]وهو ما يجلب ذهن المتلقي ويجعله منتظرا ما سيحدث،متشوقا لما سيحدث مستقبلا.

فالقفز من الزمن الحاضر ومحاولة الولوج إلى المستقبل يجعل القارئ أمام مفارقة سردية لها تأثير كبير على حركية السرد وتتابع الأحداث والكشف عن خفايا

---

[1]–فريدة إبراهيم بن موسى:زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية،دراسة نقدية،دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن ، 2012 م، ص79.

[2] جيرار جينيت:خطاب الحكاية:ص79.

[3] عبد العالي بوطيب:إشكالية الزمن في النص السردي:ص ص 135–136.

الشخصيات، لهذا كان الاستباق عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه.

وفي رواية **تصريح بضياع** نلمح طرقا لاستخدام السرد الاستباقي الداخلي،الذي تسعى مقاطعه للقفز على حاضر النص،واستباق الأحداث،محاولة بذلك التطلع إلى ما هو محتمل الحدوث في العالم الروائي،وهذه الوظيفة الطبيعية للاستباق. وهنا نجد أن الراوي نهل من الماضي أكثر من توقعه للمستقبل،فالرواية استدعت من الماضي ما يعادل عشرة أضعاف ما استدعته من المستقبل فالراوي يحيل المتلقي إلى مستقبل الأحداث منذ بداية الحكي، في صورة استباق زمني،حيث يقول :**(عدنا إلى المحافظة ومكثنا بها قرابة نصف الساعة،قبل أن يتقرر ترحيلنا إلى "الكافينياك"،محافظة شرطة أخرى تقع في شارع الأرجنتين،على بعد خمسين مترا عن حديقة صوفيا)**[1]،فالراوي يذكر لنا أنه سيتم نقلهم إلى محافظة شرطة أخرى تدعى"الكافينياك"،وعن خروجه من السجن يذكر :**(في العاشرة ليلا خرجت من سجن الحراش،فلم يكن–وقد تأخر الوقت–إلا المبيت في أي نزل،وعزمي أنه إذا كان الصباح عدت إلى منزلي بدوار بن يمينة...)** [2] فقد خرج في ساعة متأخرة من الليل ولم يكن له إلا أن يبيت في الفندق بوسط ساحة الحراش.

وفي موضع آخر يقول **البطل/الراوي** عن **عمي أحمد الصوري** الذي هو في نهاية القصة يكتشف أنه والده،حيث تشاء الأقدار ويلتقيا في السجن:**(ورغم ارتيابي من أمره،فقد كنت سعيدا بما آلت إليه الأمور بيني وبين عمي أحمد،ربما لأنني أردت أن أعرف قبل رحيلي من هنا سبب انجذابي إليه واحتقاري له في نفس**

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص32.

[2] المصدر نفسه:ص106.

الوقت،وجاءت الفرصة المواتية.)[1] فقد سعد البطل الذي هو نفسه الراوي بما آلت إليه الأمور بينه بين عمي أحمد الصوري والده الذي فر من البيت.

ومن الاستباقات كذلك قوله عن المقولة التي أثرت في نفسه كثيرا –إنها نبوءة العجوز– التي تتكرر في ذهنه،حيث يقول الراوي :**(ولكن أنى لطفل في الرابعة أن أن يتخيل عجوزا تختلف عن جدته؟!،وأنى له أن ينسى تلك الجمل المسجوعة التي ترويها أمهةعلى لسان العجوز"تزيْدي تسعة،الرجال فيهم ربْعة،واحد ظالم ولاخر عالم،واحد أعمى ولاخر يرفدو الما")** [2]،حيث جاء هذا النوع من الاستباق بصيغة استشرافية،مفاده أن العجوز تنبأت لوالدة البطل أنها سترزق بتسعة أبناء،اربعة منهم ذكورا،وتنبأت بمصير كل واحد منهم،قبل أن يرى النور في هذه الحياة فواحدهم ظالم والآخر عالم والذي هو البطل –عالم بحقيقة والده المجهولة–وواحد أعمى وأخيرهم (يرفدو الما) على حد تعبيرها،فالعجوز استبقت الأحداث قبل وقوعها وأخبرتنا عن مصير الذكور الأربعة قبل وجوده في الحياة،وهو ما نلمس تحقق هذا الاستباق في نهاية القصة.

وهناك استباق آخر جاء على لسان البطل في قوله:**(لف فوزي راعه حول كتفي،محاولا مواساتي:**

–لاعليك،ستنقضي هذه الأيام كما انقضت سواها.

ثم افترشنا في الوادي،نكاد نلتصق بباب القاعة...)[3]ففوزي من خلال هذا الاستباق الاستشرافي يحاول أن يبسط الأمر ويبين له أن الايام ستمر مثلها مثل التي مرت وهي عادة نصائح تكون من صديق وفيٍ.

---

[1] المصدر نفسه: ص154.

[2] المصدر نفسه:ص35

[3] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص123.

أما رواية **في عشق امرأة عاقر** في الأخرى لم تكن خالية من الاستباقات الداخلية،فحسان كان من عادته كلما استقل القطار يحاول أن يشغل وقته بالمطالعة،وفي هذا الشهر كان يقرأ رواية **ميودراك بولاتوفيتش(رجال بأربع أصابع)** ،حيث بقي له منها سوى ثلاثين صفحة ستقتل له من الوقت حوالي ساعة فقط،وبالتالي لن يشرع في قراءتها الآن،فلو قرأها كلها ستنتهي ويجد نفسه يسمع لكلام الناس،وهو ما يوضحه في قوله :**(كان يدرك وهم يفكر في طريقة لقتل الوقت المتبقي،أن الصفحات المتبقية من روايته لن تمكنه من قتل إلا ساعة من الزمن.لن يجازف بقراءتها الآن،لأنه لوفعل لوجد نفسه مضطرا لأن يجلس لاحقا في القطار،وسط الغاشي،يستمع إلى ترهاتهم.)**[1]

فمن خلال هذ المقطع الاستباقي الذي يحاول من خلاله الراوي سد فجوة،وأثناء حيرة القارئ هل سيقرأ الرواية ويكمل الصفحات المتبقية أم لا نجد الراوي يبدأ من جديد فيقوله:(**أشعلها وأخذ نفسا عميقا جعله يسعل على مرتين،وبحركة هادئة فتح محفظته وأخرج منها رزمة الجرائد ووضعها على حجره.**

من مكانها هذا ،لم يستطع حسان ربيعي التمييز بينها ليختار البدء بأكثرها شهرة. ابتسم وهو يدرك صعوبة التمييز بين جرائد لاتميز لها،وإذ ذاك بدأ يتصفحها واحدة واحدة.

كانت جميعها تتحدث عن وطن رائع مزدهر،عن شعب لايقسم إلا برأس رئيسه[...] جميعها تتحدث عن نسب النمو المرتعة وعن البطالة التي لم تعد إلا ذكرى...).[2]

فحسان يتطلع لقراءة الجرائد في القطار لقتل بعض الوقت،لكنه سعيدها إلى محفظته بعد الاطلاع على عناوينها التي لم تعجبه كونها تتكلم عن الوضع الاقتصادي للبلاد،بل اكتفى بسد الفجوة الحكائية الاستباقية من خلال الإشارة إلى

---

[1] المصدر نفسه:ص16.

[2]–سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص ص 16–17.

اتفاقها في توجهها وتزييفها للحقائق،وتجاهلها للأوضاع الراهنة،وفي محاولة أخرى منه لقتل الوقت أخرج هاتفه وبدأ في قراة الرسائل النصية التي حفظها من قبل،عله يقتل بعضا من الوقت إلى حين قدوم القطار،حيث يقول :**(انتابه الفضول ليفتح ملف الرسائل التي حفظها فيه،فقد فكر أن إعادة قراءتها سيقتل بعض الدقائق إلى حين قدوم القطار،كان يأمل في أن تقضي إعادة قراءتها على عشر دقائق على الأقل،مادام لايذكر أنه سبق ومحا أية رسالة وصلته).** [1]فمم خلال هذا المحكي الاستباقي الذي قامت به الشخصية،محاولة من خلاله التخلص من الوقت،حيث لم تنفع قراءة الجرائد ولا قراءة الرسائل النصية الموجودة في الهاتف من جهة،ولم يحن وصول القطار التالي من جهة أخرى.

أما رواية **يوم رائع للموت** فهي الأخرى ساهم السرد الاستباقي في التعريف بشخصياتها والكشف عما يدور في ذهنها كما ساهم في التطلع إلى الأمام وكشف المجهول، حيث يورد عدة تخمينات لحليم بن صادق قبل لحظات قليلة من انتحاره حول ما سيقوله الناس عن موته المفاجئ والغامض، باعتبار أن الانتحار جريمة في حق النفس وهو شيء غير عادي ومخالف لقضاء الله وقدره ،والإنسان لا يقوم بهذه العملية إلا إذا فقد كل آماله في الحياة ويئس من رحمة الله الواسعة، كما أن حليم بن صادق يستبق الأحداث و يتخيل ما يحدث لجثته بعد أن يلقي بنفسه من أعلى العمارة، ومن جهة أخرى يورد الراوي أيضا بعض الافتراضات والتخمينات لعمار الطونبا عندما تُذكر أمامه الشرطة، فكل هذه الاستباقات التي جاءت على لسان الشخصيات مجرد توقعات قد تحدث وقد لاتحدث.

ومن أمثلة ذلك ماذكره الراوي في قوله :**(جلس "معرفة"عمار يتلهف الحديث وكان قد عاد للتو من العاصمة:**

[1]– المصدر نفسه،ص18.

-جئتك بأخبار من الحومة لن تصدقها.

-لاتخف،بعد الذي حدث معي يمكنني أن أصدق أي شيئ.

-ولكنها أخبار لا تحدث إلا في الأفلام.

-لا تقل لي أن نيسة تزوجت أو أن حليم أصبح ثريا.

قال حليم الكردوني وأضاف ساخرا:

-أو أن حليم تزوج من نيسة.

-لا..ليس هذا ،فهذه أمور رغم غرابتها يمكن أن تحدث.)[1]

فمن خلال هذا المقطع الاستباقي الذي توقع من خلاله عمار الطونبا جملة الأحداث قد تكون هامة في حياته مفادها أن أحد معارفه –معارف عمار– على حد تعبير الراوي وأثناء عودته من العاصمة اتجه مباشرة للقاء عمار ليفيده بأخبار الحومة،وكان متفاجئا بها معتقدا أنها لاتحدث إلا في الأفلام،ويقاطعه حليم متوقعا أن تكون هذه الأخبار إما زواج صديقته نيسة بوتوس،أو أن حليم بن صادق أصبح ثريا أو أن حلم كذلك تزوج من نيسة بوتوس .

ومن الاستباقات الداخلية كذلك ما ذكره الراوي في معرض حديثه عن خوف عمار الطونبا من الشرطة،وماسيحدث له إن لم يدفع ثمن التذكرة،فمصطلح الشرطة في ذهنه شبيه بمصطلح السجن،وفي هذا الصدد يقول :(**تخيل الأمر لحظة، فهاله ما يمكن أن يحدث، سينظرون في سوابقه، وسيجدونه مذنبا، فهو صاحب سوابق، ولن تحتاج الشرطة إلى محاكمته، فكل صاحب سوابق في نظرهم مذنب، مخلوق غير قابل للتوبة وإن كانت صادقة[...]تخيل ما قد يجدونه من متعة في**

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص109.

أسبوع كامل من الشتم والركل والضرب على القفا...)[1]،فلشدة هوله مما يحدث له من عقاب من طرف الشرطة إن لم يسدد تذكرة القطار ،وخصوصا لما يطلعوا على سوابقه ويجدون أنه مسبوق قضائيا ،وأنه مجرم أو مذنب غير قابل للتوبة وإعادة التربية،كما أنه قد تخيل المتعة بمعناها السلبي التي يجدونه في السجن خلال أسبوع كامل،مم شتم وسب وتعنيف.

ومن جهة أخرى نجد أن عمار تأثر بمقولة إمام المسجد عن موعد الكافرين جهنم وعدم اقتناعه بمرتزقة الدين على حد تعبيره،وهو ما نجده في قوله : **(أكثر ما كان يشغله قبل أن يقدم على الانتحار، عقوبة ما بعد الموت، فلطالما سمع إمام المسجد يتحدث عن جهنم المنتحرين، ولكنه كان يشك في صدق هؤلاء المرتزقين بالدين،لم يكن مقتنعا بأن الله العادل يعاقب من فر إلى عدله من ظلم دنياه...)**[2]،فمن خلال هذا المقطع السردي الاستباقي نجد أن عمار الطونبا وأثناء إقدامه على فكرة الانتحار تذكر عقوبة ما بعد الموت التي سمعها من إمام المسجد،والتي لم يكن مقتنعا بها ،فقد كان يثق في عدل الله ورحمته بكل من فر إلى عدله ورحمته،فبعد انتحاره يتوقع دخوله الجنة.

ومن علو خمسة عشر طابقا يفكر حليم من خلال تفكيره الاستباقي من خلال هذا المقطع أن سقوطه على وجهه سيشوه جسده،وهذا ما نجده في قوله :(**فكر حليم بن صادق وهو يتهاوى إلى الأرض من علو خمسة عشر طابقا أن سقوطه على وجهه سيجعل من جسده جثة مشوهة على أقل تقدير، أو لعلها ستكون جثة بلا وجه.[...] في البداية كره الفكرة،ولكنه سرعان ما أدرك مدى غرائبيتها،خاصة وأنه لم يكن يحمل حينها أوراق هويته،ولا أي شيئ من شأنه أن يرشد المحققين لاحقا إليه،فأعجبته فكرة أن يصبح انتحاره لغزا بوليسيا يجعل**

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص61.

[2] المصدر نفسه:ص58.

المحققين يتساءلون من يكون...) [1]فحليم من خلا هذا المقطع الاستباقي توقع سقوطه على وجهه سيشوه جثته ويصعب على الشرطة التعرف عليه،خصوصا أنه لم يكن يحمل أوراق هويته،وهو ما جعل من انتحاره أمرا غرائبيا،وبالتالي يجعل من انتحاره لغزا بوليسيا يحير المحققين ويجعلهم يتساءلون من يكون هذا الشخص المنتحر،مشوه الوجه لايحمل معه أوراق اثبات هويته.

وما يمكن أن نصل إليه من خلال هذين النوعين من الاستباق داخلي وخارجي ندرك أن دلالات الزمن تحيل إلى الحركة اللامنتهية والدائمة الاستمرارية للأحداث التي تحركها شخصيات روايات سمير قسيمي.

كما أنه وبعد جولتنا البسيطة في رحاب تقنيتي الاسترجاع والاستباق التي تعددت وتنوعت في أولويات الحضور بين ذاكرة معبأة بجملة من الأحداث وتوقع يخرجها إلى شرفة الترقب والاستشراف،فبهذا التنازع على ساحات الحضور أدى إلى بلورة الأحداث في زمنها بمقتضى أن كل مفارقة كانت تشغل داخل الرواية لهدف واحد هو تقديم المحكي في قالب متماسك ينأى عن الاضطرابات والاختلالات.

01-01-03:إيقاع السرد بين التسريع والتبطيئ:

نعتبر تسريع السرد وتبطيئه مفارقة ثانية ساهمت في خلخلة وتشظي النظام الزمني لروايات سمير قسيمي، فبإمكان القارئ اكتشاف هذه الخلخلة من خلال الوتيرة الزمنية في عرض الأحداث،وذلك عن طريق تسريع السرد وتبطيئه، حيث يتم ذلك من خلال مجموعة من التقنيات ذكرها جيرار جينيت **(الخلاصة *résumé/Sommaire*)**، **والحذف (*Ellipse*)** ، **والمشهد (*Scène*)**،ثم **الوقفة(*Pause*)**.

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص20.

كما أطلق الباحثون عليها عدة تسميات منها:الديمومة–السرعة–الايقاع–الاستغراق،ونعني بها–حسب جيرار جينيت العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني(كذا متر في الثانية وكذا ثانية في المتر)،فسرعة الحكاية تتحدد بالعلاقة بين مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين)والطول هو (طول النص المقيس بالسطور والصفحات، [1]فبذلك تعبر عن طبيعة العلاقة القائمة بين فترة الأحداث المروية،يوم،أسبوع،شهر،سنة،وبين مدة السرد،فبإمكان الروائي أن يروي أحداثا جرت في سنة كاملة على فضاء ورقي لا يتجاوز الصفحة أو الصفحتين،وقد يكون العكس فيعرض لنا شهرا أو شهرين من الأحداث،في صفحات قليلة جدا،فمن خلال هذا نفهم أن العلاقة بين الزمن الواقعي وزمن السرد ترتبط بسرعة تقديم الأحداث.

01-01-01-03-01-01::تسريع السرد:تظهر عملية تسريع السرد في النص السردي من خلال توظيف تقنيتي **التلخيص *Sommaire*** و**الحذف *Ellipse***،كما يمثل تسريع السرد اختصارا للزمن الحقيقي في إشارة أو جملة أو عبارة،من خلالها نوحي للقارئ أنه توجد هناك فترة زمنية تجاوزها الكاتب لسبب ما.

01-01-01-03-01-01:الحذف: وهو عند الناقدة سيزا قاسم معروف باسم الثغرة ،أما الترجمة التي عرفت انتشارا واسعا بين النقاد والدارسين هو مصطلح الحذف،ونعني به تحقيق السرد في أقصى سرعة ممكنة،حيث يتخطى السارد من خلالها لحظات حكائية كما لو أنها لم تكن جزءا من الحكاية،وذلك لصعوبة سرد الأحداث في سلسلة حكائية متتالية،لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي،وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يحكى،هذا من جهة ومن

[1]جيرار جينيت:خطاب الحكاية ص 102.

جهة أخرى تساعدنا تقنية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية.[1]

كما يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته،فهو تقنية زمنية تقضي باسقاط فترة زمنية قصيرة كانت أو طويلة من زمن الحكاية وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، [2]ومن هذا نفهم أن الحذف يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة.[3]

ومن مظاهر تقنية الحذف في **رواية تصريح بضياع** ما يمكن أن نستجليه من خلال هذه المقاطع السردية، ما نجده على لسان قاديرو وهو في السجن أثناء محاورته للبطل ،حيث يظهر الحذف جليا في قوله:« **كدت أن أطلب من قاديرو أن يعرفني به حين تبين لي أنه يعرف الشيخ جيدا،فحسب ما أخبرني به ،فقد أمضيا فيما سبق أعواما معا،حين كان عمي أحمد الصوري يقضي عقوبة العشرين عاما: حينها كان لايزال محتفظا بقوته،إلا أنه لم يستعملها في غير محلها قط،فطوال عشرين عاما أمضاها بين سجون الحراش لامباز والبليدة،لم يتشاجر إلا مرتين أو ثلاثا،وفي جميعها كان صاحب حق...** » [4]،فمن خلال هذا المقطع يتضح بفضل جملة كمن الإشارات أن السارد قد اختزل على لسان السجين قاديرو أياما طويلة بل عدة سنوات من حياة عمي أحمد الصوري التي قضاها في السجن،معرجا في ذلك على البعض من جوانب حياة عمي أحمد الصوري الشخصية والتي منها ذكر أنه

---

[1] مها حسن قصراوي:الزمن في الرواية العربية(1960–2000):أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،إشراف محمود السمرة،قسم اللغة والأدب العربي،الجامعة الأردنية،الأردن،2002م، ص230، بحث منشور.

[2] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي(من منظور النقد الأدبي):ص156.

[3] المرجع نفسه:ص156.

[4] –سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص131.

طيلة العشرين سنة التي قضاها في السجون لم يتشاجر فيها مع أحد إلا مرة أو مرتين،فقد حذف الراوي جزءا هاما من حياة عمي أحمد الصوري،وهي تفاصيل حياته مدة العشرين سنة في السجن فقد اختصرها في جملة أو جملتين.

ومن أمثلة الحذف أيضا ما جاء على لسان البطل نفسه حول النبوءة التي تنبأتها العجوز لأمه،فقد حاول اختصارها في قوله :« **حلقة مفرغة من المحاولات البائسة،جميعها تترصد حلما غريبا راودني منذ الصغر،حلم أن أحقق نبوءة امرأة عجوز دقت باب بيتنا ذات مساء من عام 1954م.**

ظهرت النبوءة قبل ميلادي بنحو عشرين سنة ،ومن فرط ما رددتها أمي ثلاثين عاما على مسامعي آمنت بها،لينتهي بي المطاف إلى هكذا حالة:جسد ممدد على فراش من الاسفنج،وجه شاحب مصفر،وعينان جاحظتان تبحلقان في السماء...» [1]،فمن خلال هذا المقطع السردي نجد أن الراوي قام بتقليص وحذف الأحداث الحكائية المفترض وقوعها في زمنها الخاص،فالفترة المحذوفة من النص تم التصريح بها وذكرها(عشرون سنة)،فهي كفيلة بتسريع السرد وتعجيله بحذف الأحداث التي لا أهمية لها في البناء الزمني للأحداث،فبدل أن يذكر لنا ما حدث خلال العشرين سنة ،اكتفى باختصار ما حدث في جملة(عشرين سنة).

أما في رواية في عشق امرأة عاقر ما نجد الحذف في حوار حسان الربيعي مع لويزة بخصوص زوج أمه، حيث يقول:«**حين هدأت أو كادت .سألته من جديد:**

«**وأين هو الآن؟**».

«**توفي من ثلاث سنوات؟**».

«**المسكين**».**قالت ذلك بتأثر.**

[1]– المصدر نفسه:ص07.

«حزنت عليه كثيرا.فقد اعتبرته مع الوقت بمثابة والدي الذي لم أعرفه».

«أمر مؤسف!»» [1]فمن خلال هذا المقطع السردي،قام الراوي بتوظيف القرينة الزمنية **(ثلاث سنوات)**، حيث قام بافراغها من محتواها الحدثي–اكتفى بذكر السنة فقط دون الأحداث–،وذلك لعدم ارتباطها بالمجرى العام الذي يحرك أحداث الرواية.

ومن مظاهر الحذف في الرواية ما نجده ضمن حديث نسوة الريف عن المدينة رفقة مليكة،حيث يقولن: **«فقبل أربعين سنة،لم تكن المرأة العجوز امرأة عجوزا،ولم تكن تعرف من العاصمة إلا اسمها وقصصا طريفة تحملها جاراتها وقريباتها حين يزرن تلك المدينة البيضاء ذات المباني الشاهقة.[...]هكذا كن يصفن عمارات العاصمة،وهن وإن بالغنا في وصفها،كن صادقات رغم ذلك[...]كانت القصص عن العاصمة تستهويها . وهي وإن حلمت بزيارتها ذات يوم،لم يخطر على بالها إطلاقا أنها ستدخلها لاجئة دون رغبة،لترى بعد فترة وجيزة ما يستر ذلك البياض الناصع الموروث من زمن الرومي...»** [2]،فالسارد هنا من خلال هذا المقطع السردي لم يحدد لنا بدقة الزمن المحذوف من زمن الحكاية التي ذكرها،إذ أنه حاول الاكتفاء بذكر العبارة التالية(بعد فترة وجيزة)،حيث عمد من خلالها إلى ملأ هذا الفراغ الزمني بالايحاء إلى المفارقة التي ستراها مليكة عند ذهابها إلى العاصمة،وفي الأخير تجد أن تلك القصص الجميلة التي كانت تروى لها عن المدينة مجرد سراب لايمكن تحقيقه.

أما مظاهر الحذف في **رواية يوم رائع للموت** تتجلى في قوله :**«كان يسارع الوقت والخطى للوصول إلى أحد مقاهي لوتسمان ليرتشف فنجان قهوة ويدخن سيجارة يستدرك بهما ما فاته من متعة الإدمان.**

---

[1]–سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص93.

[2]– المصدر نفسه:ص88.

بين رغبته الملحة في الوصول إلى المقهى بأقصى سرعة، وحقيقة وجود المقهى على مرمى بصره، انصرف انتباه الرجل ذي القميص الأبيض إلى غير الرصيف الذي اعتاد المشي عليه منذ سنوات قادما من بيته أو من المسجد في اتجاه المقهى لذلك فلم يكن من الضروري أن ينظر إلى موضع قدميه، مادامت سنين المداومة قد حفّظت قدميه تضاريس

الرصيف الذي تطآنه.

هكذا ظن الرجل ذو القميص الأبيض..» [1] فمن خلال هذا المقطع السردي نجد أن الراوي قد عمل على تسريع السرد ولك بحذف ما جرى من أحداث خلال هذه السنوات التي لم يحدد مدتها الزمنية بشكل دقيق،حيث يرى أنها أحداث ميتة لافائدة من كرها،بل تعتبر حشوا،وإنما اكتفى بالتلميح بعبارة: **(...الرصيف الذي اعتاد المشي عليه منذ سنوات قادما من بيته أو من المسجد في اتجاه المقهى...)** ،فما حدث له في طريقه من البيت إلى المسجد إلى المقهى لا فائدة من ذكره في هذا السياق وبالتالي يحاول الراوي تسريع السرد من خلال توظيف تقنية الحذف التي قضت على كل حدث لافائدة منه.

كما يوظف الراوي الحذف في مقطع سردي آخر حيث يقول:«**وبينما كان حليم منتشيا بذكراه الأخيرة،كان بدر الدين قد أخرج السيارة من الحظيرة، ليقل نبيلة إلى أي مكان تريده غير حياته، فلم يعد قادرا على رؤية وجهها القبيح كلما استفاق صباحا، فمع مرور السنين، تحولت رغبته الجامحة فيها إلى نفور بالكاد استطاع إخفاءه، ربما لأنه لم ينس أبدا كيف حصل عليها،لم ينس كيف ذبحت رجلا أحبها أياما فقط قبل زواجها منه،لم ينس تعليقها الساخر،حين غادر حليم حانة ماتاراس مصدوما:**

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص35.

-نبيلة.مابك؟...هل تعرفينه؟

-لاعليك،مجرد غر أغرم بي

بعد شهور أخبرته خالتها(أمه) أن هذا الغر هو خطيبها...»[1]من خلال هذا المقطع السردي نجد أن الراوي وظف تقنيتين من تقنيات تسريع السرد وهما الحذف والتلخيص معا،حيث أنه قام بتلخيص ما حدث لنبيلة ميحانيك مع عشيقها بدر الدين من جهة ،وكيفية خيانتها لخطيبها حليم بن صادق من جهة أخرى،أما الحذف فقد وظفه من خلال اسقاطه وحذفه لفترة زمنية قُدرت بشهور،ويعود سبب مزج الراوي بين تقنيتي التلخيص والحذف كونه يريد تسريع السرد والمرور السريع على فترات زمنية.

وما يمكن أن نقوله أن الحذف في روايات سمير قسيمي تصريح بضياع وفي عشق امرأة عاقر ويوم رائع للموت غنية بمواطن الحذف الذي بفضله تمكن الكاتب من تجاوز الأحداث الهامشية،والوقت الفائض في السرد،كما ساعد الحذف على كسر رتابة التسلسل الزمني الذي هيمن في فترة ما على زمن السرد الروائي،إلى تلاعب زمني جديد،يسقط الفترات الميتة ويتجاوز الأحداث غير المهمة في البناء السردي.

02-01-03-01-01-01:التلخيص: " *Sommaire* أو *Résumé* " :

ويمكن أن نسميه: بالإيجاز أو المجمل أو التلخيص...، وكلها تدل على معنى واحد، وتعنى سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، تختزن في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون أن نعرض لتفاصيلها، وعليه يكون الزمن الحكائي أقل من زمن القصة أو السرد، لأن الزمن السردي يعتمد على انتقاء الأحداث التي تخدم منطق السرد،كما وتقوم الخلاصة بدور مهم في المرور على أزمنة غير جديرة بالاهتمام، فهي نوع من أنواع التسريع الذي يلحق القصة

[1]سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص60.

بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، وهي عنصر مهم في الشرح يتوقف عليه نجاح التحليل في الوصول إلى البنية السردية،كما ان البنية تتمثل في النظام الذي تتعالق به تلك العناصر بشكل دال.[1]

كما ترتبط الخلاصة بالأحداث الاسترجاعية الماضية أكثر بروزا من علاقتها بالتلخيص الحاضر السردي فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية أي خلاصة ارجاعية.[2]

ومن جهة أخرى كذلك تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يُفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات،واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل، [3] ويعني هذا أن التلخيص سرد مختصر موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر من زمن القصة حيث تتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث و وقائع دون تفاصيل كأن يستخرج من زمن القصة الطويل فكرة عامة أساسية و تذكر في زمن الخطاب .فنذكر السنوات الطوال في صفحات معدودات.

إن التلخيص في الرواية الكلاسيكية يلعب دوراً خاصا عرفه الروائيون منذ فيلدنج الذي أعتبر أول من أشار إلى هذه التقنّية " و إنّنا نسعى فيها أن نقتفي أثر الكتاب الذين يهتمون بكشف ثورات البلاد بدلاً من تقليد مؤرخي الحوليات الذين تدفعهم متابعة أفراد التسلسل الرتيب إلى الشعور بضرورة ملء نفس القدر من

---

[1] يُنظر: ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،(د–ط)، دمشق،سوريا،2011م، ص225.

[2] يُنظر:حسن البحراوي:بنية الشكل الروائي:ص146.

[3] حميد لحميداني:بنية النص السردي:ص76.

الصفحات عن أشهر و سنوات خالية من الأحداث كما يخصصون للفترات المشحونة التي تقع فيها أهم الأحداث المؤثرة على مسرح البشرية، و مثل هذه الحوليات كمثل الصحف التي تصدر في نفس عدد الصفحات التالية على التزام طريقة مخالفة : عندما نواجه حادثًا خارقًا للمألوف، فلن نألو جهداً أو ورقاً لتقديمه كاملاً لقارئنا .و عندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق عنايتنا فلن نتردد في تخطيها و نغفلها عن تاريخنا و نمضي قدماً لتقديم الأحداث الجسام،"[1] فمن خلال هذه الفقرة نستنتج أن التباين يظهر بين المشهد، التلخيص أو الحذف حيث قد يمر التلخيص على فترات غير مهمة مشيراً إليها فقط دون أي تفصيل، أما في التفصيل فيكون فقط فيما هو هام بالنسبة للقارئ و ضروري يتضح ذالك من خلال المشهد.

ومن مظاهر التلخيص في رواية تصريح بضياع نجد ما قيل على لسان الراوي«**بعد اشهر من الذهول ،أراد أن يمسك زمام حياته من جديد،وكانا لايزالان في البيت نفسه،قصد محاميا فنصحني بالتريث إلى حين أن يثبت عليها خيانتها،فحينها يمكنه أن يطلقها دون أن يفقد حق حضانة ابنته**»[2]،فمن خلال هذا المقطع السردي الذياعتمد في الراوي تقنية التلخيص،نجد أنه يحاول أن يذكر لنا علاقة فوزي بزوجته بعد أن اكتشف خيانتها له،فالراوي حاول أن يختزل ما دار بينهما من صراعات في بضعة أسطر رغم أن مدته الزمنية تقاس بالشهور ،فبذلك تجاوز السارد الكثير من مراحل الحكي وعناصره في هذه القصة كأحداث مسكوت عنها،والهدف منها أن تسريع السرد ،بتركيزه على الحدث الهام في القصة وهو خيانة زوجته له واتهامها إياه بضربها ليفقد بعدها ابنته ومسكنه ثم حريته في النهاية بعد أن دخل السجن .

---

[1] سيزا قاسم:بناء الرواية(دراسة تحليلية لثلاثية نجيب محفوظ):ص ص 81-82.

[2] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص128.

وفي موضع آخرى من القصة كذلك نجد الراوي يلخص لنا حادثة مهمة في هذا البناء السردي ألا وهو حمل أخته غير الشرعي،وخوفا من العار وانتشار الخبر قررت والدته تغيير مكان الاقامة باتجاه العاصمة،فرغم كثرة الصراعات وطول مدتها إلا أنه يحاول اختصارها في جملة بسيطة في قوله :«**ماكاد الشهر الخامس من حادثة برج أخريص أن ينقضي،حتى طلبت مني أمي أن أجد لنا نزلا في العاصمة،بعد أن استحال مكوثها وأختي عند العائلة،إذ بدأ بطن أختي في البروز فاضحا حملها...**»[1] ،فالخمسة أشهر التي كانت تقضيها أمه عند العائلة ،وما تخللها من تأنيب لأخته ولوم وصراع وصدام،حاول الراوي أن يلخصها في بناء سردي قصير لا يتجاوز جمل قصيرة بسيطة،وهذا ما يسهل على القارئ الوصول إلى حقيقة الأحداث الموجودة في الرواية .

أما في رواية في عشق امرأة عاقر فنجد أن الروائي قد وظف كذلك تقنية التلخيص محاولا بذلك تسريع بنية الزمن السردي لهذا البناء الروائي ويتمثل ذلك في قوله على لسان الراوي:«**وماذا تريدنا أن نفعل؟...نصبر وربي يدير اللي فيه الخير. -ألم تكفي ثمانية وأربعون سنة من الصبر.أقول لك بصدق،لم آمل أبدا لآمل الآن.لاشيئ سيتغير.على الأقل لن يتحسن شيئ.**»[2]فثمانية وأربعون سنة من الصبر لخصت المعاناة التي عاشها الشعب،فرغم ما فيها من مآسي إلا أن الراوي اعتبرها أحداثا ميتة ولم يعطها حقها من الشرح والتفسير،فرغم مرور الأربعين سنة إلا أنه لم تتحسن الظروف ولم تتحسن الأحول،ولم يعرف فيها المواطن حياة أفضل.

وفي موضع آخر يذكر لنا السارد بعض الأحداث الخاصة التي وقعت لحسان ومنها منذ مدة وهو يقع تحت تأثير الصوت الغائر الذي يؤثر في نفسه،حيث يقول:«**حينها،سمع الصوت الغائر فيه يهمس:**

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص91.

[2] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص108.

-أراك استحليت الحديث مع هذه الشمطاء.

زم فمه وتجاهله.خشي أن يجيبه في رأسه فيتمادى في الحديث وينفرد به.فلطالما علم أن ما منعه من الجنون طيلة هذه الأعوام،ادراكه بعالميه:عالم الصوت الغائر فيه وعالمه الخاص.وما دام هذان يحترمان حدودهما فسيبقى في مأمن من الجنون. »[1]،فمن خلال هذا المقطع الحكائي يحاول السارد أن يلخص لنا الحالة النفسية الخاصة التي يمر بها حسان طوال تلك الأعوام،حيث لم يقم بتحديدها مكتفيا بالإشارة إلى الآثار المترتبة عن الصوت الغائر فيه،ومنه نجد أن وظيفة التلخيص هنا تحيلنا على عجز حسان عن التخلص من تبعات وآثار الصوت الغائر في نفسه،وبهذا يجب عليه أن يتأقلم معه بحذر-الصوت الغائر-حتى يكون في مأمن من الجنون.

أما في رواية يوم رائع للموت فقد كان للتلخيص كذلك حضوره فيها ومن أمثلة ذلك ما ذكره الراوي في قوله: « **في تلك اللحظة بالذات،لحظة انحساره البصري،تجلى له المستقبل،ظلام في ظلام.أربعون عاما من حياة الشحاذة، عشرون عاما يعمل في لا شيء، عشرة أعوام يعيل عائلة تفرق أفرادها ،حتى لم يبق فيها إلا والده وأخوه البطال وأخته العانس،خمسة أعوام قضاها في دفع ديون أبيه وشقيقه المتكاسل التي لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد.**» [2]،فمن خلال ها المقطع السردي يقم الراوي بتقديم تلخيص موجز للظروف الاجتماعية الصعبة التي يعيشها حليم بن صادق،كما نجد أن هذا التلخيص قد جاء في قالب استرجاعي،قام الراوي من خلالها بتلخيص أحداث وفترات زمنية قد مضت ،محاولا بذلك اختزال محطات كثيرة من حياة حليم بن صادق،في بناء سردي لايتجاوز ثلاثة أو أربعة أسطر.

---

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص96.

[2] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص ص 88-89.

وفي مقطع آخر يصور لنا الراوي حياة أخوة حليم بن صادق،وفي هذا الصدد يقول:« **كان لابد له من الرحيل مثلما فعل شقيقاه الأكبر منه،هما أيضا دفعا من عرقهما وحياتهما الكثير حتى كادا يشيخان دون عائلة،دون زواج..ولكنهما على عكسه انتفاضا،صرخا في وجه أبيهما(كفى) وخرجا من بيته المستأجر ورميا ديونه التي لاتنتهي خلف ظهريهما.انصرفا إلى حياتهما،تزوجا،أنجبا أولادا،فعلا كل ما رغب في فعله ولم يستطع.لذلك أهدى والديه حياته...**»[1]،فمن خلال هذا المقطع لخص لنا الراوي حياة أخوة حليم بن صادق،فصور لنا حياة كاملة دون ذكر حيثياتها متمثلة في الزواج والانجاب ،وكل هذا في سطرين،والغرض منه تسريع البناء الزمني، كما عمد إلى هذا التلخيص لعرض شخصيات ثانوية متمثلة في أخوة حليم بن صادق لم يتسع السرد لمعالجتها بالتفصيل.

وما يمكن أن نقوله في نهاية الحدي عن الخلاصة في روايات سمير قسيمي ،أن الروايات تحمل في ثنايا فصولها كل خصائص الحياة وسماتها،بل إننا نرى الرواية الجيدة قطعة من الحياة،أو هي الحياة نفسها،ولكن صيغت بطرية فنية تخضع لاعتبارات الفن الروائي.

ومن كل هذا فـإذا كان الحذف مع الخلاصة يعتبران من أبرز التقنيات السردية التي تعمل على تسريع السرد،والسير به قدما نحو الأمام، فإن هناك حركة معارضة للتسريع تعمل على إبطاء السرد، و يتم الاعتماد فيها على تقنيتين مختلفتين تقفان على طرفيّ نقيض للتقنيتين المذكورتين سابقا ضمن حركة التسريع،و هما « المشهد و الوقفة» ، وكلاهما تعملان على إبطاء السرد وتقليصه إلى حدّه الأدنى، وعليه فإذا كان الوصف يوقف سير الأحداث المتنامية لتصوير شخص أو مكان،

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص89.

فالمشهد كذلك يعطّل حركة السرد و يجعل الأحداث تتوالى بكل تفاصلها و جزئياتها من خلال حوار الشخصيات فيما بينها...[1]

01-01-01-03-02:تبطيئ السرد:تعمل آلية تبطيئ السرد أو تعطيله بخلاف عمل الآلية السابقة،من حيث التعامل مع حركة سير الأحداث،ففي الوقت الذي تعمل فيه تقنية الحذف والخلاصة على تسريع وتيرةالسرد،فإن تقنية تبطيئ السرد بنوعيها(المشهد والوقفة) تعمل على التقليل من سرعة السرد والعمل على تبطيئه حتى يتسنى للقارئ تثبيت أحداث الحكي وفهمها،وفي هذا المقام سنركز على تقنيتي تبطيئ السرد وهما:المشهد والوقفة.

01-01-01-03-02-01:المشهد *Scène* : هو ما يتعارض مع التلخيص لأنّه يحاول أن يقدم لنا تدفق الواقع على نحو ما يحدث، فإذاكانت الخلاصة هي اختصار لعدّة أحداث في أقل عدد من الصفحات، فإن المشهد يعمل على تفصيل الأحداث و تناولها بكلّ دقائقها ،ويقصد به المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد،وهي بهذا تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق،وفي هذا الصدد ينبه جيرار جينيت إلى أنه دائما ينبغي أن لانُغفل أن الحوار الواقعي الذي قد يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا،حسب طبيعة الظروف المحيطة،كما أنه يمكن مراعاة لحظات الصمت أو التكرار.[2]

كما يقصد كذلك بتقنية المشهد، المقطع الحواري حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته[3] ،وهكذا يتعطل السرد الذي يسيرإلى الأمام خطيا وفيه يتطابق زمن القصة وزمن الخطاب من حيث مدة الاستغراق وتقوم المشاهد أساسا

---

[1] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي:ص193.

[2] يُنظر:حميد لحميداني:بنية النص السردي:ص78.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم) ،منشورات الاختلاف،ط1، 2010 ،ص الجزائر .95

على الحوار الذي يحقق عملية التواصل، وفي هذا الصدد يقول جيرار جينيت:«إن المشهد حواري في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن، بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا،»[1]حيث تكون المقاطع الحوارية أقرب إلى التمثيل المسرحي الدرامي منها إلى السرد، فتترك الشخصيات حرة لتبرز أمام القراء و نكتشف معها الخبايا، و الخفايا، و أدق التفاصيل التي نفتقد التعرف إليها إذ ما عمد الراوي إلى التلخيص أو الحذف، كما يمكننا الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية من خلال اللغة التي تعبر بها، فيستطيع القارئ مشاهدة هذه الشخصية أو تلك و هي تنفعل و تتفاعل كما يمكنه أيضا أن يراها تتحرك و تمشي و تتكلم و تصارع و تفكر و تحلم .[2]

وهكذا فالمشهد يكون حواريا بين شخصيات القصة دون تدخل السارد،ومن هنا نحاول أن نبين وظائف المشهد الحواري في العمل السردي،حيث نذكر منها:

-العمل على كشف الحدث ونموه وتطوره.

-الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر، كما أنها تعبر عن وجهة النظرتجاه القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية.

-احتفاظ الشخصية بلغتها ومفرداتها التي تعبر عنها.

-يعمل الحوار على كسر رتابة السرد، من خلال بث الحركة والحيوية فيه.

-تقوية إيهام القارئ بالحاضر الروائي، ويعطيه المشهد إحساسا بالمشاركة في الفعل "إن وهم الحضور يتقوى كثيرا بالإكثار من الحوار الذي ينتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح حين يكون المشهد حاضرا بالفعل.

---

[1] جيرار جينيت:خطاب الحكاية:ص108.

[2] يُنظر:سيزا قاسم:بناء الرواية(دراسة تحليلية لثلاثية نجيب محفوظ):ص65.

-احتفاظ الشخصية بلغتها ومفرداتها التي تعبر عنها، إلى جانب هذا تساعد المشاهد السردية على تطوير الأحداث والكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات.[1]

ومن أمثلة ذلك في رواية تصريح بضياع نذكر المشهد التالي :«**تقدمت نحوه لأعرض عليه عريضتي،فأشار إليّ أن أمهله لحظات حتى ينتهي من حديثه،فلم أجد إلا أن أصمت وأنشغل عنه بالحديث مع إسماعيل،إلا أن اللحظات سرعان ما امتدت دقائق ،والشرطي مازال منزويا،منشغلا في حديث لاينتهي،كان يتكلم بصوت هادئ،خافت كالتمتمة،لقد كان يحدث امرأة على ما يبدو.**

و إذ أنا منشغل في الحديث مع إسماعيل، ربت الشرطي على كتفي من خلف، و قال كما يقول الساخر:

-يبدو أنني أطلت عليك حتى بدأت تكلم نفسك.

التفت إليه و في نفسي شيء من الاستغراب لكلامه السخيف، نظرت نحو اسماعيل و في ظني أنه

غضب من تعليق الشرطي، إلا أنه كان كعادته هادئا،وكأنه لم يسمع شيئا.اشار إليّ في غفلة من الشرطي أن أمعن النظر فيه ففعلت،وقد قهمت إيماءته التي كانت تتعلق بشكله،فقد كان قصيرا قصرا ظاهرا،لايليق بمن كان في مثل بنيته الضخمة،إلا أن ما أدهشني فيه فعلا،هو كيف استطاع رغم قصره أن يلتحق بالشرطة،سؤال ما كنت لأطرحه لو تذكرت لو تذكرت حين حاولت المشاركة في مسابقة الضباط ولم أستدع حتى،ليس لأنني افتقدت لشرط من شروط الالتحاق،بل لأنني لم أملك واسطة تيسر الأمر عليّ.

---

[1] يُنظر:أ. أمندلاو :الزمن والرواية، تر :بكر عباس، مرا :إحسان عباس، دار صادر، ط1، بيروت ،1997م، ص133.

ماذا تريد بالضبط ؟

قال الشرطي يستعجلني، بعد أن استعاد هيبته التي كان قد تنازل عنها قبل حين وهو يتكلم في الهاتف،

فجعلته يتبعني و أنا أهم بدخول قاعة الاستقبال، فأمسكني من ساعدي كما يمسك صاحب الدار بسارق

يحاول اقتحام داره عليه، كل ذلك دون أن يعير اهتماما بإسماعيل الذي كان برفقتي.

-إلى أين ؟ " قال يخاطبني" ، ثم أردف:

-هذه ليست دار أمك.

أعرف أنني رغبت في أن أقول له أنها ليست دار أمه أيضا، و لكنني مدركا ألا طائل من هكذا ملاسنة

فكتمت غيضي و قلت:

-أريد الإبلاغ عن بطاقة فقدتها.

طيّب...

قال و كانت يده قد أفلتت ساعدي.

-عد يوم السبت، فقد نفذت منا الاستما ا رت.

كنت أعلم أن هذه واحدة من أقدم حيل الشرطة لتجنب العمل، فألححت عليه بشيء من الغضب، فقام

يدفعني محاولا طردي و أنا ثابت على مطلبي ألح عليه، و لمّا يئس منّي، طلب منّي الجلوس، بعد أن

أخذ بطاقة هويتي و انصرف،وماهي إلا دقائق حتى عاد وسألني عن اسميْ أبي وأمي فأجبته ثم طلب مني الخروج من قاعة الاستقبال والوقوف في رواق داخلي يقع بين قاعة الاستقبال والمكاتب الداخلية.ففعلتولم أمتنع[...] حين طال بي

المقام، نفذت سجائري،فطلبت من إسماعيل أن يحضر لي علبة سجائر بعد أن منعت من الخروج إلى حين،فرفضت كعادته[...]

كان ينظران إليّ ويهمسان خوفا من أفهم شيئا مما يدور بينهما،أما أنا فكنت أختلس النظر إليهما،بعد أن أدركت أنني صرت موضوع حديثهما.[...]

هكذا وجدتُني وحيدا في الرواق،لاأفعل شيئا إلا استراق السمع إلى حديث الشابين[....]

-مدَّ إليَّ يديك،فأنت مطلوب.

قال ذلك بصوت جمع بين الحزم والسعادة.

صعقت حين سماعي(أنت مطلوب)،ارتبكت قليلا،حتى أنني حاولت مقاومته...»[1]

إن هذا المشهد الحواري عمل على إبطاء حركة السرد بامتداده عبر ست صفحات كاملة من صفحات الرواية ، كمانجد أن الوحدة الحوارية للنص فرضت علينا أن لا نبتر بعض الأحداث التي تساهم في بناء المشهد وتوضيحه كوحدة حوارية فالحوار المثبت من خلال المقاطع السردية المبينة أعلاه، والذي جرى بين البطل و هو الشخصية الرئيسة في الرواية و بين الشرطي يبرز مدى فظاظة الشرطي، لذلك فهو يكشف عن قيم رئيسة يمكن اعتبارها علامات تحدد حقيقة هاتين الشخصيتين :العنف، السخرية، العناد، التملص، الصبر، الفطنة، البداهة...

كما يعتبر هذا المشهد الحواري الذي عمد السارد إلى تثبيته في الرواية- الحوار في مركز الشرطة- ، من أهم اللحظات الغنية في النص، و ما كان الأمر ليكون لو أن الحوار بن البطل والشرطي تم عرضه بطريقة أخرى غير المشهد،ومازاد الصورة جمالا هو المزج بين الوصف و الحوار في الوقت ذاته مما عمق تعطيل

[1] سمير قسيمي"تصريح بضياع: ص ص ص ص ص ص 12-13-14-15-16-17.

السرد و جعل تلك اللحظات تطول و تبدو و كأنها استغرقت فترة طويلة جدا،متوزعة على مساحة زمنية ليست بقصيرة.

ومن أمثلة المشهد كذلك في رواية في عشق امرأة عاقر ما نجده في الحوار التالي الذي جرى بين حسان وزوج أمه:«**كان من عادات زوج أمي الكثيرة،أن يحمل معه دائما علبة مناديل ورقية أينما حل.واحدة على حجره،واحدة على مائدة المعيشة،واحدة في غرفة نومه،واحدة في جيب سترته،واحدة..،المهم لايكون في مكان إلا وكانت مه مناديل ورقية.**

اعتقدت في البداية أنها بسبب تعرق يديه الشديد،ولكنني مع كل تلك السنين التي قضيتها معه،أدركت أنها كانت بسبب هوسه المبالغ فيه بالنظافة.

قلت،محاولا أن أضفي بعض المرح:

-أنت تهتم بي مثلما كانت تفعل هي،في الحقيقة أشعر أحيانا أنك أمي.

-أمك؟

-أنت تشبهها،ألم تلاحظ؟

-أشبه أمك؟!..ياشقي أنا رجل.

-لابأس في ذلك،أنت رجل وتشبه أمي.

صمت وهو يحدجني بنظرات غريبة.

قال وهو يمسح يديه المتعرقتين:

-ألهذا الحد صرت تكره أمك حتى تشبهها برجل.

ضحكت وأنا أراه جادا في حديثه وحملقته.

-ربما.

-ربما؟!

-أو ربما لأنني صرت أحبك إلى درجة أنني أشبهك بامي.

وإذ ذاك برقت عيناه وتبسم.كانت تلك من المرات النادرة التي رأيته فيها مبتسما.»[1]

من خلال هذا المقطع السردي المتمثل في الحوار الطويل الذي دار بين حسان وزوج أمه،والذي ساهم يشكل كبير في العمل على ابطاء وتيرة السرد،واحداث نوع من التماثل بين زمن الخطاب وزمن القصة،كما ساهم هذا المشهد على اكتشاف العالم الداخلي والنفسي لحسان تجاه زوج أمه بحبه له لأنه كفله بعد رحيل أمه،لدرجة أنه كان يشبهه بأمه،كما ساهم أيضا التكرار في إبطاء وتيرة السرد وذلك من خلال تكرار كلمة(واحدة في واحدة في ...) .

أما في رواية يوم رائع للموت فإنها هي الأخرى وظف الروائي فيها تقنية تبطيئ السرد من خلال توظيف المشهد الحواري وهو ما نجده في الحوار الذي دار بين حليم بن صادق وحليمة ميحانيك في قوله:«**كانت تنظر إلى وجهها النحيل بلا لون،ودمعتاها تحفران على وجنتيها أخدودين بتثاقل وحذر شديد،وهي لاتفعل إلا النظر إلى وجهها،دون أن تحاول مسحه أو غسله من جديد...**

ولكنها،بعد دقائق،حين وقفت على عتبة باب العمارة،لم تستطع أن تمنع نفسها من تذكر صوت حليم في الهاتف منذ يومين فقط

-ألو..ن معي؟

-نبيلة؟

-نعم..من معي؟

-حليم

-حليم؟

قالت وقد عرفت الصوت.شعرت برعشة تعتريها من أسفل قدميها إلى رأسها،أما هو فقد كان جافا باردا،وكأنه يكلم شخصا لايعرفه

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص ص 183-184.

-نعم حليم بن صادق

-نعم..نعمت عرفت الصوت

قالت تتلعثم كطفل طرق للتو باب الكلمات ،ثم ما لبث أن استعادت هدوءها،وسألته بنبرة المنتصر:

-ولكن من أعطاك رقم هاتفي؟

-لايهم،فقط اريد ان اقول لك شيئا،وأتمنى أن لاتقطعي الخط حتى أنتهي

-لاأستطيع فقد يسمعنا زوجي

-زوجك؟

-نعم زوجي

ضحك حليم،فاخترقت ضحكاته أذنيها وقد أدركت أن كذبها لم يعد يفيد معه،إلا أن غرورها جعلها تتعصب لكذبتها،فمن يكون مثلها متعودا على الكذب،لايكبحه شيئ عنه[...]..

-نعم زوجي،فأنا متزوجة منذ ثماني سنوات

-إذا كنت تعتبرين معاشرتك لبدر الدين زواجا..المهم دعيني أقول لك شيئا مهما[...]

-ماذا تريد بالضبط؟

-لاشيئ محدد،فقط احب أن أخبرك أنني شفيت منك،ضحكت ولعلها شعرت بسعادةما..(شفيت منك)[...]

قالت بنبرة المتنرفز،وأضافت:أعتقد أنك تريد تمضية الوقت فحسب،يستحسن أن تقفل الهاتف،ولا تحاول الاتصال مجددا

قالت ذلك ،وقد ألبست صوتها بعض الحزم

-لا،ليس هذا ما أريد

قاطعته:

-ماذا تريد بالضبط؟

-فقط أن تذكري القصة بين الحين والآخر

ثم أقفل الخط...»[1]،فمن خلال هذا المقطع السردي نجد أن الراوي قام بإيقاف وتيرة السرد،وفسح المجال لشخيات الرواية متمثلة في حليم بن صادق ونبيلة ميحانيك،ليدور بينهما حوارا عبر الهاتف،وهو ما زاد طول القصة وقام بتمديد زمن النص الحكائي،وهو ما ساهم بشكل كبير في ابطاء وتيرة السرد،كما نجد كذلك بعض الكلمات المتكررة داخل هذا الحوار الهاتفي أيضا ساهمت في تبطيئ وتيرة السرد.

02-02-03-01-01-01:الوقفة"pause": ويطلق عليها النقاد جملة من الاصطلاحات نذكر منها:السكون أو الاستراحة و تعمل مع المشهد على جعل السرد الروائي يتباطأ أو يتوقف، حيث يتّم تعطيل زمن القصة بالاستراحة الزمنية ليتسع في مقابل ذلك زمن الخطاب،كما تشترك الوقفة مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث ؛أي في تعطيل زمن السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر، ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفهما وأهدافهما[2].

كما أن الوصف قد أصبح الحامل الحقيقي لعمق إدراك الكاتب لعالمه الخاص وللعالم بصفة عامة فهو يقوم بعرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث المجردة من الغاية والقصد في وجودها المكاني عوضا عن الزمني وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية، وراهنيتها بدلا من تتابعها.[3]

ومن أمثلة الوقفة في رواية تصريح بضياع ما نجده على لسان االبطل وهو يصف السجن والحراس وغيرها من دقائق الأشياء:« **لم أكن أتوقع وأنا أرى السجن من زجاج السيارة أنه بهذه الهيبة،هيبة لم أشعر بها من قبل،فرغم العدد الهائل من**

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص ص ص 52-53-54.

[2] يُنظر:حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي:ص175.

[3] جيرالد برنس:المصطلح السردي:تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، ط1،القاهرة، مصر ، 2003م، ص58.

المرات التي رأيته فيها،كانت هذه أول مرة ألاحظ فيها جدرانه الزرقاء الشاهقة والأسلاك الشائكة التي تعلوها[...] بجانب البوابة الرئيسية الزرقاء ،مدرعة زرقاء مركونة على اليسار،يقف أمامها شرطيان يرتديان صدريتين واقيتين من الرصاص،يحملان جهازي إرسال ورشاشين أوتوماتيكيين،وعلى بعد مترين منهما سيارة شرطة رباعية الدفع من نوع تويوتا،ركنت قبال البوابة مباشرة[...]خصصت هذه البوابة لشاحنات المؤونة وللحافلات الناقلة للمسجونين وكذ ا لسيارات بعض مسؤولي السجن.

بجوارها باب حديدي من الحجم العادي،يدخل منه حراس السجن وبعض المحبوسين[...] أما على يمين البوابة الرئيسية،فتوجد بوابة كبيرة ولكنها أقل حجما من الأولى،وبجوارها باب آخر صغير يشبه الباب الأول...» [1]فمن خلال هذا المقطع السردي نجد أن الراوي قد بالغ في وصف السجن ذاكرا حتى أدق التفاصيل ومن ذلك لون طلاء السجن وعدد الحراس ولون لباسهم وسيارة المساجين وكلها تفاصيل ساهمت في تبطيئ عملية السرد بل ساهمت في توقفه،فبدل أن يستعمل الايجاز في الوصف اعتمد الوصف والتفصيل،وسبب هذه المبالغة في الوصف هو هيبة السجن ومدى تأثيره في نفسية الراوي.

أما في رواية في عشق امراة عاقر فنجد الوقفة من خلال وصف الراوي الطريق الذي يسلكه حسان الربيعي أثناء عودته إلى البيت،ويتجلى ذلك في قوله:«**كان كل همه،وقتئذ،كيف يعيد برمجة رحلة عودته إلى منزله بسي مصطفى. في العادة كان يستقل قطار بومرداس في الخامسة والنصف.وحين يبلغها بعد ساعة يسير حوالي عشر دقائق حتى يصل موقف الحافلات بجوار المستشفى،أين**

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص76.

يستقل حافلة إلى مدينة زموري،يصلها بعد عشرين دقيقة.وهناك يستقل أخرى في اتجاه سي مصطفى،فإذا وصل هناك سار ربع ساعة على قدميه ليبلغ منزله. كانت رحلة العودة،بكل احتمالات التأخير الممكنة،لاتستغرق أكثر من ساعتين ونصف الساعة...»،فمن خلال هذا المقطع السردي الذي قدمه الراوي في وصف طريق حسان باتجاه بيته نجد أنه عمل على توقيف نمو الأحداث عندما كان حسان يفكر طريق للعودة إلى بيته وذلك بعدما فاته القطار،فهنا توقف الحكي ويبدأ الوصف؛أي وصف الطريق التي كان يسلكها حسان من قبل،وما تعتريها من صعاب ومشقة.

أما في رواية يوم رائع لموت فقد نلمس فيها هي الأخرى جوانبا من الوقفة السردية ،والتي نجده في قول السارد:«**غير بعيد من مكان حليم بن صادق وصل إلى الكاليتوس مجنون جديد أضيف إلى قائمة مجانينها، كان يرتدي سروال جينز أزرق، تم زقت ركبتاه وحال لونه، متسخ ولكنه أقل قذارة مما كانت عليه الأرصفة التي زينتها أكياس قمامة سوداء حاصرتها بعض القطط بحثا عن الأكل، كانت جادة في بحثها إلى درجة أن مزقت بعض الأكياس وبعثرت محتوياتها على طول الرصيف ،ولكنها سرعان ما انسحبت يائسة،بعد أن تأكدت من خلو الأكياس مما يصلح للأكل[...] رغم غرابة المنظر،إلا أن المجنون لم يهتم به،وراح ينظر إلى الرصيف باحثا عن مكان أقل قذارة يجلس فيه[...]فانسحب سرواله المشدود بسلك استعمله كحزام من على ظهره إلى نصف مؤخرته حتى ظهر نصفها،...»**[1]،فمن خلال هذا المقطع السردي يصف لنا الراوي حالة المجنون الذي جلس بمكان غير بعيد من حليم بن صادق،ثم بدا في وصف لباسه،في مشهد يُتأسف عليه من الحالة التي هو عليها هذا المجنون مبينا بذلك العلاقة الحميمية التي تربط

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص15.

الشخصيات بالمكان،ثم عرّج إلى وصف القطط وأكياس القمامة،جاعلا وتيرة السرد تتوقف فاسحة المجال للوصف،وهو ما عمل على تبطيئ الزمن السردي.

نلاحظ مما سبق، أن تبطيئ الإيقاع الزمني تشكل من خلال توظيف تقنيتي الوقفة والمشهد،واللذان عملا على تخفيف ضغط الزمن نسبيا، فيتخذ إيقاع الحكي حركة بطيئة، كما نلاحظ كذلك أن المشهد قد احتل مساحة أوسع يكاد يغطي على التقنيات الأخرى،فمحكيات الشخصيات تتناغم مع محكي الروائي الخارجي، ومنه توحد الرؤية وبلون درامي تجاه الكون والحياة.

الفصل الثالث:

مظاهر التجريب على مستوى البناء المكاني.

01-بنية الفضاء

02-تشكل الفضاء في روايات سمير قسيمي(تصريح بضياع-في عشق امرأة عاقر-يوم رائع للموت).

02-01-الفضاء المفتوح/الفضاء المغلق.

02-01-01-الفضاء المفتوح في رواية تصريح بضياع.

02-01-02-الفضا المفتوح في رواية في عشق امراة عاقر.

02-01-03-الفضاء المفتوح في رواية يوم رائع للموت.

02-02-الفضاء المغلق.

02-02-01-الفضاء المغلق في رواية تصريح بضياع.

02-02-02-الفضاء المغلق في رواية في عشق امرأة عاقر.

02-02-03-الفضاء المغلق في رواية يوم رائع للموت.

01-:بنية الفضاء الروائي:

01-01:الفضاء في الرواية الجديدة: يحيل الفضاء في الرواية التقليدية على دلالة مباشرة ونهائية ومغلقة،لأنه يعتبر بمثابة انعكاس للعالم الواقعي في العالم الكتابي،ومع ظهور الرواية الجديدة أصبح خاضعا لتطور رؤية الكاتب الجمالية والمعرفية للواقع،فتغيرت طرق نينته في النص الروائي،وتمت اعادته تشكيله وابداعه بطريقة تضفي خصوصية على الرواية،وبهذا أصبح يختلف من رواية إلى أخرى،ومن ثم يكتشف الروائي عوالم تعبر عن رؤاه،وتبعده عن الجاهز والمعطى وتعانق المكن.[1]

كما قد جاء الفضاء ترجمة لانخرط الرواية الجديدة في التجريب والبحث المستمر والبحث عن أشكال جديدة،وهو ما يجعل الكاتب يغير ويجرب أشكالا متعددة للفضاء تبعا لتغير تناول مكونات النص الروائي،فنجد عنده تعددا للأشكال الفضائية في الرواية الجديدة،فنجدها تتراوح بين فضاءات ذات مرجعية واقعية،وفضاءات متخيلة واستيهامية ،وهذه الأخيرة لاتحيل على ماهو متعين في الواقع،وإنما تنفتح على الحلم والعجائبية،فتصبح فضاء متعاليا لا يعكس الواقع ولا يقوم على المحاكاة،فيتمظهر الفضاء انطلاقا مما تفرضه رغبة الذات وأحلامها،فيتحقق من خلال الص الروائي عن طريق الكثافة الشعرية،أما الفضاء ذو المرجعية الواقعية،فيجد مرجعه في الواقع،لكنه يطرح اشكالية العلاقة بين الفضاء في الواقع ،والفضاء في النص الروائي؛أي يطرح العلاقة بين ما هو لغوي وما هو مرجعي الكلمات والأشياء.[2]

01-02:مفهوم الفضاء: يرى الباحث **حسن بحراوي** في كتابه " **بنية الشكل الروائي** أن الفضاء في الرواية ليس في العمق، سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط

---

[1] يُنظر:حورية الظل:الفضاء في الرواية العربية الجديدة مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا:دار نينوى، سورية ،2011م، ص69.

[2] يُنظر: المرجع نفسه: ص ص 69-70-71.

والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها ،[1]فهو –حسبه– مجموع الأماكن التي تجري فيها الأحداث وتتحرك فيها الشخصيات،ويضيف قائلا عن الفضاء الروائي إنه، مثله مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلاّ من خلال اللغة فهو فضاء لفظي *Espace Verbal* بامتياز ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب وكذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه.[2]

ويقدم **حميد لحميداني** بعض التصورات الخاصة بالفضاء الروائي، فيرى أن منه ما هو معادل للمكان ويرى بأنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة ويطلق عليه الفضاء الجغرافي،وهو بهذا يعتبر فضاء مكانيا،حيث أنه لايتشكل إلا عبر مساحة الكتابة،وهو بهذا مكان محدود لاعلاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال،فهو ببساطة مكان تتحرك فيه عين القارئ،والذي نطلق عليه فضاء الكتابة الروائية باعتبارها فعلا طباعيا، [3]ومن جهة أخرى هناك الفضاء الدلالي ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام،[4]

وقد عرف الفضاء بقوله:«يُفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة.ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي ***l'espace geographique*** .فالروائي مثلا في –نظر البعض– يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط

---

[1] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي:ص31.

[2] المرجع نفسه: ص27.

[3] حميد لحميداني:بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي):ص56.

[4]–المرجع نفسه:ص62.

نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ،أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن،»[1] ومن هذا المنطبق ميز هو الآخر بين أربعة أشكال للفضاء في النص السردي نحاول أن نلخصها:

01-الفضاء الجغرافي: وهو المقابل لمفهوم المكان،ويتولد عن طريق الحكي ذاته،إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال.

02-فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضا،غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية-باعتبارها أحرفا طباعية- على مستوى البياض الورقي.

03-الفضاء الدلالي:ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي،وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة.

04-الفضاء كمنظور:ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي/الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي،بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه الخشبة في المسرح.»[2]

وفي بحثنا هذا ما يهمنا من تقسيم حميد لحميداني هو العنصر الأول(الفضاء الجغرافي)،على اعتبار أنه المقصود بالمكان الفعلي والمجسد داخل العمل الروائي،فالروائي من خلاله يوزع الأدوار على شخصياته تاركا لها المجال للتحرك وصناعة الحدث،وقد تتسع أو تضيق تبعا لطبيعة أحداث الرواية،وقد يتعدد كذلك الفضاء الجغرافي داخل الرواية،حتى يتسنى لمختلف الشخصيات أن تمارس أدوارها بصفة عادية،فلا يمكن أن يكون الفضاء واحدا تمارس فيه الشخصيات أدوارها.

أما موضوع الفضاء كمنظور أو رؤية،وهو ماتشير إليه كذلك الناقدة **جوليا كريستينا**، حيث رأت أنه يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن يهيمن على عالمه

---

[1]-حميد لحميداني:بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي): ص53.

[2]- المرجع نفسه:ص62.

الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تُشْبِه واجهة الخشبة في المسرح وتدلل الناقدة على رأيها باعتبار ما للمكان الفيزيائي من أبعاد تخييلية لا يمكن تجاهلها في بناء الخطاب الروائي، فمهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها،[1]وهكذا يعد مصطلح الفضاء بمثابة العالم الواسع الذي يحوي مجموع الأحداث الروائية،فالفضاءات التالية كالمقهى أو الشارع أو المنزل ، أو الساحة فهي أماكن جزئية وفي جملتها تعد وفق هذا التحديد الذي ذكرته جوليا كريستيفا.

إن الفضاء الروائي يتشكل أساسا من كلمات، إذ هو يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ويمكن القول إنّ المكان والبيئة الموصوفة يؤثران في الشخصية، ويحقرها على القيام بالأحداث، بل يدفعان بها إلى العمل، وبذلك فإن وصف البيئة والمكان هو وصف الشخصية.[2]

01-03: مفهوم المكان:لقد لقي المكان اهتماما كبيرا من قبل الدارسين،من حيث وظيفته في العمل الابداعي،أو من حيث أهميته كواقع ملموس،إذ أنه لكل حدث مكان وزمان يقيدانه ويميزانه عن غيره من الاحداث،ومن الباحثين الذين عرّفوا المكان نجد الباحث يوري لوتمان حيث درس المكان دراسة فنية عميقة من خلال بحثه في دراسة بعض الأشعار المعنون بـ(مشكلة المكان الفني)،ويمكن تلخيص رأيه حول المكان في قوله(المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة(من الظواهر،أو الحالات أو الوظائف،أو الأشياء المتغيرة ...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية(مثل الاتصال،المسافة...)،ويجب أن نضيف إل هذا التعريف ملحوظة هامة وهو أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها،ماعدا تلك التي تحددها العلاقات ذات

---

[1] حميد لحميداني:بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي):ص63.

[2] إبراهيم خليل: تحولات النص بحوث ومقالات في النقد الأدبي، وزارة الثقافة، ط1، عمان – الأردن ، 1999، ص150.

الطابع المكاني) [1]،من خلال هذا التعريف يمكن أن نفهم أن المكان الفني لدى يوري لوتمان،يختلف من حيث المميزات عن الأماكن العادية المألوفة،لأنه يحمل تيمات متنوعة حسب مقصديات الكاتب.

ومن نقادنا العرب الذين تطرقوا لمفهوم المكان،نذكر منهم الباحثة سبزا قاسم،من خلال تقديمها لكتاب يوري لوتمان المعنون بـ(جماليات المكان)،حيث تقول إن :«المكان أكثر التصاقا بحياة البشر،[...] فالمكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا يبدأ بخبرة الإنسان لجسده:هذا الجسد هو(مكان)»، [2]كما **قسمت المكان** اعتمادا على تقسيم مول ورومير إلى أربعة أقسام حسب السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن وهذه الاقسام هي:

01-**عندي**:وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي،ويكون بالنسبة لي مكانا حميميا أليفا.

02-**عند الآخرين**: يختلف عن الأول من حيث خضوعي فيه لوطأة سلطة الغير،ومن حيث الاعتراف بهذه السلطة.

03-**الأماكن العامة**:وهي ليست ملكا لأحدب بل ملك للسلطة العامة النابعة من الجماعة،ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته،وينظم فيها السلوك.

04-**المكان اللامتناهي**: ويكون-بصفة عامة-خاليا من الناس فهو الأرض التي لاتخضع لسلطة حد مثل الصحراء،وتكون الدولة وسلطانها بعيدة بحيث لاتستطيع أن تمارس قهرها.[3]

أما الباحث العراقي ياسين النصير،فقد تطرق هو الآخر إلى مفهوم المكان وأهميته في العمل السردي، حيث يقول:«للمكان عندي مفهوم واضح،يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه،ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي

---

[1] لوتمان يوري.مشكلة المكان الفني .تر :سيزا قاسم.ضمن كتاب جماليات المكان .جماعة من الباحثين .دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء،المغرب ،1988م، ص69.

[2] المرجع نفسه:ص59.

[3] يُنظر: المرجع نفسه:ص ص 61-62.

يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه،ومنذ القدم–وحتى الوقت الحاضر–كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه مخاوفه وآماله،وأسراره وكل ما يتصل به...»[1]،فمن خلال هذا الطرح يربط الكاتب مفهوم المكان بالكيان الاجتماعي،فالإنسان يتأثر بطبيعة المكان والبيئة التي يعيش فيها.

ومن هنا يمكن القول إن الفن الروائي يعتبر رهين عناصره الأساسية إذ لا نستطيع عزل المكان عن باقي عناصر السرد فالمكان له أهمية من خلال دوره في النص، وفي هذا الصدد ترى الباحثة سيزا قاسم أكدت أنّ المكان في الرواية يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أمّا الزمن فيمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها [...]، وإن كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإنّ المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث.[2]

كما أن المكان يختلف من حيث التشكل والتهيكل قوة وضعفا من جهة الحجم والمساحة والانحصار و الرحابة والضيق والاتساع والانغلاق والانفتاح، وهي سمات من شأنها أن تضفي على المكان معان حافة ودلالات محيطة، كما من شأنها أن تتطبع بها الشخصيات، إذا المكان بوصفه مكونا روائيا من شأنه أن يضفي أهمية بالغة على الشخوص والأحداث، لأنه لا مجال إلى بناء الأحداث ولا إلى تحرير حركة الشخصيات في ظل الرواية السياسية إلاّ في "المكان وبالمكان، فالمكان أمكنة تتراوح بين مركزية وأخرى هامشية يكتفي الروائي بذكرها.[3]

وقد تعدد مصطلحات المكان ، ومنها :البيئة المكانية، الفضاء، الحيز،والتي استخدمت كبديل عن المكان ، كما أن الغرب يستخدم مصطلح الفضاء بادعاء أنه أشمل،

---

[1] ياسين النصر:الرواية والمكان:سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق،ع195،ص ص16–17.

[2] سيزا القاسم: بناء الرواية (دراسة تحليلية لثلاثية نجيب محفوظ)، ص107.

[3] أمين عثمان: فصول في الرواية المغاربية، دار التونسية للكتاب، ط1، تونس، 2012، ص104.

وأكثر اتساعا من المكان، الذي يحمل بدوره معنًى جغرافيا فقط، وعليه فأن الفضاء يحمل معنى الانزياح عن الجغرافيا الطبيعية، بما يعلل، اكتسائه بسمة التخييل والإيهام ، إضافة إلى الوظيفة الفنية لاحتواء تقنيات السرد، وبما يؤدي ذلك، إلى تكوين مؤشرات جمالية، فهو يمتد في زمان محدد ، وهذا أيضا شديد التنوع، لأنه في الرواية ليس مجرد أبعاد هندسية تقاس بالآلات الحاسبة أو بالمساطر و الأفكار؛ ولكنه يستنتج من تداخلات شكلية معقدة.[1]

ومن كل هذا يمكن القول إن المكان جانب لا بد منه في العمل الروائي ويتحدد في الرواية باعتباره واقعيا مرجعيا وذلك للإيهام بواقعية الأحداث، وعادة ما يكون وصف المكان مرتبط بوظيفته في الحكاية فهو يحدد إطارها ويوثق ارتباطها بمراجعها خاصة في الرواية الواقعية التي تراهن على تمثيل الواقع ومحاكاته [2]،ويقوم تقسيم المكان على أساس المفتوح والمغلق، وذلك حسب طبيعة الشخصية ومدى حريتها وتقيدها فيه.

01-04:الفرق بين الفضاء والمكان:لم تقف الدراسات الفضائية في هذا المستوى إنّما اتجهت لتحديد الفضاء عن طريق ما يخلقه من تمايز بينه وبين المكان، مما جعل الباحث سعيد يقطين يهتم بالفوارق التي تتشكل بين المصطلحين "المكان" و"الفضاء" حيث يقول:« إنّ الفضاء أعم من المكان، لأنّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي،وإن كان أساسيا.إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد،لمعانقة التخييلي والذهني،ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الضاء» [3]ويضيف الباحث حميد لحميداني في التفريق بن الفضاء والمكان،حيث يرى أن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون

---

[1] عالية صالح:البناء السردي في روايات إلياس خوري:أزمنة،ط1،عمان ، 2005م، ص73.

[2] يُنظر:زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مسغانمي، دار هامد للنشر، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع، ط1، تونس ، 2007م، ص233.

[3] سعيد يقطين: قال الراوي –البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ، 1997، ص240.

للفضاء وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإنَّ فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنَّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة كل واحد منهما يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنّها جميعا تشكل فضاء الرواية.[1]

إن الخطاب الروائي يعرض علينا المكان سواء بشكل مجزأ ومفكك إذا استعمل وجهة نظر متقطعة، أو على شكل موحد إذا كانت الرؤية متسعة، وفي كلتا الحالتين يكون المكان هو المتحكم في الفضاء الروائي،[2] وبهذا التأسيس يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر على تضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث، مكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية.[3]

إنَّ جميع الأجزاء المكونة للنسيج الحكائي يمكنها أن تخبرنا عن البقية التي نظم بها الفضاء الروائي، وذلك لأن المكان في الرواية شديد الارتباط ليس بوجهات النظر والأحداث والشخصيات ولكن أيضا بزمن القصة وبطائفة من القضايا الأخرى، [4] وبهذا فإن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدوا منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون للفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، ونذهب إلى أن العالم الواسع يشمل مجموع الأحداث للرواية فالمقهى أو المنزل أو الشارع، أو الساحة كل واحد منها يعتبر

---

[1] حميد حميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)،ص63.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص32.

[3] المرجع نفسه: ص62.

[4] المرجع نفسه، ص63.

مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشتمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل أحداث الرواية.[1]

ومن كل هذا يتبين لنا أنّ صلة الفضاء بالمكان في النص الحكائي تظهر أكثر عمقا في المكونات السردية الأخرى، فالمكان يمثل المسرح والخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية.

01-05:مفهوم الحيز: ومن الذين فضلوا استعمال مصطلح الحيز بدلا عن مصطلح المكان نجد الناقد **عبد المالك مرتاض** حيث استحسن مصطلح الحيز ،حيث رأى أن مصطلحي الفضاء والمكان قاصرين عن التعبير الدقيق بالقياس إلى الحيز وقد برر اختياره لمصطلح الحيز بقوله: «إن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز لأنّ الفضاء من الضرورة يكون معناه جاريا في الخواء،والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن، و الثقل والحجم والشكل ...على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[2]، فهو يرفض استعمال كلمة فضاء كونها لاتعبر سوى عن الفراغ ؛بمعنى أنه ليس مناسبا لوصف ماهو مشيد على الأرض ،بدليل أنه غير واضح المعالم والأبعاد.

وبهذا يظل الحيز المكاني أكثر تحديدا من الفضاء ويمكنه أن يكون حاملا لمعنى وحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة، من خلال الكلمات التي تقدم الرواية، حيث يحلق معها القارئ ويجعلها أماكن متعددة، وقد تكون الغرفة ذلك الحيز المكاني المحدد بواسطة الأماكن الكثيرة،حسب مرتاض.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي): ص63.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات الرواية)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 121.

وعلى الرغم من رفض مرتاض لمصطلحي الفضاء والمكان،واستبدالهما بمصطلح الحيز ،إلا أنه استدرك الأمر وذكر أن هذا المفهوم لم يستعمل في الدراسات السيميائية العربية إلا حديثا–على عكس النقد الغربي الذي قطع شوطا كبيرا في ذلك–والسبب –في رأيه–يعود إلى ذلك الكم الهائل من المصطلحات التي دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة: «وهذا المفهوم السيميائي النقدي بمصطليحيه الاثنين"الحيز"وهو مصطلحنا[...]والفضاء وهو المصطلح الشائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين):جديد في الاستعمال النقدي العربي المعاصر؛بحيث لا نعتقدأننا نصادفه في الكتابات العربية التي كتبت منذ ثلاثين عاما،ولقد جاء استعماله نتيجة لآلاف المصطلحات الجديدة التي دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة من اللغات الغربية،وخصوصا الفرنسية في النقد والإنجليزية في التقانة.»[1]

02: تشكل الفضاء في روايات سمير قسيمي:(تصريح بضياع –في عشق امرأة عاقر– يوم رائع للموت–):

تعتبر روايات سمير قسيمي عامة وروايات يوم رائع للموت وفي عشق امرأة عاقر وتصريح بضياع نموذجا للرواية العربية الجديدة،فمن حيث الفضاء مثلا نجد أن الروائي جعل منه متعدد الأشكال إذ يُظهر من خلاله الخط التجريبي الذي يسلكه ،حيث يقوم باستحضار جغرافيته الروائية بطرق مختلفة،كما يقوم بوظائف مميزة للتعبير عن تجربته الجمالية والفنية.

كما نجد أن أغلب الأمكنة عند سمير قسيمي مبتكرة،فحتى الفضاءات ذات المرجعية الواقعية فإنه يضفي عليها طابع العجائبي الاستيهامي،فالفضاء و المرجعية الواقعية تميزه طريقة بنائه في النص الروائي،فنجده في الغالب يتبأر عن طريق اللغة الحيادية،كما يحيل على تشييئ الأنسان وأنسنة الأشياء،في حين نجد أن الأمكنة المتخيلة تصور من خلال اللغة الشعرية،لأن

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات الرواية):ص122.

الكاتب من خلالها يعبر عن تطلعات الذات وآمالها وأحلامها،فطريقة بناء الفضاء في النص الروائي هي ما تعطيه خصوصيته،مهما اختلفت مرجعيته،سواء كانت واقعية أو متخيلة،خصوصا وأن الروائي يركز على الأشكال الكتابية التي يعبر من خلالها عن تجديد الأشكال الروائية كما تعتبر وسائط جمالية لتقديم الواقع.[1]

وإذا بحثنا في ثنايا روايات سمير قسيمي عن هذين النوعين من الأمكنة فنجد أن سمير قسيمي قد تفنن في وضعهما،ففي رواية تصريح بضياع مثلا يحضر المكان عاكسا لكل التحولات التي طرأت على الواقع المعيشي،وهذا بعد التطورات التي شهدها الفرد الجزائري على جميع الأصعدة،فاللغة ساهمت في نقل هذا المكان في حلته الجديدة على مستوى الخطاب،فاتخذ أشكالا ودلالات جديدة ومتنوعة فرضتها طبيعة الرواية الجديدة،وخصوصا في تقنيات بنائها،ومن هنا نلمس أن الأمكنةفي رواية تصريح بضياع تُمارس على شكل أفعال،وتتأثر بالظروف كغيرها من تقنيات البناء كالشخصيات مثلا،وأثناء قراءتنا للرواية تبين أن الأمكنة كانت مسرحا للكثير من الأحداث،فمنها مثلا بعض الأماكن كانت مسرحا للإجرام كالقتل والتعنيف،وأماكن أخرى كانت مثلا ملاذا آمنا يقصدها الناس للهروب من مظاهر العنف وأشكالها،ولهذا بإمكاننا أن نقول إن المكان في النص الروائي اتخذ أشكالا متعددة ومتنوعة.

ومن أنواع الأمكنة نجد:

05-01:الفضاء المفتوح/الفضاء المغلق:

تختلف الأماكن في أشكالها وصفاتها من رواية لأخرى،وكل منه له خصوصيته تميزه عن غيره،وفي هذا الصدد يقول الباحث حميد لحميداني:«إن الأمكنة بالاضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس

[1] يُنظر:حورية الظل:الفضاء في الرواية العربية الجديدة مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا:ص ص 73-74.

آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق،فالمنزل ليس هو الميدان،والزنزانة ليس هي الغرفة؛لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي،بخلاف الغرفة فهي دائما مفتوحة على المنزل،والمنزل على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائينحتى أن هندسة المكان تساهم أيضا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم.[1]»

05-01-01:الفضاء المفتوح في رواية تصريح بضياع:

05-01-01-01:فضاء المدينة والشارع: فضاء المدينة مفتوح وشاسع بفضل ما تتضمنه من أحياء وشوارع،فمن يزور المدينة لأول وهلة تراه تائها ينظر يمينا شمالا في هذا الفضاء المتسع،ومقابل هذا الاتساع في الجهة المقابلة نجد فضاء الريف بشساعته وهدوئه وسكينته،وما يحويه من مزارع ومراعي ومساكن طينية وأكواخ،حيث لاقيود ولا حدود هناك،فيوجد في الريف والمدينة ما يعطي الحرية التامة للإنسان للتحرك هناك،هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أن الفضاءات المفتوحة تختلف عن بعضها البعض،فهناك أماكن مثلا قد تكون غير منتهية الحدود كالبحار والصحاري،وفي الجهة المقابلة هناك أماكن مفتوحة إلا أنها محدودة ،كالأحياء مثلا وساحات اللعب وغابات التنزه،ولكل خصوصيته التي تميزه عن غيره من الفضاءات المفتوحة،

والمدينة –كما قلنا– تعتبر من الفضاءات المفتوحة التي تحمل إيجابيات وسلبيات ومن الإيجابيات التي نلمسها في هذ الفضاء المفتوح،نجد مثلا توفر بعض المرافق التي يحتاجها الإنسان في حياته،إذ تسهل عليه سبل العيش بتوفير حاجياته ومستلزماته،ومن سلبياتها مثلا الصدامات اليومية بين سكان هذا الفضاء الشاسع.

[1] حميد لحميداني:بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي):ص72.

تكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الرواية، إذ إنها تساعد على الامساك بما هو جوهري فيها؛أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها، [1]من خلال ما تمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عند تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء،[2]وتتخذ الرواية في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة تؤطر بها للأحداث مكانيا، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف بغرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي.[3]

يعد **الشارع** جزءا لا يتجزأ من المدينة، وأحد العلامات المكانية البارزة فيها،تنفتح عليه الأبواب وتتحرك من خلاله الشخصيات وهو أكثر جغرافية لأنه الخيط الفاصل بين عالمين :عالم السر وعالم الجهر..إذ عند البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري، ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع وحين تنكشف الأسرار وتعلن الأعماق عن خفاياها...إنه الشارع النابض بالحياة.[4]

ويعتبر **الشارع** من أهم الفضاءات المفتوحة،فجميع الناس يشتركون في امتلاكها،فهي فضاء حيوي لايمكن إهماله، خصوصا مع النصوص التي تعالج قضايا المدينة والإنسان،فالشارع مثلا لايحيل على الأرصفة والطرقات فقط بل يتضمن ملفوظات تحدد نوعية البيوت في مستواها الاجتماعي والثقافي،فقد يقع الشارع مثلا شرقا أو غربا،أو في مكان هامشي،واسعا أو ضيقا،أكان قديما أم حديثا،وهذه المواقع والاتجاهات توظف في عدة ملفوظات

---

[1] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي،ص79.

[2] فهد حسين :المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات :الجذوة – الحصار –أغنية الماء و النار)،فراديس للنشر والتوزيع،ط1،البحرين ، 2003م، ص80.

[3] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتاب الحديث، ط1، أربد، الأردن ، 2010م، ص244.

[4] أحمد زنيبر :جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة و النشر، ط1، الرباط،المغرب، 2009م،ص46.

وظفها النص الروائي ،مما يسمح للشخصيات اختراقها بحرية والتنقل فيها حسب ما تفرضه هندسة فضاء المدينة.

فالشوارع أماكن مفتوحة تستقبل كل فئات المجتمع وتمنحهم كامل الحرية في التنقل وسعة الإطلاع والتبدل ، وهي لا تقوم على تحديدات ولا حدود ثابتة مما يصعب على الكاتب عملية الإمساك بها ، ويشير شاكر النابلسي إلى المكانة البارزة التي يحتلها الشارع في الرواية العربية،وبخاصة في روايات المدينة ويذهب إلى أن للشارع جمالياته المختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة .وفي الوقت نفسه، المصب الذي يصب فيه الليل والنهار أشغالهما وتجلياتهما فهو المسار والمصب في آن واحد.[1]

لقد حضرت المدينة في رواية تصريح بضياع بقوة وذلك لاحتلالها مساحة واسعة ، فقد تحركت الشخصيات في شوارعها كما وقعت أ غلب الأحداث فيها ، وفيها مثلا نلمس تنقل البطل من مدينة لأخرى ومن مكان لآخر ويعود ذلك لعسببين رئيسيين هما:

-أولهما الحادثة التي وقعت لأخته،فوجد نفسه مجبرا على الرحيل،ودليل ذلك من الرواية ما جاء على لسان البطل، حيث يقول:« **بعد حادثة برج أخريص أمضينا قرابة خمسة أشهر في ترحال دائم دون أن يستقر بنا المقام في مكان بعينه.لجأنا في البداية إلى بيت أحد أقاربنا في الهاشمية بالبويرة ، إلا أن أوضاعه المادية لم تكن تسمح له بإبقائنا في ضيافته لمدة أطول ، ثم استضافنا آخر أياما في بيته ببني يلمان بالمسيلة، قبل أن يجد لنا مسكنا في بني سرو.**

كنت وقتها قد التحقت بالجامعة،أقضي معظم أيام الأسبوع في العاصمة،بين الدراسة نهارا والعمل ليلا[...]،أما نهاية الأسبوع فقد كنت أقضيها مع أمي وحمامة في بن سرور.»[2]

---

[1] شاكر النابلسي :الرواية في المكان جماليات العربية، المؤسسة للدراسات والنشر، بيروت لبنان. ص65، 1994م،

[2] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص90-91.

إن فضيحة أخته جعلت منه يتنقل من مدينة إلى أخرى ،من العاصمة إلى البويرة،إلى برج أخريص،إلى بني يلمان بالمسيلة ثم بن سرور ،تاركا عائلته هناك،راجعا بعدها بمفرده إلى العاصمة للدراسة نهارا والعمل ليلا بالمقهى، فاتساع هذا الفضاء المديني وشساعته جعل منه يتحرك بحرية مطلقة يقيم حيث يشاء،وينجز أحداثه وفق الظروف التي هو عليها،كالرحيل مثلا وعدم توفيره لسكن وعدم إيجاد من يأويه وأسرته.

-وثاني سبب لتنقل البطل من فضاء لآخر أنه أُلقي عليه القبض في العاصمة وتم ترحيله إلى الحراش،أين تمت محاكمته هناك،ودليل ذلك ما جاء على لسان البطل في قوله :«**شعرت برغبة في البكاء، إذ كيف انتهتُ إلى هكذا حال[...]،كان الشرطي ذو الزي المدني في انتظاري خارجا،فأخبرني أن الأمر الصادر ضدي مصدره محكمة الحراش،لذلك فقد تقرر اقتيادي إلى هناك،وهناك سيتقرر مصيري...**»[1] ،ومن خلال هذا المقطع السرديي نجد أن البطل تم اقتياده وترحيله وكل هذه الأحداث كانت داخل فضاء مديني،وبهذا يمكن القول إن المدينة كان لها حضورا بارزا في هذا البناء السردي .

ومن الفضاءات المدينية الموجودة في الرواية نجد فضاء الشارع،وما له من دور في تحريك عناصر البناء السردي،ويتجسد ذلك ماجاء على لسان الراوي،حيث يقول:« **ربما يبدوالأمر غريبا،ولكنني كنت أعتقد أن الجمع بين رجل ثوري كديدوش مراد وسفاح كفرنالد ميسونيي-ولو في المسير-جريمة في حق الأول وانتصار لصالح الثاني،كنت مؤمنا بهذا دون أن أبحث حقيقة في اسم ميسونيي الذي سمي به الشارع،فقد قررت أن ميسونيي هذا لابد وأن يكون السفاح فرنالد ميسونيي،الذي لقبته صحافة بلاده بجلاد الجزائر،كان رجلا**

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع: ص ص ص:65-66-67.

ساديا،لاشيئ يسعده بقدر ما يسعده سماع الصراخ ومشهد الدماء المتطايرة وهو يقوم بتعذيب لجزائريين...»[1]

فمن خلال هذا الخطاب يخبرنا عن الصورة الاجتماعية والثقافية استنادا إلى أسماء بعض شوارع العاصمة التي اتخذت اسماء لبعض سفاحي ومجرمي فرنسا،وهي من بقايا الاستعمار الفرنسي للجزائر.

ومن صور الشارع كذلك ما يبين لنا بعض الحالات المزرية التي نجدها في الشوراع،تبين لنا العنف الاجتماعي الواقع على هذا الفضاء،والذي يؤدي إلى بعض مظاهر قهر الإنسان والفزع وزرع الرعب في النفوس،وفي هذا الصدد يقول البطل :«**حينا بلغنا الكافينياك،تقدم زميلاي في القيد وهما مقيدين ببعضهما يسبقهما شرطي،وكنت خلفهما مقيد اليدين وخلفي شرطي آخر،فدخلنا المحافظة التي كانت تقع في أحد أزقة شارع الأرجنتين،تقابل عمارة مدنية مسخرة للسكن، و كان أسفلها ثلاثة محلات لم تزل مفتوحة:مطعم،محل تبغ ومحل هاتف عمومي.**

أما الطريق الفاصلة بين المحافظة و هذه المحلات فقد كانت مملوءة بالممهلات الاصطناعية غير الثابتة، وضعت هناك لمنع السيارات من استعمال الطريق، و هو علامة عن حالة لا أمن استشرت في الجزائر العاصمة بعد موجة من التفجيرات التي عرفتها ،ومع ذلك لم يكن الوضع في العاصمة أخطر مما هو عليه في أي عاصمة أخرى،»[2]فمن خلال هذا المقطع السردي نجد الوحدات اللغوي التالية: (أزقة، مسخرة، ممهلات اصطناعية ، منع، لا أمن، التفجيرات)كلها دلالات ولدتها اللغة،مشيرة بذلك إلى القهر والضرر الاجتماعي الذي يعانيه الإنسان من خلال إهمال حاجاته الضرورية فالشارع رمز القهر والظلم لِما يحتويه من

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص08.

[2] المصدر نفسه:ص ص 32-33.

ممهلات لمنع السيارات من استعمال الطريق،وما حواه الشارع كذلك من موجة العنف والتفجيرات .

ومن كل هذا يمكن القول إن الروائي ركز على الأحداث التي حصلت مع البطل فيها دون الاهتمام بملامحها أو وصفها ، فالبطل من خلال الأحداث ووقائعها لم يكن اجتماعيا بدرجة كبيرة فهو لم يتحدث عن أصدقاء غير إسماعيل الذي لا يعرف هو نفسه كيف ومتى صادقه ،أما الشوارع فقد نلمس لها حضورا قويا،على اعتبار أنها أماكن انتقال وتحرك الشخصيات.

02-01-01-02-:فضاء المقهى: المقهى مكان مفتوح،تعتبر كمكان انتقال خصوصي، و يحضر فضاء المقهى في رواية تصريح بضياع بصورة قليلة جدا،كإطار مكاني تتحرك فيه مجموعة من الشخصيات تقوم بتأطير لحطات العطالة والممارسات المشبوهة،التي تنغمس فيها الشخصيات كلمات وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية،فهي أحد الأمكنة الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس،وتفريغ الهموم،والهروب من الواقع المعيشي المؤلم.

فالمقهى في رواية تصريح بضياع متنفس الراوي،وفي هذا الصدد يقول :« **وغالبا ماكنا نمضيه نتسكع في شوراع العاصمة نجوبها شارعا شارعا على الأقدام،وحين يكبحنا الإعياء ندخل أحد المقاهي لنقتل ساعات من حياتنا في الكلام،مجرد كلام.**»[1] وبهذا بين أن المقهى مكان لقتل الوقت وتمضيته،وبهذا يأخذ المقهى طابعا سلبيا،فقد تتحوي الكثير من الممارسات اللاأخلاقية(دعارة،قمار،تجارة مخدرات،أو حتى مجرد تعطيلا للمصالح)وهي بهذا تأتي للدلالة على خلخلة وزعزعة السائد والمألوف،وبؤرة للثرثرة،والاهتمام بكل ماهو سلبي وهامشي كنقل الشائعات تعويضا عن مأساة الذات المقهورة

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص08.

وكذلك يقول في موضع آخر على لسان الراوي:« في ذلك اليوم من شهر أكتوبر تواعدنا صباحا في شارع ديدوش مراد،تغذينا سوية وجلسنا ساعة أو أكثر نتجاذب أطراف الحديث في المقهى بميسوني.كانت هذه أول مرة أخرق فيها مبدأ من مبادئي...»[1]

وما يمكن أن نقوله عن حضور المقهى في رواية يوم رائع للموت أنه جاء طفيفا ،حيث أنه لم يذكر إلا في بداية الرواية ، حيث لم يكن لها دور في تحريك الأحداث ،غير أنها مكان للراحة والخمول والكسل والكلام الفارغ.

02-01-01-03:فضاء ساحة الفسحة/ساحة السجن: وهي فضاء مقارنة مع السجن تبدو للسجين واحة في صحراء قاحلة،إنها حرية مبطنة بالسراب،كلما تقترب منها تهرب منك،فكلما تحس نفسك في حرية تجد نفسك بين قضبان السجن،فالدقائق القليلة التي يقضيها السجين في ساحة الفسحة هي بمثابة المتعة الحقيقية التي يعيشها السجين،وفي هذا الصدد يقول الراوي :«**دخلنا الساحة التي كانت مكتظة بنزلاء القاعة رقم A6،حيث كان نظام السجن يقتضي أن تضم كل ساحة نزلاء قاعتين،حتى يناسب عدد الساحات عدد القاعات،فلمحت بينهم عمي أحمد الصوري،يسير مع بعض الشباب دون أن يحدثهم أو يحدثونه،وكان آخرون يفعلون مثلهم ، كانوا يدورون حول الساحة دون توقف أو ملل.في البداية استغربت من أمرهم ولكنني فهمت مع مرور الأيام،أنها رياضة مشي اخترعها المسجونون حفاظا على بعض لياقتهم.**»[2]فالسجناء تمنح لهم مدة زمنية للترويح عن أنفسهم لكن معظم المساجين يمشون دون أن يكلم الواحد منهم الآخر،يستغلونها فقط كمكان لرياضة المشي للحفاظ على لياقتهم البدنية،وفي موضع آخر يتكلم الراوي عن ساحة السجن في قوله :«**ثم انصرفنا إلى حديث آخر،وبقينا كذلك نتحدث في أي شيئ حتى حان موعد الخروج إلى الساحة.**

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص08.

[2] المصدر نفسه:ص115.

الخروج إلى الساحة،من الإجراءات المتبعة في كل السجون،ولكنها تختلف بحسب طبيعة المسجونين،حيث لايسمح لنزلاء قسم الترانزيت بالفسحة إلا مرة واحدة في اليوم،ويكون ذلك إما في الصباح وإما في المساء بحسب الدور[...]أما نزلاء القسمين الآخرين،فيسمح لهم بالفسحة مرتين في اليوم،واحدة في الصباح ومرة أخرى بعد الظهر،وتدوم كل فسحة بين الساعتين والأربع ساعات،بحسب الظروف وطول النهار.» [1]فهذا الفضاء رغم ضيقه إلا أن التفسح فيه كان يمر عبر شروط فقسم الترانزيت لايسمح لهم بالتفسح إلا مرة واحدة في اليوم،أما نزلاء القسمين الآخرين فيسمح لهم بالفسحة مرة أو مرتين في اليوم ومدة هذه الفسحة تقدر بساعتين أو حتى الأربع ساعات،ورغم كل هذا فيبقى فشاء التفسح مكان للحرية المؤقتة،فهو نقيض الزنزانة التي يقبع فيها السجيع ،فالفسحة متنفس للسجين ومكان للحرية المفتقدة .

02-01-01-04:مكان الزيارة:مكان منفتح نسبيا مقارنة مع فضاء المدينة والشارع وساحة الفسحة،إلا أنه بالنسبة للسجين مكان منفتح فمن خلاله يمكن له الاطلاع على العالم الخارجي من خلال الزوار الذين يقدمون جانبا إنسانيا من خلال تزويده بمعلومات وأخبار عن العالم الخارجي،ومن ثم يستعيد النزيل بعض صفاته الإنسانية المفقودة،ومنها إمكانيته الحوار مع الآخر،وهو ما يجعل مكان الزيارة مكانا أكثر حرية وانفتاحا من فضاء السجن والزنزانة وساحة الفسحة،مما يجعل السجين في حالة شوق لفترة الزيارة،أكثر من شوقه لفترة الفسحة اليومية،وهذا إن دل على شيئ فإنما يدل على أن حاجته ليكون إنسانا يلتقي بزواره أكثر من أي شيئ.

ومن الأمثلة التي تضمنت عذا الفضاء المفتوح (مكان الزيارة) نجد ما قاله الكاتب على لسان الراوي حيث يقول:«**كنت في الساحة حين قام أحدهم بالمناداة عليّ.**

تقدمت إلى باب الساحة،وهو باب حديدي بقفلين من الخارج،يعلوه فتحة بحجم الرأس تسمح للحراس بمراقبة ما يجري داخل الساحة وتسمح للمساجين برؤية ما يحدث في الخارج،ومن

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص12-13.

خلالها أيضا يقوم العمال بالمناداة أو بتسليم بعض الوثائق،وأحيانا في غياب الرقيب تصبح هذه النافذة معبرا لبعض السلع خاصة التبغ.

قال لي السجين العامل إن لديّ زيارة،ثم سلمني ورقة عليها معلومات عن الزائرين،حملت هذه المرأة اسم والدتي وزوجتي،وهي ورقة تسمح لحاملها بالتجوال خارجا مع بعض الحرية. كان عمي أحمد الصوري وقاديرو واقفين أما م الباب،شأنهما في ذلك شأن الكثيرين...» [1]،إن فضاء الزيارة وفترتها يعتبران بمثابة الحرية للسجين، فمن خلالها يلتقي العالم الخارجي ويسمع أخبار من هو خارج هذا السجن اللعين من جهة ومن جهة أخرى يتجاوز السجين صرامة نظام السجن،وبالتالي فهو يوم فرح وحرية بالنسبة له حيث يقضي على الروتين اليومي الذي يعيشه.

02-01-02:الفضاء المفتوح في رواية في عشق امرأة عاقر: أما في هذا العمل السردي كذلك نجد أن سمير قسيمي قد وفق في اختيار فضاءاته وتنويعها ،ومن هذه الفضاءات نجد الفاضاءات المفتوحة التي سنحاول التعرف عليها ومنها نذكر:

02-01-02-01:فضاء المدينة/الشوارع/الطرقات/الأرصفة: لقد اختار سمير قسيمي مدينة الجزائر العاصمة بكل تناقضاتها مسرحا لأحداث روايته،ونعتبر هذا انعكاسا لرؤية ومقصدية صاحب الرواية،كذلك بين لنا كيف ربط بن الفضاء وشخصيات القصة فالبطل حسان الربيعي كان في لقاء حميمي مع فضاء مدينة الجزائر العاصمة،فحسان الربيعي متزوج من امرأة عاقر تنتظره كل يوم وفي وقت محدد، أُرغما على الزواج من بعضهما البعض.

لقد كان حسان الربيعي مرتبطا بفضاء المدينة ارتباطا إجباريا يتحرك بين شوارعها بحرية مطلقة،وخصوصا أثناء ذهابه إلى البيت،فقد كان يتنقل عبر القطار،ثم الحافلة ،ثم يتنقل على رجليه حتى يصل البيت،ودليل ذلك ما يقوله على لسان الراوي :«**ولأنه لم يُخير،وغالبا لن يخير**

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص148.

أبدا،لم يشغل باله بأكثر من ذلك،كان كل همه،وقتئذ كيف يعيد برمجة رحلة عودته إلى منزله،بسي مصطفى.

في العادة كان يستغل قطار بومرداس في الخامسة والنصف،وحين يبلغها بعد ساعة يسير حوالي عشر دقائق،حتى يصل موقف الحافلات بجوار المستشفى،أين يستقل حافلة إلى مدينة زموري،يصلها بعد عشرين دقيقة.وهناك يستقل أخرى في اتجاه سي مصطفى،فإذا وصل هناك سار ربع ساعة على قدميه ليبلغ منزله.

كانت رحلة العودة،بكل احتمالات التأخير الممكنة ،لاتستغرق أكثر من ساعتين ونصف الساعة...»[1]،فقد كان حسان يمر بعدة شوارع في العاصمة حتى يصل إلى بيته،ويعود سبب مجيئ حسان إلى مدينة العاصمة وارتباطه بها،بعد إجبار أمه مليكة على الرحيل من مكان سكناها بالقرية باتجاه العاصمة،حيث أن والده تبرأ منه ولم يعترف باغتصابه لميلكة والدة حسان، وهكذا عاش حسان الربيعي طفلا مشردا مجهول الأب،يعيش ظروفا صعبة في مدينة العاصمة،وهكذا ارتبط اسم المدينة عند حسان وأمه بالتشرد والتسول والفقر والتحرش الجنسي وكل ماهو مسكوت عنه في المجتمع،ويوضح ذلك الكاتب على لسان الراوي في قوله :**«حين رفع رأسه،مبحلقا في وجهها.بدت حدقتاه تبرقان تائهتين في عينيه.**

حين رأت تلك النظرة،أدركت فداحة ما تفوهت به.لكنها قبل أن تجد كلمة تغير بها مجرى الحديث باغتها:

«مثلي أنا..اله مثلي أنا،لاأب له».

ثم ضاقت عيناه وانطفأتا،وكأنه دون أن يشعر أو دون أن تشعر هي فقد شيئا من براءته.فقد قال ذلك بصوت يائس مضطرب ،غارق في الحزن.» [2]كمايصور لنا الكاتب حالة مدينة

---

[1] سمير قسيمي: في عشق امرأة عاقر:ص ص 14-15

[2] المصدر نفسه: ص ص 53-54.

العاصمة بعد نزول الأمطار الطوفانية التي فضحت عمل المسؤولين،حيث امتلأت البالوعات وانسدت جعل من مدينة العاصمة تغرق في الماء ،زفي هذا الصدد يقول :«**فمنذ دقائق اشتد المطر دون أن يبدو أنه راغب في أن يخف.كان ينهمر وكأن دلاء من السماء تقلب تباعا،فيصفع الأرض المبلطة حيث تقف.ولم تمض دقائق منذ وقوفها حتى ابتلت العاصمة من طرفها إلى طرفها.غزا الماء متقدما بالعرض الطريق التي تفصلها عن الحديقة،وحين بلغ مداه أخذ يعلو ويعلو حتى خلف تلك الطريق بحيرة لاسمك ولا طير فيها[...]بالكاد استمرت السيارات في السير والماء قد بلغ عتبات** أبوابها **وغمر الأرصفة المرتفعة بعد أن ثملت البالوعات ذات المصارف القديمة والضيقة[...]فضحها الماء الهاطل من السماء،كشفت العاصمة عنة وجهها الذميم،المترهل العجوز...**» [1]،فالأمطار كشفت المستور والجانب السلبي الخفي للعاصمة وخصوصا تصوير حالة الطرقات،وكذلك كشفت سوء تسيير المسؤولين في ذلك الوقت ،ويضيف قائلا عن حالة المدينة الغارقة في المياه:« **ابتل كل شيئ في العاصمة حت امتلأت الأرصفة وفاضة الطرقات ،وكشفت (المدينة–الحلم) وجهها الذميم[...]لكن الليلة ستكشف (المدينة–الحلم) عن أكثر أوجهها قبحا على الاطلاق،...**» [2]،هكذا يصور مدين العاصمة وينعتها بالوجه المذموم.

كما صور قسيمي الجانب الآخر للمدينة ألا وهو الجانب السياسي منها،حيث يبين أن العاصمة مكان التقاء الناس من كل حدب وصوب(من مختلف جهات الوطن)،للتجمهر والمطالبة بالحقوق،حيث يقول على لسان السارد:«**لربما عادت إليه تلك الصورة التي تتكرر كل مرة للشعب المسلوب من كل شيئ.تلك التي يكون فيها يركض خلف أول الراكضين،حتى يظهر له راكض جديد فيركض خلفه.تلك الصورة التي بررت أن يصبح شعبا مسلوبا من كل**

---

[1] سمير قسيمي: في عشق امرأة عاقر:ص ص 54–55.

[2] المصدر نفسه:ص22.

شيئ،حتى من رشده،فتراه يركض صباحا،يصيح:«ألجيري،حرة،ديمقراطية».ثم يركض مساء صائحا:«عليها نحيا وعليها نموت وفي سبيلها نجاهد وعليها نلقى الله»...» [1]فهنا يبين لنا صورة الاحتجاجات وبعض الشعارات في فترة التسعينات وقبلها التي كان الجزائريون يرددونها بعد أحداث 1988،والتي عرف من خلالها الجزائريون أزمة اقتصادية خانقة،ثم تلتها فترة التسعينات وشهد فيها الجزائريون أزمة سياسية كذلك كادت أن تعصف بالبلاد،ضف إلى ذلك أن المدينة أو مدينة العاصمة لم تكن خاصة بالعاصميين فلقط بل لجأ إليها الكثير من الجزائريين من مناطق جزائرية أخرى واستوطنوا بها وأصبحوا لهم حق السكن في العاصمة قانونيا–شهادة إقامة–وهذا ما يؤكده الراوي على لسان الشيخ قائلا :«–**أتعلم فيما يشتغل العاصميون:في هدر الوقت والتباهي بانتمائهم إلى العاصمة.يسموننا (الكوافا)،(الكعب)،(الشبارك)و(الدبارش).حتى هم لايعرفون ما تعني هذه التسميات. أما نحن فلا نضيع وقتنا في مناوشة الحكومة والحديث في السياسة،لأنه منا تكون الحكومة ونحن من يصنع الساسة والسياسة،ونحن من يملك العاصمة،شاءوا هذا أم أبوا.أنا دخلت العاصمة قبل عشرة أعوام فقط وامتلكت فيها شقة ومقهى وأنت أيضا كنت تملك ما لاتحصيه ألية حاسبة،أما هؤلاء الكسالى فيقضون حياتهم في مراقبتنا كيف نثرى وكيف يزدادون فقرا.**» [2]فالكثير من سكان العاصمة ليسوا أصليين،بل أخذتهم الظروف هناك وأتيح لهم حق الإقامة هناك واستفادوا من سكنات،أما السكان الأصلين للعاصمة فكانوا ينعتون سكان العاصمة الجدد بأسماء سوقية تدعوا للفتنة وإثارة الصراعات بين سكانها.

كما تعتبر فضاءت الشوارع والأحياء والارصفة أماكن مرور تتحرك من خلالها الشخصيات،وتعتبر من أماكن الانتقال العامة،فهي تشكل مسرحا لغدوها ورواحها ،وهي في

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر: ص ص 35–36.

[2] المصدر نفسه: ص ص128–129.

الخطاب الروائي تتصل بقيم ودلالات،تساعدنا على تحديدها السمات التي تتصف بها،فالانتقال مثلا في الشوارع الراقية يختلف نظام قيمه ورموزه ودلالاته عن الشوارع غير الراقية، ومن الشوارع التي ذكرها الكاتب نجد شارع ديدوش مراد حيث يقول :«**كان هذا المحل ومحل الكتب القديمة أعالي شارع ديدوش مراد،ما يجعلانه يحن أحيانا إلى العاصمة،فمنذ أن غادرها قبل عشرة أعوام،لم يشعر نحوها بأي حنين...**» [1]،فشارع ديدوش مراد والذي سُمي باسم البطل الثوري ديدوش مراد،عندما يراه يحس بالشوق والحنان أحيانا إلى العاصمة التي غادرها قبل عشرة أعوام،فهذا الفضاء المديني يعتبر رمز شوق له.

أما الرصيف فيعتبر مكان لوقوف المارة لانتظار القطار،فيعتبر مكانا مزدحما بالحركة والفوضى فكل المسافرين تجدهم مصطفين على قارعة الطريق-على الرصيف- ينتظرون قدوم القطار ،كما نجد أن الرصيف ذُكر في الكثير من المرات في الرواية ودليل ذلك في قوله:«**أغلبهم لايلاحظ تلك المرأة الواقفة عند نهاية الرصيف[...] وللحظة شعر بما اعتاد على أن يشعر به كلما وقف حيث يقف على الرصيف المقابل[...]ما أن بلغ الرصيف المقابل،حيث تقف...**» فالرصيف فضاء وقوف وانتظار بالنسبة للروائي.

ومن كل هذا فقد استطاع قسيمي من خلال هذا العمل السردي أن يصور لنا عدة جوانب من العاصمة اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا وغيرها من صور الأحداث التي تحدث في هذا الفضاء المديني المفتوح على كل الاحتمالات **(فوضى-فقر-صراع-...)** وهكذا فانفتاح الحيز، واحتضانه لنوعيات مختلفة من البشر-الشخصيات -، وأشكال متنوعة من الأحداث، يعطي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الرواية.

02-01-03:الفضاء المفتوح في رواية يوم رائع للموت:

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر: ص ص:11-12.

02-01-03-01:فضاء المدينة(مدينة العاصمة)/الشوارع/الطرق/الملعب: لقد شغل فضاء المدينة حيزا هاما في رواية يوم رائع للموت ،فالمدينة في هذا العمل السردي تعتبر رمز الفقر والعوز ،إنه فضاء المدينة الذي ولد وترعرع فيه البطل حليم بن صادق،هذا الفضاء المديني الذي سكنته شخصيات الرواية وتحركت فيه منتجة بذلك أحداثا،فعمار الطونبا مثلا كان يقضي معظم أوقاته على الرصيف في أحد شوارع العاصمة ليلعب ليلا مع أصدقائه من المجرمين وبائعي الحبوب والمسطولين لعبة الدامة أو الدومينو،فقد كان عمار الطونبا يقضي معظم وقته على الرصيف،يشاهد المارة وكذلك من كثرة مكوثه على الأرصفة يعرف حتى أنها قذرة ويبين ذلك في معرض حديثه عن المجنون الجديد: «**رغم غرابة المنظر إلا أن المجنون لم يهتم به،وراح ينظر إلى الرضيف باحثا عن مكان أقل قذارة يجلس فيه،وهو في بحثه هذا كان ينحني وكأنه يحاول أن يركع دون أن يركع حقيقة**»[1]،فقد أُضيف مجنون جديد لهذه المدينة،مدينة الكاليتوس ،ومن جهة أخرى يصف لنا ما يحدث على الرصيف المقابل للعمارة التي سيرمي حليم بن صادق نفسه من أعلى سطحها،ففي بداية الأمر كان هذا الرصيف خاليا من المارة،وبعد انتهاء الصلاة خرج المصلون من المسجد فهالهم الأمر فتجمعوا على الرصي الذي يقابل العمارة التي سيلقي من أعلاها حليم نفسه ويقول موضحا :«**كان الرصيف شبه خال من المارة[...]أثناء ذلك بلغت أولى الوفود الخارجة من المسجد الرصيف [...] لم تمر دقيقة عن سقوط الرجل،حتى امتلأ الرصيف بالمتفرجين على انتحار حليم بن صادق، ثمك لم يلبث المتفرجون أن أملأوا نصف الطريق المقابل لعمارات عدل،بعد أن فاض الرصيف بهم...**»[2]في هذا المقطع السرديي يتحول الرصيف من كونه معلما من المعالم التي تحدد الطريق إلى فضاء للتجمهر

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص15.

[2] المصدر نفسه:ص ص ص:48-49-50.

والتجمع،فالمصلون بعد خروجهم من المسجد تفاجأوا بمحاولة شاب الانتحار من أعلى إحدى عمارات عدل،فامتلأ الرصيف وحتى الطريق، لمشاهدة هذا الموقف.

وفي هذا الفضاء المديني كذلك ذُكرت عدة أحياء ومنها:

حي الكاليتوس : هو الفضاء الذي جرت فيه معظم أحداث الرواية،حيث رحل إليه حليم بن صادق رفقة أسرته للعيش هناك،لكن حليم بن صادق اختاره كفضاء لينفذ فيه عملية انتحاره الذي انتقل إليه حليم بن صادق وعائلته للعيش حيث استأجرو فيه شقة، وهوالمكان الذي اختاره حليم من أجل تنفيذ عملية الانتحار من سطح إحدى عمارات عدل الشاهقة، فهو المكان الذي تدور فيه معظم أحداث الرواية.

حي باش جراح : وهو أحد الأحياء التقليدية الكبيرة بالعاصمة،الذي كان يسكن فيه حليم بن صادق مع بأسرته، كما أن حي باش جراح كان أرضا زراعية إبان الاستعمار الفرنسي، حيث يقول الراوي:«**كانت في زمن الكولون ولسنوات لاحقة أرضا زراعية،أكثر زرعها الكروم وأشجار البرتقال،ولم يكن فيها من مبان إلا بعض الفيرمات المخصصة للكولون وقليل من البيوت القصديرية،يسكنها الخماسون القادمون من ولايات أخرى،وعدا هذان المظهران كانت باش جراح قطعة من الريف الجميل تقصدها عائلات الجوار من الحراش ولاغاسيار وحسين داي لقضاء نهاية الاسبوع...**»[1] فمدينة باش جراح كانت أرضا زراعية خصبة يستغلها الكولون،خالية من السكنات اللهم إلا بعض فيرمات المعمرين أو البيوت القصديرية،ومنه فقد كانت كذلك منطقة سياحية بامتياز حيث تقصدها العائلات للاستجمام من مناطق مجاورة.

ثم **حي بوهارون** وهو من الأحياء الهادئة في العاصمة،حيث يعتبر خلاص عمار الطونبا من حياة الفسق والفجور، حيث رحل إليه تاركا وراءه كل المشاكل قاصدا وراء هذا الرحيل أن يعيش حياة جديدة بسلام لايعرفه هناك أحد،

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص88.

يقول الراوي:«**أثناء ذلك كان عمار الطونبا،الميت في الديسات والحي في الحقيقة،قد استقر في بوهارون التي دخلها عشية سلمته نيسة المال،[...]ولم يمض وقت طويل حتى أصبح اسكافيا مبتدئا وةاشترى لنفسه عدة العمل.**» [1]ثم بعد ذلك غير اسمه باسم حكيم الكردوني،وأصبح يعمل كاسكافيا باحثا عن شرف له،حيث غير من طباعه نحو الأحسن،وفي هذا الصدد يقول الراوي :«**لم يكن حليم بن صادق ليعلم أن عمار الطونبا الذي أصبح** اسمه "**حكيم الكردوني**"**توقف عن الادمان،وأصبح في ظرف أسابيع رجلا شريفا مسالما.**» [2]،ورغم ما حدث لعمار الطونبا،من تغيير اسمه ورحيله وتوقفه عن الادمانوغيرها إلا أن حليم بن صادق لم يكن على علم بذلك.

كما ذكر بعض الأحياء الأخرى جرت فيها كذلك بعض الأحداث،فبالنسبة لعمار الطونا بمثابة أماكن لقتل الوقت نذكر منها حي باب الوادي ،وسوق باب الوادي الشعبي،وسوقها المغطاة،ثم حومة الشوالق للبحث عن أحد معارفه ،وهوما دلل عليه الكاتب من خلال قوله هذا:«**بلغ باب الوادي،حاول أن يقتل الوقت بالتسكع في أسواقها، قتل ساعة في السوق المغطاة وساعة أخرى في سوقها الشعبية،ثم عاد أدراجه إلى ساحة الشهداء،آملا أن يرى أحد معارفه،وحين يئس،قرر أن يعود إلى حومة الشوالق لعله يجد**"**معرفته**"» [3]،وكلها فضاءات جرت فيها أحداث الرواية.

-ومن الفضاءات المفتوحة كذلك **ملعب التنس** :وهو الفضاء الذي التقى فيه حليم مع نيسة بوتوس،حيث يقول الكاتب على لسان الراوي:«**كان الموعد في ملعب التنس.لمحتها من بعيد واقفة في مكان منعزل[...]فرغم تغابيها لم تكن غبية في الحقيقة.لقد فهمت أنه لايرغب أن**

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص104.

[2] المصدر نفسه:ص107.

[3] المصدر نفسه:ص57.

يراهما الناس معا»[1]،حيث التقى بها حليم بن صادق في ملعب التنس ليمارسا الحب بعيدا عن أعين الناس.

02-01-03-02:فضاء المقهى/الحانة:يمثل المقهى بؤرة اجتماعية لها دلالتها الخاصة،في الرواية ،فهي علامة دالة على الانفتاح الاجتماعي،وهي أنموذج مصغر لحياتنا،كما يقال أن المقهى مكان يقصده من يمتلك الوقت والفراغ،فيضيعونه هناك،خصوصا من قبل المنحرفين والبطالين والمتقاعدين،وكذلك بعض المثقفين والسياسيين.

وللمقهى حضور كبير في الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة،ففي رواية يوم رائع للموت يصف لنا عمار الطونبا مقهى "**لوتسمان**" هذا الفضاء المفتوح الذي يقصده الناس كونه يقدم بُنًا ذا نوعية جيدة، فصاحب القميص الأبيض فبعد خروجه مباشرة من صلاة الجمعة،يتجه مباشرة إلى مقهى لوتسمان ليرتشف فنجان قهوة ويدخن سيجارة، فشرب القوة والاستمتاع بها يرتبط عادة بالمقهى وبأجوائها الحميمية، حيث يقول الراوي:«**كانت الساعة الثانية زوالا عندما انتهى الناس من صلاة الجمعة وفتحت المقاهي أبوابها من جديد،أسرع صاحب القميص الأبيض الخطى ليكون مع أول من يبلغ مقهى"لوتسمان" المعروفة بنوعية البن الذي تقدمه،كان يعلم بحكم العادة،أنه لوتخلف قليلا،لن يجد مكانا يجلس فيه.**»[2]،فمقهى "لوتسمان"مكان يلتقي فيه الجميع.

ومن فضاءات المقهى كذلك نجد المقهى الذي كان يقصده عمار الطونبا لتناول فنجان قهوة،وهو مقهى"**حومة الشوالق**" ،فقد كان عمار يصف هذا المقهى كونه كان مكتضا بالناس يقصده جميع أصناف الناس حيث يذكرهم في قوله:«**لم تمض دقائق حتى امتلأت المقهى بكل صنف،المصلون الخارجون من صلاة الصبح، العائدون إلى منازلهم سكارى بعد ليلة**

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت: ص ص 80-81.

[2]المصدر نفسه:ص114.

مجون،حراس الحظائر المنتهية دورياتهم،نزلاء الشوارع المستيقظون رغما عنهم، عمال الشنطيات من نزلاء الحمامات والفنادق الرخيصة،المسطولون الذين يعودون إلى منازلهم لينانموا حتى أولى ساعات الليل،العمال الشرفاء،النشالون..كان بمقدور عمار الطونبا أن يميزواحدا واحدا،صنفا صنفا...» [1] ،فمقهى "حومة الشوالق"مقصود من طرف عامة الناس وبجميع مستوياتهم وطبقاتهم،ففيهم المصلي والمسطول والسكير والمتشرد،ونزلاء الحمامات من العمال وغيرهم،ومنه نجد أن هذه الصورة تجسد لنا طبيعة الشرائح الاجتماعية التي تؤم المقهى هروبا من ضغوطات واقع المدينة.

ومن فضاءت المقهى كذلك نجد المقهى الذي كان يجلس فيه(حكيم الكوردوني) ومعرفته،إنه مقهى "**الحواتة**" القريب من الميناء،فحكيم التقى بمعرفته في هذا المقهى عندما جاءه بأخبار عن حومته وأهله،وفي هذا الصدد يصور لنا الكاتب هذا المقهى على لسان الراوي ،حيث يقول:«**ففي مساء يشبه أي مساء،كان حكيم الكردوني في مقهى الحواتة،على بعد أكتار من الميناء،حيث اعتاد الجلوس والراحة بعد انتهاءه من عمله.وفي مثل تلك الساعة تمتلئ المقهى بعمال الميناء البحري بكل أصنافهم: البحارة، تجار السمك أصحاب المبارد، خياطو الشباك، الكونفوايورات و الحمالون، وملاك الفلوكات وأحيانا تتشرف المقهى وروادها بزيارة أصحاب الشلوتيات الكبار،ولكن نادرا ما يحدث ذلك[...]ولم يكن من عادة المقهى أن تستقبل غريبا عن البحر باستثناء باعة المحاجب والفول السوداني [...]أما حكيم الكردوني و"معرفته"،فقد استقبلتهما المقهى بحكم أنهما اسكافيا الميناء،باعتبارهما يعملان على حدوده...»** [2] فمقهى" **الحواتة**" فضاء مفتوح عام كذلك يقده كل من له علاقة أو صلة

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت: ص45.

[2] المصدر نفسه:ص108.

بالميناء،يُظهر لنا مكانا محبوبا مألوفا لدى زبائنه،حيث يحتمي رواده بحميمية المكان وأُلفته،فيمدهم بمزيد من القدرة لمواجهة الحياة اليومية كلما قادتهم أرجلهم إليه في المساء.

وإلى جانب المقهى مكان آخر يقاسمه الحميمية ألا وهو فضاء "**الحانة**"،وهو مكان يرتبط بالمدينة،وأهم ما يتسم به أنه فضاءللراحة وللحرية الشخصية،وأيضا مكان لتناول الخمور والغياب الكلي عن الواقع المعيش.

"**فالحانة**" المذكورة في رواية يوم رائع للموت هي حانة "**فندق ماتاراس**" بتيبازة،فمن خلال هذا الفضاء اكتشف حليم بن صادق خيانة خطيبته نبيلة ميحانيك له مع ابن خالتها بدر الدين أوراري، بعد أن كان له –حليم بن صادق–لقاء مع مدير المركب السياحي ليقدم له شيكا مقابل الاشهار الذي نشره له حليم في الجريدة كونه كان يعمل مندوب إشهار، يقول الراوي عن حالة حليم بن صادق أثناء دخوله الفندق لأول مرة:«**كانت الساعة الثانية زوالا حين دخل الحانة بتردد من يدخل حانة أول مرة،وبالفعل فقد كانت هذه أول مرة يدخل فيها بارا.تقدم بثقة نحو البارمان وسأله هامسا:**

هل تقدمون القهوة هنا؟[...]–القهوة هنا أغلى بكثير مما هي عليه في المقهى المجاور[...]كانت الحان مكتظة بزبائن من مختلف الأعمار،ذكورا وإناثا،ولم يكن هنالك من مكان شاغر غير الطاولة التي أشار إليها حليم.»[1]فـ"الحانة" تقصدها جميع الناس ومن جميع الأعمار والفئات،فهي حسب مريديها مكانا مريحا يشعر فيه بلذة ومتعة ،فهي ترتبط بلحظات التفريغ والادمان على المشروب،وقد تحتاج فيها الشخصية إلى رفيق تبوح له بما تختزنه من هموم وأحزان.

02–01–03–03:فضاء المسجد:يعتبر المسجد مكان الراحة والعبادة،وملاذ كل شخص يطلب الراحة والسكينة،فهو مكان تسموا فيه الروح حيث تؤدى فيه شعيرة الصلاة، فتطمئن فيه النفس

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت: :ص ص37–38

وترتاح، كما أنها تحس بالأمن والاستقرار فيه، فهو فضاء يساهم في بناء الرواية إضافاة إلى بعض الفضاءات الأخرى الأخرى ، إنه مكان يقصده الناس في أوقات معلومة ومنتظمة ومضبوطة ومتكررة،خمس مرات يوميا،تدفعهم رغبة روحية قصد التوبة والطمع في نيل الأجر وبالتالي الدخول إلى الجنة

ففي رواية يوم رائع للموت نجد أن فضاء المسجد ذُكر عدة مرات،فالراوي قام بذكر المواعظ والخطب التي يقدمها الخطيب بدل أن يصف لنا المسجد كفضاء مادي،وغيرها من السلوكات التي تحدث داخل المسجد،حيث يقول :«**استغرق صاحب القميص الأبيض ساعتين ليصل إلى الكاليتوس،ساعة ليبلغ العاصمة،وساعة أخرى قضاها في الطريق إلى الكاليتوس،ومع هذا فقد لحق بأذان الخطبتين دخل المسجد دخل المسجد فوجده مكتظا وجلس بين عرصيه مضطرا.كان الإمام يخطب في الناس حول النظافة في الإسلام، وكان الجميع يتظاهر بالفهم والخشوع، بمن فيهم صاحب القميص الأبيض رغم انشغاله بأنفه، فقد شعر بشيء يسد مناخريه ، فأدخل إبهامه في أنفه بحثا عنه، وحين وجده اكتشف أنه لاشيئ مهم،فمسح يده على سجاد المسجد،وهو لايكف عن هز رأسه موافقا على ما كان يقوله الإمام عن النظافة وما كاد ينتهي من ركعتي الصلاة،حتى أسرع للخروج مثل معظم المصلين. وضع صندله في قدميه وهم بالانصراف وسط جمع المزدحمين عند باب المسجد.**»[1]،فإمام المسجد قدم لهم درسا عن النظافة،لكن معظم المصلين غير مهتمين بما يقوله الإمام،فواحد يضع أصبعه في أنفه والآخر يهز كتفيه على أنه موافق على ما يقوله الإمام،وهي سلوكات سيئة يقوم بها المصلون في المسجد،من عدم اهتمام بما يقوله الإمام،أو الخروج بسرعة وفي زحمة من المسجد وغيرها من السلوكات السيئة.

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص ص 113-114.

كما يذكر لنا الكاتب صورا أخرى عن مسجد مدينة حسين داي،الذي قصده عمار الطونبا وقت صلاة الفجر ،حيث يقول:«**سار كل المسافة بين باش جراح وحسين داي دون أن يشعر،وحين وصل كان المؤذن يؤذن لصلاة الفجر، فاستغل الفرصة ودخل مع المصلين المسجد،م اتجه إلى بين الوضوء وغسل وجهه ورأسه ليستفيق من"كيف" الأمس وصدمة أمه،ثم خرج والمصلون لم يقيموا صلاتهم بعد.بحث أولا عن مقهى مفتوحة.**» [1] ، فالروائي هنا يبين لنا جانبا من عدم احترام المساجد فأحيانا قد يدخلها من يدخنون الكيف.

02-01-03-04:فضاء المقبرة: القبر أبرز مظاهر الآخرة،فهو مثوى الإنسان ماقبل الأخير ؛أي قبل البعث ويوم الحساب،فهو المكان الذي إذا ذُكر تقشعر منه الأبدان،فهو إما روضة من رياض الجنة أو حفرة من حفر النار،فالميت يتجرد من ماديات الدنيا لامال ولا بنون ،بل يأخذ عمله وكفنه فقط،فالقبر خصوصا والمقبرة عموما بيت الغني والفقير،فالقبر يتوحد فيه الزمان والمكان،فيتحولان لشيئ واحد[...]فهومكان لامتناه يضم كل أنماط المكان ودلالاته، [2]فالمقبرة مكان موحش،يرتبط بتيمة الموت في الرواية،كما يرتبط أيضا بلحظات الحزن والتأمل في حياة الإنسان،فعندما ذهب حليم وبعض أصدقائه، لدفن جثمان عمار الطونبا الذي انتحر ،لكن في الحقيقة أن الذي مات هو قابض الحافلة،ودليل ذلك ما جاء على لسان والد حليم بن صادق في قوله:«**رد على أبيه حين أخبره بالخبر المفجع:**

-أقول لك أن الخبر صحيح،لقد جاء رجال الشرطة وأخبروا أم عمار بذلك لقد ألقى عمار بنفسه تحت القطار،ولولا بطاقة التعريف التي وجدوها لما عرفوا من يكون،فقد تشوهت جثته وتقطعت إربا واستحال التعرف عليه[...]في الجنازة سار في موكب صغير غابت عنه شلته

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص42.

[2] محمد عيد الطربولي:المكان في الشعر الأندلسي (من عصر المرابطين إلى نهاية الحكم العربي-484هـ-897هـ)،مكتبة الثقافة،ط1،القاهرة،مصر ،2005م، ص101.

الليلية[...]لم تكن هنالك جثة ولا تغسيل، حمل مع غيره نعشا فارغا إلى مقبرة العالية،[...]حملها رجال الدرك في صندوق خشبي من النوع الرخيص، كان صندوقا صغيرا.تعجب حليم وهو يرى الصندوق في جوف القبر ،كيف لهذا الصندوق أن يسع جثة شيكور الديسات؟»[1]،هكذا هي الجنازة المفترضة لعمار الطونبا الذي يُعتقد أنه انتحر تحت سكة القطار لكن في الحقيقة أن القابض هو الذي مات،حيث قام عمار بإعطائه بطاقة تعريفه الوطنية،قم قام بدفعه تحت سكة القطار ،فتقطع جسده وصعب على المحققين معرفة من الميت إلا من خلال بطاقة التعريف الوطنية التي هي ليست للقابض بل هي لعمار الطونبا،فشاع خبر وفاته.

02-01-03-05:فضاء الساحات و الحدائق وأماكن التنزه: هي فضاء صغير أقل من الشارع والميدان،وقد ورد نذكر ساحة الحراش في رواية يوم رائع للموت عندما صعد اتحاد الحراش إلى القسم الثاني من البطولة الجزائرية،حيث صور لنا الراوي كيف كانت فرحة الأنصار وكيف كان خروجهم للاحتفال في ساحة لحراش ،حيث يقول:«**ففيى صباح ذلك اليوم وبالتحديد في الثلاثين من شهر ماي،عام2008،تأكد خبر حصول اتحاد الحراش على نقاط مقابلة سابقة بسبب خطأ في تشكيلة الفريق الخصم،[...]لذلك فقد أحدث هذا الخبر فرحا عظيما في نفوس أنصار الحراش،فجرجوا إلى الشوارع مهللين، رافعين راياتهم الصفراء والسوداء في مسيرة تملأ الأعين بحشدها والقلوب بما أصبح يمثله أنصار الحراش من رعب وخوف يعلمه الجميع، وكان بعضهم إذ ذاك في باش جراح ينتظرون أن يكتمل عددهم ليسيروا إلى الحراش سالكين الطريق العام المار بجنان مبروك وبيلام، ومن ثمة المنطقة المعروفة بالطاحونة المتواجدة على بعد أمتار قليلة من ساحة الحراش مكان التقاء الوفود**

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص103.

الحراشية.»[1]، فمن خلال هذا العرض نجد أن ساحة الحراش تعتبر رمزا للتجمهر والاحتفال بهذا الانجاز العظيم الذي حققه اتحاد الحراش.

ومن الفضاءات المفتوحة كذلك نجد حديقة الحرية،والحديقة بمعناها المتعارف عليه،هي فضاء جغرافي، تكسوه أشجار ونباتات،وأماكن للجلوس،لكن الهدف من زيارتها قد لا يكون التأمل في الأشجار والنباتات،بقدر ما يكون مكانا للترويح عن النفس،ولقاء الأحباب والأصدقاء،وهو ما جسدته حديقة الحرية من خلال ما جاء به الراوي،حيث ذكرها مرتين،مرة عند لقاء عمار الطونبا بنيسة بوتوس حيث يقول:« **-ليس معي الكثير من المال ولكنني احتاجك في شيئ**

-قل أنا مصغية

-ليس على الهاتف،قابليني غدا على الواحدة أمام حديقة الحرية بديدوش مراد،تذكرينها بالطبع.»[2]،فعند الواحدة التقيا وأخبرها أنه سيغادر المنزل،وذكر حديقة الحرية مرة أخرى عندما أحضرت له فيسا بوتوس المال حيث يقول:«**هذا ما قاله أيضا عمار الطونبا وهو يرى نيسة بوتوس تنتظره أمام حديقة الحرية.**

-إذن أحضرت المال

هزت رأسها وسلمته رزمة أوراق من فئة مائتي دينار.»[3]،ففضاء حديقة الحرية هنا أعطى بعدا آخر ألا وهو مكان لقضاء المصالح بدل أن يكون ماكانا للترويح عن النفس.

02-01-03-06:فضاء المحطة: تعتبر المحطة من الفضاءات المفتوحة فهي مكان عمومي،قبلة للمسافرين، حيث يتم من خلالها شراء تذاكر السفر،والتوجه إلى أي خط بري تشاء،قد

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص ص:23-24.

[2] المصدر نفسه:ص96.

[3] المصدر نفسه:ص100.

ذُكرت أكثر من مرة في الرواية،فحليم بن صادق لما قرر السفر إلى الحراش توجه مباشرة إلى محطة المسافرين ومن ثم أختار الحافلة التي تتجه نحو الحراش ،حيث يقول في هذا الصدد على لسان الراوي:« **كان وهو يسير نحو المحطة يحاول أن يركز النظر في كل شيء، كان يعلم أنها ستكون المرة الأخيرة التي يرى فيها باش جراح، لذلك أخذ كل وقته للوصول إلى المحطة التي وجدها على غير عادتها [...]استقل الحافلة إلى الحراش...**»[1]،فالحطة هنا رمز التنقل والترحال والسفر.

وفي معرض آخر يتكلم لنا الراوي عن محطة بروسات التي نزل فيها قابض الحافلة عندما انتهى من دوريته،وفي غفلة منه ودون علمه كان عمار الطونبا يتبعه بغية الانتقام منه لأنه أهانه ،كما يصف لنا صورة مشهد القابض بمحطة حسين داي الذي سحقه قطار وهران السريع حيث يقول:«**جثة كتلك التي خلفها قطار وهران السريع في محطة حسين داي،كان المشهد مريعا، جسد تناثر أجزاء على عرض سكة الحديد، لا اليد بقيت يدا ولا الرجل حافظت على شكلها تحول جسد القابض إلى كتل متفاوتة من اللحم، كل واحدة في مكان** .»[2]،وهنا أعطت المحطة بعدا آخر بدل أن تكون فضاء للسفر أصبحت فضاء للقتل والعنف.

ومن هنا يمكن القول إن الأماكن المفتوحة في روايات سمير قسيمي كل له خصوصيته،وكل له دور في تحريك الأحداث ودفع الشخصيات نحو إثراء النقاش والحوار،كما يمكن أن نقول إن سمير قسيمي ركز في رواياته على الفضاءات الرئيسية كالمدينة والشوارع والطرقات والأحياء،أما الفضاءات الأخرى فلم يكن لها حضورا قويا في الروايات مثل فضاء المقبرة مثلا،فمعظم أحداث الروايات وقعت في فضاء العاصمة وأحياءها.

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت: ص ص 47-48.

[2] المصدر نفسه:ص ص 98-99.

02-02: الفضاء المغلق:وإذا انتقلنا إلى الأماكن المغلقة،وجدناها ذلك الفضاء الذي تحده حدود معلومة، ورغم ذلك فالانغلاق هنا لايعني تقييد حرية الإنسان،والحد من حركته،بل على العكس من ذلك فقد يختار الإنسان مكانا مغلقا على آخر مفتوح،تبعا للظروف التي يعيشها والحالة التي هو عليها،وقد عرف الباحث الشريف حبيلة الفضاء ،حيث يرى أنه مجموع الفضاءات التي ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره،ويعطيها الشكل الهندسي الذي يروقه،والذي يناسب تطور عصره كما يرى أن الفضاء المغلق ينهض كنقيض للفضاء المفتوح،وقد جعل الروائيون من هذه الأمكنة إطارا لأحداث قصصهم ومتحركا لشخصياتهم،[1]وكذلك نرى أن المكان المغلق هو الذي تحدد مساحته ومعالمه كمكان للسكن والعيش الذي يؤوي إليه الإسنان ويمكث فيه فترات من الزمن،سواء كانت هذه الاقامة إجبارية كالسجن مثلا أو اختيارية كالبيت،كما قد تكون هذه الفضاءات مطلوبة فتمثل ملجأً وحماية له وبالتالي يؤوي إليها بعيدا عن صخب الحياة،وقد تكون هذه الأماكن ضيقة مرفوضة صعبة الولوج وبالتالي لا يحبذها،وهكذا لايوجد مكان في هذه الدنيا يألفه الإسنان أو يعاديه ذلك أن المكان يتغير حسب ظروف صاحبه،فمثلا سيدنا يوسف عليه السلام رأى أن السجن أحب إليه مما يدعونه إليه،رم أن السجن فضاء غير محبوب.

ومن الفضاءات المغلقة المذكورة في روايات سمير قسيمي نذكر:

02-02-01: الفضاء المغلق في رواية تصريح بضياع:

02-02-01-01: فضاء البيت:يعد البيت من الأماكن المغلقة، لأنه محدود بحدود هندسية، تفصله عن العالم الخارجي، فيلجأ إليه الإنسان كمكان رراحة و الأمان و الاطمئنان و الحماية، فالبيت هو ركننا في العالم ،إنه كما قيل مرارا كوننا الأول،كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى.[2]

---

[1]-يُنظر:الشريف حبيلة:بنية الخطاب الروائي:"دراسات في روايات نجيب الكيلاني"،ص204.

[2] غاستون باشلال:جماليات المكان:تر:غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط2، بيروت،لبنان،1404هـ-1984م،ص36.

كمايعتبر البيت كذلك مكانا يلجأ إليه الإنسان للاستقرار فهو يعبر عن الوجود الحقيقي للإنسانية الخالصة التي تدافع عن نفسها دون أن تهاجم ، هذا البيت هو المقاومة الإنسانية ، إنه الفضيلة الإنسانية و عظمة الإنسان،[1]وبهذا جعل باشلار البيت جسدا وروحا،واعتبره عالم الإنسان الأول.

إنه مكان الألفة ومركز تكييف الخيال،وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت،ومن هنا الابتعاد عن المكان بكل ما يحمل من ذكريات وحميميات يجعلنا نحن إليه،ولاسيما في حالة الغربة.

وللبيت عدة مسميات منها الغرفة،والشقة،والدار،والمنزل،ورغم هذه التسميات التي حظي بها في الأعمال السردية،إلا أنها تلتقي جميعها لتؤكد دلالة واحدة هي البيت الذي الذي هو مكان لابد منه لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده،فهو خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية.[2]

لقد وفق سمير قسيمي في الاهتمام بهذا الفضاء وجعل منه مسرحا للكثير من أحداث الرواية،حيث كان له دور في نماء البناء السردي لرواية تصريح بضياع،ومما قاله عن هذا الفضاء :«**جمعنا في الغرفة المتبقية من شقتنا،في حين بقيت زوجته في الغرفة الأخرى،غرفتها.قال لنا أن الأمر مهم ولا يقبل التأخير.**»[3]فقد باع أخوهم بوعلام البيت طالبا منهم الخروج،وبالتالي انتقل هنا فضاء البيت من كونه رمز الراحة إلى رمز المشاكل والضغوطات النفسية،كونه طلب منهم أن يغادروا بيت الطفولة الذي نشأت وكبرت وترعرعت فيه العائلة وكبرت

---

[1] غاستون باشلار:جماليات المكان:ص66.

[2] أحمد زنيبر:جماليات المكان في قصص إدريس الخوري:ص53.

[3] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص 72-73.

أحلامها هناك،ويواصل حديثه عمن أخرجهم من البيت،حيث يقول الراوي:« **الآن عرفت الظالم،ذاك الذي أخرجنا من دارنا من غير حق، ليدفع بنا إلى الموت،إلى العار الذي لايمّحي...**»[1]إن الذي أخرجهم من البيت أخبرتهم عنه العجوز منذ زمن بعيد،وهنا عرف البطل من يخرجهم من بيت الطفولة أنه أخوهم بوعلام الذي رمى بهم إلى الشارع إلى الموت إلى العار الذي لا يمّحي.

وفي موضع آخر يصور لنا حالة عائلة البطل،حيث يقول:« **لم تكد تمر سنتان حتى اكتشفت والدتي أن بوعلام أكبر إخوتي أدركته سن الثلاثين فقررت تزويجه،فاحتل مع زوجته غرفة وبقيت أمي وشقيقاتي في غرفتهن، أما شقيقايا إبراهيم ومناد فاختارا المطبخ يقضيان لياليهما،وفضلت أنا أن أفترش أرض الرواق،هكذا تعلمت أن استوحد في مكان يعج بالأجساد والأحاديث الفارغة.**»[2]فيصور لنا اكاتب الظروف القاسية التي تعيشها هاته العائلة مع ضيق هذا الفضاء–السكن– فبعد تزويج الأخ الأكبر بوعلام أصبحت هذا الفضاء ضيقا لايجعل من أفراد العائلة يعيشون بسلام.

وبعد تقديم هذين المثالين عن فضاء البيت،وبعد قراءة الرواية نجد أن الكاتب قد أعطى معنى آخر لفضاء البيت فبدل أن يكون مكانا للراحة والحميمية والطمأنينة أصبح فضاء البيت يفتقد للحميمية والأُلفة،ومنه يتحول على مكان معادٍ للشخصية لايختلف عن الأماكن المفتوحة التي يصطاد فيها اللصوص فرائسهم بكل أريحية.

02-02-01-02: فضاء السجن/الزنزانة:يعد السجن فضاء مغلقا بكل ما تحمله الكلمة من معنى، سواء تعلق الأمر به كفضاء جغرافي محاط بحواجز محكمة من كل الجهات، تمنع السجين من الخروج منه، أم بهذا السجين الذي يصبح تفكيره حبيس الفكرة التالية :كيفية أو

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص86.

[2] المصدر نفسه:ص46.

وقت خروجه من هذا الفضاء العقيم،فهو مكان يعلن دوما عن عدائه ضد الإنسان،من خلال انغلاقه وضيقه وظلمته،فهو يمثل مكانا رامزا للعذاب النفسي ، وسلاحا فتاكا للنفس البشرية فهو في معظم الأعمال الروائية ، يعد مكانا عقابيا مغلقا، يقضي فيه الفرد أو الإنسان مدة محكوميته ،فهو فضاء معد لإقامة الشخصيات خلال فترة معلومة إقامة جبرية غير اختيارية ، في شروط عقابية صارمة،[1]فالسجن مكان إجباري، يجرد الانسان من أبسط حقوقه، يقتل قيم الراحة أو الطمأنينة في نفسه ، ويحل محلها الشعور بالخوف والضياع والعجز، فهو يعبر عن الظلم و القهر والاستبداد.

وفي رواية تصريح بضياع نجد أن للسجن حضورا قويا فيها فمعظم أحداث الرواية كانت لها علاقة بالسجن،الذي هو رمز العنف والظلم فيها مثلما صور لنا الكاتب ،ويقول في هذا الصدد:« **...أما أنا فتركته بفعل،لم أقاوم،لم أعلق.وكأنني كنت غير معني بغضبه. كان قرار الوكيل أن أفرغ الأمر بالقبض ،يعني ذلك في لغة القانونيين، أن أمضي أياما في السجن حتى يحين موعد محاكمتي ، أي بعد يومين حسب ما كان مسجلا في وثيقة المعارضة ، أقضيهما في سجن الحراش. لم أكن أتوقع وأنا أرى السجن من زجاج السيارة أنه بهذه الهيبة.** »[2]،فقد كان البطل مطاوعا للشرطي الذي يكبله بالسلاسل،لكن في النهاية كان مصيره السجن حتى موعد محاكمته،لكن ما هاله هو هيبة السجن عندما كان يشاهده من زجاج السيارة،وهذا دليل على أن السجن مكان إجباري يقتاد إليه الناس بالقوة.

ويقول في موضع آخر عن مكان الظلم والقهر :« **بعد قرابة ، الساعتين أخرجنا الحارس من الحجرة الصغيرة،وأمرنا أن نسير في طابور من صفين،وبدأنا في السير بروية تحت الأوامر، حتى بلغنا مكاتب سلمنا فيها حوائجنا من أحزمة ووثائق وبطاقات هوية**

---

[1] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي:ص55

[2] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص 76-77.

ونقود»[1]،فهذا الإجراء يمر به السجين قبل دخوله الزنزانة،فيجردونه من اسمه الحقيقي ويستبدلونه برقم،فيصبح نكرة بين المساجين،حيث يقول:«**لم تمض نصف ساعة حتى نودي إليّ، فخرجت إلى الردهة[...]فتم قياس قامتي ووزني،وأخذوا بصماتي وتأكدوا من خلو جسمي من أي ندبة أو وشم،وسئلت كما سئلت سابقا عن اسمي واسم أمي ووالدي،إلا أنهم هذه المرة منحوني رقما،قال لي الذي أعطاني إياه"هذا امك"،ثم أعادني إلى الغرفة الضيقة.كان رقما من ستة أعداد(157324)هكذا فقدت في لحظة إرثي الوحيد من أبي،وقويضت به رقما تسلسليا،أصبح في لاحق الأيام يعني لي أكثر مما عناه لي اسمي سابقا.**»[2]وهكذا يصبح السجين مجرد رقم عددي،وما يرمز إليه هذا الاجراء أنه رغبة عدائية ضد شخصية السجين، والانتقال به كذلك إلى درك من الدونية،مما يجعله أكثر تألما وفقدا لحريته النفسية.

أما الزنزانة فقد وصفها بقوله:«**كانت القاعة بطول عشرين مترا،تقل أو تزيد قليلا،تنتهي بحائط لايزيد ارتفاعه عن المتر،يفصل بين القاعة والمغسل الظاهر للعيان المكون من حوضين كبيرين يرتفعان عن الارض باعمدة حديدية مطلية بطلاء جيري أبيض،على طرفي كل حوض قمرتان هيئتا كمراحيض،بأبواب خشبية نصفية ترتفع بأربعين سنتيمترا عن الأرض وقد جُعل مدخل المغسل سلماٍ إسمنتيا من درجتين عريضتين،في حين كانت أرضية القاعة من الإسمنت الخالص بعرض ستة أمتار على الارجح،يعلوها سقف استقر دون أعمدة على علو ثمانية أمتارر،أما مصدر القاعة من الهواء فكان نافذتين تقعان أعلى جدران القاعة،تميزها قضبان فولاذية تربط شاقوليا بين طرفيها احتضنتها شبكة حديدة سهلة التمزيق...**»[3]نظرا لكونه منبهرا من هذا الفضاء الضيق الجديد بالنسبة له فقد وصفها وصفا كما لو أنها أصبحت جزءا من

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص80.

[2] المصدر نفسه:ص ص:79-80.

[3] المصدر نفسه:ص82.

حياته،فهذه الحدود والجغرافيا التي فرضها السجن على نزلائه،تتميز بالصرامة،مما يجعلها فضاء معاديا لحرية الشخص،إنه الفضاء الذي توجد فيه كل أنواع الاضطهاد والظلم وقيد للحريات.

ومن هنا يمكن القول إن فضاء السجن ينفرد بأبعاد ومقاسات تميز انغلاقه وحدوديته،ضف إلى ذلك تميزه بقيم الالزام والتعجيز،فهو رمز الحجز والمصادرة التي تنفي عنه كليا صفة الانفتاح على الآخر،فهو معارض لفضاء البيت الذي يخالفه،حيث يخضع نزلاؤه إلى قانونه الخاص في شروط عقابية صارمة،فهو يشكل نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل.

02-02-01-03: فضاء المستشفى: يقوم المستشفى كمكان انتقال خصوصي بتأطير لحظات الممارسة الطبية التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية،فهناك دائما سبب ظاهر يقضي بوجود شخصية ضمن مستشفى ما،فهو الفضاء الذي يقدم خدمات إنسانية،ففي رواية يوم رائع للموت يعتبر المستشفى كفضاء يُقتاد إليه المساجين بعد القبض عليهم،ليتم فحصهم هناك،وفي هذا الصدد يقول الكاتب على لسان البطل:« **فدخلنا إلى مصلحة الاستعجالات، وكانت ساعتها مكتظة عن آخرها،[...]حين دخلنا لم نجد في القاعة أحدا،رغم العدد الهائل من المنتظرين خارجها،والأرجح أن الشرطي الذي سبقنا منذ حين،كان قد أمر أن تخلى قاعة العلاج حتى يتم فحصنا...**»[1]،فكل سجين لابد أن يمر على الطبيب ليفحصه ويكشف ما به من أمراض،وكذلك يبين لنا من جهة أخرى أن أخوه إبراهيم لولا انه لم يز المستشفى لما شفي من مرضه،وفي هذا الصدد يقول:«**كل ذلك دون أن أنسى زيارة إبراهيم في مستشفى زميرلي بالحراش والاهتمام بحاجياته،فبعد أن تأكدنا من اصابته بالعمى،أخبرنا الأطباء أن الضرب المبرح الذي تعرض له،تسبب في شلله،وكان لابد له أن يمضي بعض الوقت في المستشفى.**»[2]وهكذا فالمستشفى هو الذي قدم يد المساعدة لأخيه إبراهيم.

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص:30-31.

[2] المصدر نفسه: ص91.

02-02-01-04: فضاء محافظة الشرطى:فقد كان لمحافظة الشرطة دورا بارزا في تحريك أحداث الرواية،فبداية القصة والاعتقال كان من محافظة الشرطة،والكاتب ذكر لنا محافظتين للشرطة في هذه الرواية وهما:المحافظة السادسة للشرطة والتي ذكرها باسم"السيزيام"،و محافظة"الكافينياك"،وهذه الأخيرة بها غرف بمثابة الزنزانة للموقين الذي لم تتم ادانتهم،حيث يقول الكاتب على لسان الراوي:«**كانت الكافيناك المكان الذي ينقل إليه الموقوفون لاحتوائه على مرقد،أقصد أن في هذه المحافظة زنزانات تسمح بحبس المتهمين**»[1]،أما محافظة السيسيام،فقد ذكرها في قوله:«**قلت إن كل شيئ بدأ في ذلك الخميس حين دخلت وإسماعيل إلى المحافظة السادسة للشرطة بديدوش مراد لأطلب تصريح بضياع بطاقة المكتبة التي كنت قد أضعتها قبل يومين.**»[2]،فقد دخل السيسيام من أجل التصريح بضياع بطاقة المكتبة،وهكذا فالمحافظتان تمثلان سلطة الدولة،فهما من جهة تطبقان قانون الجمهورية ضد الخارجين عن القانون،ومن جهة أخرى تقومان بحماية المواطن مد يد العون له أينما كان.

02-02-02: الفضاء المغلق في رواية في عشق امرأة عاقر:

02-02-02-01-: فضاء البيت :لم يكن بيت حسان الربيعي يتصف بالحميمية والألفة،فقد كان هناك صراع داخل هذا البيت،مما أفقده كيانه وهز استقراره،فمليكة تغادر بيت زوجها الكائن بالعاصمة،تاركة ابنها الوحيد يعيش في حالة نفسية مزرية نتيجة هذا التخلي المفاجئ من أمه،فهذا الرحيل ولد كرها خفيا في نفس حسان الربيعي،حيث يقول:«**أخبرني أن أمي رحلت ولن تعود،وأ، لي خيارين:إما أن أبقى معه ويكون لي أبا وأما،وإما يلمني للحكومة وترى ما تفعله بي.[...]مازلت أذكر حين سألني ذات مرة.كنت وقتها في الثالثة متوسط،وكان قد مضت ثلاثة أعوام عن رحيل والدتي.**

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص32.

[2] المصدر نفسه:ص11.

-ألا تشعر بالقليل من الحنين لأمك؟

-بلى،أشعر.

-ولكنك لاتتحدث عنها أبدا.

-ربما..

-أترغب أن نتحدث عنها؟

-لاأرى أن هنالك شيئا نتحدث فيه.لقد ذهبت وانتهى الأمر.

-ومع ذلك،فلا بأس أن تذكرها بن الحين والحين،ففي النهاية هي أمك.

-لاأرى جدوى من ذلك.»[1]فهو لم يعد يحب الحديث عن أمه ولا حتى يتذكرها،نعم لقد قتلت في نفسه كل حب وكل عاطفة،هاته الأم الن التي تركته مخيرا بين أن يبقى عند زوج أمه أو تعطيه للحكومة حتى تتكفل به،لكنه اختار أن يبقى عند زوج أمه ويتعلق به،وهو ما يعطي البيت معنى آخر ،فبعد أن كان رمزا للتشتت أصبح بفضل العلاقة الحميمية التي ربطت حسان بزوج أمه أصبرح رمزا للأُلفة والطمأنينة،فزوج أمه يهتم به مثلما كانت أمه تفعل له فهو يشبهه بها،حيث يقول:«**أنت تهتم بي مثلما كانت تفعل هي،في الحقيقة أشعر أحيانا أنك أمي.**

-أمك؟

-أنت تشبهها،ألم تلاحظ؟

-أشبه أمك؟!..يا شقي أنا رجل.

-لابأس في ذلك،أنت رجل وتشبه أمي.

[...] -ألهذا الحد صرت تكره أمك حتى تشبهها برجل.»[2]فرعاية زوج أمه منحه توازنا عاطفيا واستقرارا نفسيا،كما أنه وبعد وفاة زوج أمه ،سد الفراغ العاطفي الذي كان يعاني منه زوجته التي

---

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص182.

[2] المصدر نفسه:ص183.

قبلت به كزوج رغم قبح شكله،في هذا الصدد يقول على لسان السارد:«**كان مقاس قدمه الـ(48) يصدق هذا التشبه.لذلك فهو حين كان يشكك في أسباب قبول زوجته به،لم يكن موسوسا أو حتى شكاكا.لايزال يذكر أول مرة سألها عن الأمر،كان ذلك سنة بعد زواجهما.لم تجبه إلا بضحكة متكلفة وبجملة لم يفهمها في حينه(لأنني أحببت يديك وقدميك).احتاج سنوات ليفهم ما قصدته.**»[1]،والملاحظ على الرغم من غرابة العلاقة التي تجمع حسان وزوجته العاقر،إلا أنه أراد أن يحقق في هذا الفضاء الخاص وجوده[2]،رغم أن هذا الوجود لا يختلف عن الوجود الذي كان يربطه بزوج أمه.

02-02-02-02-: فضاء القبو :يمثل القبو فضاء مغلقا،وهو مكان ضيق موجود في ابتدائية(حسن بن مؤمن)،به باب حديدية ،وظلام دامس،تعود ذكريات حسان الربيعي مع هذا افضاء الموحش عندما كن تلميذا في السنة الرابعة ابتدائي؛أي في العاشرة من عمره،حيث عاقبته المديرة،بسبب غيابه عن الصف،حيث سألته أمه حين وجدته وقت الصف يلعب مع زملائه،فأخبره كذا «**أن مدرِّس العربية لم يحضر وأخذ الصف نصف يوم إجازة**»[3]،لكن الوادة بن أن حملت عنه المحفظة وجدتها تكاد تكون فارغة،فأخذته معها إلى الابتدائية،ولما قابلت المديرة،التي قررت أن تعاقبه حيث تقول:«**لايجوز أن نسمح له بالعودة دون أن يعاقب،لوفعلنا نفقد السيطرة على كل التلاميذ،فحسان كما تعلمين أكثر تلاميذنا شهرة على الاطلاق،[...]تقرر أن يُحجز في قبو الابتدائية نصف يوم كامل.وكان القبو لمن في سنه، أو لمن هم أكبر منه-لأحد يدري-أكثر**

---

[1] المصدر نفسه:ص ص:18-19.

[2] فتيحة شفيري:شعرية الفضاء في الرواية الجزائرية من خلال رواية(القلاع المتآكلة)لمحمد ساري،ورواية(في عشق امرأة عاقر) لسمير قسيمي:مجلة المدونة، العدد05،جانفي2016م،مخبر الدراسات الأدبية والنقدية،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة البليدة2، الجزائر،ص85.

[3] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص25.

الأماكن رعبا في كامل الابتدائية» [1]،وهكذا بقي حسان في قبو الابتدائية المظلم منزويا،ينتظر عودة أحدهم ليفتح الباب الحديدية،رغم الظلام الدامس لأكثر من ساعتين،لم يقدر على الوقوف،فقرر افتراش حقيبته التي وضعها على الماء المسكوبة داخل القبو،هكذا صُدم حسان في هذا الفضاء المغلق الذي يعتبر يوم ميلاد الصوت الغائر في نفسه،حيث يقول :«**كان منزويا ينتظر عودة أحدهم ليفتح الباب الحديدية.[...]ظل مسمرا حي هو ساعتين أو أكثر،وحين بدأ يشعر،بفعل الجاذبية أو بفعل الإعياء،أنه لم يعد قادرا على على الوقوف أكثر.وضع حقيبته على الأرض المبتلة بالقرافة وجلس عليها[...]ظل ساعات أخرى جالسا حيث هو،حتى شعر بابتلال مؤخرته[...]كانت عيناه قد ألفتا الظلمة،فتمكن أخيرا من الإبصار.** »[2]،هذه حاله في قبو المدرسة،ظُلمة أرضية مبتلة منعته من الجلوس وإعياء وضيق،هكذا هي حاله،والأدهى من ذلك أنه لم يكترث لحاله أحد،حيث قرر أن يقع الباب ويصرخ دون ينتبه إليه أحد،لكن في الأخير تذكرته أمه لكن للاسف بعد يومين وهو في القبو،حيث يقول الراوي :«**وبالفعل تذكرته أمه ولكن..بعد يومين.فيهما حدث الشيئ الكثير،وفيهما، أيضا، سمع الصوت الغائر فيه لأول مرة.**»[3]

وما يمكن أن يُقال عن فضاء القبو أنه فضاء يشبه السجن ،فهو فضاء إجباري،أدخله عالم القيد واللاحرية، فهو مكان كان سببا في عذاب حسان وميلاد الصوت الارتدادي في نفسه مما ولّد له مرضا نفسيا.

02-02-02-03-: فضاء القطار:وهو من وسائل النقل البرية،كما أنه يعد من الفضاءات المغلقة المتحركة،حيث هو عبارة عن مجموعة من العربات تجرهم قاطرة أمامية،حيث يقول بنقل

---

[1] سمير قسيمي: في عشق امرأة عاقر:ص28.

[2] المصدر نفسه ص ص29-30.

[3] المصدر نفسه:ص33

الركاب أو البضائع أو فيرها حسب طبيعة عمله،من مكان إلى مكان آخر ،وفي رواية في عشق امرأة عاقر كان له حضورا قويا فيها،حيث من خلاله،استطاع حسان الربيعي أن يتحاور مع عالمه الداخلي،فتوقف القطار في ظلام دامس،جعل من حسان الربيعي يتذكر يوم أُدخل وعوقب بقبو الابتدائية،وأمه من سلمته للمديرة قائلة لها:«**هاهو ابن الكلب،اصنعي به ماشئت؟**»[1].

لقد ولد القطار المتوقف «**قطار كهربائي لاكهرباء فيه،أن العتمة كأي شيئ آخر في هذا الوطن المظلم، يمكن أن تُدجّن**» [2]،حالة فوضى لدى المسافرين المتواجدين في هذا الفضاء المغلق الذي يشبه السجن،حيث حاول السائق أن يقتل هذا الروتين،وكذلك يريد تجاوز حالة الملل والاختناق التي عاشها المسافرون.

02-02-03: الفضاء المغلق في رواية يوم رائع للموت:

02-02-03-01: فضاء البيت:إن البيت كما هو متعارف عليه هو المأوى والمسكن،نأوى إليه من أجل الراحة والسكينة،فهو البنية الأساسية للعمران البشري،المتمثل في القرى والمدن،وفضاء البيت يرمز لعدة معاني منها:الشقة ،الغرفة،العمارة،وفي رواية يوم رائع للموت نلمس هذا التنوع الفضائي الذي يرمز إلى البيت،حيث نذكر منها:

-**عمارات عدل الشاهقة:**وهي فضاء حاول حليم بن صادق أن ينتحر من أعلاها،حيث رأى أنها غير آهلة بالسكان وما زال أصحابها لم يتسلموا المفاتيح،فهي شبه مهجورة،حيث يرتاد عليها بعض المنحرفين فقط،حيث يقول الراوي : «**حين بلغ حليم العمارة التي سيلقي بنفسه منها نرفع رأسه فلم يلحظ إلا شققا غير مشغولة،فقال يُطمئن نفسه: -جيد.. الخطة تسير على ما يرام هذا لأن اختياره لهذه العمارة لم يكن بالصدفة،إذ لم يقع عليها اختياره إلا بعد أن تأكد أنها شبه**

[1] سمير قسيمي: في عشق امرأة عاقر:ص27.

[2] المصدر نفسه:ص30.

خالية من السكان،وهكذا إذا أراد بلوغ سطحها فلن يلاحظه أحد،وهو شرط ضروري لنجاح خطته.»[1]حيث اختار هذه العمارات كونها لايراه أحد عند بلوغ سطحها.

-**البيت القصديري:** وهو الفضاء الذي سكنه عمار الطونبا واستقر فيه بعد أن قتل القابض حيث غيّر مكان إقامته وغير كذلك اسمه بحكيم الكردوني،كما نجد أنه من خلال هذا الفضاء أراد أن يعيد بناء حياته من جديد،يقول "معرفة" عمار في وصف هذا البيت:«**فهمت منك أنك تبحث عن مكان تبتعد فيه لتعيد بناء حياتك،يمكنني أن أتدبر لك مكانا في بوهارون إن شئت -مسكن؟**

-**تقريبا هو بيت قصديري كنت أسكنه قبل أن استأجر الشقة التي أنا فيها،يمكنك أن تسكن فيه،أما عن الفرش فلا تهتم،فعندي منه الكثير.**»[2]،لقد وفق عمار من خلال "معرفته"أن يجد لنفسه بيتا جديدا يسكنه،وبعدها عملا يقتات منه"اسكافي".

-**الشقة التي استأجرها حليم بشرق الكاليتوس:**حيث فقام باستئجارها-الشقة الجديدة- بعد أن قرر صاحب الشقة التي كان يستأجرها والده قرابة العشرين سنة أن يسترجعها،والتي تقع بباش جراح،كما أن هذه الشقة لم تعد في متناول العائلة،ومن ثم قام حليم بن صادق استئجار شقة جديدة،من أربع غرف،حيث يقول:«**تذكر للتو أنه لم يعط أباه مفتاح الشقة الجديدة،فبعد عشرين سنة من إيجار شقة باش جراح قرر مالكها استرجاعها،ولأن شقة باش جراح لم تعد في متناول عائلة بن صادق،أجر حليم شقة في الضواحي الشرقية،بالكاليتوس،بمكان اسمه أولاد الحاج على طريق الدار البيضاء،كانت الشقة من أربع غرف أهملها صاحبها القاطن في**

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص25.

[2] المصدر نفسه:ص92.

بجاية.»[1]،حيث يمثل هذا الفضاء الجديد مكانا تمارس فيه العائلة حياتها بدل الشقة الضيقة بباش جراح التي ضاقت بأفراد العائلة.

-**شقة والد نيسة بوتوس:** وهوالبيت الذي كانت تقضي فيه نيسة بوتوس لياليها مع عمار الطونبا،خفية عن أمها التي كانت مريضة،والتي كانت طيلة النهار نصف مستيقظة ونصف نائمة،حيث كان يتسلل إلى غرفتها ليلا كالشبح،وفي هذا الصدد يقول الراوي:«**كانت أمها مريضة بالباركينسون والسكري،وكانت المسكينة طيلة النهار نصف مستيقظة ونصف نائمة وما يكاد يؤذن للمغرب حتى تنتهي ساعات يقظتها[...]في أول أيامها،كانت بوتوس تتحرق شوقا للقاء عمار،كان يدخل خلسة ويسحب نفسه كالشبح إلى غرفتها،وما أن تلحق به نيسة حتى يأخذها كالوحش، ويشدها من شعرها السنبلي ويجرها جرا،وهي تتأوه حينا وتتأحح أحيانا أكثر كانت تحب وحشيته تلك...**» [2]،فقد استغلت الظروف الصحية لوالدتها وتُدخل عشيقها إلى غرفتها لتمارس معه طقوس الحب والرذيلة،فيتحول بذلك فضاء البيت إلى مكان للعهر والرذيلة وخيانة الأسرة.

-**شقة أخت نبيلة ميحانيك:** وهي الغرفة التي تواعد فيها عشيقها حليم بن صادق وتدعوه لزيارتها لممارسة الحب والرذيلة هناك،فقد استغلت فرصة غياب اختها وقامت بسرقة المفتاح وواعدته هنك،حيث يقول الراوي:«**تذكر حين دخل عليها الغرفة فوجدها تطل من النافذة،لم تكن شاردة الذهن،كانت تنتظره،فقد أمضت أكثر من الساعة في انتظاره في شقة أختها المتزوجة،وقتها كانت شقيقتها تقضي مع زوجها العطلة في مكان ما ،فعملت نبيلة على سرقة المفتاح،وواعدته فيها،شعرت بذراعيه يلتفان حول خصرها...**»،لقد فعلت نبيلة ميحانيك المستحيل من أجل لقا عشيقها حليم،حتى وإن كان ذلك على حساب علاقتها مع أختها أو زوج أختها،حيث سرقت

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت: ص105.

[2] المصدر نفسه،ص ص 27-28.

المفتاح وواعدته هناك،ومن ثم تحول فضاء الغرفة من فضاء للراحة والأُلفة إلى فضاء لممارسة الفحش والرذيلة.

02-02-03-02: فضاء السجن: فالسجن ذو دلالة سلبية يرمي إلى التقييد واللاحرية ،فهو مكان إقامة جبرية تضطهد فيه الأحلام،وتُقمع في الحريات،فهو مكان استلابي تُجبر الشخصية على دخوله؛إذ هو من الأماكن الإجبارية،وقد احتل السكن مكانة في رواية يوم رائع للموت،بوصفه فضاء مغلقا،فقد سُجن عمار الطونبا،حيث شعر بالمرارة والنكد والألم، وذاق عذابات السجين وما يُفعل به،وفي هذا الصدد يقول:«**تخيل ماقد يجدونه من متعة في أسبوع كامل من الشتم والركل والضرب على القفا،ولاشيئ سيمنعهم**»[1]،فهو فضاء يشبه الجحيم،لما فيه من قهر وظلم يُمارس على السجين.

ومن هنا فقد وفق سمير قسيمي من خلال رواياته التي تناولناها بالدراسة أنه وفق في اختيارات الفضاءات سواء كانت المفتوحة أو المغلقة ،والتي جعل منها مسرحا للكثير من أحداث رواياته،حيث ساهمت في التنويع السردي وخلق حوارات أعطت هذه البنى النصية مسحة جمالية على مستوى البناء الفني للفضاء أو الزمن،والسؤال الذي يطرح نفسه نفسه-هل وُفق الكاتب كذلك في اختيار شخصيات تليق بمقام هذا الفضاء المتنوع والبناء الزمني المتكسر؟-وهذا السؤال إن شاء الله سنحاول الإجابة عنه من خلال التعرض لشخصيات هذه النصوص السردية بالدراسة والتحليل.

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص61.

الفصل الرابع:

مظاهر التجريب على مستوى بنية الشخصية.

01-بنية الشخصية.

01-01-مفهوم الشخصية.

01-02-أبعاد الشخصية الروائية.

01-03-أنواع الشخصية الروائية.

01-03-01-أنواع الشخصيات الروائية حسب الأطوار.

01-03-02-أنواع الشخصيات الروائية حسب الأحداث.

01-03-02-01-شخصيات رئيسية في روايات سمير قسيمي.

01-03-02-02-الشخصيات الثانوية في روايات سمير قسمي.

01: بنية الشخصية: بعد أن تعرضنا لتقنيتي الزمان والمكان في روايات سمير قسيمي ،نحاول أن نتطرق لتقنية الشخصية ونحالو أن نبين دورها في بناء هذه الأعمال السردية ،خصوصا وأن الشخصية تعد أحد أهم المفاهيم التي لابد منها لقيام أي عمل روائي، إذ لا يمكن أن نجد حدثا دون شخصيات تقمصته وساهمت في تحريكه مما يعطي متعة وتوليد عنصر تشويق لدى المتلقي،وهذا الدور الذي تلعبه الشخصية في البنية الروائية يحضُر في محوري الغياب والحضور معا،فرغم ما تعرضت له الشخصية من إهمال وتغييب من طرف الروائيين فإنها ظلت حاضرة حتى وإن غُيّبت و أهملت.

ومع مطلع القرن التاسع عشر احتلت الشخصية، ، مكانا بارزا،في الفن الروائي، فصار لها و جودا مستقلا عن الحدث،حيث نجد في الرواية التقليدية الشخصية هي كل شيء فيها؛ أي أننا لا نستطيع أن نتصور رواية دون شخصية، والروائيين يركزون كل عبقريتهم وذكائهم على رسم ملامح الشخصية،[1]فالأفكار تحيا في الشخصية وتأخذ طريقها عبر أشخاص معينين ،لهم آراؤهم واتجاهاتهم وتقاليدهم في مجتمع معين وفي زمن معين،[2]ومن ثم يمكن القول إن أساس الرواية الجيدة هو خلق شخصيات فاعلة في الرواية،[3]فالشخصية تصطنع اللغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات،وتقوم بالأحداث وتنميها.[4]

---

[1] عباد عبلة:شعرية السرد في روايتي"اعترافات حامد المنسي"و"الروابي الجميلة"للأزهر عطية:أطروحة مكلمة لنيل شهادة الماجيستير،إشراف:عمرو عيلان،قسم اللغة العربية وآدابها جامعة أم البواقي،الجزائر، 201-2012،ص75،بحث لم ينشر في حدود علمي.

[2] عبد الفتاح عثمان:بناء الرواية:مكتبة الشباب،ط1،القاهرة، مصر ،1982م، ص107.

[3] يُنظر:مجموعة من الكتاب الإنجليز:نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث،تر:أنجيل بطرس سمعان،مراجعة:د/رشاد رشدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د-ط)،القاهرة، مصر،1994م، ص173.

[4] يُنظر:حسن فهد:المكان في الرواية البحرينية:فراديس للنشر والتوزيع:2003م،ص45.

هذا ولا ننكر أنه كان للشخصية اهتماما قبل نقاد القرن التاسع عشر،حيث يرى تودوروف أن الشخصية قدحظيت باهتمام زائد من قبل نقاد القرن التاسع عشر، ولكن تمّ الإعراض عنها لدى النقاد المعاصرين لكونها ذات طبيعة مطاطية لا تستقر في مقولة واحدة، [1] بينما يربط (آلان روب غرييه) هذا الاهتمام بصعود الفرد البورجوازي إلى قمة السلطة وإشاعته قيمه الطبقية، وعندما تزعزعت القيم الفردية البورجوازية في عصر لاحق، انتقل هذا الخلل إلى الشخصية الروائية التي كان التركيز عليها قوياً، فاختفت أو كادت مع (الرواية الجديدة) فأصبح (فولكنر) يُسمّي شخصين مختلفين في رواية واحدة باسم واحد، ويقتصر (كافكا) في روايته (القصر) على تعريف شخصيته بالحرف الأول من اسمها، ويغيّر (بيكيت) اسم شخصيته وشكل بطله في العمل الواحد[2]، كما تنبه لوسيان غولدمان إلى العلاقة التي تربط بين البطل والعالم حيث وجد أنها قوية ، وفي معرض حديثه عن الخطوط العريضة للبنية التي وصفها لوكاتش، والتي تميز الشكل الروائي بصورة عامة،يخبرنا– لوسيان غولدمان– بأن الشكل الروائي الذي درسه لوكاتش هو الذي يمتاز بوجود بطل روائي سماه بالبطل الإشكالي الذي يقوم ببحث منحط أو شيطاني–على حسب تعبير لوكاتش–عن قيم أصيلة في عالم منحط.[3]

وإذا كان اهتمام الأدب القديم بالشخصية كونه يعطيها اسماً، دون أن يسند إليها أية صفة أخرى، كي يوكل إليه القيام بالأحداث والأفعال، فإن الدراسات السردية الحديثة قد أخذت بعين الاعتبار انسجام الأحداث التي تقوم بها الشخصية، مع طبيعتها النفسية والمزاجية، وهكذا ظهر المضمون السيكولوجي للشخصية في

---

[1] محمد عزام:تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية:منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،2003م، ص202.

[2] المرجع نفسه:ص202.

[3] يُنظر:حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي:ص209.

الأدب والنقد، وذلك بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصية، [1]وهي التي لقيت رفضا واستبعادا من طرف الدراسات النقدية البنيوية الحداثية والتي استبعدت الشخصية كلها تماماً،مجسدة في مقولة الناقد البنيوي (رولان بارت): (إن الشخصيات كائنات من ورق) وركّز نقده على (فعلها) وحده فقط. [2]

ومنه يمكن القول إن البنيويين لا يعاملون الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا ولا نمطا اجتماعيا ،إنما باعتبارها علامة ،يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه .إن التحليل البنيوي وهو يجرد الشخصية من وجوهرها السيكولوجي ومرجعها الاجتماعي لا يتعامل مع الشخصية بوصفها كائنا ؛أي شخصا وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية أي بحسب ما تعمله ومن ثم يستبدل غريماس مفهوم الشخصيات بمفهوم العوامل.[3]

01-01:مفهوم الشخصية: تعد الشخصية الروائية من أبرز العناصر الفنية في الرواية،تدور حولها القصة ويقوم عليها الحوار،ويتمكن بها الروائي من تقديم أحداث الرواية إلى القارئ بأحسن صورة ويستفيد منها في إرسال فكرته إليه دون أن يُشعره بها،كما تتصل بهذا العنصر عناصر شكلية أخرى كالزمان والمكان الروائيان.

وقد عرفها **جيرالد برنس** في **معجم المصطلح السردي**،بأنها كائن موهوب بصفات بشرية ،وملتزم بأحداث بشرية ،ممثل متسم بصفات بشرية،والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حين تخضع للتغيير)مستقرة،(حينما لايكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية(بسيطة لها بعد واحد فحسب،وسمات قليلة،ويمكن التنبؤ بسلوكها)،أو

---

[1] يُنظر:محمد عزام:تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداية:ص202.

[2] المرجع نفسه:ص202.

[3] محمد بوعزة :تحليل النص السردي –تقنيات ومفاهيم،منشورات الاختلاف،ط1، 2010م، ص39

عميقة(معقدة،لها أبعاد عديدة،قادرة على القيام بسلوك مفاجئ) ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعها ومظهرها...الخ)،ووفقا لتطابقها مع أدوار معيارية،[...]ورغم أن مصطلح الشخصية يستخدم غالبا للإشارة إلى المخلوقات في عالم الوقائع والمواقف المروية فإنه يشير أحيانا إلى السارد والمسرود.[1]

والشّخصية حسب ما ذكر **فليب هامون** ***Ph.Hamon*** في كتابه "**سيميولوجيا الشخصيات الروائية**" أنها مشكلة غامضة ومطروحة بشكل سيء، حيث ساهم الرّوائيون أنفسهم في هذا الخلط في تصريحاتهم الأبوية التمجيدية تارة أو المؤلمة تارة أخرى، لكنّها في مجملها تصريحات نرجسية دائما، بحيث أنّه تمّ الخلط باستمرار بين مقولتي الشّخصية والشّخص، ومن البديهي أنّ أي تصوّر للشّخصية لا يمكن فصله على التصوّر العام للشّخص أو الذّات أو الفرد.[2]

أما (الشخصية الروائية) ***Personnage*** فقد كان التصوّر التقليدي لها يعتمد على الصفات، مما جعله يخلط كثيراً بين الشخصية الحكائية والشخصية في الواقع العياني. ثم توسّع النقد الشكلاني، ممثلاً بأبحاث بروب، في تحديد هوية الشخصية في الحكي من خلال مجموع أفعالها التي تقوم بها (الوظائف)، وجاء **زيرافا** ***Zeraffa*** فاعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية، [3] أما **فيليب هامون** ***Ph.Hamon*** فقد رأى أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، وأما رولان بارت فقد عرّف الشخصية الحكائية بأنها (نتاج عمل تأليفي) ، ولا يُنظر إليها من وجهة نظر التحليل

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي:تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة ،ط1،القاهرة،مصر ، 2003م،ص43.

[2] فيليب هامون: سيمولوجية الشّخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، بالرباط،المغرب، 1990، ص28.

[3] محمد عزام:تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص328.

البنيوي إلا على أنها بمثابة دليل *Signe* له وجهان: أحدهما (دال) *Signifiant* والآخر (مدلول) *Signifie* فتكون الشخصية بمثابة دال عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخّص هويتها، أما الشخصية عندما تكون بمثابة المدلول فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها.[1] وهكذا فإن صورة الشخصية الحكائية لا تكتمل إلا عندما يكون النص الروائي قد بلغ نهايته .

ينظر الباحث **ميخائيل باختين** للشخصية من حيث كلامها وملفوظاتها وليس من حيث صفاتها وطبيعتها، فالأشخاص–حسبه– في السرد القصصي ليسوا أشخاصا من لحم ودم،كما هو الحال بالنسبة للناس في الحياة،بل هم أشخاص متكلمون،مادتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل،[2]فنفهم من هذا –حسب– باختين أن الإنسان في القصة/السرد ليس إلا صوتا أو لهجة،وكل شخصية في القصة تحمل بين طياتها لهجة وصوتا،وكذلك تحمل رؤية وموقعا يختلف عن سائر الشخصيات، و أن كل هذه الخصائص تبرز من خلال الصورة اللغوية التي تصاغ فيها الخطابات، و ليس عن طريق الخصائص الذاتية للشخصيات[3]، فالصورة الكلامية هي التي ترسم صور الشخصيات ،وكان لهذه الفكرة التي جاء بها باختين أثرا كبيرا في توجيه نظر النقاد إلى أن الرواية في الحقيقة–حسبه–ليست حياة بل هي نص لغوي،وأن الشخصية في الرواية ليست ذاتا يمكن تحليلها بواسطة قوانين علم النفس أو علم الاجتماع،وإنما هي مجموعة من الجمل تشكل خطابا.[4]

---

[1] محمد عزام:تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية:ص328.

[2] عبد الرحيم الكردي:الراوي والنص القصصي:مكتبة الآداب،ط1،القاهرة،مصر ، 2006م، ص43.

[3] المرجع نفسه: ص 43.

[4] المرجع نفسه:ص44.

تعد الشخصية الروائية من العناصر الأساسية في بناء الرواية، لا يمكن أن يستغني عنها الكاتب لأنه يمكن أن يصور حياة من دون أشخاص يتحدثون ويفعلون،[1]فتتعدد الشخوص في الرواية بقدر تعدد الأفكار والأفعال، فكلما كان العالم واسع،احتاج الروائي إلى خلق شخوص يملئون ساحة الرواية ،ولهذا أصبح للشخصية الدور الكبير في نقل حركة المجتمع؛ فهي التي تعرض لخلل المجتمع أو انضباطه، فالعلاقة بين البطل والعالم قوية، وقد تنبه **لوسيان جولدمان** إلى هذه العلاقة القوية؛ ففي معرض حديثه عن الخطوط العريضة للبنية التي وصفها لوكاتش، والتي تميز الشكل الروائي بصورة عامة، يخبرنا بأن الشكل الروائي الذي درسه لوكاتش هو الذي يمتاز بوجود بطل روائي سمَّاه بالبطل الإشكالي الذي يقوم ببحث منحط أو شيطاني –بتعبير لوكاتش – عن قيم أصيلة في عالم منحط،وما يستوقفنا في هذا التحديد الذي توصل إليه لوكاتش واستلهمه قولدمان بعده وطوره،هو التأكد على العلاقة التي تربط بين البطل والعالم.[2]

نجد الناقد **جورج لوكاش– George. Lukacs** ينظر للشخصية على أنها لا غني لكل عمل أدبي كبير عن عرض أشخاصه في تضافر شامل لعلاقات بعضهم مع بعض،ومع وجودهم الاجتماعي، [...]،وكلما كان إدراك هذه العلاقات أعمق، وكان الجهد في إخراج خيوط هذه الوشائج أخصب، كان العمل الأدبي أكبر قيمة.[3]

---

[1] إدريس بودبية : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط1 ، الجزائر، 2007م، ص85.

[2] يُنظر:حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي ، ص209

[3] حماش جويدة: بناء الشخصية في حكاية عبو جماجم والجمل، منشورات الأوراس، ط 1 ، الجزائر ، 2007، ص 57.

وما يمكن أن يُقال عن الشخصية الروائية أنها تضطلع بدور مهم في العمل الروائي لأنها هي التي تتكى ء عليها الرواية في تعبيرها عن رؤيتها ، لذلك اهتم النقاد بها فعرفوها وأقاموا لها مصطلحات و أدواراً ومقومات وهناك اختلاف في وجهات النظر بالنسبة للشخصية نابع من اختلاف المناهج والنظريات التي انطلق منها النقاد والباحثون.

فالشخصية كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية ، ممثل متسم بصفات بشرية ، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو اقل أهمية وفقا لأهمية ا لنص فعالة حيث تخضع للتعبير (مستقرة) حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها أو مضطربة وسطحية بسيطة لها بعد واحد فحسب ، وسمات قليلة ، يمكن التنبؤ بسلوكها ، أو

عميقة معقدة،لها أبعاد عديدة ، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها.[1]

ضف إلى ذلك أنه لكل شخصية روائية صفات تؤهلها وتميزها كي يكون لها دور في سير الرواية ويكون على عاتقها نجا ح الرواية أو فشلها فالروائي الناجح هو الذي يبدع شخصيات قادرة على الديمومة وإقناع المتلقي وإثارة التساؤلات الخفية ، وخلق زوايا التماهي والانجذاب إلى تلك الشخصية بعينها.

إن الشخصية الروائية هي التي تخلق ضمن الفضاء الروائي لها سماتها وطموحاته آلامها و أحزانها وفكرها وتتفاعل مع عناصر الرواية الأخرى ، ولذلك يجب عبلى الروائي الاعتناء بها كونها المفتاح الذي يمكن أن يفتح النص ضمن منظوره ،وهو ما أدى بها إلى الاقتراب من عالم الإنسان المعاصر لأن الرواية من

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي: ص42.

أكثر الفنون الأدبية التي احتوت عالم الإنسانية بكل إشكالياته وكانت قادرة على تمثل الهموم والانكسارات التي يعاني منها الإنسان بكل أزماته التي يعيشها.

ومنه فالشخصية الروائية تستمد روحها من الواقع ولكن إبداعات الكاتب الفنان تجعل بين الشخصية والواقع خيطًا رفيعاً لينتج لنا الكاتب شخصية فنية لها قوانينها وسماتها وبذلك يجعلها تدور في فلك الرواية محور أساسي وحضور طبيعي وليس مصطنعا ،إذن فالشخصيات الروائية في هذا العالم المعقد والمتباين تتعدد بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات و الحضارات والهوا جس والطبائع البشرية،التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود.[1]

01-02:أبعاد الشخصية الروائية:لقد أولى الباحثون الشخصية أهمية كبيرة مادامت هي التي تؤدي الأحداث في الرواية فقد ظهر في علم النفس علم يسمى " علم الشخصية "يدرس الإنسان، مركزا في الوقت نفسه على الفروق الفردية...ولما كانت هناك جوانب متعددة للشخصية، منها ما هو فطري أو غريزي، ومنها ما يكتسب من البيئة والثقافة وكذلك أنواع مختلفة من السلوك، فقد اختلف الباحثون في الشخصية في تغليبهم جانب على جانب آخر.[2]

ومن هذا فالشخصية هي نسيج مركب من ثلاثة مقومات وهي الجانب النفسي الذي يشمل الحياة الباطنية الخاصة بالشخصية، والجانب الاجتماعي الذي يعكس واقع الشخصية وأخيرا الجانب الجسمي والذي يشمل كل مظاهر الشخصية الخارجية من نقائص وعيوب،كما أنه لابد للروائي أثناء بناء شخصيات عمله السردي لابد أن يراعي هذه الجوانب الثلاث فهي التي تميز الشخصية عن غيرها

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية،ص73.

[2] يُنظر:عبد الله خمار :تقنيات الدراسة في الرواية "الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، ديسمبر1999م، ص21.

من الشخصيات وتمنحها الفرادة والتميز، وهكذا فالروائي الناجح هو الذي يبني شخصيته وفق أبعاد الشخصية التالية:

01-02-01:البعد الجسمي/الفزيولوجي: ويتمثل في الجنس (ذكر أو أنثى)،وفي صفات الجسم المختلفة[1] من طول وقصر، وبدانة ونحافة، ويرسم عيوبه وهيئته وسنّه وجنسه[...]إثر ذلك كله في سلوك الشخصية حسب الفكرة التي يحللّها،[2]فالملبس أكان رثّاً أو غالياً يكشف عن المكانة الاجتماعية للشّخصية، كما أن سلوك رجل أربعيني يختلف عن سلوك مراهق عشريني،كما أن هذا البعد يعد الكيان المادي لتشكيل الشخصية حيث تحدد فيه الملامح والصفات الخارجية للشخصية، كالجنس بنوعيه :الذكر والأنثى، وشكل الإنسان من طوله أوقصره وحسنه...

01-02-02:البعد الاجتماعي: ويتمثل البعد الاجتماعي في إنماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية[3]،كما يهتم هذا النوع من الأبعاد بتصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه،[4]كما يتمثل في انتهاء الشخصية إلى طبقة اجتماعية،وفي نوع العمل الذي يقوم به في المجتمع،وثقافته ونشاطه وكل ظروفه التي يمكن أن يكون له أثر في حياته،[5]كما يشمل هذا الجانب أو البعد كل ما يحيط بالشخصية ويؤثر في سلوكها وأفعالها وبإمكاننا أن نعرف من خلاله كل ما

---

[1] محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط7، مصر ، 2007م، ص573.

[2] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق :مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر،ط4، عمان، الأردن ، 2008م، ص133.

[3] محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص573.

[4] شريبط أحمد شريبط :تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009 ، ص 35.

[5] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق :مدخل إلى تحليل النص الأدبي،ص133.

يتعلق بحياة الشخصية كالمستوى التعليمي، وأحوالها المادية وعلاقتها بكل ما حولها؛[1] أي ذكر كل ما يتعلق بظروف حياته.

01-02-03:البعد النفسي:يكون نتيجةً للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك، من رغبات وآمال وعزيمة وفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ويشمل أيضا مزاج الشّخصية من انفعال وهدوء، وانطواء أو انبساط،[2] و التعرض لهذه الشخصية من حيث كونها سوّية أو مريضة، متسامحة أو انتقامية، فالغرائز هي التي تسيطر على سلوك الفرد.

كما يتمثل هذا البعد في طابع الشخصية وما يميزها عن باقي الشخصيات كأن تكون طيبة أو شريرة، كما يتجسد أيضا فيما تقوم به أو تقوله، وما يظهرعليها من انفعالات وعواطف، وهذا البعد هو ثمرة البعدين السابقين -كما ذكرنا من قبل- فنفسيتنا هي التي تكمل كياننا الاجتماعي والجسماني.

وما يمكن أن نقوله هو أنه من خلال تعرضنا لهذه الأبعاد نجد أنها متداخلة فيما بنها يؤثر كل منهما على الآخر ويتأثر به فالطباع رغم أنها فطرية تتأثر بالتربية والبيئة، والجانب العقلي تنميه الثقافة والتربية، والثياب تعبر عن ذوق صاحبها وبيئته ومستواه الاجتماعي والثقافي في الوقت نفسه،[3]وبالتالي لايمكن لأي شخصية أن لاتحتوي على هذه العناصر الثلاث،ونفهم من هذا حسب الباحث سعد رياض أن الشخصية :هي مجموعة من الصفات الجسدية والنفسية موروثة كانت أومكتسبة عادات وتقاليد وقيم وعواطف متفاعلة كما يراها الآخرون من خلال التعامل

---

[1] محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان ، 1982م، ص614.

[2] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق :مدخل إلى تحليل النص الأدبي،ص133.

[3] يُنظر:عبد الله خمار :تقنيات الدراسة في الرواية "الشخصية"،ص25.

معها،[1]كما أنه حسب محمد غنيمي هلال أن هذه الأبعاد لاقيمة لها إلا في اطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا ويقا بنمو الحدث والشخصية،لتتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف ،في توتره وغزارة معناه،وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لايخرج عن دائرة الاحتمال.[2]

01-03:أنواع الشخصية الروائية:

01-03-01:أنواع الشخصية الروائية حسب الأطوار: وقد صنفها النقاد بحسب أطوارها عبر العمل الرّوائي إلى نوعين من الشخصيات: شخصيات مسّطحة ،وشخصيات مدوّرة.

01-03-01-01:شخصيات مسطحة: ويطلق عليها بعضهم بالشخصيات الثابتة،أو الشخصيات الجامدة،أو الجاهزة،أو النمطية،وكلّها تفيد كون الشّخصية لا تتطوّر ولا تتغيّر نتيجة الأحداث، وإنّما تبقى ذات سلوك أو فكر واحد أو ذات مشاعر وتصرّفات واحدة، وما ينتابها من تغيّر فيكون خارجها، كأن تتغيّر العلاقات مع باقي الشّخوص، كما هو الحال في أبطال قصص المغامرات والقصص البوليسية، وهذا النّوع أيسر تصويرا وأضعف فنا، لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط، لا يكشف كثيرا عن الأعماق النفسية،[3]وهي تشبه مساحة محدودة بخط فاصل، ومع ذلك فإنّ هذا الوضع لا يحضر عليها، في بعض الأطوار، أن تنهض بدور حاسم في العمل السّردي، وهي لا تستطيع أن تؤثّر كما لا تستطيع أن تتأثّر.[4]

---

[1] سعد رياض :الشخصية، أنواعها وأمراضها وفن التعامل معها، مؤسسة اقرأ،ط1، القاهرة،مصر ، 2005م، ص10.

[2] محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص573.

[3] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، ص ص134-135

[4] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية،ص89.

ويضيف عبد الملك مرتاض أن الشخصيات المسطحة فهي تلك الشخصية البسيطة التي. تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة[...]ولكن مصطلح الروائي والناقد (فوستر) وارد تحت طائفة من الصطلحات الأخرى،فالشخصية (المدورة)مثلا عنده هي مصطلح معادل للشخصية(النامية)،في حين أن الشخصية(المسطحة)،مرادف لمصطلح الشخصية الثابتة،التي لاتكاد تختلف عن الشخصية المسطحة،في اصطلاح (فوستر)،في حين أن الشخصية المدورة هي شخصية ايجابية والتي لاتستطيع أن تكون واسطة أو محور اهتمام لجملة من الشخصيات الأخرى عبر العمل السردي،فتكون قادرة على التأثير،أما الشخصية السلبية،فتكون عكس ذلك، [1]وهي تمثل صفة أو عاطفة واحدة، وتظلّ سائدة بها منذ بدء القصّة حتّى نهايتها، ويعوزها عنصر المفاجأة، إذ من السّهل معرفة نواحيها إزّاء الأحدث أو الشّخصيات الأخرى.

01-03-01-02:شخصيات مدورة: ويطلق عليها البعض اسم الشخصية النّامية أو المتطوّرة أو المستديرة، وهي الشّخصيات التي تأخذ بالنمو والتطوّر والتغيّر إيجابا وسلبا حسب الأحداث، ولا تتوقف هذه العملية إلا في نهاية القصّة.[2]

فتدوير الشخصية واضح الدلالة من المعنى الذي تمنحه اللغة؛فالشخصية المدورة إذا واكبنا تودوروف وديكرو على مصطلحهما المترجم المترجم أصلا عن فوستر هي تلك المركبة المعقدة التي لاتستقر على حال، كما يشكّل كلّ منها عالما كلّيا ومعقّدا، في الحيّز الّذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة، وتشعّ بمظاهر كثيرا ما تتسم بالتّناقض، ولا تستقرّ على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنّها متغيّرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار، فهي

[1] يُنظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية:ص98.

[2] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، ص 135.

في كلّ موقف على شأن: لها القدرة العالية على تقبّل العلاقات مع الشّخصيات الأخرى، والتأثير فيها، وتملأ الحياة بوجودها، ولا تستبعد أيّ بعيد، ولا تستصعب أيّ صعب[...]، إنّها الشّخصية المغامرة، الشّجاعة، المعقّدة، بكلّ الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحبّ، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشرّ، تؤثر في سواها تأثيرا واسعا، [1]فيقدمها القاص على نحو مقنع فنيا، فلا يعزو إليها من الصّفات إلا ما يبرّر موقفها تبريرا موضوعيا في محيط القيم التي تتفاعل معها، وهي خاصية السرد الحديث التي تثير جوانب الوعي للفرد في ظلّ الوعي الإنساني.

ويضيف فوستر بأنها الشّخصيات المناسبة لتمثيل البعد المأساوي لأطول أمد ممكن، كما أنّ بمقدورها أن تقودنا صوب أيّ نمط من المشاعر فيما عدا مشاعر المرح والتواؤم،[2]ويضيف فوستر أيضا قائلا إن المحك للشّخصية المستديرة هو : هل هي قادرة على إثارة الدّهشة فينا بطريقة مقنعة؟ فإذا لم تدهشنا، تعتبر مسطحة[...] الشّخصية النّامية تمثّل اتساع الحياة داخل صفحات الكتاب،فثبات الشخصية خاصة من خصائص الرواية الدرامية،وليس عيبا فنيا.[3]

01-03-02:أنواع الشخصية الروائية حسب الأحداث:

01-03-02-01:شخصيات رئيسية:يحظى هذا النوع من الشخصيات برعاية و اهتمام كبير من طرف السارد مما يجعلها أكثر تميزا عن غيرها، وقد يتوقفّ عليها فهم التجّربة المطروحة في الروّاية، فحتى يفهم القارئ مضمون العمل الروّائي

---

[1] يُنظر:عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية:ص ص88-89.

[2] روجرب هينكل: قراءة الرّواية- مدخل إلى تقنيات السّرد، تر: د/ صالح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م، ص ص185- 186.

[3] أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرّواية في الأدب العربي الحديث، عين للدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2003م، ص271.

والاطاحة بكل جوانبه عليه أن يعتمد على الشخّصيات الرئيسية وذلك لارتباط الأحداث بها، فهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضرّوري أن تكون الشخّصية الرئّيسية بطل العمل دائماُ، ولكنهّا هي الشخّصية المحورية، وقد يكون لها منافسا أو خصما في شكل بطل معارض.

إنها الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما أعطاها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيداً يراقب صراعها، وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه،وأبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي، لذلك فهي صعبة البناء، وطريقها محفوف بالمخاطر.[1]

فهي المحور العام الذي تدور حوله الأحداث في الغالب فهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية،[2] فهي التي تدور حولها أو بها الأحداث، وتظهر أكثر من الشّخصيات الأخرى، ويكون حديث الشّخوص الأخرى حولها، فلا تطغى أيّ شخصية عليها، وإنّما تهدف جميعا لإبراز صفاتها ومن ثمّ تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها وقد تكون الشخصية رمزا لجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة والملحوظة

---

[1] شريبط أحمد شريبط :تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة،ص 32.

[2] صبيحة عودة زعرب :غسان كناني :جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،ط1، عمان،الأردن ، 2006م، ص131.

[...]وحياة الشخصيات تكمن في قدرة الكاتب على ربطها بالحدث وتفاعلها معه وجعلها معبرة عن الموقف دون تصنع.[1]

فالشّخصيات الرئيسية تؤدي مهمة رئيسيّة، حيث تقودنا إلى طبيعة البناء الدّرامي، فعليها نعتمد حين نبني توقعاتنا ورغباتنا التي من شأنها أن تحول أن تدعم تقديراتنا وتقييمنا، ومن ثمّ تنهض قيمة معظم الرّوايات وما تحدثه من التأثير الفعّال على مدى مقدرة الشّخصية في تقديم المواقف والقضايا الإنسانية التي يطرحها العمل تقديما بنيويا، فكثير من الرّوايات تفشل بسبب عجز الشّخصية الرئيسية أن تكوّن أفكارا حيّة أو تجاربا يقال لنا إنها تجارب حيّة.[2]

وإلى حدّ كبير ظلت الشّخصيات الرئيسية توجد وتتحدد لأنّها فقط أعطيت التميّز والاهتمام الّذي يجعلها قادرة على تقديم التشخيص المقنع للمواقف أو القضايا الإنسانية في العمل الرّوائي، وإذا فشلت الشّخصية في أداء هذا الدور يسقط العمل نهائيا،ففشل الشّخصية الرئيسية في تجسيد قضية الرّواية يحدث عندما لا تستطيع تقبّل التشخيص أو النّهج الضابط لمسلكها في التعامل مع القصية المطروحة.

وقد ذكر محمد بوعزة في كتابه **(تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم)** ،خصائص الشخصيات الرئيسية،حيث حددها (هينكل) في ثلاثة عناصر وهي:

-مدى تعقيد التشخيص.

-مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات.

---

[1] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، ص 135.

[2] يُنظر:روجر هينكل: قراءة الرّواية- مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة،ط2، القاهرة، مصر ،2005م، ص ص228- 229.

-مدى العمق الشخصي الذي يبدو أن إحدى الشخصيات تجسده.

أ-معيار مدى تعقيد التشخيص:ويقصد به نمط الشخصيات المعقدة التي ترجع أفعالها وتصرفاها إلى مجموعة متداخلة ومركبة من الدوافع والانفعالات المتناقضة، بما يجعلها عرضة لتغيرات حاسمة، ومعنى ذلك أن الشخصيات الرئيسية تمثل نماذج إنسانية معقدة وليست نماذج بسيطة، وهذا التعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ،وهذا المعيار يخص بنية الشخصة في ذاتها،وفي هويتها النفسية.[1]

ب- مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات :فالشخصيات الرئيسية هي التي تستأثر باهتمام السارد حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام جعلها مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط.[2]

ج :مدى العمق الشخصي الذي يبدو أن إحدى الشخصيات تجسده:ويقصد به غموض الشخصية بما يجعلها مثار اهتمام الشخصيات الأخرى، ذلك أن جميع الناس الذين يلفهم الغموض أو تشكل حياتهم لغزا غامضا علينا يستثيرون شغفا.[3]

وخلاصة ما يمكن أن يقال عن الشخصية الرئيسية: إنها النموذج الذي يجسده الروائي أو أيا كان من خلال الدور الموكل إليه سواء كان تصويرا أو تعبيرا، وفي ذات السياق فهي تعد الدائرة المحيطة بالواقع.

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم-:منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر ، 2010م، ص56.

[2] المرجع نفسه:ص56.

[3] المرجع نفسه:ص ص56-57.

وفي هذا المقام يمكن التعرض للشخصيات الرئيسية لروايات سمير قسيمي(تصريح بضياع–في عشق امرأة عاقر–يوم رائع للموت)بشيئ من التفصيل.

01-03-02-01-01- الشخصية الرئيسية في رواية تصريح بضاع:

ففي هذه الرواية نجد أن **البطل هو الراوي نفسه** ،حيث لم يذكر اسمه في الرواية وبهذا يصبح غياب اسمه لغزا متحولا إلى حضور سيميائي دال، كونه إشارة ذكية دالة على مركزية خطاب الرواية ، لا يحيل على البطل باعتباره الشخص، بل للبطل في الاطار العام الذي يأخذ صورة أي مواطن كان ، فما يعانيه و ماعاناه البطل المختفي، هو ما قد يعيشه أو يعانيه أي مواطن أو شخص أخر.

فهو بذلك يحول غياب البطل إلى لغة دالة تفتح مجال الخطاب على أوسع أبوابه، بعد أن كان من الجائز أن يضيقه ذكر اسم بطل الرواية.

فالراوي هنا/البطل هو الشخصية المهمة التي تمثل الأحداث والوقائع في الرواية التي سردت على لسانه، حيث تسقط على شخصياته كل الأبعاد الاجتماعية، ومن ثم كان التركيز في بنائه على دوره في الحياة، كانت محاولات لا تنتهي أو ربما كانت كلها محاولات يائسة لتقرير غدا آت من عائلة مكونة من ثمانية أشخاص هو تاسعهم، يقول في إحدى المناسبات عن عائلته، حكت لي جدتي أن أبي كان يتوجس خشية من أن أولد أنثى، لذلك فعل ما بوسعه ليكون يوم إزديادي في ولاية أخرى:«**حكت لي جدتي أن أبي كان يتوجس خشة من أن أولد أنثى، لذلك فعل ما بوسعه ليكون يوم ازديادي في ولاية أخرى...**»[1]، أما أمه فلم يتملكها الخوف لأنها كانت تعلم بجنسه قبل ولادته، فقد كان هو تاسع أولادها ولم تكن تملك من الذكور إلا ثلاثة، لذلك كان لابد أن يولد ذكر،وهي نبوءة العجوز،حيث تقول :«**فكان لابد أن**

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص56.

أولد ذكرا،بهذا تنبأت المرأة العجوز»[1]، وكان لا يهمه اسمه فلم يكن يحبه ولا يمقته، فقد كان مجرد اسم يميزه عن إخوته الثمانية، فكثيرة هي الأشياء التي لا تختارها ونحملها معنا، أسماؤنا، أشكالنا، عوائلنا وساعات موتنا.

فالبطل / الراوي يرفض الإفصاح عن اسمه و اعتباره غير مهم،حيث يقول في هذا الصدد: «**و ما دام**

الأمر كذلك فلا باس أن أحدثكم عن نفسي ... اسمي، لا يهم . مجرد اسم لا معنى له ،ككل الأسماء في الغالب ، علامات تفرقنا عن بعضنا و قتما نرغب في مناداة بعضنا ، أو حين نريد تملك شخص أخر ، إذ يكفي أن نمنحه اسمنا ليمنحنا نفسه .و على كل حال فقد أمنحني اسما لاحقا ، و لكن ليس الآن لربما لاحقا حين يتبين أن لاسمي معنا غير الذي دفع بأكبر أشقائي بوعلام، ليلح على والدي ليعطيني اسما بنفسه ، إلا أن أبي سرعان ما نسيه، حين هم بتسجيلي في مصلحة البلدية، كان اسما غريبا عليه ، لم يكن اسما جزائريا و لا تركيا و لا حتى قبائليا ، اختلسه من إحدى الروايات المشرقية التي كان يقرأها، نسيه أبي

حين هم وظف البلدية أن يفتح سجله الضخم ، كان ذلك في شتاء 1974 ، لذلك اختار لي اسما كان قد حمله معه من مسقط رأسه في " عين طير الزين " ، لأحمله بدوري حتى نهاية العمر، و لا يهم إن كنت أحبه أو أمقته ، ما دمت لم أختره من البداية ، مجرد اسم يميزني عن إخوتي الثمانية... كثيرة الأشياء التي لانختارها ونحملها معنا...» [2]،فنفهم من هذا أن الاسم لدى البطل يمثل حلقة غير مهمة،فهو بالنسبة له لايعني شيئا،فعدم اختيارنا لأسمائنا عادة ما يكون سببا وراء حبنا أو كرهنا لتلك الأسماء التي نحملها في دورة الحياة،كم نجد أن اعتراف البطل

---

[1] المصدر نفسه:ص56.

[2] سمير قسيمي:تصريح بضياع: ص ص 55-56.

بعدم اهتمامه باختيار اسمه أو أنه سيمنح لنفسه اسما فيما بعد وليس الآن دلالة على فقدان الهوية في واقعه المعاش،تلك الهوية الناتجة عن ضياع روحي،مقابل ضياع مادي تمثلة بطاقة المكتبة التي ضاعت منه،فهنا التصريح بالضياع يعبر عن ضاع الهوية المفقودة من زمن ولادته،فقدها عندما وجه اهتمامه نحو نبوءة العجوز،وهو ما انعكس سلبا على اسمه،إن الاسم لديه لامعنى له في حياته العادية،أما عند دخوله السجن فيتحول هذا الاسم إلى مجرد رقم وهو ما نجده في تعبيره:«**واقتادني إلى مكتب من مكاتب الردهة،فتم قياس قامتي ووزني،وأخذوا بصماتي وتأكدوا من خلو جسمي من أي ندبة أو وشم،وسئلت كما سئلت سابقا عن اسمي واسم أمي ووالدي،إلا أنهم هذه المرة منحوني رقما،قال لي الذي أعطاني إياه"هذا اسمك الآن"،ثم أعادني إلى الغرفة الضيقة.**

كان رقنا من ستة أعداد(157324)

هكذا فقدت في لحظة إرثي الوحيد من أبي،وقويضت به رقما تسلسليا،أصبح في لاحق الأيام يعني لي أكثر مما عناه لي اسمي سابقا.»[1]

فاسمه الذي لامعنى له أصبح مجرد رقم تسلسلي،ذلك الرقم أصبح يمثل هوية البطل،ومع مرور الزمن ألف البطل الرقم وأحبه وفضله على اسمه الحقيقي،وهو ما يوحي لنا أن الكاتب لما منح للبطل رقما بدل اسمه أنه أراد من خلاله تهميش وتغييب شخصية البطل وتضييع هويته.

فالبطل هنا يروي لنا ما يجري من أحداث تخصه و تدور حوله ، فهو شخصية يكتنفها الحزن ، حيث نلحظ أن ذاكرته مشتتة بين الماضي الدفين البعيد من أيام طفولته ، و القريب من أيام شبابه و دخوله السجن على حد سواء، و بين الحاضر المرير الذي ما هو إلا نتاج لذلك الماضي التعيس،ويظهر ذلك في

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص79-80

قوله:«**ظهرت النبوءة قبل ميلادي بنحو عشرين سنة، ومن فرط ما رددتها أمي ثلاثين عاما على مسامعي آمنت بها ، لينتهي بي المطاف إلى هكذا حالة : جسد ممدد على فراش من الاسفنج، وجه شاحب مصفر، و عينان جاحظتان تبحلقان في السماء...**»[1]،فقد اهتم بسرد أحداث حياته إلا أنه أهمل جانبا مهما من حيته وهو شخصيته، لربما كان متعمدا في ذلك ، هذا فيما يخص البعد الاجتماعي ،أما البعد النفسي فهو إنسان إن صح القول مريض بالنبوءة–نبوءة العجوز–، حيث كان متشبثا بها باعتبارها الشيء الوحيد الذي يجعله متمسكا بالماضي ، متمسكابذكرياته السعيدة بين أحضان جدته الحنون وحب والدته بعيدا عما حصل، و تشتت الأسرة و أخذ الغالي و النفيس.

وما يمكن أن يقال أن البطل متمسك بنبوءة العجوز التي سخر حياته لها،حيث أصبحت الحداث التي تحدث له عبارة عن إشارات وعلاماتت تبين له صحة تلك النبوءة،وبالتالي نجد أن عائلته تحيا من أجل تحقيق نبوءة العجوز،حيث وضعوا مستقبلهم تحت رحمة تلك الخرافة،وهو ما أدي بهم لفقد توازنهم النفسي،حيث لم يستطيعوا التفريق بين الحقيقة(الواقع)،والخيال(النبوءة).

هناك **شخصية رئيسية ثانية** في **رواية تصريح بضياع** وهي شخصية **إسماعيل** فهو في معظم الأحداث الرئيسية التي تدور حولها الرواية يمثل شخصية الصديق المخلص والوفي للبطل، فقد كان يمضي معه معظم الوقت حيث يجوبان مع بعض معظم شوارع العاصمة،وقد وصفه البطل بأنه صديقه الوحيد وآخرهم،حيث تعرفا على بعض منذ الصغر،ويصفه كذلك بأنه كان دائما برفقته حتى في أكثر أوقاته تعاسة،وفي هذا الصدد يقول: «**هذا هو إسماعيل صديقي، آخر الأصدقاء وأوحدهم، لا أذكر يوم تعرفت عليه، ولا منذ متى صاحبني، فلطالما أجهدت ذاكرتي**

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص07.

لأتذكر دون جدوى، حتى هو كلما سألته يتحجج تارة بالنسيان وتارة أخرى يستعين بابتسامته الخبيثة للتملص من الإجابة، ولكنه على ما أذكره كان دائما معي، حتى في أكثر أوقاتي تعاسة وهي أكثر أوقات حياتي.

أحيانا أشعر أنه كان معي حتى في سنوات طفولتي،فقد كان يعرف كل شيئ عني حتى أكثرها حميمية،ربما كان ذلك بسبب الساعات الطوال التي كنا نقضيها في الكلام،فقد كنا لانمل من الحديث... »[1] ،فاسماعيل لم يفارق الراوي حتى في سنوات طفولته الأولى،وهذا ما كان يشعربه اسماعيل دائما،إنه يعرف كل عن الراوي حتى،حتى الأمور الأكثر حميمية،وربما يرجع ذلك إلى الوقت الكثير الذي يقضيانه مع بعضهما البعض والحديث عن أبسط تفاصيل حياتهما،ورغم ذلك فالراوي لايعرف إسماعيل مثلما يعرفه هو، فالراوي يعرف عن اسماعيل سوى منزله وزوجته عفاف، وهو يعرف والدي عفاف أما إسماعيل فلا يعرف عن عائلة الراوي شيئا وكأنه جاء من عالم آخر، فكلما حاول جره للحديث عن والديه، يجره هو للحديث عن والده، ورغم أنه قص عليه قصته، لكن عندما يعيدها عليه يراه مصغيا وكأنه يسمعها لأول مرة، ربما هذا ما أحبه فيه لأنه كان يصغي لحكاياته عن النبوءة والمرأة العجوز التي أثرت عليه نفسيا، إلا أنه رغم ما عاشه معه وما رآه من تحقق النبوءة، كان لايؤمن بها، ولفرط ما تحدثا عن حيثياتها إلا أنه لم يعد يهتم بها، يقول ذلك لأنه لم يعرف يوما حضن جدته الدافئ،فإسماعيل هنا يمثل المرشد المخلص للبطل،فشخصيته تحمل دلالة واضحة على بعث الحياة والهوية المدفونة في صناديق الماضي لزميله المدمن بشراهة لنبوءة العجوز المتسولة والمتنبئة،فقد انحنى ظهرها وانحنى لها الناس تصديقا لنبوءتها الخرافية،فرغم علم اسماعيل بأن صديقه مؤمن بالخرافة إلا أنه ظل يستمع له وينصت،يقول البطل في هذا الصدد :«**هكذا كان إسماعيل كلما يحاول**

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص ص 49-50

التهرب من أسئلتي عن والديه،كان يكفيه فقط أن يجعلني أتذكر شيئا من ماضيّ،وعدا ذلك لم أكن أجد لنفسي صديقا أفضل منه .»[1]

01-03-02-01-02: أما الشخصية الرئيسية في رواية "في عشق امرأة ع اقر" فتتمثل في شخص البطل **حسان الربيعي** فهو الشخصية الرئيسية المحورية التي تحرك معظم أحداث الرواية،حيث أراد الكاتب جعل من شخصية "حسان الربيعي" ، المحور الأساسي في الرواية والتعبير من خلالها عن الذات التي تعاني الحرمان –الأم تعيش حالة نفسية مظطربة ومهتزة –فالذات هنا تحاول الاتزان في عالم يرفض أن يسير بوتيرة متزنة ، فالأم تراقب ولدها ولا تقوى على مصارحته مخافة التأثير عليه وفضحه ،بالمقابل الابن يريد حنان أمه الضائع لكنها عاقر من الحب و الحنان فلم يستطع التواصل معها كذلك الجزائر بالنسبة لشبابنا، فرغم حبها لهم إلا أنها لا تقوى على توفير الأمان و الحنان لهم –أحداث 1988–،فيعيشون حياة الحرمان العاطفي والغربة في أحضان الوطن ، فرغم أن الأم / الوطن أمام الذات طول الوقت إلاّ أنه يعاني ولا يستطيع التواصل معها ، وما يزيد المشهد درامية هو لقاؤه بالأم / الوطن دون أن يتعرف عليها لتظل معاناة الشاب الجزائري التي لا نهاية لها ، فهو كاللقيط في عالم لا يرحم وبهذا يظهر التعالق بين أحداث الرواية وبين ما يحدث في الوطن ،–الأم العاقر–عن حب أبناءها.

فاسم "حسان " مأخوذ من الحسن ، لكنه في الحقيقةلم يرزق من الحسن والجمال شيئا بل كانت سيئ الملامح والخليقة،وقد وصفه الكاتب في قوله :«**...كلما وقف أمام المرآة وتأمل وجه الطويل،المحفر بسبب ندوبر ما بعد"حب الشباب"،وأمعن النظر في تلك الثلة السوداء فوق حاجبه الأيمن الكثيف،شكك في أسباب قبول زوجته به.كان مقتنعا أن"الحب" لايمكن أن يحجب عنها تلك الصورة**

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص53.

التي يراها كلما وقف أمام المرآة.حتى أمه التي أنجبته ما كانت لتخفي عنه قرفها منه لو تجرأ وسألها.فقد كان بطولالفارع"متران وعشرة" وتيبس جسده النحيل وغور عينيه الواسعتين بلامعنـى وبوجهه العظمي الطويل المنتهي بذقن هلالي،يشبه كلبا سلوقيا سيئ الأكل.

لم يكن يحتاج إلا لنمو الشعر الكثيف على جسده الأمرد...» [1]هذه بعض صفات البطل حسان الربيعي فهو بطل سيئ الخليقة، ورغم هذا إلا أن سمير قسيمي أعطاه بطولة الرواية،فهو لم يكن مقبولا شكلا ولا مضمونا.

كما أن البطل حسان الربيعي أخذ حيزا كبيرا في الرواية إذ نجده يحرك معظم الأحداث التي تدور حولها الرواية ، فهو شخصية معقدة في تركيبتها ضبابية في دورها،ويرجع هذا إلى الظلم والاغتصاب الذي تعرض له في صغره –وعمره أربع سنوات– من طرف حارس الابتدائية التي كان يدرس فيها ،فقد سلب من كل حقوق الطفولة ،يقول الراوي في هذا الصدد:« **منذ حادثة القبو المشؤومة حين أن العالم ليس مجرد حلم جميل أو حتى كابوس يمكن الاستيقاظ منه،أصبح يرى الأمور على غير ما تبدو عليه.لقد صار يؤمن بأن كل شيئ يخفي خلفه شيئا آخر،حتى البراءة لابراءة فيها** »[2]،إن هذا الاعتداء اللاأخلاقي سبب له صدمة نفسية،أثرت على حالته النفسية وكانت له عائقا طوال حياته،فهي بمثابة عقدة نفسية نمت وكبرت معه،وهو ما انعكس على سلوكه حيث أصبح متشائما من المجتمع،خائفا من المستقبل،رغم سعيه نحو الخلاص من هذه العقدة،حيث يقول :«**لكنني أحيانا أفكر ألا جدوى من تأمين المستقبل.**

لم أصارح نفسي بهذا ولكنها الحقيقة،فأي مستقبل لمن هو مثلي.

---

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص18.

[2] المصدر نفسه:ص35.

أقصد أنني رجل مريض،تزداد حاتلي سوءا يوما بعد يوم.ربما بعد سنوات سيتمكن مني الجنون،هذا رأي زوجتي خداوج،كلما رأتني سارحا في عالمي.

أقول لها إن نوبات صرعي خفت وربما بعد سنوات من المعالجة سيختفي الصوت من رأسي وأصير كأي رجل لايملك إلا صوته،ولكنها لاتصدقني وتتهمني بالكذب عليها .

صحيح أنني لم أخبرها بطبيعة مرضي إلا بعد زواجنا.ولكنني لم أر ضرورة في أن تعلم بالأمر ما دام الذي يحدث لي لايجعلني عنيفا أو هستيريا...» [1]،فيعترف بأنه مريض وتزداد حالته سوءا يوما بعد يوم،كما يقول أن زوجته تنبأت له بالجنون كلما رأته هائما سارحا في عالمه الخاص،لكن الصوت الغائر في نفسيته أثر عليه كثيرا،رغم أنه زوجته خداوج تتهمه بالكذب كونها لاتعلم عن مرضه إلا الشيئ القليل،فهو لم يخبرها به قبل زواجهما،كونه لا يرى أي ضرورة ما دامت حالته النفسية غير عنيفة أو هستيرية،فحسان عندما يسترجع ماضيه ويتذكره،تتداخل الأحداث

وتتشابك من حوله لكنها في النهاية تصب في مأساته الكبرى شكلا و مضمونا تذكر حادثة القبو وتذكر أمه التي تركته وحيدا،هي كلها حالات نفسية تعرض لها حسان في صغره جعلت منه شخصية هستيرية.

فالصوت الغائر في نفسيته يحتل مكانة هامة وخطيرة ،حيث كان يمثل الجانب النفسي الداخلي–الباطن– لهذه الشخصية ، فهو الصوت المدوي والمختلف الذي كان يرافق حسان طوال حياته ولم يستطع التخلص منذ صغره يقول الراوي في هذا الصدد :**«كل ما رأته وقتئذ كان ما تبقى منه وما أبقى عليه القبو اللعين،المقرف، النتن"تتن..مقرف ولعين".**

---

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص171.

كانت تلك أول كلمات الصوت الغائر فيه حين سمعه أول مرة لكنه على عكس المتوقع ، لم يكن يصف بها القبو الذي قتل الطفل فيه.

" **أنت مثلي ...مقرف**".

"**مثلي لعين** ".

" **مثلي نتن**".»[1]فكان دائما يحاول التخلص من هذا الصوت الغائر الذي لازمه طوال أيام حياته،فهو أول الصوت يسمعه صباحا،ويودعه مساء،يقول الراوي في هذا الصدد:« **كان الصوت الغائر فيه أول صوت يسمعه كل يوم و آخر صوت يودعه كل مساء.**»[2]فكان يسيطر على حياته النفسية.

اضافة إلى ما هو عليه نفسيا وخَلقيا إلا أنه كان مجهول النسب،حيث كان كان ضحية لحظة ضعف وقعت فيها والدته حيث تعرضت للاغتصاب من طرف ابن عمها الذي رفض الاعتراف بفعلته وتركها تواجه مصيرها ، فأنجبت حسان الذي نُسب الى اسم جده بأمر من المحكمة وبناء على رغبة الجد في ذلك،فحسان عاش حياة القهر والحرمان ، حنان الأم التي تركته وهجرته وهو في أمس الحاجة إليها ،وفي مرحلة صعبة من الحياة وهي المراهقة و الشباب ،وفي ظل وعيه الشديد لما يدور من حوله ،حيث شارك في مظاهرات 1988 في الجزائر العاصمة وما آلت إليه الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية،حيث كان ناقما على الوطن،حيث يقول: «**كان يصرخ غير آبه بمن يستمع إليه"لم يعد يهمني اسمك يا**

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص ص97-98

[2] المصدر نفسه:ص20.

وطني[...]حررني من قدرك وظلامك ،الوطن الاجباري هذا الذي ولدت فيه... »[1]،فقد دفعت به الظروف التي عاشها إلى كره هذا الوطن الذي ولد فيه.

ضف إلى ذلك أن حسان البطل بعد رحيل أمه عاش في كنف زوج أمه،حيث خيره زوج أمه إما بالبقاء معه والعيش في كنفه ويكون بمثابة الأب والأم بالنسبة له،أو أن يسلمه للحكومة لكن حسان اختار البقاء معه فقد كان بمثابة أبيه وأمه [2]، وفي هذا يقول الراوي :« **بالطبع،اخترت أن أظل معه،[...]فقد كان لي،مثلما وعدني،أبا وأما وربما أكثر[...]قلت، محاولا أن أضفي بعض المرح:**

-أنت تهتم بي مثلما كانت تفعل هي،في الحقيقة أشعر أحيانا أنك أمي.

-أمك ؟

-أنت تشبهها ،ألم تلاحظ ؟

-أشبه أمك ؟!...يا شقي أنا رجل.

-لا بأس في ذلك ،أنت رجل وتشبه أمي .

صمت وهو يحدجني بنظرات غريبة.

قال وهو يمسح يديه المتعرقتين:

-ألهذا الحد صرت تكره أمك حتى تشبهها برجل...» [3]،فهو يجعل من زوج أمه كل شيئ في حياته فهو بمثابة الأب والأم وكل شيئ في هذه الدنيا .

وما يمكن أن يقال عن شخصية البطل "حسان الربيعي " أنها شخصية تعتبر المحرك الأساسي في سرد الأحداث ،حيث تأخذ أبعادها النفسية و الاجتماعية

---

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص30.

[2] يُنظر: المصدر نفسه:ص182

[3] المصدر نفسه:ص ص 182-183.

وتتنامى في النص السردي وتظهر في أسلوب الحوار الذي دار بين شخصيات الرواية وهذا يسهم في بناء سماتها لتشكل صورة متكاملة لفكرة الكاتب التي كتبت بطريقة شبكية يستعصى فيها التمركز ،بسبب الحركة المستمرة للشخصيات وتناميها حتى وإن نجح الكاتب في تصوير هذه الشخصية التي تناول من خلالها موضوع العُقر من جوانبه الأكثر سلبية الجوانب الفكرية و الانسانية ،قبل الجوانب الجنسية أو المرضية استطاع بذلك توصيل الفكرة للقارئ الذي له خلفية سابقة في أن لا يفكر في العقم كعائق جسماني، بقدر ما يعتبره حلا سحريا أوجده صاحبه لتبرير العجز وعدم القدرة على الحصول على نتائج و رفضه للواقع المرفوض.

أما الشخصية الثانية في رواية **في عشق امرأة** عاقر فهي شخصية "**مليكة والدة حسان**" الربيعي،وهي شخصية كان لها حضورا هاما في الرواية منذ البداية حيث ذكرها الكاتب معرفا بها واصفا حالها،دون أن يذكر اسمها،حيث يقول :«**الخامسة و27 دقيقة..في مثل تلك الساعة من مساء كل يوم،ينتهي عمل امرأة عادة ما تقف عند نهاية الرصيف المحاذي لمحطة القطار (آغا)، تماما حيث يلتقي جميع الراجلين قاصدي المحطة مهما كانت وجهاتهم.لتنصرف إلى حيث لايدري أحد. وبانصرافها تصبح حركة الراجلين أكثر سلاسة وأكثر سرعة،بحيث لايجدون أنفسهم مضطرين إلى تخفيف سرعاتهم،ثم التوقف للإجابة عن سؤالها اليومي(معك عشرة دنانير؟). لا أحد يعلم بالضبط متى تبدأ عملها هناك...** »[1]،فهي امرأة فقيرة ينتهي عملها مساء كل يوم و في هذا التوقيت ،فهي المرأة التي لم ير أحد وجه وجمالهاها؛لأنها تضع نقابا أسودا يستر وجهها وكذلك جلبابا أسودا يستر جسمها ،فهي تنزل كل يوم

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص09.

إلى هذا المكان علها تخطف قلوب المحسنين لتحصل على مبلغ من المال،لقد انتهى بها المطاف في شوارع العاصمة تتسول،والمتسبب هو ابن عمها عبد العزيز.

تعتبر **مليكة والدة حسان** ضحية اغتصاب من طرف أحد أقاربها-ابن عمها عبد العزيز- ابن الحاج لقريشي حيث ذكرت ذلك في معرض حديثها إذ تقول:«**فتحت فمها وأخبرت والدها بما حدث..-اغتصبني عزيز..قالت بصوت خافت مختنق،فقد كانت تشعر بوخز في حلقها وهي تخرج كلماتها تلك.[...]أتراها اعتقدت أنها حين تخبر والدها ستتحرر من مصيبتها للأبد؟!**

-عبد العزيز ابن عمك؟!

سأل مذعورا. »[1]لقد كانت مصدومة،والصدمة الكبيرة تلقاها والدها الذي طُعن في ظهره من طرف ابن أخيه الذي اغتصب ابنته ورفض الزواج بها.

تعتبر مليكة كذلك صورة حية عن المرأة البائسة اليائسة من الحياة،إنها المرأة المقهورة العاهرة التي خرجت من بيت والدها للبحث عن لقمة العيش متنكرة بنقاب وجلباب أسودين،خوفا من الفضيحة وبحثا عن لقمة العيش.

ورغم كل الظروف التي حلت بوالدة حسان إلا أن الأقدار في الفصل الأخير من الرواية جمعتها مع عزيز وابنها حسان في محطة القطار لكن لا أحد منهم يعرف الآخر،حيث يقول الكاتب :«**كان يسير بصرامة جندي في مهمة،وهو لايعلم أن بينه وبين ابنه الذي لم يره قط عشرين مترا فحسب،وكان من الغريب أيضا أن المرأة التي لطالما حلم أن يحصل على غفرانها هي في ذات المسار،غير بعيدة عن المحطة[...] في الحقيقة،ماكان هذا ليشغله لو نظر إلى يمينه على بعد عشرة أمتار فقط،وأدرك أن المرأة اليت هجرته ذات يوم واقفة بجانب موقف الحافلات،ولكن أنى له أن يتعرف عليها بعد كل ذلك العمر.لو أحصى تلك المسافة**

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص ص 104-105

الزمنية التي تفصلهما لقال دون تردد ثمانية وعشرين عاما [...] كتبت أقدار الثلاثة وجعلتها تجتمع دون أن تلتقي في محيط محطة الجزائر.ولكنها بمجرد أن كتبتها،تركتها تائهة،تسير وفق ما يقر الثلاثة أو بحسب ما تشاءه الصدف... »[1]، نجد أن الكاتب في قالب سردي ممتع يصور لنا حالة العائلة المشتة المتكونة من الأب عزيز الذي اغتصب ابنة عمه وابنه حسان الذي لم يكن يعرفه وحسان ابنهما غير الشرعي الذي لم يكن يعرفهما،فالثلاثة لم يكن أحدهما يعرف الآخر رغم التقائهما في مكان واحد هو محيط محطة الجزائر.

لقد وفق الكاتب في تصوير شخصية والدة حسان النفسية والاجتماعية، هذه المرأة التي تمثل صورة المرأة الجزائرية الضعيفة،المنكسة التي تعرضت لقهر الأسرة والمجتمع.

01-03-02-01-03:أما **الشخصية الرئيسية** في رواية **يوم رائع للموت** فهي شخصية البطل**(حليم بن صادق)** أو الجورناليست فهو نموذج للشخصية المثقفة لكن متمردة على الواقع لمحاولته الانتحار وهو ما بدأ به الكاتب كلامه ،«**لحظة انفصلت قدماه عن الحافة انتابه الشك في قراره الأخير...**»[2]، هو الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث الرواية، فهو شاب في الثلاثين من عمره يعمل محررا في جريدة أسبوعية تعرف على فتاة يريد الزواج بها، قبل أن يحصل على هذا العمل قد عاش خمس سنوات في البطالة،ولهذه الظروف أصبحت خطيبته تخونه،وأصبح على هذا الحال حتى بلغ الأربعين من عمره،ولهذه الظروف قرر الانتحار والهروب من هذا الواقع الأليم، «**ففي لحظة وقوفه تلك أدرك ما انتهت إليه حياته من مأساة.(أصبح يستجدي المسطولين سيجارة كما يفعل أي شحاذ يستجدي لقمة عيش...**»[3]

---

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر: ص ص 211-212.

[2] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص07.

[3] المصدر نفسه:ص87.

فقد أراد حليم أن يضع حدا لحياته بالانتحار،وهذا القرار اتخذه منذ ستة أشهر، ورغم أنه لا توجد أي علاقة لانتحاره بعلاقته بحبيبته، إلا أن وقع هذه الجملة–الانتحار من أجل حبيبته ساهم في دفعه للانتحار،حيث قرأ كل قصص المنتحرين في سبيل الحب ، من كيلوباترا إلى صديقه عمار الطونبا الذي ألقى بنفسه منتحرا تحت القطار [1]،«**وأكثر ما جعله يقتنع بفكرة الانتحار،ما تحمله من شاعرية يضفيها الناس على من يقتل نفسه،فالمنتحر استثناء بشري لقاعدة القضاء والقدر،فهو الوحيد الذي يعرف مقدار عمره ولحظة انتهاء أجله،[...]ورغم أن لاعلاقة لانتحاره بالحب،إلا أن وقع هذه الجملة في نفسه ساهم أيضا في قراره ،فقد قرأ كل ما كُتب عن المنتحرين في سبيل الحب،من كليوباترا إلى (عمار الطونبا)** »[2] فحليم بن صادق بفعلته هذه–محاولته الانتحار– حاول أن يستميل أكبر عدد من الجماهير لتهتم به،رغم أنه يمثل لنا طبقة مهمة في المجتمع وهي طبقة الشباب،وأي شباب الشاب الجزائري الضعيف الذي لم يجد إلا الانتحار سبيلا له للخلاص من هذا الواقع الصعب الذي يعيشه.

وبعد أن نفذ حليم قراره الأخير –الانتحار–تغير مسار الأحداث وتغيرت حياته،فبعد أن رمى بنفسه من الطابق الخامس عشر محاولا الانتحار،«**صاح عمي خليفة،وقبل أن يضيف شيئا،سقط شيئ من السماء،فاستدار إلى شاحنة البان. رفع رأسه،فرأى رجلا ممددا على بطنه فوق الفرش الذي جعله عمي خليفة على الأثاث...**»[3]

لم يمت بل أصيب بكسر في يده ورجله اليسرى،«**وصرخوا في صوت واحد(سبحان الله) وهم يرون الرجل المدد على بطنه يرفع رأسه بروية ويفتح عينيه.بحلق فيهم**

[1] يُنظر: سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص08.

[2] المصدر نفسه:ص08.

[3] المصدر نفسه:ص116.

جيدا قبل أن يتفوه بشيئ بالكاد التقطته أذنا نبيلة،»[1] فالذي ساعد حليم على النجاة هو الفرش الذي وضعه عمه خلية على الأثاث.

وبعد أن تحدثت الصحف عن مسألة انتحار الصحفيين خاف مدير حليم بن صادق من الفضيحة، فارسل إليه باقة من الورد وشيكا بمستحقاته القديمة،حيث وعده بمنصب محترم حين يتعافى بعد شهرين ،كما منحه الوزير سكنا،وعادت نبيلة إلى حياته من جديد،وهو ما ولّد لحليم شعور بالفرحة والسعادة.[2]

أما الشخصية الرئيسية الثانية في رواية يوم رائع للموت فهو **عمار آيت حسين المعرف باسم (عمار الطونبا)** من أصدقاء حليم بن صادق، له حضور قوي في الرواية مقارنة بالشخصيات الأخرى،فهو شخصية طائشة متمردة لاتدرك عواقب الأمور،كثير المشاكل والعنف،وعليه الكثير من القضايا في المحكمة؛حيث دخل السجن مرتين،وله أخوة يرتادون السجن بين الفينة والأخرى،ومعظم الأوقات التي يظهر فيها هي الليل، ليلتقي برفقاء السوء من المسطولين أو مع الذين يلعبون الدومينو،كان كثير التسكع في الأسواق والشوارع،« **بلغ باب الوادي،حاول أن يقتل الوقت بالتسكع في أسواقها،قتل ساعة في السوق المغطاة وساعة أخرى سوقها الشعبية،ثم عاد أدراجه إلى ساحة الشهداء،آملا أن يرى أحد معارفه،وحين يئس،قر أن يعود إلى حومة الشوالق لعله يجد (معرفته)،[...] فكر أن يصعد الحافلة.لم يكن معه أي دينار،فقد أنفق كل ما أعطته له أمه ليلة البارحة على الكيف و الروج...** »[3]، هذه حياة (عمار الطونبا) كلها هامش كيف وعنف وغيرها،فقد كان الجميع من شباب الحي خافه، «**كان يكفي أن يهدد ليمتثل الجميع لرغبته،لما كان يعرف عنه**

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص117.

[2] يُنظر: المصدر نفسه:ص ص 117-118

[3] المصدر نفسه:ص57.

من«رجلة»و«تشوكير».ولخوف الجميع منه...»[1] فلكثرة عدائيته وعنفه أصبح الناس يخافونه.

وفي نهاية القصة يتحول (عمار الطونبا) من شخصية عدائية–شيكور الديسات– الذي ظن الناس أنه انتحر تحت القطار،إلى شخصية شريفة مسالمة اهتم بحرفته الجديدة(اسكافي)،له اسم جديد هو (حكيم الكردوني)، «–**لاشيئ..أنت الآن حكيم الكردوني وستظل صمت حكيم الكردوني وهو يفكر في مآله،وفلتت جملة بين شفتيه:**

–..مات الطونبا...عاش الكردوني!»[2]

وهكذا فقد وفق سمير قسيمي في اختيار أبطاله/شخصياته الرئيسية التي كان لها دورا بارزا في تحريك الأحداث وتصوير الواقع الاجتماعي الجزائري وتمثيل شباب اليوم تمثيلا حقيقيا من خلال الأدوار التي مثلتها،كما نلاحظ أن البعد الاجتماعي ظاهر وجلي على الشخصية البطلة من بداية الروايات التي اعتمدناها في هذا البحث.

01–03–02–02:الشخصيات الثانوية: وهي الشخصيات التي يقدمها المؤلف بشكل أقل تعقيدا وأقل حدة من الشخصيات الرئيسية، فهي محدودة في تقديمها للشخصيات من جهات عديدة، وربما كانت بساطتها أوقلة تعقيدها، سببا في أن اسهاماتها في التجربة تكون أقل تركيبا وأقل جاذبية،غالبا ما تكون معاناتها أيضا أقل،[3]، كما تسمى أيضا الشخصيات المساعدة أو الثانوية، فقدلا يكون لها دور رئيسي لكنه أساسي وبدونه لا تكتمل الأحداث، كما تأتي في المرتبة الثانية في الرواية وهي دائما بسيطة وواضحة ،يسعى الكاتب من خلالها إلى نفخ الحياة في

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت: ص09.

[2] المصدر نفسه:ض111

[3] روجر هينكل: قراءة الرواية :مدخل إلى تقنيات ّالتفسير، ص.239 .

شخصياته الثانوية وذلك لأنه يقتبسها من الحياة دون أن يعنى بتهذيبها أو صقلها أو الاضافة إليها [1]،أما عن دورها في تصعيد الحدث وصنع الحبكة، فهو لايقل أهمية عن دور الشخصية الرئيسية، فهي شخصيات متناثرة في كل الرواية،تساعد الشخصية الرئيسية في أداء مهمتها وإبراز الحدث.[2]

يأتي الكاتب بها–الشخصيات الثانوية– لتقديم الدعم للشخصية الرئيسية، و تتميز عنها ربمّا في درجة الاهتمام؛ فالاهتمام الأكبر يكون للشخصية الرئيسية، إلاّ أنّ الشخصيات الثانوية ما هي إلاّ شخصيات مساعدة فقط،فهي تشارك في بناء الحدث، وليست مجرّد ظلال، كما أنه لها مكانتها و دورها في الرواية، و الكاتب الحاذق هو الذي يهتم و يستغرق في هذه الشخصيات(الثانوية)، كما يهتم بالشخصية الرئيسية، أي مثل عنايته ببطله.

ويمكن للشخصية الثانوية أن تسهم في القصة بعدة طرق فأحيانا تجعل العالم الذي يخلقه الروائي آهلا بالسكان يعج بالحركة والضجيج،وأحيانا أخرى تقوم بأعمال ضرورية مساعدة للشخصية الرئيسية أو اعتراض طريقها فيما تسعى إليه، فهي تساهم في تغيير مجرى الأحداث وأحيانا تكون عاملا أساسيا،وقد تقوم بأعمال أقل أهمية ولكنها مع ذلك تكشف الستار عن ملامح الشخصية الرئيسة وتكوين فكرة عنها،وغالبا ما تكون صديقة لها التي تأتمنها على أسرارها فتجرها إلى حديث نابض بالحياة يكشف عن أفكارها،وقد تكون وسيلة للمغايرة تظهرمن خلال سلوكها ورأيها المغاير لبعض السمات الفارقة للشخصية الرئيسية.[3]

---

[1] محمد يوسف نجم:فن القصة،دار بيروت للطباعة والنشر،(د–ط)،بيروت،لبنان،1955م،ص97.

[2] صبيحة عودة زغرب:غسان كنفاني–جماليات السرد في الخطاب الروائي–دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1،عمان،الأردن ، 1426هـ،2006م،ص133.

[3] يُنظر:خليل رزق:تحولات الحبكة–مقدمة لدراسة الرواية العربية–مؤسسة الاشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع،ط1، بيروت، لبنان ، 1998م، ص54.

كما تكون الشخصيات الثانوية بصفة عامة أقل تعقيدا أو أقل حدة،وترسم على نحو سطحي نسبيا وغالبا ما تقدم جانبا واحدا فقط من جوانب التجربة، وأنها تبدو محدودة من جهات عديدة إلى جانب ذلك تعد لها دور مهم في هندسة البناء ولها مساحة واسعة في أحداث الرواية.[1]

ولعل أبرز وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية أيضا تتمثل في كونها أنها تعمر عالم الرواية وتشغل حيزا واسعا فيها من الأحداث إلى جنب الشخصيات الرئيسية، فما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية وتصويرها، فإن الشخصيات الثانوية هي التي تقيّم هذه البيئات؛ حيث أننا نكتشف ملامح العصر ووصورة المجتمع عندما نراقب تحركات الشخصيات الثانوية، وهي تنطلق في بناء احداثها العادية المألوفة، ومثل هذه الحياة تبدو هامة،خاصة في الرواية الاجتماعية؛لأن هدف الروايات الاجتماعية هو رسم وتصوير ملامح البناء الاجتماعي وبيان طبيعته ، فلها دور كبير وأهمية في الرواية، لكنها أقل أهمية من الشخصية الرئيسية ، وغالبا ما نلتقي بالشخصية التي تبدو تجسيدا لمواقف الحياة وأسلوبها الذي يفترض فيه أنه متوسط أو عادي بالنسبة للفرد الذي ينتمي إلى ذلك المجتمع والذي لانستطيع أن نصفه، طيلة قراءتنا للقصة، بأنه ثانوي أو هامشي كلية،مثل الشخصية التي تكون صديقة للشخصية الرئيسية في الرواية،أو أحد الذين يظهرون في المشهد السردي بين الفينة والأخرى للتعليق على الأحداث أو التفاعل مع الشخصيات الرئيسية.[2]

وما يمكن أن يقال عن الشخصيات الثانوية أنه لها علاقة تكميلية للشخصيات الرئيسية،كونها تقوم بأعمال أقل أهمية،إلا أنه لايمكن أن نهمل الدور الذي تقوم به في بناء أحداث الرواية فهي صديق حميمي للشخصيات الرئيسية التي تأتمنها

---

[1] يُنظر:محمد علي سلامة:الشخصة الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1، 2007م، ص34.

[2] يُنظر: روجر هينكل: قراءة الرواية :مدخل إلى تقنيات ألتفسير، ص ص 233-234.

على أسرارها وتجرها إلى حديث نابضا بالحياة كاشفا عن أفكارها،فتعتبر الشخصية الثانوية وسيلة مغايرة تظهر من خلال سلوكها ورأيها المغاير لبعض السمات الفارقة للشخصية الرئيسية،كما يمكن أن تكون أكثر واقعية من غيرها،فالروائي يقتبسها من قلب الحياة الاجتماعية دون صقل أو تهذيب.[1]

01-03-02-02-01:الشخصية الثانوية في رواية تصريح بضياع:

ومن بين الشخصيات الانوية التي كان لها حضورا قويا في الرواية نجد **أمال** التي تمثل الفتاة المحبة لزوجها،هي زوجة البطل،مثلت دور الفتاة الجزائرية المتعلقة بزوجها والمحبة له،حيث كانت سندا له في محنته عندما دخل السجن،يتحدث عنها البطل في لحظات ضعفه واستسلامه يشبهها بعفاف عشيقته وكثيرا ما كان يخطأ في مناداتها باسم عفاف إلا أنها لاتعاتبه، ورغم هذا فهي مصدر قوته النفسية، مولعا بجمالها،فيقول واصفا إياها:«**حين يخونني النوم كعادته،أفتح عيني على وجه زوجتي أمال،فيتخيل إليّ أن النائمة بقربي عفاف،فلطالما كانتا تتشابهان،تشابه مخيف،فأمد يدي نحوها وألملم شعرها الأشقر المتموج بأصابعي،حتى أنفض النوم عنها،فتفتح جفنيها بتثاقل يجعل مجرد النظر إليها أقصى ما تبلغه النشوة،فتكشف عن عينين من الكريستال،تجمعانة كل ألوان العالم في لون واحد،ثم تبتسم فيكشف ثغرها عن أسنان من العاج الحلبي وهي تهمس "مازلت مستيقظا حبيبي؟!"،وأنا مستمر في مداعبة شعرها...** »[2]،كان مولعا بها يحبها يلملم شعرها يقرب جسده من جسدها لكنه عندما يشبهها بعفاف عشيقته،تعرف عليها البطل في محطة القطار فبادلها الحديث وعرف أنها في مرحلة امتحانات فراح يشرح لها المحاضرات،مبرزا لها طاقته الثقافية الواسعة،حيث وجد فرصة للتعرف عليها،حيث يقول :«**فوجدتها فرصة للتودد**

---

[1] يُنظر:خليل رزق:تحولات الحبكة-مقدمة لدراسة الرواية العربية،ص54.

[2] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص78.

إليها،وكنت ساعتها دون صاحبة منذ أكثر من شهرين،فاستثارني جسدها النحيل الممتلئ،حتى لم يعد للعقل حكم عليّ.جلست بقربها... »[1]،فالبطل منذ شهرين وهو يعيش دون صديقة،وفي محطة القطار وجد هذه الفتاة–أمال– فاستثاره جمالها الذي خطف عقله.

ومن كل هذا فأمال رغم أن زوجها كان يخطئ أحياننا في مناداتها بعفاف إلا أنها مثلت دور المرأة الجزائرية المحبة لزوجها بإخلاص.

كذلك من الشخصيات الثانوية نجد شخصية **(عفاف)** وهي زوجة اسماعيل،فتاة غير متخلقة ،عاهرة،تزوجها اسماعيل رغم أنه كان يعرف أنه لها علاقة بالراوي،وهو دليل واضح على حبه وولعه بها،تعرف البطل عليها وصديقه اسماعيل في الجامعة،فتربصا بها مدة من الزمن طمعا في جسمها والنيل من شرفها فكان لهما ذلك،حيث كانا لهما القدرة على اشتمام رائحة الفتيات الفاسدات العاهرات،حيث يقول الراوي:«**في بادئ الأم،كان مكانا نتذاكر فيه،ثم تحول في ساعات فراغي إلى مكان للشرب والكيف،حتى تعرفت على عفاف،ملاك فقد أجنحته،شيطان لايملك شوكته،هكذا رأيتها في جلبابها الأسود الليلي [...] أول ما رأيناها قال لي اسماعيل:"هذه فتاة سهلة"[...] وبقيت أياما أتربص بها وأحاول الاقتراب منها وكان لي ما أردت[...] ولم تكن عفاف إلا قطعة لحم تعفّن واخترقه الدود،حاول أصحابه أن يبقوه قابلا للبيع بان وضعوه في واجهة المحل وزينوه ولفوه في غلاف أسود[...]مثلما فعل اسماعيل حين تزوج منها،رغم علمه بما كان بيننا.ربما أحبها...ربما أشفق عليها،فتزوجها.. »**[2]،هكذا وقع الاثنان في علاقة معها إلا أن اسماعيل تزوجها،رغم أنه كان يعلم ما يقع بينها وبين البطل الذي كان يزور صديقه

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص141.

[2] المصدر نفسه:ص77

اسماعيل زوج عفاف إلى بيته كان يغار منه اسماعيل،وكانت عفاف تعلم ذلك فكانت تأتيهم بسينية القهوة، إلى صالة الضوف وهي متبرجة،فكان اسماعيل يغار دون أن تسأل البطل عن حالته فتنصرف في عجالة،فلما تراه تتذكر ماضيها التعيس معه وأيام الطابق السفلي وما كانا يفعلان هناك.

ومن الشخصيات الثانوية التي كان لها تأثيرا كبيرا في الرواية –تأثيرها في أحداث الرواية بالنبوءة التي تنبأتها–نجد شخصية **(المرأة العجوز)** لقد ظهرت هذه الشخصية قبل ميلاد البطل،فهي من تنبأت بميلاده ذكَراً قبل عشرين سنة،هذه النبوءة التي علقت في ذهن البطل وذهن والدته،حتى تجذرت في العقل الباطن لأفراد العائلة،جعلتهم يتخبطون في صراع نفسي،وهو ما انعكس على حياتهم الاجتماعية،فالبطل ووالدته كل منهما مقتنع بنبوءة العجوز ينتظران تحققها.

فهذه العجوز ساقها القدر إلى بيت هذه العائلة البسطة فتنبأت بمستقبلهم عام 1954م، هذه العجوز التي يشبهها البطل بجدته**(يما عيشة)**،حيث يقول:«**أشبهها بيما عيشة،عينان غائرتان،ووجه هلالي أبيض..الآن أجد الأمر غريبا،كيف تطابقت صورة جدتي مع صورة المرأة العجوز،ولكن أنى لطفل » في الرابعة أن يتخيل عجوز تختلف عن جدته؟!،وأنى له أن ينسى تلك الجمل المسجوعة التي ترويها أمه على لسان العجوز "تزيدي تسعة،الرجال فيهم ربعة،واحد ظالم ولاخر عالم،واحد أعمى ولاخر يرفدو الما**".»[1]فمعنى هذه النبوءة أنه يولد لوالدة البطل تسعة أطفال فيهم أربعة ذكور،أولهم بوعلام الذي قالت أنه ظالم،والثاني عالم،وهو البطل،والثالث إباهيم وهو الأعمى،والرابع هو مناد الذي يموت ويحمل الماء جثته،وما جعل والدة البطل تترقب هذه النبوءة هو أنه يولد لها ولد عالم ،فالبطل

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص35.

ووالدته بقيا يترقبان نبوءة العجوز هل تتحقق أم لا لكن في الأخير صدق المنجمون ولو كذبوا.

ومن الشخصيات الثانوية كذلك والتي كان لها دورا بارزا في تحريك أحداث الرواية ومساعدة البطل،هو **(العائلة)** عائلته المكونة من والديه وجدته وأخوته(بوعلام وإبراهيم ومناد وحمامة وتسعديت أما أختيه وردية و أم السعد فقد كانتا متزوجتين.

❖ **والدة البطل:**امرأة حزينة متمسكة بنبوءة العجوز التي آمنت بها واستسلمت لها منذ بداية أحداث الرواية،كذلك تمثل والدة البطل صورة المراة الجزائرية الصابرة لتعنيف زوجها وضربه لها من أجل مستقبل أولادهان، فكانت تقضي الكثير من وقتها مع ابنها البطل الذي تنبأت له العجوز أنه يصبح عالما،حيث يقول: «**أتذكر سعادة أمي حين حكت لي أول مرة حكاية المرأة العجوز،أتذكر دموعها حين طردنا أخي،أتذكر نحيبها عندما علمت بمقتل مناد،أتذكر الظلمة التي غرقت لفيها عيناها بعد عمى إبراهيم...** »[1]،يتكلم دائما عن لحالة النفسية الكئيبة التي كانت تعيشها ولدته،وكثيرا ما كان يذكر كيف كان والده يضرب أمه،حيث يقول:«**أما أمي فلم تكن تأبه لضرب أبي ربما لأنها من كثرة ما ألفته أصبح لايثير فيها أي ألم،ولولا منظر الدموع المنهمرة من عينيها بين الحين والآخر كلما خلت بنفسها لما استشعرت حزنها.** »[2]،فلكثرة تعرض والدته للضرب من طرف والده لم تكن تأبه لذلك فأصبح شيئا مألوفا بالنسبة إليها،فكان يعرف حزنها فقط من خلال الدموع المنهمرة.

كما أنها كانت تؤمن إيمانا قويا بنبوءة العجوز،حيث يقول: «**كان إيمان أمي بنبوءة المرأة العجوز إيمانا مطلقا،لم يتزعزع حتى حين أصبت في شهري**

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص102.

[2] المصدر نفسه:ص29.

الثاني بالصفاير الذي استمر معي حتى شهري السادس،فحين كانت جدتي توبخها بسبب لامبالاتها بمرضي،تقول لها"سيشفى بنا أو بغيرنا "،وظلت على لامبالاتهات حتى يوم كدت أفارق الحياة لولا بركات سيدي أحمد بن يونس خال أمي...[1]»،فرغم أنه على وشك الموت إلا أن والدته تذكرت نبوءة العجوز وعرفت أنه سيعيش ويصبح عالما.

❖ **جدته(يما عيشة)**: ككل عائلة جزائرية،فالجدة تهتم كثيرا بأبناء ابنها،فالبطل يصور جدته يما عيشة على أنها رمز العطف والحنان والحب،حيث يقول: «**دفء حضن جدتي ولا قبلتها الحنونة،ترسمها على جبيني كلما أيقظتني صباحا...**»[2]،فجدته مصدر جنانه وعطفه وخصوصا لما توقظه صباحا،كما انه يرى أن جدته مصدر معلوماته عن الماضي فهي دائما تسترجع له أشياء حدثت،حيث يقول:« **حكت لي جدتي أن أبي كان يتوجس خشية من أن أولد أنثى[...]وتحكي جدتي أيضا أنني لم أتحدث ولم أمش إلا في الثالثة من العمر،ولم يظهر لي ضرس ولاسن حتى بلغت الرابعة،ولعل السنين فعلت فعلتها في ذاكرتي،ولم أعد اذكر عشرات القصص التي حكتها لي جدتي وأمي...** »[3]،فالكثير من القصص التي تخص حياته أخبرته عنها جدته التي كانت مولعة به فتحكي له جميع حيثيات حياته.

❖ **والده(عمي أحمد الصوري)**:لقد وفق الكاتب في تصوير الوالد من زاوية مخالفتة، فالمتعارف عليه أن الوالد يعتبر رمز الحب والحنان والأمان والقدوة الحسنة،ففي الرواية نجده شخصية عنيفة سلبية،يصوره الكاتب على أنه يعود

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص56.

[2] المصدر نفسه: ص50.

[3] المصدر نفسه:ص ص 56-57.

كل ليلة للبيت في حالة سكر،يقوم بضرب زوجته ويعنفها دون الاهتمام بشعور أبناءه الصغار،حيث يصور حالة والده في قوله: «**كان ثملا غاية في الثمالة،رائحته التيى كانت تملأ الدار،كلما دخلها،لم تكن عطرا،كانت رائحة البيرة والروج..رائحة أعرفها الآن،تلك التي كثيرا ما أجهدت نفسي لوأدها قبل أن أصل منزلي باصناف العطور الفرنسية...** »[1]،فوالده لظروف اجتماعية قاهرة كان يشرب الكحول،فيكر حتى لا تحمله قدماه،هروبا من الواقع المزري الذي يعيشه،لكن شخصية الوالد اختفت في الرواية بعد هذه المشاهد التي تصوره دائما يضرب زوجته،ويشرب الخمر،وفي نهاية الرواية تظهر شخصية الوالد في السجن على أنه(عمي أحمد الصوري)،هذه الشخصية الجديدة التي تعرف عليها البطل في السجن،ومن صفات عمي أحمد أنه كان شخصية محترمة في السجن قليل الكلام منزويا في ركن يقرأ القرآن أو يتكيف سيجارة،قام بقتل ابنته ولم يعلم أحد أنه هو الفاعل حتى اعترف وسلم نفسه، لفت انتباهه البطل فقدم نفسه على أنه صديق والده ويعرف كل شيئ عن عائلة البطل،فكان كلما حكى له البطل عن حالة أسرته توقف عن الكلام واستمع إليه باهتمام،حيث يقول: «**ورحت أقص عليه ما حدث بالتفصيل الممل،في حين كان عمي أحمد يصغي إلي بعينين اغرورقتا دمعا.لم يكن حزينا فحسب،بدا غاية في التعاسة...**»[2]،لد تأثر الوالد لسماع ما حدث لعائلته في غيابه،خصوصا وأنه يقبع في سجن مع ابنه الذي لم يعرف أنه ومالده،يواصل **عمي أحمد** حديثه فيقول :«-**أريدك يابني أن تعرف،أنني بعدما سمعت قصتك وقصة إخوتك حزنت حزنا شديدا،بل وتمنيت لو كت حاضرا لأمنع الأمر-كيف لك أن تمنع الأمر المقدر؟-لاأحد يمكنه ذلك،ولكنني أقول لو..قاطعته:-حتى وإن كنت حاضرا لما استطعت فعل شيئ،كل**

[1] سمير قسيمي:تصريح بضاع:ص51.

[2] المصدر نفسه ص160.

ذلك قضاء وقدر.-استغفر الله،وكنني لأسباب معينة كنت أملك القدرة على منع ما حدث لكم،ولكن لا أريد أن تسألني عن هذه الاسباب؟-ماذا تقصد؟،كأنك تخفي أمرا .»[1] فعمي أحمد لم يستطع اخبار ابنه أنه والده،لكنه كان يخبره أنه لو كان حاضرا ما حدث ذلك للأسرة.

❖ **بوعلام:**وهو الأخ الأكبر للبطل،يصوره الكاتب من زاوية أخرى زاوية سلبية في حياة هذه الأسرة،فقد قام بإخراج أسرته من البيت وقام ببيعه دون أن ينظر لحالهم،فبدل أن يقوم بدور الأب في الأسرة كونه كبير الأسرة بعد سجن والده،إنه شخص أناني محب لنفسه دون غيره،يقول الرواية عن بوعلام: «**جمعنا بوعلام أنا وأمي،إبراهيم،مناد،تسعديت وحمامة،أما أم السعد ووردية قد تزوجتا من قبل،جمعنا في الغرفة المتبقية من شقتنا،في حين بقيت زوجته في الغرفة الأخرى،غرفتها.قال لنا أن الأمر مهم ولا يقل التأخير،فاحتشدنا جميعا أو ما تبقى منا،كنا نحبه وفي نفس الوقت نخشاه،فقد كان أكبرنا،ومن الطبيعي أن يرث عن أبي بعد رحيله الحب،الهيبة والاحترام.لزمن وقت لنصمت جميعا،ولكن سرعان ما حط الطير على رؤوسنا حين تفوه بأول جملة:-خلاص،راني بعت الدار.لم يتفوه أحد منا بأي كلمة،عقدت الدهشة ألسنتنا[...] بعت الدار كيفاه؟![...] ،أضاف حين بلغ غرفته:هذه داري[...] حملنا حقائبنا ورزمنا وركبنا الحافلة[...] وتركنا العاصمةلأهلها ولأخي وزوجته...»**[2] لقد أخرجهم من بيتهم دون وجه حق أو رأفة أو رحمة، وهنا تتحقق نبوءة العجوز في بوعلام الظالم الذي أخرج والدته من بيت زوجها.

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص164.

[2] المصدر نفسه:ص ص ص 72-73-74.

❖ **حمامة:** تمثل صورة الفتاة البريئة التي تعرضت للاغتصاب ،يقول عنها:« **اغتصبت مثلما اغتصبت حمامة..واحتجزت كما احتجزت أمي..** »[1] بل أصبحت حاملا،فطلبت منه والدته عند الشهر الخامس من الحادثة أن يجد لهم منزلا في العاصمة خوفا من الفضيحة،حيث يقول:«**ماكاد الشهر الخامس من حادثة برج اخريص أن ينقضي،[...]إذ بدأ بطن أختي في البروز فاضحا حملها[...]** [2] **حين حان موعد وضع حمامة،أدخلتها إلى عيادة خاصة ببلفور،فقد خشيت أن يكشف أمرنا[...] وضعت فتاة سميتها بنفسي سناء،تبركا بشقيقتي المفقودة،[...]توجهت مع إسماعيل في سيارة والده لأعيد أختي إلى البيت،لم أجدها هناك،وجدت فقط خبرا في مكتب الاستقبال يقول إنه قبض عليها بعد أن وجدوا سناء مذوحة بموسى حلاقة...** »[3]،وهكذا تحولت حمامة من فتاة بريئة إلى عدائية فقد قتلت مولودها،ويعود السبب في ذلك إلى الظروف التي وقعت فيها- تعرضها للاغتصاب- وغياب الوالد الذي يحميها.

❖ **تسعديت:** الفتاة التي راحت ضحية الغدر واللا أمن الذي شهدته الجزائر في فترة من الزمن،تعرضت للطعن من قبل أيادي الغدر ،يقول الرواية:«**في تلك اللحظة تمكن رجلان من تثبيت مناد أرضا وسط صراخ ابراهيم ونواح أمي وشقيقتيّ حمامة وتسعديت[...]اكتشفوا لحظة سحبه أنه مات خنقا، فثارت ثائرة أحد شقيقيه، فسل الخنجر المغروس في رقبة خالي واتجه مباشرة على تسعديت وطعنها...** »[4]،رغم أن الراوي لم يذكرها كثرا في الرواية،إلا أنه وبتصويره مشهد قتلها أعطى صورة أخرى عن حالة الجزائر سياسيا في تلك الفترة .

---

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص85.

[2] المصدر نفسه:ص91.

[3] المصدر نفسه: ص 92.

[4] سمير قسيمي:تصريح بضاع:ص84.

❖ **أبراهيم:** شخصية ثانوية لم تُذكر في الرواية كثيرا،ولم يحاول الظهور كذلك في أحداث هذا البناء السردي،لكنه يصور لنا حياة المظلومين والبؤساء،فقد بصره ولم يستطع السير إثر تعرضه للضرب المبرح من طرف أيادي الغدر، فلم يستطع سوى البكاء والعويل مثل النساء،يقول الراوي:«**ثم اتجه نحوإبراهيم فركله حتى سقط أرضا وظل يركله على الوجه،البطن وعلى أي جزء تكشّف من أخي الذي كان يجاهد للتملص من الأيدي التي ثبتته أرضا.وكان ابراهيم أثناء ذلك لايفعل إلا البكاء والصراخ،وظلوا على ما هم فيه حتى أغمي عليه فتركوه وهم يظنونه ميتا.** »[1]وهنا تحققت نبوءة العجوز في هذا الشاب ابراهيم الذي قالت أنه (واحد أعمى).

❖ **مناد:**شخصية محايدة لم يذكرها الراوي إلا قليلا فقد حاول مناد الهروب من الجماعة الارهابية،لكنهم في الأخير قتلوه،يقول الراوي: «**الآن وقد وقد وجدوا مناد جثة هامدة،زرقاء،لأنه أراد أن يعيش رجلا ويموت كذلك،لكنهم قتلوه كالكلب،جعلوه يشاهد أختنا تغتصب ساعة ونصف،واحدا بعد واحد،جعلوه يشاهد كل الدم النازف منها،كل مني يخرج منهم.جعلوه يستمع إلى صراخها ممزوجا بقهقهاتهم،انكسارها ممزوجا بانتصارهم،ثم حملوه بعيدا،إلى مكان ما في ذراع بوهرار،جردوه من ملابسه وجعلوه يصحو،ثم قاموا باغتصابه واحدا تلو الآخر،تماما مثلما فعلوا بحمامة،وعندما انتهوا وضعوا جثة قتيلهم فوق ظهره وربطوهما معا،ودفعوهما إلى الوادي..جثة أخيه فوق جسد أخي..** »[2]إنها صورة تعبر عن كل معاني الكره والاضطهاد،فهو يمثل صورة الشاب الجزائي الثوري الذي ثار يوما ما

[1] سمير قسيمي:تصريح بضياع:ص84.

[2] المصدر نفسه.ص86.

على المستعمر الغاشم،يمثل شخصية الثوري البطل الشهيد الذي مات مدافعا عن شرفه وعرضه.

ومن كل هذا فالشخصيات الثانوية في رواية تصريح بضياع قد ساهمت في تحريك أحداث الرواية،كما ساعدت أبطال الرواية في هندسة بناء الأحداث.

01-03-02-02-02:الشخصيات الثانوية في رواية في عشق امرأة عاقر:من الشخصيات الانوية التي ذكرها الكاتب في هذه الرواية ،حيث كان لها دورا مهما في تحريك لعبة البناء السردي،نجد شخصية **(عبد العزيز)** والد البطل(حسان الربيعي)،حيث كان شخصية منبوذة داخل المجتمع،فهو من قام باغتصاب ابنة عمه (مليكة) والدة حسان ،والتي كان نتيجتها انجاب طفل غير شرعي،أصبح بطل هذه الرواية والذي لم يعترف به والده،ولا حتى الزواج من (مليكة)،كان والدها(الحاج لقريشي) مهموما،تمنى لو لم تخبره مليكة بما حدث لها، «**رتمنى لو أنها لم تنطق أبدا ولم تخبره بما حدث معها** »[1]،ويواصل كلامه عما حدث لابنته طالبا من زوجته أن تكلم عبد العزيز في الأمر،حيث يقول:«**صاح في داخله،وقد شعر بأن شيئا قد انكسر فيه للأبد.حدثته نفسه بأن يحزن قليلا،لكنه أبى وأجل الحزن إلى أن يجد حلا لابنته،.قال لزوجته آمرا:-كلمي ولدك في شأن مليكة.حببي إليه الزواج منها دون أن تذكري له شيئا مما فعل، وكأنك لم تعلمي بأمر اغتصابه لها.قولي له لو يتزوج مليكة أهبه الدار والأرض[...]-من الأفضل لو يتوهم أنني لم أعلم بما حصل** »[2]،فوالدها أراد أن يستر عبد العزيز مليكة دون أن يعلم الناس بما حدث ،وسيعطيه الدار والأرض لكن عبد العزيز رفض،لكن والدته ألحت عليه الزواج من ابنة عمه مرة أخرى قائلة له:«**قالت تحدث عبد العزيز:-مهما كان من الأمر فهي**

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص111

[2] المصدر نفسه:ص111

ابنة عمك.استرها ودع أباها يسترك بماله»[1]، فالحاج لقريشي عمه ينتظر والدة عبد العزيز وينتظر رده ،لكن عبد العزيز رفض الزواج منها مدعيا أنها فتاة فاسدة،حيث يقول: «**يهبني الأرض والدار وبعدها أعقد على ابنته الفاسدة** » [2]،لكن في نهاية الأحداث يندم عبد العزيز عما فعله بشرف عمه،وعن الحالة الاجتماعية التي عليها اليوم حيث أصبح فقيرا، «**من كان ليفكر أنني سأنتهي هكذا،أتسول اللقمةوالمبيت،[...]ولكنها دعوات أمي التي ماتت دون أن تمنحني السماح،ولعلها دعوات مليكة وأبيها،أو هي دعوات هؤلاء جميعا لاحقتني إلى هنا[...]بيد أنني لست حزينا على ما فقدته بقدر ما أنا حزين على ما لم أحصل عليه أبدا.اقصد أن جميع ما أخذته من عمي غدرا[...] ماذا يكون غدا؟لاشيئ غير قبر ينتظرني وجنازة لايسير فيها أحد...** »[3]،فعبد العزيز تحولت حياته إلى جحيم ويقر أن ما حدث له هو ما جنته يداه،فشخصية عبد العزيز في الأخير نرى أنها شخصية انتهازية،محبة لجمع المال والشهوة،تريد النجاح على حساب الآخرين،شخصية غدارة ،هتكت عرض عمه الذي آواه بعد وفاة والده،لكن في الأخير دعوة المظلوم ليس بينها وبين الله حجاب.

ومن الشخصيات الثانوية الأمخرى التي كان لها دورا في مساعدة البطل ،نجد(**الحاج القريشي**) واسمه الحقيقي (**عيسى الربيعي**)، والد مليكة،فهو شخصية متدينة تخاف الله ورسوله،لايظلم أحدا،شخصية مسالمة تحب الخير ،والدليل على ذلك أنه طلب من عبد العزيز ابن أخيه أن يستر ابنته مقابل أن يعطيه بيته وأرضه،يتكلم الناس عن الحاج لقريشي لما سمعوا ما حدث لابنته، «-**القريشي رجل مؤمن،حتى**

---

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص112.

[2] المصدر نفسه:ص113.

[3] المصدر نفسه:ص ص 187-188.

سيدنا نوح ابتلاه الله بامرأة فاسدة.واستمر الرجال،في مشاهدتهم وتشفيهم وشفقتهم.استمروا كما استمر الصبية في رجم دار القريشي والصياح بمليكة..»[1]،فالقريشي عاش حياة بائسة حزينة على ما فعله ابن أخيه الذي كان يظنه سنده في يوم من الأيام،لكن بعد مدة يفعل الحاج لقريشي أمرا لم يكن في الحسبان،حيث شهد على نفسه زورا أنه هو من اغتصب ابنته،وأراد أن يسجل المولود باسمه ،«**حينئذ تدخل محاميها،مشيرا لها ألا ترد.–سيدي القاضي،أذكر حضرتكم أن الآنسة مليكة ربيعي حاضرة هنا بصفة الضحية وأن المتهم الوحيد في هذه القضية هو أبوها السيد عيسى ربيعي المدعو القريشي[...]هذا أمر وقع وانتهى،وليس لأحد أن يغير الأمر الواقع.إلا أنني قبل كل شيئ أرغب في البصق على وجه كل واحد يشكك في شرف ابنتي ملكة،ولو أن الوقت غير الوقت لانتزعت عيني كل من تسول له نفسه أن ينظر إليها كما تنظرون إليها الآن.إنها أشرف منكم ومن أخوات وزوجاتكم وبناتكم وحتى أمهاتكم اللواتي لم ينجبن غير الخنازير وناكري الجميل.أنسيتم من أكون..أنا القريشي.أنا الذي كنتم تتبولون في سراويلكم بمجرد أن تلمحوا خيالي...»**[2]،لقد أراد الحاج لقريشي أن يطمس الجرم الذي حصل له ولابنته وأن يتحمل تبعات ما حدث لها،ولكنه أراد كذلك أن يُذكر الحضور الذين سخروا منه على أنهم كانوا يهابونه في الطريق ويتبولون لمجرد سماعهم صوته،فالكاتب أراد أن يجعل من شخصية الحاج لقريشي شخصية قوية مؤمنة كريمة،تضحي من أجل سعادة أسرته،ومن الشخصيات الثانوية كذلك نجد شخصية **(يحي)** زوج مليكة،اهتم بتربية حسان وتأديبه في غياب مليكة والدته،كان رجلا قليل الكلام طيب القلب،لايؤذي الأخرين قليل الغضب،«**... كان رجلا لايتحدث**

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر:ص130

[2] المصدر نفسه:ص161.

كثيرا.أكاد أقسم أنه في بعض الأيام كان يكتفي بـ(صباح الخير) وبـ(مساء الخير)،وفيما عدى هاتين لم يكن يأبه بالحديث،لامعي ولا مع أمي،[...] تصوري أنه طيلة عشرين عاما لم أره مرة يغضب أو يقول كلمة نابية[...] كان يعمل حارسا في بلدية سيدي امحمد،[...] يستيقظ كل يوم على السادسة والنصف.يتوظأ،يصلي م يتناول فطور الصباح[...] يخرج للعمل ويعود في حدود الخامسة.يغير ثيابه ويتوضأ ويصلي ما فاته من صلاة،ثم يشرب فنجان قهوة ويدخن سيجارة وهو مستلق يشاهد التلفاز[...] وكلما أذن قام للصلاة[...] لم يغير من عاداته هذه حتى بعد أن لتقاعد »[1]،فيحي رجل صالح له عادات منذ عشرين سنة لم يغيرها وكلها عمل وعبادة،حيث كان حارسا في بلدية سيدي امحمد أوقاته منظمة،حتى وصل سن التقاعد.

ومن كل هذا فالشخصيات الثانوية في هذه الرواية جاءت لتضيئ الجوانب الخفية للشخصيات الرئيسية،والتي عملت كذلك على مساعدتها في أداء أدوارها.

01-03-02-02-03: الشخصيات الثانوية في رواية **يوم رائع للموت** :ومن هذه الشخصيات المذكورة في هذه الرواية نجد شخصية **(نبيلة ميحانيك)** وهي عشيقة حليم بن صادق فتاة أحلامه رغم أنها لم تكن جميلة بل كانت مقبولة؛حيث لم تكن تملك من مواصفات الفتيات إلا جنسها،فلم تكن ذات جمال يسمح للشباب بالتقدم لها وخطبتها،أكملت دراستها الجامعية، تعرف بها حليم بن صادق ووقع في حبها فقرر الزواج منها،ومن خلالها فك عقدته مع النساء،ورغم أنها لم تكن جميلة إلا أن حليم وجد فيها فتاة أحلامه؛حيث يقول: «**ورغم أنها لم تكن جميلة ،ولم يكن لها من القوام إلا اسمه،إلا أن حليم بن صادق رأى في نبيلة ميحانيك فتاة أحلامه التي لابد أن تصبح زوجته،ولعلها من فرط ما حدثها عن جمالها وقامها وذكائها،صدقت أنها**

[1] سمير قسيمي:في عشق امرأة عاقر : ص ص92-93

كذلك،ثم لم تلبث أن آمنت بما صدقته،فغيرت مشيتها الرزينة بمشية حسبت أنها ستظهر قوامها وجمال جسدها اللذين كثرا ما حدثهما عنها حليم،وهكذا أصبحت تشترط في لباسها شرطين:أن يكون ضيقا وقصيرا،حتى صارت كلما مرت على بعضهم تخلف إثرها نقشا غريبا في أذهانهم فيتبعونها بأعيهم في دهشة وفي صمت كذلك... »[1]فأقنعها حليم نفسيا على أنها فتاة جميلة فخُيل إليها أنها كذلك فأصبحت تغير من طبيعة حياتها(مشيتها،لباسها الذي أصبح ضيقا،قوامها،جسدها..)حتى اندهش كل من رآها من الشباب،لكن رغم كل هذا إلا أنها وجدت الحب والحنان وحياة السكر في حضن شاب آخر يدعى(بدر الدين) الذي رفضتها والدته،لكن سرعان ما حاول حليم الانتحار عادت إليه من جديد،فلم تجد البديل عنه خصوصا أنها بلغت سن الثلاثين.

كما نجد كذلك شخصية(**نيسة بوتوس**) فتاة صغيرة يتيمة الأب،كبرت على الفسق،وبيع الهوى فأصبحت تعيش حياة العهر،أطلقت على نفسها اسم(بوتوس)، «**كانت تدعى نيسة بوتوس،اسم حملته وهي تلميذة في المتوسط وظل يتبعها حتى رحلت عائلتها خوفا من انتقام والدة عمار وشقيقيه بعد انتحاره**»[2] رغم أنها لم تكن تعرف معناه،فهي تزني مع الجميع دون استثناء، «**إنه لقب أطلقته على نفسها وهي لا تعلم،لم تترك ذكرا في الحي إلا وضاجعته،ولولا خوف الله لقلت حتى الكلاب عرفوا طعم فرجها،وحين سألها أحدهم أي رجل في الحي تفضل،أجابته بكل وقاحة(لا أفضل أحدا،أنا بوتوس).تقصد أنها للجميع[...] ومن تلك اللحظة أصبح اسمها كما تعرفين**»[3]،فهي تمثل لنا المرأة الشاذة الفاسدة.

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص19

[2] المصدر نفسه:ص09.

[3] المصدر نفسه ص14.

إنها فتاة عشقها عمار الطونبا وعشقته،أحبها وأراد الزواج منها رغم أنه لم يكن لها صديق واحد فهي تضاجع كل طلبها،تخالط الرجال كثيرا،فهي تصور لنا في هذه الجانب السلبي للمرأة،فهي لاتعرف الحدود الأخلاقية والاجتماعية ،فقد كانت تضاجع والد عمار ،وعرفنا ذلك لما طلب عمار من والدته أن تقنع والده أن يسمح له بالزواج منها،حيث يقول:«**قال لي أنه (مايكولش وليدي من خبزة باباه)...أتعرف ما معنى ذلك ..يعني راك حايب تتزوج من خامجة باباك..**»[1]،ومن الشخصيات الثانوية كذلك نجد شخصية **(معرفة عمار الطونبا)**، وهو صديق عمار الطونبا،حيث كان مساعدا له وخصوصا لما ساعده في التخلص من حياة اللهو والمجون،فرغم أن شخصيته لم تكن واضحة المعالم في الرواية إلا أنه كان له دورا مهما في حياة عمار الطونبا،خصوصا لما ساعده على العمل معه كإسكافي،حيث يقول:«**فهمت منك أنك تبحث عن مكان تبتعد فيه لتعيد بناء حياتك،يمكنني أن أتدبر لك مكانا في بوهارون إن شئت[...]-والعمل ..ماذا سأعمل؟-معي بالطلبع-اسكافيا؟[...]لأننا كنا أصدقاء سوء،وأحب أن نصبح أصدقاء خير.** »[2] فقد ساعد عمار على السكن والعمل في بوهارون،والاهم من ذلك أنه خلصه من حاة الفسق التي كان يعيشها.

هذه هي أهم الشخصيات الثانوية التي كان لها دورا في مساعدة الشخصيات الرئيسية على أداء أدوارها في الرواية أما الشخصية الأخرى فكلها شخصيات هامشية لم كن لها دورا مهما في أحداث الرواية أو مساعدة الشخصيات الرئيسية.

ومن كل هذا فإن عملية البناء السرديى في الرواية تراوحت بين شخصيات رئيسية بطلة وأخرى ثانوية ساعدتها على بناء الأحداث،فالشخصيات الثانوية لها

---

[1] سمير قسيمي:يوم رائع للموت:ص10.

[2] المصدر نفسه:ص ص 92-93.

مكانتها ودورها الرواية،وأن الكاتب المتمرس هو الذي لايترك العنان للشخصية الرئيسية في الرواية فقط بل يهتم بشخصياته الثانوية.

الخاتمة

خاتمة:

لقد حاولنا من خلال هذه الدراسة تقديم قراءة راصدة لمظاهر التجريب على مستوى البنية الفنية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،هذه الرواية اليتي بدأ نور التحول يسطع فيها ويطول آلياته منذ الثمانينيات،حيث دخل عالم المغامرة الابداعية والتجديد والتجريب على نحو ما رأيناه مع الكاتب سمير قسيمي،الذي استفاد من هذه المغامرة .

وخلاصة ما يمكن أن نعثر عليه نهاية هذا البحث من نتائج توصلنا إليها من خلال رصد مظاهر التحول والتجريب في رويات سمير قسيمي،تم استخلاص جملة من النتائج نذكر منها:

- ارتبطت بدايات التجريب الروائي بالحداثة،فرغم تجاوزات التقليد التي عرفتها الرواية من قبل إلا أنها تدخل في إطار الحداثة والتجديد.
- التجريب ضرورة فنية في العمل الأدبي تحتم على الأديب والمبدع أن يخوض تجربة كتابية مغايرة ذات خصوصة فردية،تكشف عن مغامرة في الكتابة وعن الرؤى الجديدة ذات معنى.
- لقد أدى التجريب بالكتاب في بناء رواياتهم إلى إيجاد عالم جديد والانقلاب على الأشكال التقليدية وهجرها الأمر الذي جعل منها لاتثبت على شكل معين،وهو ما طرح سؤالا عن مصير هذا الجنس الأدبي، والشكل الذي يمكن أن تستقر عليه وتثبت.
- توظف النصوص السردية المدروسة الواقع الجزائري(المرأة–الحرية–الدين–الإرهاب...)،حيث تمثل محتوى سوسيولوجي للمجتمع الجزائري.
- نستنتج أن بناء الزمن في الرواية التقليدية يحافظ على خطيته،أما البناء الزمني في روايات سمير قسيمي خلق سبيلا لكسر خطية الزمن،ويتضح ذلك

من خلال القفز بين الأزمنة والاعتماد على المفارقات الزمنية حتى اختلط الماضي بالحاضر والحاضر بالماضي.

- ❖ من خلال تطرقنا للمدونة بالقراءة والتحليل وجدت أن سمير قسيمي وظف الزمن النفسي(الحوار الداخلي)،وهو ما يعكس صورة الكبت التي تعيشها شخصيات المدونة والتي هي بدورها تصوير لواقع مرير.
- ❖ تكسير خطية السرد فالملاحظ أن معظم البنيات السردية تفتقر إلى الترابط والانسجام بين أحداث الرواية،وهي تقنية جديدة فرضتها طبيعة أحداث وشخصيات الرواية،كتعدد الرواة،ومحاولة منه مراوغة القارئ حتى يصعب عليه العثور على الخيط السردي أو لعبة السرد .
- ❖ الرواية فن زمني بامتياز،ولهذا عُد الزمن من أهم مكونات السرد.
- ❖ حضور تقنية الاسترجاع،في المدونة يقصد من ورائه الكاتب سد بعض الفجوات السردية.
- ❖ اهتم الكاتب بتوظيف المشاهد الحوارية،ويهدف من خلالها التعريف ببعض الشخصيات.
- ❖ نجد الأماكن المفتوحة حاضرة بقوة في المدونة،من مثل المدينة–القرية...
- ❖ وجود بعض الأماكن المعادية في المدونة من مثل:السجن...
- ❖ تقديم الشخصيات والتعريف بها كان على لسان الراوي،وهي أكثر الطرق حضورا للتعريف بها.
- ❖ قُسمت الشخصيات في المدونة حسب أهميتها وكثافة حضورها إلى نوعين:شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية.
- ❖ إذا كانت الرواية التقليدية تهتم بالشخصيات الروائية،وتجعل منها مطابقة للواقع،فإن الرواية الجديدة قد أفرغتها من محتواها واعتبرتها مجرد

فاعل،وأزاحتها عن مركز البطولة،وجعلت منها ناقلا للأحداث،وهو ما أدى بها أن تجعل من الذات الإنسانية محور الفكر في المدونة المدروسة التي لامست الواقع الداخلي للشخصية عن طريق توظيف تقنية تيار الوعي الذي يعد مظهرا من مظاهر الرواية التجريبية.

- ❖ الغوص في أعماق الشخصية الروائية،كونها جزءً من الواقع يصور العلاقات بين العالم الخارجي وحركات النفس وأنشطة الذهن الداخليين،مما يمكن هذه العلاقات من قراءة الحدث في أبعاده المختلفة،فالسارد في كثير من الأحيان يقطع التواصل مع العالم الخارجي،ويهتم بما تخفيه الشخصية في نفسيتها،ويتضح ذلك من خلال توظيف تقنية الحوار الداخلي للشخصية.

وما يمكن أن أنهي به كلامي أن النص الروائي الجديد ،تمكن من تجديد أنواعه وشحنه بروح مختلفة ،وأظن أن دخول غمار التجريب الذي مارسه في السنين الأخيرة،هو واحد من سبل اكتشاف المغايرة والتميز الذي تعيشه الرواية اليوم،والتي هي مشروع في طريق التكون حيث يملك إمكانات فنية تؤهله إلى خلق خصوصية متميزة، وتعتبر مرحلة التسعينيات بما حققته من تراكمات على مستوى الكتابة الروائية من الناحية الكم والنوع،أكسبت هذا النص الجديد نوعا من الفرادة،حيث توجه الكتاب إلى توظيف طرق جديدة في بنائهم السردي كاستثمار البنيات السردي كالزمان المكان والشخصيات،والاستفادة من التراث والنهل من مخزونه،ولكن رغم هذا –نزوع الرواية الجزائرية الجديدة نحو التجريب إلا أنها لازالت لم تتجاوز بعد مرحلة التكون والتشكل كظاهرة نصية أدبية،لها من الكفاية والتراكم والتنوع ما يعطيها قدرة أوسع على التميز.

ومن الصعوبة بمكان أن يصل الباحث إلى نتائج نهائية، في المقاربات السردية الجديدة،إلا أننا يمكن أن نقول إن البحث حاول الكشف عن مسعى التجريب

والكشف عن أهم مظاهره على مستوى البنية الفنية،وأملنا مستقبلا أن البحوث التي تلي هذه الدراسة ستصوب ما وقعنا فيه من هفوات.

المسيلة في:20-10-2019

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص.

01-المصادر:

1) سمير قسيمي:تصريح بضياع:الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،لبنان،ومنشورات الاختلاف، ط1،الجزائر2009م.
2) سمير قسيمي: في عشق امرأة عاقر،منشورات الاختلاف، ط1، ،الجزائر،2001م.
3) سمير قسيمي:يوم رائع للموت:الدار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر ،2009م.

02-المراجع بالعربية:

1) أبراهيم أحمد الهواري:نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر:دار المعارف،ط1،القاهرة،مصر ،1978م.
2) إبراهيم السعدي:تسعينات الجزائر كنص سردي،الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة،أعمال وبحوث،الجزائر،2003م.
3) إبراهيم خليل: تحولات النص بحوث ومقالات في النقد الأدبي، وزارة الثقافة، ط1، عمان – الأردن ، 1999.
4) إبراهيم خليل:بنية النص الروائي،منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم،ط1، بيروت ، 2010 م-1431هـ .
5) سعد الله أبو القاسم:دراسات في الأدب الجزائري الحديث:الدار التونسية للنشر،تونس،المؤسسة الوطنية للكتاب،(د-ط)،الجزائر،1985م..

6) أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرّواية في الأدب العربي الحديث، عين للدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2003م.

7) أحمد المنور: قراءات في القصة الجزائرية،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د-ط)، الجزائر ،1981م.

8) أحمد أمنصور:استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية،شركة النشر والتوزيع المداري،ط1 ،الدار البيضاء،المغرب2006م.

9) أحمد دوغان:في الأدب الجزائري الحديث:منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د،ط)،سوريا،1996م.

10) أحمد زنيبر :جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة و النشر، ط1، الرباط،المغرب، ،2009م.

11) أحمد سخسوخ:التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية،مصر،1989م.

12) أحمد موسى الخطيب:الحساسية الجديدة،قراءات في القصة القصيرة،ط1، 2008م.

13) إدريس بودیبة : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط1 ، الجزائر، 2007م.

14) إدريس بودیبة:الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار:منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،ط1،الجزائر ،2000م.

15) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ،دار الآداب، ط1،بيروت ،1993 م.

16) إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية مقالات في ظاهرة القصة القصيرة،ط1 ، دار شرقيات الظاهرة ، 199.

17)

18) آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الآمال للطباعة والنشر، تيزي وزو،(د–ط)، ،الجزائر2006م.

19) بوشوشة بن جمعة:الرواية العربية الجزائرية–أسئلة الكتابة والصيرورة،دار سحر للنشر،(د،ط)،تونس،1998م.

20) بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية،المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس ، 2005م.

21) جلول قاسيمي:الكتابة والنص الغائب(سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق)،إفريقيا الشرق، (د–ط)،2015م.

22) حاج محجوب عرابي: دراسات القصة الجزائرية المعاصرة،منشورات الإبداع،ط1،الجزائر ،1993م.

23) حسن المودن:الرواية والتحليل النصي–قراءات من منظور التحليل النفسي،منشورات الاختلاف،الجزائر،الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1،بيروت،لبنان،2009م.

24) حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي:المركز الثقافي،ط1،بيروت،لبنان،والدار البيضاء، المغرب ، 1990م.

25) حسن فهد:المكان في الرواية البحرينية:فراديس للنشر والتوزيع:2003م.

26) حسين الصميلي وآخرون:الرواية المغربية–أسئلة الحداثة–مختبر السرديات،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،ط1،بنمسيك،الدار البيضاء،المغرب ، 1996م.

27) حسين المناصرة :مقاربة الرواية،قراءات في نقد النقد،(د،ط)،2008م.
28) حسين خمري: فضاء المتخيل(مقاربات في الرواية)،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2002م.
29) حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري أفاق التجديد ومتاهات التجريب : دار اليازوري ،ط1 ،عمان، الاردن ،2015م.
30) جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو جماجم والجبل، منشورات الأوراس، ط 1 ، الجزائر ، 2007م.
31) حورية الظل:الفضاء في الرواية العربية الجديدة مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا:دار نينوى، سورية ،2011م.
32) بن عيسى خلفة:الرواية والرواية السنمائية–استجواب مع مجموعة من المبدعين–،المؤسسة الوطنية للكتاب،(د–ط)، الجزائر،1988م.
33) خليل رزق:تحولات الحبكة–مقدمة لدراسة الرواية العربيية–مؤسسة الاشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع،ط1، بيروت، لبنان ، 1998م.
34) زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مسغانمي، دار هامد للنشر، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع، ط1، تونس ، 2007م.
35) سالم أبو سيف سندي: الرواية العربية وإشكالية التصنيف ، دار الشروق للنشر والتوزيع،(د–ط) ، عمان الأردن ، 2008 م.
36) سعد البازعي:سرد المدن في الرواية والسنما،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر ، 2009م.
37) سعد رياض :الشخصية، أنواعها وأمراضها وفن التعامل معها، مؤسسة اقرأ،ط1، القاهرة،مصر ، 2005م.
38) سعد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو مصرية،(د–ط)، 1970م .

39) سعيد بنكراد:السرد الروائي وتجربة المعنى،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،(د–ط)، المغرب،2008م.

40) السعيد بوطاجين: السرد و وهم المرجع _مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث_، سلسلة كريتيكا، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،2005م.

41) سعيد يقطين: قال الراوي –البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ، 1997.

42) سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،المركز الثقافي العربي،ط1 ،بيروت،لبنان ،1992م.

43) سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي–من أجل وعي جديد بالتراث،منشورات رؤية للنشر والتوزيع،ط1، 2006م.

44) سعيد يقطين:الكتابة والتجربة–حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب،دار الثقافة،ط1،الدار البيضاء،المغرب ، 1985م.

45) سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي(الزمن–السرد–التبئير)،المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء،المغرب ، 1997م.

46) سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود،دارالأمان،ط1، الرباط، المغرب ،2012م.

47) سمير روحي الفيصل ، الرواية العربية البناء والرؤية مقارنة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، سوريا،2003 م.

48) سيد أحمد النساج:بانوراما الرواية العربية،المركز العربي للثقافة،ط 1، 1982.

49) سيزا أحمد قاسم:بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ): مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د–ط) ، القاهرة، مصر ،1984م.

50) شاكر النابلسي :جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ،1994م.

51) شريبط أحمد شريبط :تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009 .

52) الشريف حبيلة : الرواية والعنف(دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة) :جدار،الكتاب العالمي للنشر والتوزيع ، ط1 ،2010م.

53) الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتاب الحديث، ط1، أربد، الأردن ، 2010م.

54) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي– دراسة تطبيقية، دار الأفاق، ط 1،الجزائر، 1999م.

55) الصادق قسومة:الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث،سلسلة آداب،مركز النشر الجامعي،(د.ط)،تونس،2000م.

56) صالح هويدي:صورة المثقف في الرواية الجديدة–الطرائق السردية،رؤية للنشر والتوزيع،ط1 ،القاهرة،مصر2013م.

57) صبحة أحمد علقم : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، وزارة الثقافة ،(د.ط) ،عمان، الأردن،2006.

58) صبيحة عودة زغرب:غسان كنفاني–جماليات السرد في الخطاب الروائي–دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1،عمان،الأردن ، 1426هـ،2006م.

59) صلاح فضل:لذة التجريب الروائي،أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي،ط1،القاهرة،مصر ،2005م.

60) صلاح فضل:منهج الواقعية في الإبداع:الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د–ط)،مصر ،1975م.

61) الطاهر روابنية:سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد–دراسة آليات المحكي، أطروحة دكتوراه دولة،كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر ،2000–2001م.

62) طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، ط3، القاهرة، مصر ، 1994 م.

63) عادل فريجات:مرايا الرواية–دراسات تطبيقية في الفن لروائي،منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د–ط)،2000م.

64) صالح عالية:البناء السردي في روايات إلياس خوري:أزمنة،ط1،عمان ، 2005م.

65) إبراهيم عباس:الرواية المغربية تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإديولوجي،دار الرائد للكتاب،ط1،الجزائر ،2005م.

66) عبد الرحيم العلام:سؤال الحداثة في الرواية المغربية،إفريقيا الشرق،(د–ط)، المغرب،1999م.

67) عبد الرحيم الكردي:الراوي والنص القصصي:مكتبة الآداب،ط1،القاهرة،مصر ، 2006م.

68) عبد العزيز المقالح:تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية،سورية،(د–ت).

69) عبد العزيز ضويو:التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة،عالم الكتاب الحديث،ط1،الأردن ،2014م.

70) عبد الفتاح عثمان:الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع،الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د–ط)،1993.

71) عبد الفتاح عثمان:بناء الرواية:مكتبة الشباب،ط 1،القاهرة، مصر ،1982م.

72) عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق :مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر،ط4، عمان، الأردن ، 2008م.

73) عبد القادر بن سالم:بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد،منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف ودار الأمان،ط 1 ،الرباط ، المغرب ،2013م–1434هـ.

74) عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي–دراسة سيميائية للشعر الجزائري،ديوان المطبوعات الجامعية،ط1،الجزائر ،1993م.

75) عبد الله إبراهيم:السردية العربية–بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي،المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، لبنان، والدار البيضاء،المغرب ،1992م.

76) عبد الله الركيبي:تطور النثر الجزائري الحديث(1830م–1974م)،الدار العربية للكتاب،(د،ط)،تونس،1978م.

77) عبد الله خمار :تقنيات الدراسة في الرواية "الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، ديسمبر1999م.

78) عبد المالك أشهبون:الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخراط نموذجا)،الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ودار الأمان،ط1،الرباط،المغرب ،2010م–1431هـ.

79) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات الرواية)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

80) عبد الملك مرتاض:تحليل الخطاب السردي–معالجة سيميائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ ،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر.

81) عبد المنعم تليمة:مقدمة في نظرية الأدب،دار العودة،ط 3، بيروت ،لبنان ،1983م.

82) عبد الوهاب الرقيق: في السرد– دراسات تطبيقية دار محمد علي الحامي،ط1،تونس ، 1998م.

83) علال سنقوقة:المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية:منشورات الاختلاف،ط1،،الجزائر،2000م.

84) عمر بن قينة:دراسات في القصة الجزائرية(القصيرة والطويلة)،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986م.

85) عمر بن قينة:في الأدب الجزائري الحديث،تأريخا وقضايا وأعلاما،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون، الجزائر، 1996م .

86) عمري بنو هاشم:التجريب في الرواية المغربية–الراهن على منجزات الرواية العلمية–،دار الأمان،(د–ط) ،الربط،المغرب،2015م.

87) غالي شكري:أدب المقاومة:منشورات دار الآفاق الجديدة، ط 2،، بيروت، لبنان1979م.

88) غالي شكري:التراث والثورة، دار الثقافة الجديدة،ط 3 ،القاهرة، مصر،1996م.

89) غالي شكري:سوسيولوجيا النقد العربي:دار الطليعة،ط1،لبنان،1981م.

90) خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل،دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع،(د–ط)،تونس، 2005م.

91) فتحي بوخالفة:التجربة الروائية المغاربية–دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة–عالم الكتب الحديث،ط1،إربد،الأردن ، 2010م،1431هـ .

92) فتحي بوخالفة:لغة النقد الأدبي الحديث:عالم الكتاب الحديث،ط1،إربد،الأردن ، 2012م.

93) فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة:الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف،ط1،،الجزائر،1430هـ –2009م.

94) فخري صالح:الرواية العربية الجديدة،دار العين للنشر،ط1،القاهرة،مصر ، 2010م.

95) فريدة إبراهيم بن موسى:زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية،دراسة نقدية،دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن ، 2012 م.

96) فهد حسين :المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات : الجذوة – الحصار – أغنية الماء و النار)،فراديس للنشر والتوزيع،ط1،البحرين ، 2003م.

97) الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب):القاموس المحيط:اعداد وتقديم:محمد عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي ،مؤسسة التاريخ العربي،ط1، بيروت،لبنان ،1417هـ،1997م.

98) فيصل دراج:الرواية وتأويل التاريخ(نظرية الرواية والرواية العربية)،المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء، المغرب ، 2004م.

99) لطفي الزيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية:دار النهار،ط1،بيروت،لبنان ، 2002م.

100) لطفي فكري محمد الجودي:نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث،–قراءة في تجربة د–عبد العزيز حمودة"المرايا

المقعرة،الخروج من التيه،المرايا المحدبة"أنموذجا،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة،مصر ،2001م.

101) ليلى بن عائشة:التجريب في مسرح السيد حافظ:مركز الحضارة العربية، ط1،القاهرة ،مصر،2005م.

102) محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي ،(د–ط) ، تونس ، 2004م.

103) محمد الدغمومي:الرواية والتغير الاجتماعي دراسة سوسيو ثقافية،مطابع إفريقيا للشرق،الدار البيبضاء ،(د–ط) ،المغرب ،(د–ت).

104) محمد أمنصور : استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،شركة النشر والتوزيع المدارس، (د–ط)،الدار البيضاء،المغرب ، 2006م.

105) محمد برادة:أسئلة الرواية اسئلة النقد:مطبعة النجاح الجديدة، ط 1 ،الدار البيضاء ،المغرب ، 1996م،ص61.

106) محمد برادة:الرواية العربية ورهان التجديد،(كتاب دبي الثقافية)،الاصدار 49،دار الصدى،ط 1،دبي،الامارات العربية المتحدة ، ماي2011م.

107) محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم) ، منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر ،2010م.

108) محمد حمد :الميتاقص في الرواية العربية –مرايا السرد النرجسي–، مجمع القاسمي للغة العربية و آدبها، أكاديمية القاسمي (ج م)،كلية أكاديمية للتربية ،ط1،باقة الغربية ، 2011م.

109) محمد داود ، وآخرون: الكتابة النسوية ،_(التلقي والخطاب والتمثيلات)، المدرسة العليا للآداب والعلوم الإنسانية ، (د – ط) ، ليون ، 2010م.

110) محمد داود:الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها(مقاربة سوسيو نقدية)، دار ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية–ناشرون ، ط1، 2013م.

111) محمد رياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د–ط)، دمشق،سورية،2002م.

112) محمد شاهين :آفاق الرواية (البنية والمؤثرات) –دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د–ط)، دمشق،2001 م.

113) محمد عباس :الوطن والعشيرة ، دار هومة،ط1 ، الجزائر ، 2005م.

114) محمد عزام:تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية:منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،2003م.

115) محمد علي سلامة:الشخصة الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1، 2007م.

116) محمد عيد الطربولي:المكان في الشعر الأندلسي (من عصر المرابطين إلى نهاية الحكم العربي–484هـ–897هـ)،مكتبة الثقافة،ط1،القاهرة،مصر ،2005م.

117) محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان ، 1982م.

118) محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط7، مصر ، 2007م.

119) محمد غنيمي هلال:الرومانتيكية:دار الثقافة ودار العودة،ط1،بيروت،لبنان ،1973م.

120) محمد مصايف:الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام،المؤسسة الوطنية للكتاب،(د،ط)،الجزائر،1983م.

121) محمد مصايف:النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي:المؤسسة الوطنية للكتاب،ط2،الجزائر ،1984م.

122) محمد يوسف نجم:فن القصة،دار بيروت للطباعة والنشر،(د-ط)،بيروت،لبنان ،1955م.

123) عامر مخلوف:الرواية والتحولات في الجزائر-دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د-ط)،دمشق،سورية،2000م.

124) عامر مخلوف:الرواية والتحولات في الجزائر-دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية .

125) عامر مخلوف:توظيف التراث في الرواية الجزائرية،منشورات دار الأديب،ط1،وهران،الجزائر ،2006م.

126) أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان ، 2005م .

127) مصطفى خُلال:الحداث ونقد الأدلوجة الأصولية،رؤية للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة،مصر،2007م.

128) مصطفى فاسي:دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر،(د-ط) ،الجزائر،2000م.

129) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية:دار الفارس،ط1 ،عمان،الأردن ، 2004م.

130) مها حسن القصراوي:الزمن في الرواية العربية:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،بيروت، لبنان ، 2004م.

131) ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،(د–ط)، دمشق،سوريا،2011م.

132) نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد،دار الحوار،ط 3،اللاذقية،سوريا ، 2006م.

133) نبيل سليمان:جماليات وشواغل روائية،اتحاد الكتاب العرب،(د–ط)،دمشق،سورية،2003م.

134) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة، ط1، الجزائر ، 1997م.

135) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر–بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية،المؤسسة الوطنية للكتاب،(د–ط)،الجزائر،1986م.

136) يحي العبد الله:الاغتراب–دراسة تحليلية لشخصية الطاهر بن جلون الروائية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 ،الأردن ،2005م.

137) يمنى العيد:الدلالات الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بين الحربين:دار الفارابي،(د–ط) ، بيروت ،لبنان ، 1979م.

138) يمنى العيد:في معرفة النص–دراسات في النقد الأدبي–،منشورات دار الآفاق الجديد،ط3، بيروت،لبنان ،1985م.

03–المراجع المترجمة:

1) أ.أمندلاو :الزمن والرواية، تر :بكر عباس، مرا :إحسان عباس، دار صادر، ط1، بيروت ،1997م.

2) آلان روب غرييه:نحو رواية جديدة:تر.مصطفى إبراهيم،دار المعارف،(د-ت)
3) بييار شارتيه:مدخل إلى نظريات الرواية:تر:عبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال للنشر،ط1،الدار البيضاء،المغرب،2001م.
4) تيزفيتان تودوروف:مدخل إلى الأدب العجائبي،تر:الصديق بوعلام،دار الكلام،ط1،الرباط ، المغرب ،1993م.
5) جيرار جينيت:خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر.محمد معتصم وآخرون،منشورات الاختلاف،ط3،الجزائر ، 1996م.
6) جيرالد برنس:المصطلح السردي:تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، ط1،القاهرة، مصر ، 2003م.
7) جيرالد برنس:قاموس السرديات: ، تر : السيد إمام ، ميريث للنشر و المعلومات،ط1 ، القاهرة ، مصر ، 2003م.
8) روجر هينكل: قراءة الرّواية- مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة،ط2، القاهرة، مصر ،2005م.
9) روجر هينكل: قراءة الرّواية- مدخل إلى تقنيات السّرد، تر: د/ صالح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م.
10) عايدة أديب بامية:تطور الأدب القصصي الجزائري(1925-1967)،تر،محمد صقر،ديوان المطبوعات الجامعية،(د-ط)،الجزائر،(د-ت).
11) غاستون باشلال:جماليات المكان:تر:غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط2، بيروت،لبنان،1404هـ-1984م.
12) فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،تر:فريد أنطونيوس،منشورات عويدات،ط3، بيروت ، 1983م.

13) فيليب هامون: سيمولوجية الشّخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، بالرباط،المغرب، 1990.
14) كلود برنارد:الطب التجريبي:تر:يوسف مراد وحمد الله سلطان،المجلس الأعلى للثقافة،ط1، القاهرة ، مصر، 2005م.
15) كلود برنارد:عن بيير شارتيه:مدخل إلى نظريات الرواية:تر:عبد الكريم الشرقاوي،دار توبقال للنشر،ط1،الدار البيضاء،المغرب، 2001م.
16) لوسيان غولدمان،وآخرون:الرواية والواقع،ترجمة:رشيد بن حدو،عيون المقالات،دار قرطبة،ط1، الدار البيضاء،المغرب،1988م.
17) مجموعة من الكتاب الإنجليز:نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث،تر:أنجيل بطرس سمعان،مر:د/رشاد رشدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د-ط)،القاهرة، مصر،1994م.
18) مجموعة من الكتاب:الإبداع الروائي اليوم،دار الحوار للنشر والتنوزيع،ط1،اللاذقية،سوريا ، 1994م.
19) يوري لوتمان:مشكلة المكان الفني .تر :سيزا قاسم.ضمن كتاب جماليات المكان .جماعة من الباحثين .دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء،المغرب ،1988م.

04-المراجع الأجنبية:

1) *Gérard Genette : Figures III, éditions du seuil,* .P106[1] *.paris, 1972, Cérès éditions, Tunis, 1996*
2) le petit larousse illustre,edition anniversaire de .lasemeuse,2010,p399.

05-المعاجم والقواميس:

1) ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل):لسان العرب،تح:عامر حيدر،دار اكتب العلمية،ط1،بيروت، لبنان ،2005م.
2) مجدي وهبة ، كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة بيروت، ط2،لبنان ، 1984م.
3) مجدي وهبة:معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب،تر:كامل المهندس،مكتبة لبنان،(د-ط)، لبنان،1974م.
4) معجم اللغة العربي(جمهورية مصر العربية)،المعجم الفلسفي،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،1983م.

06-المجلات والدوريات والجرائد:

1) إبراهيم سعدي :تسعينات الجزائر كنص سردي، مقال منشور ضمن مجلة : الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن،هدوقة للرواية، أعمال وبحوث.
2) أحلام معمري:نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالغة العربية،مجلة الأثر،جامعة قاصدي مرباح،ورقلة،العدد20،جوان2014م.
3) أحمد إبراهيم الفقيه:حول جديد القصة القصيرة في المغرب العربي،الدخول إلى بهو المرايا،مجلة العربي،الكويت،ع 376،مارس 1990م.
4) أحمد الهواري: اهتزاز الرؤيا الواقعية في ريح الجنوب، مجلة الثقافة، ع 10) (، سبتمبر،1972.
5) أحمد جاب الله: الحداثوية وأثرها في الرواية العربية:مجلة العلوم الإنسانية،جامعة محمد خيذر،بسكرة،دار الهدى للطباعة والنشر،عين مليلة،الجزائر، العدد02، 2002م.
6) أحمد منور:ملامح الرواية العربية الجزائرية-البدايات والتحولات:مجلة الثقافة،ع18، الجزائر،2008م،ص91.

7) أيمن الحسن:الحساسية الجديدة في القصة والرواية،جريدة الأسبوع الأدبي،دبي،العدد16،1325صفر1434هـ،الموافق لـ29-12-2012م.

8) جابر عصفور:التجريب والمسرح،مجلة فصول ،العدد 4،المجلد13،شتاء 1995م،الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،مصر.

9) حسان راشدي:ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة،مجلة التواصل،العدد19،جوان2006م،جامعة عنابة ،الجزائر.

10) حسن عليان:الرواية والتجريب،مجلة جامعة دمشق،المجلد23،العدد2007،2م.

11) خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة،مجلة فصول،العدد 3،المجلد 4،أفريل ماي جوان، 1984م، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،مصر.

12) خير البقاعي محمد:أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية-المسرح الغربي نموذجا، المجلة الأردنية للفنون،مجلد 01، العدد 01، 2009م.

13) رضا زواوي:وقفة مع مسيرة التجربة الروائية الجزائرية،مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية،العدد02،مارس2014م،طرابلس،لبنان.

14) زتيلي محمد:جدلية الإبداع السياسي، مقال منشور بجريدة الخبر،الجزائر،العدد4285،الخميس06جانفي2005م.

15) شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة (سلسلة عالم المعرفة)، ع 355 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2008، م.

16) شهرة بغلول:التجريب في رواية المتشائل،المجلة الثقافية الشهرية،العدد85،الجزائر.

17) صالح مفقودة:نشأة الرواية العربية في الجزائر،التأسيس والتأصيل،مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،جامعة بسكرة،مطبعة قدار الشروق،العدد2، 2005م.

18) صبري حافظ :جماليات الحساسية و التغير الثقافي مجلة فصول المجلد السادس ع4 يوليو أغسطس سبتمبر 1986م.

19) صدوق نورالدين:ميلان كونديرا علامة في الرواية ونقدها،جريدة لشرق الأوسط،الأربعاء08مارس2006،العدد9962، *WWW Archive aawsat.com*

20) الطاهر الهمامي :التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية،تونس،العدد01،164أفريل2005م.

21) الطيب بودربالة والسعيد جاب الله:الواقعية في الأدب،مجلة العلوم الإنسانية، العدد07، فيفري 2015م ،جامعة محمد خيضر،بسكرة.

22) عبد الرحيم العلام:الأصوات الروائية المغاربية الجديدة في الألفية الثالثة،جريدة المستقبل، العدد 3336،الصادر بتاريخ:17-07-2009م.

23) عبد العالي بوطيب:إشكالية الزمن في النص السردي،مجلة فصول،دراسة الرواية ،المجلد12، العدد الثاني 1993م.

24) عبد الفتاح هناء:أصول التجريب في المسرح المعاصر-النظرية والتطبيق-، فصول" مجلة النقد الأدبي"، مجلد 14 ، عدد 01 ، ربيع 1995م الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

25) عبد الله الركيبي:جذور الفكر الاشتراكي في الأدب الجزائري: المجاهد الثقافي،الجزائر،العدد 11، 1970م.

26) عبد الله الشطاح:رواية تحت المجهر-الرواية التسعينية...كتابة المحنة أم محنة الكتابة،يومية الحوار الجزائرية،بتاريخ:16-12-2009.

27) عبد الناصر مباركية:تلقي العناصر الأسطورية في رواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة،مجلة العلوم الإنسانية،العدد 10،نوفمبر 2006م، كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر ،بسكرة،الجزائر.

28) علي سراوي:لقاء خاص مع الروائي الجزائري رشيد بوجدرة،مجلة آمال،الجزائر ،العدد48 ،السنة العاشرة 1979م، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع، مطبعة زبانة،الجزائر.

29) العيد جلولي: حضور التراث في أدب الطفل الجزائري" القصة أنموذجا"، مجلة الأثر، مجلة علمية .محكمة، العدد التاسع، ماي 2010 ،كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر.

30) فائز الشرع: استدعاء الموروث وإنتاج النص،مجلة الموقف الأدبي ، مجلة أدبية شهرية يصدرها ،اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد 392 ، السنة الثالثة والثلاثون ، كانون الأول 2003 ، شوال 1424 .

31) فتيحة شفيري:شعرية الفضاء في الرواية الجزائرية من خلال رواية(القلاع المتآكلة) لمحمد ساري، ورواية(في عشق امرأة عاقر) لسمير قسيمي:مجلة المدونة، العدد 05،جانفي2016م، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة البليدة2، الجزائر.

32) مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع 25 شوال1433 سبتمبر 2012، المملكة العربية السعودية. حوار مع سعيد يقطين حول:التراث السردي،حاوره صالح السهيمي.

33) محمد برادة:الرواية العربية بين المحلية والعالمية:مجلة الرواية وممكنات السرد،أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر11-13ديسمبر2004م،الجزء الأول،الكويت،2008م.

34) محمد داود:الأدباء السباب والعنف في الوقت الراهن،مجلة إنسانيات،منشوراتCRASC،وهران،الجزائر،العدد10 ،2000م.

35) محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، ع1، 2004 م.

36) مرشد أحمد:البنية والدلالة:ص 267، نقلا عن يورتري يوري، فكرة الزمان عبر التاريخ:تر:فؤاد كامل،عالم المعرفة، وزارة الثقافة والاعلام،الكويت، ع159،سنة1992م.

37) مصطفى بلمشري:الرواية الجزائرية ومعايشتها للأزمة الوطنية،عمان،العدد114،كانون الأول2004م.

38) منير مزليني:الرواية الجزائرية الجديدة،وبيت العنكبوت:مقال منشور بجريدة الأحرار الثقافي،الجزائر،العدد08،ديسمبر2005م.

39) مها القصراوي:النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل(رواية براري الحمى لابراهيم نصر الله نموذجا)جامعة العين للعلوم والتكلنولوجيا،،الإمارات العربية المتحدة،مجلة الجامعة الإسلامية،(سلسلة الدراسات الإنسانية)،المجلد 18،العدد 2، يونيو 2010م.

40) نبيلة إبراهيم:قص الحداثة،مجلة فصول،المجلد06،العدد4، 1986م.

41) نبيلة زويش:رواية التسعينات.إشكالية الإحالة والنقد:مقال منشور بجريدة الأحرار الثقافي،الجزائر،العدد08،ديسمبر2005م.

42) واسيني الأعرج:محاولة اقتراب من الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،مجلة الطريق ،شارع بشارة الخوري، بيروت، لبنان عدد 413، أوت1981م.

43) ياسين النصر:الرواية والمكان:سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، العراق،ع195.

07-الرسائل الجامعية:

1) أمال طورش:التجريب في الرواية المغاربية،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث،كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري،قسنطينة،الجزائر ،السنة الجامعية2011-2012م.

2) حسان راشدي:الرواية العربية الجزائرية 1988-2000-صيرورات الواقع ومسالك الكتابة الروائية-مقاربة بنيوية تكوينية،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة قسنطينة،الجزائر ،السنة الجامعية2002-2003م.

3) خديجة الكبرى سلطاني: تجليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة " هوامش الرحلة الأخيرة " لمحمد مفلاح أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير ،إشراف الدكتورشريط

سنوسي،قسم اللغة والأدب العربي،كلية الآداب واللغات، جامعة مصطفى أسطمبولي،معسكر ،الجزائر ،السنة الجامعية 2015-2016م.

4) رحال عبد الواحد:التجريب في النص الروائي الجزائري،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تحت إشراف الدكتور :رايس رشيد،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة العربي بن مهيدي،أم البواقي، الجزائر ،السنة الجامعية،2014-2015م.

5) زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان- مقاربة بنيوية- رسالة دكتورا ،جامعة محمد خيضر ، باتنة، السنة الجامعية2007-2008م.

السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،بنمسيك،دار الثقافة للنشر والتوزيع،مطبعة النجاح الجديدة،ط1 ،الدار البيضاء ،المغرب 1996م.

6) سهيلة جحيش:تحولات الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض من خلال الأعمال السردية الكاملة ،أطروحة انيل شهادة الدكتوراه ،قسم اللغة والأدب العربي،كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة،2015.

7) صباح قارة:إشكالية تشيؤ الإنسان في الحداثة الغربية من منظور عبد الوهاب المسيري–مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير ،كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس،سطيف،الجزائر ،نوقشت سنة 1433هـ ،الموافق ل2012م.

8) الطاهر روابنية:سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد–دراسة آليات المحكي، أطروحة دكتوراه دولة،كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر ،2000–2001م.

9) عباد عبلة:شعرية السرد في روايتي"اعترافات حامد المنسي"و"الروابي الجميلة"للأزهر عطية:أطروحة مكلملة لنيل شهادة الماجيستير ،إشراف:عمرو عيلان،قسم اللغة العربية وآدابها جامعة أم البواقي،الجزائر ،2011–2012.

10) عبد الغني خشة:تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر– 1988–1998 ،رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير ،قسم اللغة والأدب العربي جامعة قسنطينة،الجزائر ،السنة الجامعية2002–2003م.

11) فطيمة فرحي:التجريب وتجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية رواية "نسيانcom" لأحلام مستغانمي أنموذجا.رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير ،تحت إشراف د– معمر حجيج،قسم اللغة والأدب العربي جامعة باتنة،باتنة،الجزائر ،السنة الجامعية2013–2014م.

12) لخضر قريشي:نزعة التجريب في الممارسة النقدية العربية المعاصرة– نقد الشعر نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ،إشراف الدكتور واسيني الأعرج،كلية الآداب واللغات،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة الجزائر ،السنة الجامعية2006–2007م.

13) مريم شكاط:جماليات اللغة في رواية تفنست لعبد الله حمادي–قراءة لتيار الوعي وآفاق التجريب،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث،كلية الآداب واللغات،جامعة منتوري،قسنطينة،الجزائرالسنة الجامعية،2011–2012م.

14) منى محمد محمود محيلان :حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية(1960–1994م)،كلية الدراسات العليا،الجامعة الأردنية،كانون الثاني1997م.

15) مها حسن قصراوي:الزمن في الرواية العربية(1960–2000):أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،إشراف محمود السمرة،قسم اللغة والأدب العربي،الجامعة الأردنية، الأردن ،2002م.

08–الملتقيات والندوات والأيام الدراسية:

1) إبراهيم سعدي:تسعينات الجزائر كنص سردي:الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية،أعمال وبحوث،مجموعة محاضرات الملتقى الدولي السادس،الجزائر ،(د–ت).
2) جماعة من المؤلفين:الرواية المغربية–أسئلة الحداثة–،وقائع ندوة وطنية عقدهامختبر
3) محمد عزالدين التازي:التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد–بحث مقدم لندوة الرواية العربية–المجلس الأعلى للثقافة،الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي(الرواية العربية إلى أين؟)،أيام–12–15 ديسمبر 2010م.

09–الروايات:

1) أبو العيد دودو :بحيرة الزيتون:المؤسسة المؤسسة الوطنية للكتاب،ط2،الجزائر ،1992م.

2) بشير مفتي:أرخبيل الذباب،منشورات الاختلاف ،الجزائر،2000م.
3) الطاهر وطار:الحوات والقصر،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر ،1980.
4) الطاهر وطار:الزلزال،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط3،الجزائر ، 1980م.
5) الطاهر وطار:العشق والموت في الزمن الحراشي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د–ط)، الجزائر،1980.
6) الطاهر وطار:اللاز،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط3،الجزائر ، 1981م.
7) الطاهر وطار:تجربة في العشق،مؤسسة عيبال،نيقوسيا،(قبرص)،(د–ط)،1987م.
8) الطاهر وطار:عرس بغل،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د–ط)،الجزائر، 1982م.
9) عبد الله عيسى لحيلح:كرّاف الخطايا،مطبعة المعارف،(د–ط)،الجزئر،2003م.
10) واسيني الأعرج:سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين،منشورات الجمل،ط1،كولونيا،ألمانيا ، 1996م.
11) واسيني الأعرج:سيدة المقام،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،(د–ط)،الجزائر،1997م.
12) واسيني الأعرج:فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،رمل الماية،لافوميك:المؤسسة الوطنية للكتاب،(د–ط) ،الجزائر،1993م.

13) واسيني الأعرج:ماتبقى من سيرة لخضر حمروش،دار الجرمق،(د-ط)،دمشق،سورية،1982م.
14) واسيني الأعرج:مصرع أحلام مريم الوديعة،دار الحداثة،ط1،بيروت،لبنان ، 1984م.
15) واسيني الأعرج:نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري،وزارة الثقافة السورية،(د-ط)، دمشق،سورية،1983م.
16) واسيني الأعرج:وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د-ط)،الجزائر،1983م.

10-المواقع الإلكترونية:

1) إبراهيم سعدي:جدلية الحداثة والتراث، مقال منشور على الموقع:
http://www.albayan.coae/algayan/cultur/200/issue28/afaq 2015،10:30-12-20ue/2htm.Cultur@albayan.co.ae
2) أبوعبد الرحمن بن عقيل الظاهري:(مبادئ في نظرية الشعر والجمال)،القسم الثامن،الفعاليات،النادي الأدبي،موقع الكتروني،www.adabihail.com،تاريخ التصفح:15-01-2012م،09:15.
3) بشير مفتي:الرواية الجزائرية والأسئلة المفقودة:مجلة القدس العربي،منشور على الموقع،
WWW.OM.OS.OMAN.NET/SHOWTH،بتاريخ: 29-08-2005م،10:30.

4) بن يحي شادية:الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، موقع ديوان العرب، WWW.DIWANALARAB.COM،بتاريخ: 04-05-2013م،10:30.

5) طامية حطاب:الرواية الجزائرية وسؤال التجنيس-قراءة في نماذج روائية معاصرة،مقال متوفر على الموقع WWW.ATTANAFOUS.UNIV-MOSTA.DZ:بتاريخ:10-10-2016م،10:10.

6) طامية حطاب:الرواية الجزائرية وسؤال التجنيس-قراءة في نماذج روائية معاصرة،مقال متوفر على الموقع WWW.ATTANAFOUS.UNIV-MOSTA.DZ:بتاريخ:01-09-2016م،09:15.

7) عبد القادر عميش: " الحوات والقصر " أسست لمفهوم التجريب في الرواية الجزائرية ، جريدة الفجر،مقال منشور على النيت متوفر على الرابط التالي:*WWW.al-fadjr.com*،تاريخ الزيارة:20-12-2014م،10:15.

8) عمار بن طوبال:الرواية الجزائرية المعاصرة،محاولة تحديد منهجي،منشور على الموقع *WWW.OM.OS.OMAN.NET/SHOWTH.* بتاريخ: 11-09-2010،10:30.

9) منى أحمد أبو زيد:التجرب،مقال منقول من الموقع الالكتروني(موقع الأزهر) متوفر على الرابط http // www.elazhar.com،تاريخ التصفح:20-06-2015،الساعة:10:55.

10) موساوي آسيا:رواية الجيل الجديد في الجزائر-الخصوصية والطموح،مقال متوفر على الرابط التالي: www.arabicstorg.net،يوم12-12-2015،10:15.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ–د
فصل تمهيدي: الرواية الجزائرية الجديدة (المفهوم والنشأة والتطور).	11–68
الرواية الجديدة وإشكالية التسمية	11
عوامل نشأتها	15
سياقها الفكري الذي ولدت فيه	17
القطيعة مع الماضي وميلاد الرواية الجديدة	18
الحساسية التقليدية	19
الحساسية الجديدة	20
تيارات رواية الحساسية الجديدة	25
علاقة الرواية الجديدة"الحساسية الجديدة"بالحداثة	27
ميلاد الرواية العربية الفنية في الجزائر	28
مراحل تطور الرواية العربية في الجزائر	32
الرواية العربية الجزائرية :مرحلة ماقبل الاستقلال	32
الرواية العربية الجزائرية :مرحلة مابعد الاستقلال	35
الرواية الجزائرية :فترة السبعينيات	38
خصائص الرواية العربية الجزائرية في فترة السبعينيات	38
الرواية الجزائرية: فترة الثمانينيات	43
الرواية الجزائرية: فترة التسعينيات	46

اتجاهات الرواية الجزائرية	50
الاتجاه الإصلاحي	50
الاتجاه الرومانتيكي	53
الاتجاه الواقعي	55
الواقعية الاشتراكية	58
الرواية العربية الجزائرية الجديدة	61
تيمات الرواية الجزائرية الجديدة	65
رواد الرواية الجزائرية الجديدة	66
الفصل الأول: التجريب مفاهيم وحدود	**70-160**
مفهوم التجريب لغة واصطلاحا	69
المفهوم اللغوي	69
المفهوم الاصطلاحي	70
بدايات ظهور مصطلح التجريب في الأدب	78
بدايات ظهور مصطلح التجريب في الأدب الجزائري-الرواية-الجزائرية	83
فترة الثمانينيات	84
التجريب عبد الحميد بن هدوقة	84
التجريب عند الطاهر وطار	86
التجريب عند واسيني الأعرج	92
فترة التسعينيات	99
في الألفية الثالثة..	120
التجريب الروائي وسياقات الألفية الثالثة	125
السمات الفنية للتجريب	127

آليات التجريب الروائي	138
مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة	147
الفصل الثاني: مظاهر التجر يب على مستوى البناء الزمني.	162-242
بنية الزمن الروائي	162
تشظي البنية الزمنية/تكسير خطية الزمن	168
بنية المفارقة الزمنية	170
بنية الاسترجاع/الاستذكار	170
الاسترجاع الخارجي	181
الاسترجاع الداخلي	187
الاسترجاع المختلط	193
بنية الاستباق	197
الاستباقات الخارجية	199
الاستباقات الداخلية	212
ايقاع السرد بين التسريع والتبطيئ	220
تسريع السرد	220
الحذف	221
التلخيص	225
تبطيئ السرد	231
المشهد	231
الوقفة	239
الفصل الثالث:التجريب على مستوى البناء المكاني	244-

	292
بنية الفضاء	244
الفضاء في الرواية الجديدة	244
مفهوم الفضاء	244
مفهوم المكان	247
الفرق بين الفضاء والمكان	250
مفهوم الحيز	252
تشكل الفضاء في روايات سمير قسيمي(**تصريح بضياع-في عشق امرأة عاقر-يوم رائع للموت**)	253
الفضاء المفتوح/الفضاء المغلق	254
الفضاء المفتوح في رواية تصريح بضياع	255
فضاء المدينة والشارع	255
فضاء المقهى	260
فضاء ساحة الفسحة/ساحة السجن	261
مكان الزيارة	262
الفضا المفتوح في رواية في عشق امراة عاقر	263
فضاء المدينة/الشوارع/الطرقات/الأرصفة	263
الفضاء المفتوح في رواية يوم رائع للموت	267
فضاء المدينة(الشوارع-الطرقات-الملعب)	268
فضاء المقهى	271
فضاء المسجد	273
فضاء المقبرة	275

فضاء الساحات والحدائق وأماكن النزهة	276
فضاء المحطة	277
الفضاء المغلق	279
الفضاء المغلق في رواية تصريح بضياع	279
فضاء البيت	279
فضاء السجن/الزنزانة	281
فضاء المستشفى	284
فضاء محافظة الشرطة	285
الفضاء المغلق في رواية في عشق امرأة عاقر	285
فضاء البيت	285
فضاءالقبو	287
فضاء القطار	288
الفضاء المغلق في رواية يوم رائع للموت	289
فضاء البيت	289
فضاء السجن	292
الفصل الرابع:التجريب على مستوى بنية الشخصية	294-340
بنية الشخصية	294
مفهوم الشخصية	296
أبعاد الشخصية الروائية	301
البعد الجسمي/الفزيولوجي	301
البعد الاجتماعي	302

البعد النفسي	302
أنواع الشخصية الروائية	303
أنواع الشخصيات الروائية حسب الأطوار	303
شخصيات مسطحة	303
شخصيات مدورة	305
أنواع الشخصيات الروائية حسب الأحداث	305
شخصيات رئيسية	306
الشخصيات الرئيسية في رواية تصريح بضياع	308
الشخصيات الرئيسية في رواية في عشق امرأة عاقر	313
الشخصيات الرئيسية في رواية يوم رائع للموت	321
الشخصيات الثانوية	324
الشخصيات الثانوية في رواية تصريح بضياع	326
الشخصيات الثانوية في رواية في عشق امرأة عاقر	334
الشخصيات الثانوية في رواية يوم رائع للموت	337
خاتمة	342-345
قائمة المصادر و المراجع	347-373
فهرس الموضوعات	375-381
ملخص	383

تم بحمد الله

ملخص البحث

ملخص البحث:

تتناول هذه الدراسة مظاهر التجريب على مستوى البنية السردية في روايات سمير قسيمي؛حيث حاولت أن تكشف عن أهم الخصائص الفنية التي تقف وراء بناء هذا النص السردي،والتي ميزته عن غيره من النصوص السردية التقليدية، كونها اتخذت التجريب سبيلا لها،وكي يتسنى لها ذلك ولتحقيق غايتها وجب عليها أن تتبع منهجية مناسبة للوصول إلى مبتغ؛حيث تم الاعتماد على مدخل نظري تناولت من خلاله مفاهيم الرواية الجزائرية الجديدة،ثم فصل نظري تطرقت من خلاله إلى مفاهيم عامة حول التجريب الروائي،ثم تلى هذا الفصل ثلاثة فصول تطبيقية،تناولت في الفصل الثاني منها التجريب على مستوى البنية الزمنية،حيث تناولت فيه بنية المفارقة الزمنية،أما الفصل الثالث،فقد تطرقت فيه إلى بنية الفضاء وقد تناولت فيه تشكلات الفضاء،وأنواع الفضاء ،أما الفصل الرابع فقد درست فيه بنية الشخصية وأنواعها،وأخيرا ختمت البحث بخاتمة أجملت فيها جملة من النتائج التي توصل إليها البحث.

الكلمات المفتاحية:الرواية الجزائرية الجديدة–التجريب–البنية السردية.

Research Summary:

This study examines the manifestations of experimentation at the level of narrative structure in the novels of Samir Qasimi, where she tried to reveal the most important technical characteristics behind the construction of this narrative text, which distinguishes it from other traditional narrative texts, as it took the experiment as a way, and to enable it to achieve Its aim was to follow an appropriate methodology to reach its objectives. It relied on a theoretical approach through which it dealt with the concepts of the new Algerian novel, and then a theoretical chapter through which it dealt with general concepts about fiction experimentation, and then followed this chapter three chapters applied, in the second chapter Of which experimentation at the level of Chapter III examined the structure of space and the types of space, while Chapter IV examined the structure and types of personality, and finally concluded the research with a conclusion summarizing the results To it search.

Keywords: New Algerian novel – experimentation – narrative structure

Résumé:

Cette étude examine les manifestations de l'expérimentation au niveau de la structure narrative dans les romans de Samir Qasimi, où elle s'est efforcée de révéler les caractéristiques techniques les plus importantes de la construction de ce texte narratif, qui le distingue des autres textes narratifs traditionnels, car elle a pris l'expérience comme une manière de le réaliser. Son objectif était de suivre une méthodologie appropriée pour atteindre ses objectifs: il s'appuyait sur une approche théorique qui traitait des concepts du nouveau roman algérien, puis sur un chapitre théorique sur des concepts généraux relatifs à l'expérimentation de fiction. Dont expérimentation au niveau de Le chapitre III a examiné la structure de l'espace et les types d'espace, tandis que le chapitre IV a examiné la structure et les types de personnalité et a conclu la recherche par une conclusion résumant les résultats. Pour cela chercher.

Mots-clés: Nouveau roman algérien - expérimentation - structure narrative