الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: 1335079748

1335085919

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

التجريب في الرواية الجزائرية "رواية الفراشات والغيلان"

لعز الدين جلاوجي – أنموذجا –

إعداد الطالبتين:

* سهام بوخاري

* صونية سالمي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

د. أحمد أمين بوضياف	جامعة المسيلة	رئيسا
أ. مولود قاني	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
أ. عمر جادي	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية 2017 / 2018.

سلطان

شكر وتقـــدير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إن الله وملائكته وأهل سماواته وأرضه وحتى النملة في جحرها وحتى الحوت في البحر ليصلون على معلم الناس للخير»

(رواه الترميذي).

نحمد الله حمدا كثيرا على نعمه الكثيرة التي أنعمها علينا وعلى إتمامنا لهذا العمل المتواضع، ولهذا نتقدم بأخلص وأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف: مولود قاني على تقديم يد العون والمساعدة لنا والذي لم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته السديدة، كما لا يفوتنا أن نتقدم بشكرنا الخالص إلى كل أساتذة قسم الأدب العربي.

مقدمـــــة

مقدمة.

الحمد لله رب العالمين القائل في كتابه المبين: << ذَلِكَ فضلُ الله يُؤتيهِ مَنْ يَشَاء >>.

وأصلي وأسلم على سيدنا وحبيبنا محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا.

أضحت الرواية المعاصرة الجديدة والتجريبية مادة خصبة للدراسة حيث اتخذت أبعاد كثيرة جعلتها قريبة من نفس القارئ وذلك بمعالجتها لمختلف قضاياه.

وباعتمادها على تقنيات حديثة أسهمت في تطورها وانفتاحها على أشكال متعددة من الإبداع وخاصة التجريب الذي يسعى بدوره إلى مخالفة البنية التقليدية المألوفة في الرواية، والبحث عن أشكال مغايرة وإبتداع طرق جديدة تختلف عن القواعد الكلاسيكية من أجل تحقيق رواية جديدة.

وكغيرها من الروايات العربية حاولت الرواية الجزائرية خوض غمار التجريب الروائي، فخطت خطوات كبيرة متجاوزة التقنيات السابقة، بتجريب أشكال جديدة على مستوى الشكل والمضمون وهذا ما أدى إلى ظهور جيل جديد من الكتاب تشبع برؤيا التجريب على مستوى السرد، دائم البحث عن آفاق جديدة ومغايرة للكتابة الروائية التقليدية.

ومن بين الروائيين الجزائريين الذي سعوا إلى التجريب في الرواية بحثا عن صيغ جديدة، الروائي عز الدين جلاوجي الذي خصصنا محور دراستنا لروايته الفراشات والغيلان.

فأعماله من بين التجارب الروائية المعاصرة التي أعلنت خضوعها للتجريب وتمردها على الرواية التقليدية.

فنظرا لحداثة مصطلح التجريب، وقلة الدراسات السابقة حول موضوع التجريب وخاصة عند الكاتب عز الدين جلاوجي واستنادا لما سبق جعلنا نميل لتناول موضوع " **التجريب في الرواية الجزائرية " " الفراشات والغيلان " لعز الدين جلاوجي " أنموذجا** " رغبة في معرفة الخصائص الجمالية والفنية التي اعتمد عليها الكاتب في هذه الرواية.

وقد صغنا إشكالية البحث على النحو الآتي:

- ما مفهوم التجريب؟ وما المقصود بالرواية التجريبية؟
- وفيما تجلت ملامحه في رواية الفراشات والغيلان؟

ونظرا لأن ظاهرة التجريب الروائي أضحت مظهرا من مظاهر الابداع الروائي المعاصر والتي ألبست النص الروائي حلة جديدة.

كان هدفنا من هذا البحث هو التعرف على التغيرات التي حدثت لجنس الرواية على يد الروائي عز الدين جلاوجي، الذي كسر طرق الرواية التقليدية بأسلوبه الفني المبدع، وكذلك التعرف على مدى قدرته في التلاعب بالتقنيات السردية من شخصيات وزمان ومكان ولغة.

ولضمان سير البحث وفق طريقة منهجية اعتمدنا على:

- المنهج التاريخي للحديث عن ماهية التجريب وأهم رواده.
- الإجراء الوصفي والتحليلي من أجل تتبع ملامح التجريب في الرواية.

وقد قسمنا دراستنا هذه إلى فصلين تسبقهما مقدمة وتتلوهما خاتمة.

الفصل الأول تحت عنوان التجريب وأهم رواده، تطرقنا فيه إلى مفهوم التجريب من الناحية اللغوية والإصطلاحية، والرواية التجريبية وأهم روادها.

أما الفصل الثاني المعنون بملامح التجريب في رواية الفراشات والغيلان، تناولنا فيه ملامح التجريب من الناحية السردية، والعتبات النصية التي اعتمد عليها الكاتب في روايته.

وأنهينا البحث بخاتمة رصدت فيها أهم النتائج التي توصل إلى العمل في شقيه النظري والتطبيقي.

واعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي.

- أيمن تغليب: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر.

وبقيت جهودنا متواصلة في التنقيب عن المراجع بما يخدم فصول المذكرة على الرغم من الصعوبات والعراقيل، كصعوبة انتقاء أنسب المراجع لهذه الدراسة إضافة إلى التباس بعض المفاهيم النقدية المعاصرة كمفهوم التجريب والرواية التجريبية.

وما بقي لنا بعد حمد الله وشكره إلا أن نتقدم بالشكر إلى كل من كانت له بصمة في هذا العمل سواء من قريب أو بعيد. ونخص بالذكر أستاذنا المشرف " قاني مولود " الذي لم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته وتوجيهاته القيمة.

وفي الأخير نأمل أن يلقى بحثنا شيئا من قبول اللجنة الموقرة.

الفصل الأول

التجريب وأهم روادة

أولا: مصطلح التجريب

1. المفهوم والماهية:

من المصطلحات الجديدة المتداولة في الساحة الأدبية والنقدية، فنجد مصطلح التجريب، فهو مصطلح يطلق على كل محاولة جديدة في الأدب لأنها تحمل معاني الجدة والابتكار.

1.1 التجريب لغة:

ورد في لسان العرب " لابن منظور" قوله:" جرّب الرجل تجربة اختبر وهو رجل مجرّب قد بلي ما عنده ومجرِّب: وقد عرف الأمور وجربها، ودراهم مجربة: موزونة"[1]

فالتجريب هو مصدر للفعل جرّب حيث الاشتقاق، فنقول: رجل مجرب أي قام بالعديد من الأمور وفي كل مرة يكتشف شيئا جديدا من تجربته وفي موضع آخر يورد " الفيروز أبادي" معنى التجريب في قوله:" وجربه تجربة: اختبره ورجل مجرِّب كمعظم:" بلى ما كان عنده ومجرب عرف الأمور ودراهم مجرَّبة موزونة"[2]

وفي نفس الدلالة وردت أيضا في المعجم الوسيط:

" جربه تجريبا وتجربة"

اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: رجل مجرَّب: جرب في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرِّب: قد عرف الأمور وجربها"[3]

وبعد اطلاعنا على كلمة التجريب في المعاجم العربية، يمكن القول أن الدلالة اللغوية للكلمة تكاد تكون واحدة.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (جرب)، دار صادر للطباعة النشر، بيروت، لبنان، ج 1997، ص 216

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420، ج1، 1999، ص 60.

[3] ابراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الاسلامية والتوزيع الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1، ط2، 1392هـ/ 1972، ص 114.

فمصطلح التجريب نجده يتأسس على معاني، الاختبار والتجربة التي تولد المعرفة والعلم بالشيء والافادة منها بإكساب الخبرة.

2.1 التجريب اصطلاحا:

بعد طلاعنا على مفهوم التجريب وما يدل عليه في القواميس اللغوية التي تدور حول الممارسة والتجربة التي تولد المعرفة، ففي جانبه الاصطلاحي أيضا تعددت التعاريف وهذا ما سنحاول استقراءه من خلال بعض الآراء والأفكار النقدية التي تحدد لنا المعنى.

- إن المتتبع لكلمة التجريب نجد أصلها يعود إلى " الكلمة اللاتينية Experimintum وتعني البروفة أو المحاولة"[1]

نجد أن التجريب يحمل معنى البروفة أو المحاولة، وارتبط ظهور الأول بالمسرح في بدايته مع مخرجين بتصميم وديكور خاص مختلفا عن المسرح التقليدي.

ويعرف ابراهيم حمادة" المسرح التجريبي بأنه "المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الاخراج أو النص الدرامي" أو الاضافة أو الديكور.....، أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان"[2]

فالتجريب في المسرح عند ابراهيم حمادة هو تجاوز تلك الأشكال سواء في النص الدراسي أو في الاضاءة أو الديكور عن طريق الخيال الذي يساعد على الابداع والتجديد.

---

[1] هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح العالمي، النظرية والتطبيق، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح و التجريب، الهيئة المصرية دار للكتاب القاهرة، مصر ، ج2، ربيع 1995م، ص 36.

[2] ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية الدرامية، دار الشعب، د ط،1971م، ص 134.

كما عرف أيضا سعيد يقطين التجريب بقوله" إن الافراط في ممارسة التجاوز ما تتم تسميته عادة بالتجريب"[1].

وما يفهم من هذا التعريف أن الافراط في التجاوز هو التجريب ورغم تعدد تعاريف مصطلح التجريب فنجدها تتمحور حول التجاوز، وكسر المألوف، وابتكار قيم جديدة.

فقد أورد مدحت أبو بكر أربعة عشر تعريف للتجريب، ونذكر منها:

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
- التجريب مرتبط بالديموقراطية وحرية التعبير.
- التجريب مزج الحاضر والماضي.
- التجريب ابداع جديد.
- التجريب تجاوز للركود تابع لصور.
- التجريب ثورة.[2]

كلها تدور حول مفهوم واحد للتجريب هو تجاوز المألوف والبحث عن تقنيات جديدة. ومن خلال هذه التعاريف السابقة للتجريب ليصعب عليهم تحديد صياغة واحدة ودقيقة فالتجريب مصطلح فضفاض يصعب تعريفه التعريف الجامع القاطع للشك، فهناك من يرى التجريب ابداع وهناك من يقول أنه ابتكار وهناك من يقول أنه تجاوز...

يرى أيمن تعليب أن التجريب" ليس بدعة معاصرة كما يحلو للبعض تصور ذلك فالحياة.

[1] سعيد بقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي، الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص 287.

[2] مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، البيت الفني، المسرحي، القاهرة، 1993، ص 166.

قديمة والعلم بها حادت، وقوة التجريب أعلى من قوة التنظير للتجريب، " ولقد بدأ التجريب منذ بدء الانسان وجوده في هذا العالم، بل ربما لم يستطع الانسان الوعي بوجوده حقا إلى من خلال تجريب هذا الوجود"[1]

ايمن تعليب يحاول ان يربط التجريب بالوجود الأولى للإنسان في هذا العالم، فالإنسان تفطن للتجريب بعد تجربته لهذا الوجود.

إن أول من استخدم مصطلح التجريب في الرواية، الروائي الفرنسي" اميل زولا" مع ملاحظة أن هذا الكاتب كان متأثرا بالعلوم مما جعله يقصد في روايته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره، وقد اصدر ميلي زولا أثناء حياته الأدبية بحثا جماليا عنوانه الرواية التجريبية:[2]

فنجد التجريب في المجال الفني أو الأدبي يكون باستخدام أساليب انشائية وتقنيات وأشكال مختلفة للكتابة، أما في المجال العلمي الابداعي فيكون باستخدام الملموس، المادي كالتشريح والتجارب المخبرية لاستنتاج القوانين والنتائج العلمية، لكن نحن ما يهمنا في بحثنا هذا التجريب في الأدب والفن وبالأخص التجريب في الرواية.

ثانيا: التجريب في الرواية:

الأدب التجريبي كما تعرفه بعض القواميس المختصة "يشخص فترات القطيعة في التواصل الإبداعي، ويوافق بالنسبة للكاتب والقارئ تحررا من المصطلحات السائدة".[3]

ويؤكد مفهوم الأدب التجريبي في حد ذاته طابعه الانتقالي والتجاوزي من السائد والمتعارف عليه إلى المغامر والتجديد عن طريق ثنائية الهدم والبناء.

---

[1] ايمن تعليب: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 07.

[2] شوقي بدر يوسف: غواية الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع الاسكندرية، ط1، 2008، ص 75 –76.

[3] ينظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط2، 2002، ج1، ص 71.

وهذا ما يجعل من مصطلح التجريب مصطلحا فضفاضا ومتشبعا في نواحي الأجناس الأدبية من شعر وقصة ومسرحية ورواية.

فالتجريب نمط من الفهم والممارسة يرفض التقليد أو الركود إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية والإبداعية، كما يتسم بالمسائلة الدائمة للماضي والحاضر معا، استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضرورياته[1].

وبهذا التصور فالتجريب أمر حتمي في كل الفنون والآداب لأن "التجريب في الكتابة شقيق الإبداع"[2]، فهو يحرر المبدع من قيود النموذج والمألوف ليجعل هذه الكتابة الجديدة تحمل مضامين فنية تمكن الكاتب من رؤية العالم برؤية حداثية، "فالذي يمارس إنما يمارس الهدم والبناء ويشارك في ارتياء آفاق لم تكتشف بعد"[3].

انطلاقا من هذا فإن مفهوم التجريب يقوم على معاني تتسم بالجدة والإبداع، إضافة إلى تأسيسه على الوعي بالماضي وإعادة تشكيله بما يتلاءم وذائقة العصر الفني، ويلبي رغبة الكاتب في تشريح ظواهر فكرية واجتماعية وأخلاقية وسياسية.

سبق لنا القول أن الكتابة التجريبية هي خروج عن المألوف وكسر للحواجز وخرق للقوانين والمعايير الجمالية لتستبد لها بجمالية مثيرة للأسئلة مغايرة للسائد، معبّرة عن الواقع بطريقة منسجمة ومقتضيات العصر.

وهذا هو الحال في الرواية فهي "فن تجريبي في المقام الأول فقد ارتبطت ولادتها بالدخول إلى عالم الحداثة والمدنيات والتجريبيات العلمية الباهرة بالعالم المعاصر، من العصر الصناعي فالعصر التكنولوجي فالعصر المعلوماتي الرقمي، ولقد كانت الرواية محايثة دوما لطفرات الوعي

---

[1] جهاد عطا نفيسة: في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والسردية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 78.

[2] عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، ص 19.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

المدني حيثما حلّت وارتحلت، ولقد عاشت الرواية في عصر من هذه العصور مجدها التجريبي بامتياز[1].

تفتح عالما جديدا يسمح فيه لكل شيء يسمح فيه باستخدام الخيال والأحلام والوهم الذي يراودنا، حتى الكوابيس التي نراها في منامنا تتحقق في الرواية إن شئنا ذلك.

فالرواية تتخذ لنفسها ألف وجه وترتدي ألف رداء "وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، وذلك لأننا نلقى الرواية نشترك على الأجناس الأخرى في كثير من الخصائص"[2].

فهي العالم الذي نستمتع ونرضى بالضياع فيه بكل سرور لأنها صورة للحياة، والحياة أمر مألوف بالنسبة لنا.

فهي تبقى الجنس الأدبي المفتوح على الحوار الدائم، لأنها كما يقول "باختين" الجنس الأدبي الوحيد الذي لم يكتمل بعد، لأنه في حركة دائمة ومستمرة تواقة للتجدد والانفتاح على عوالم جديدة.
3

وبهذا يمكن القول أن الرواية هي أبرز الفنون التي كانت محل التجريب، لأنها الشكل الإبداعي الوحيد الذي يتميّز بالتنوع والتداخل، قد يحتوي في كتاباته خصائص التغير والتبدل، فيتمثل بذلك أرضية خصبة للتجريب الدائم في كل جوانب الرواية لأنها "لا تتوفر على قوانين قارة أو ثابتة يمكن أن توهم الاطمئنان إليها باستمرار كما يقول "باختين" غير

قابلة للتقنين بطبيعتها ما دامت شكلا يبحث بشكل دائم، ويحلل ذاته أبدا وبعيد النظر في كل الأشكال التي يستقر فيها[4].

[1] أيمن تعليب: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، ص 07.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1988، ص 11.

[3] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص 9.

[4] محمد امنصور: استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006، ص 61.

فالرواية هي حمل للأحداث والوقائع ونقلها بطرق شتى دون الخضوع إلى قوانين ثابتة، خضوع الرواية للجمود وخلوها من الأحاسيس والتأثير على القارئ يجعلها فنا جافا، لهذا كانت سبب في خروج الروائيين التجريبيين عن المألوف لدى الروائيين الكلاسيكيين، حيث جددوا وأبدعوا في كتاباتهم الروائية مستخدمين الرواية المألوفة، فأنتجوا الرواية التجريبية الجديدة أو الحديثة، التي "لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية، وإنما نستمد نظامها من داخلها، وكذلك منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول والتخلص من نمطية بنياته"[1].

فالرواية التجريبية تعتمد على كسر عمود الكتابة الروائية التقليدية والتخلص من نمطها مستخدمة نظام ومنطق خاص بها.

" ارتبط مصطلح التجريب في الرواية أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث عن رواية جديدة استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حديثة وظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية"[2]

فقد اقترن التجريب في الرواية بالتجديد والبحث عن اشكال مغايرة، وابداع طرق جديدة تختلف عن القوالب الكلاسيكية من أجل تحقيق رواية جديدة ذات تقنيات تجريبية.

إن الكتابة الروائية التجريبية" مدعوة على الدوام للحرص على بقاء بعدها التجريبي من خلال تجاوز ما بنيه وابتكار ما عليها من أشكال تعبيرية جديدة"[3]

وبقصد هنا بالتجاوز التعدي على الأشكال التعبيرية فهناك تجاوز للواقع اليومي للإنسان من خلال الحلم وهناك تجاوز في الشخصيات الحقيقية لشخصية خيالية.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في الغرب العربي، المغاربية للنشر، تونس، 1999، ص 365.

[2] سندي سالم أبو يوسف: الرواية العربية واشكالية التصنيف، دار الشروق والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 22.

[3] محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، الدورة الخامس لملتقى القاهرة للابداع الروائي العربي، الرواية إلى اين؟، ديسمبر 2010، ص 10.

لقد حظت الرواية خطوة كبيرة متجاوزة التقنيات السابقة، وأصبحت الرواية الجديدة" تتور على القواعد وتنكر لكل الأصوات وترفض القيم الجمالية التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية"[1]

وهذه الثورة على القواعد عبرت جوانب فنية عديدة أهمها:

الحدث" فلم تعد الأحداث في الرواية الجديدة تخضع للمنطق والتسلسل، ومنطق السببية، ولكن يرجع هنا إلى المبدأ يستنبط من داخل العمل نفسه حيث تجاوزت الأحداث وبناءها بناء داخليا خاصا".

أما بالنسبة للشخصية فلم يعد وجودها المهيمن على الأحداث كما كان معتادا في الرواية الواقعية، ولم يحقل الكاتب بوصف سماتها الظاهرة، أو نموها النفسي، بقدر ما هي قضية سردية تخدم العمل الفني وقد يشار إليها بحرفها الأول أو بضمير الغائب، أو رواية الأحداث بضمير المتكلم أو الراوي (البطل).

كما لم يعد الزمن لمفهومه الكلاسيكي وعاء للأحداث بقدر ما هو تقنية سردية إذ أفاد الكتاب من تكنيك تيار الوعي حيث تتداخل الأزمة مع بعضها البعض ومن صور التجريب في الرواية استخدام التقنيات السينمائية ومنها أيضا استخدام تقنية الكولاج والقص واللصق، وقد بني كثير من الكتاب رواياتهم على هذه التقنيات"[2]

فالتجريب في الفن بصفة عامة عبارة عن اقتراحات في مجالات الابداع المختلفة كما أتاح للرواية انتاج طرق سردية جديدة، وتغيير في جوانب فنية كالحدث والشخصية والمكان والزمان، كذلك استخدم تقنيات سينمائية داخل العمل الروائي مما جعل الرواية تنفتح على آفاق جديدة ومغايرة للكتابة الروائية التقليدية.

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة العدد 240، الكويت، 1998، ص 47.

[2] شعبان عبد الحكيم، التجريب في القصة القصيرة، د ط، (1960 – 2000)، ص 26 – 27.

ومن سمات التجريب الروائي كذلك تعدد اللغات والأصوات والمرجعيات الثقافية داخل المتن الروائي الواحد، وهذا يوسع ممكنات خطابتها وقلقه وتطلعاته ...يتمثّل الذات الفردية والجماعية وحمولاتهما الاجتماعية والنفسية والثقافية، بذلك يتسع أفق الرواية لتزخر بالأحاسيس الإنسانية والرؤى والمواقف والتجارب[1].

إن التجريب" لا يعالج المضمون وحسب، وإنما ينسحب على شكل بما فيه من تكثيف وتجزئة حتى تظهر اللغة بقالب جديد تؤدي فيه معنى جديد بل ربما كان تجليه في شكل أوضح من المضمون"[2].

فالرواية جنس أدبي يختلف أو يتميز عن الأجناس الدبية الأخرى بأنها تمتزج في بنيتها الداخلية بين أجناس مختلفة، الشعر، مذكرات، رسائل..)، ومن بين اللغات (الفصحى، اللغة العامية) فهي تفتح مجالا واسعا للتجريب.

وقد قام صلاح فصل بتصنيف مفاصل التجريب الروائي في ثلاث دوائر تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حالات كثيرة، يمكن إجمالها فيما يلي:

1- ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي، وبلورة جماليتها العامة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها، وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مهمة ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم.

2- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي وربما تكون قد خرجت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل، وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته، مثل تيار الوعي أو تعدد الأصوات، أو المونتاج السينمائي، أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة.

3- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويجري ذلك عبر شركة من التحالفات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو للهجات الدارجة أو أواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد[1].

---

[1] أنظر: محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي في تشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص3.

[2] علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار البازني العلمية للنشر والتوزيع، د ط، 2009، ص 21.

كان التجريب الروائي وبخاصة في مجال الرواية آثاره الهامة على صعيد اللغة مكنت الأديب من سبر أغوارها وتقليب أدواته المعرفية وتنويع تقنياته السردية، فغدا التجريب أساسا للتجديد ومخالفة المألوف ورفض كل ما ينافي روح العصر، وتطور المجتمع وحرية الفرد في الثقافة والأدب والفن، ومن ثمّ تفكيك تراكيبها وإبراز هياكلها، وإظهار مميزاتها ثم الدخول في مغامرة فنية وأدبية لخلق أدب وفكر وفن نظيف من الأردان، وذلك اعتمادا على ما تقدمه العلوم الإنسانية وعلى معرفة دقيقة بالأصول الجمالية التي يمكن استعمالها في أحد الأنواع الأدبية[2].

لقد حاولت الرواية الجزائرية على غرار نظيراتها في الدول العربية خوض غمار التجريب والانفتاح على الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة أصلا في تحقيق الحداثة السردية في ضل مرجعية تاريخية دقيقة من تاريخ الجزائر الحديث تميز بتأزم تحولاتها، وعمق تناقضها لأن الشكل التقليدي للرواية لم يعد يناسب تطورات المجتمع وتغيرات الواقع فبات من الضروري البحث عن أشكال ومضامين جديدة تتماشى ومعطيات الراهن وتتجاوز السائد بفعل المغامرة".[3]

الشكل التقليدي للرواية الجزائرية لم يعد يناسب تغيرات الواقع والمجتمع مما جعل الرواية الجزائرية تنفتح على الأجناس كالقصة والشعر والمسرح وتخوض غمار التجريب من أجل تحقيق أشكال حداثية تتماشى مع العصر.

ويتمثل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما استراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الابداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة.

فقد برز في الساحة الابداعية الجزائرية جمع من الأدباء حاولوا العوض في متاهات الحداثة السردية مسلحين بأدوات تجريبية تجديدية على رأسهم الطاهر وطار و رشيد بوجدرة، واسيني الأعرج الحبيب السائح، أحلام مستغانمي، أمين الزاوي وغيرهم.

---

[1] أنظر: مجموعة من الكتاب، الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج 1، 2008، ص 122.

[2] المدني عز الدين، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1978، ص 28.

[3] هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب (دمشق)، سوريا، ص 39.

وكذلك عز الدين جلاوجي الذي يعد من بين الأسماء الجديدة اللامعة في سماء الرواية الجزائرية بأعماله التي مثلت إضافة نوعية في التجربة الروائية مثل:

رأس المحنة وسرداق الحلم والفجيعة والرماد الذي غسل الماء والفراشات والغيلان التي هي موضوع بحثنا.

ثالثا: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية

1. التجريب في الرواية الغربية وأهم رواده:

برزت علامات التجديد في الرواية عموما عقب الحرب العالمية في أوربا وأمريكا متأثرة بذلك التعقيد والتطور الذي رسم العصر في كافة مجالاته الفكرية والسياسية والفنية، فاتخذ الجنس الروائي هذه العوامل مطية الانفلات من تلك النظرية التقليدية البلزاكية لمكونات الرواية يعني" تغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية، وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين وبخاصة منهم: ألان روب غريبة" ونتالي ساروت" وميثال بوتور" وكلود سمون"[1]

فمصطلح الرواية التجريبية يدل دلالة عامة على الحركة التجديدية التغييرية الشاملة التي شاعت في الغرب، وليس الحديث عن الرواية الفرنسية تحديدا من باب تعميق النزعة المركزية الأوربية، إنما مراعاة لسمة التمرد التي لازمت هذا الشكل الروائي الذي كان علامة فارقة في ابداعات القرن العشرين.

ارتبط مصطلح التجريب بتلك المغامرة الشكلية في انتاج خطاب روائي جديد وذلك بتفجير طرائق السرد الروائي التقليدي، وبناء الرواية على فكرة الهدم والتفكيك، وهدم تلك الأشكال والقوالب الجاهزة التي تختص بقواعد البنية التقليدية للرواية وتفكيك تلك القيم والمرجعيات التي طالما كبحث مخيلة الروائي" يرى ميشال بوتور" في كتابه بحوث في الرواية الجديدة أن" الروائي ليس هو الذي يصنع الرواية، بل الرواية هي التي تصنع نفسها بنفسها"[2].

بمعنى أن الرواية الجديدة قد شكلت طفرة حداثية في حقل الابداع الأدبي وذلك لسعيها الدائم إلى التفرد، محاولة في الوقت ذاته الاستفادة من ذلك التراكم الروائي الذي سبقها في كتابها" راحو ينبشون ما في التراث الفرنسي. وغيره من الأسلاف/ ينسبون أنفسهم إليهم من فلوبير إلى بروست

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 48.

[2] ميشال بوتور: بحوث في رواية الجديدة، تر، فريد أنطونيوس، منشورات العويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 14.

وريمون روسيل (من الفرنسيين) وإدغار آلان بو وديستوفيسكي وجويس فولكنر وكافكا وفرجينيا وولف(من غير الفرنسيين) اعتبروا أنفسهم مكملين لمساره هؤلاء الذين أتوا بتعديلات في أصول السرد الروائي وآليته أكثر غموضا ونموذجا في تراكيبه النصية أسبه بملصقات الرسوم التجريبية"[1]

يبدو من خلال هذا الحديث أن الرواية الجديدة بأشكالها الجديدة وروحها المغايرة قد انسلخت من ثوب الرواية الواقعية البلزاكية لترتدي ثوبا جديدا مرصعا بالوصف والتعدد اللغوي والزمني.

إن رواد هذا الاتجاه سعو للإبحار في مرحلة جديدة للكتابة الروائية تنزع نزعة التجريب على صعيد الأشكال المتفتحة على رؤى وفلسفات تستضيء بها" ويعتبر " آلان روب غريبة" واحد من أكثر ممثيلها أصالة وألمعه وهي المرحلة التي يميزها ظهور عالم مستقل للمواضيع، له بنيته الخاصة وقوانينه الخاصة ويمكنه عبره وصده للواقع الانساني أن يعبر عن نفسه إلى حد ما".[2]

1- أروب عربية ERILLEI. ROBBE .A من مواليد 1921 بمدينة براست BROST تحصل على شهادة التبرير في الهندسة الفلاحية سنة 1945، كما عين مستشارا أدبيا في دار مينوي للنشر سنة 1955، كانت أول روايته له سنة 1953 تحت عنوان " الممحاوات" (les gommes)، ثم توالت أعماله الروائية في المتلصص (Le Voyeur) سنة 1956 الغيرة La jalousir سنة 1957ن ثم رواية في المتاهة Dans le labyrinthe) سنة 1959، ويعتبر منظرا لحوكمة الرواية الجديدة من خلال كتابه من أجل رواية جديدة" سنة 1955 (Pour un Nuveau Roman).[3]

شكلت محمل أعمال" روب غريبة" ذلك التنوع الفكري وتلك الرغبة في التحرر، فاهتم بالرواية الجديدة كثيرا، وذلك من خلال نشر أعمال روائية تتمحور حول تطبيق تقنياتها الجديدة.

2- نتالي ساروت NATHALIE SARAUTE:

[1] جورج دوريان: الرواية الجديدة في فرنسا(مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 544، مارس، 2004، ص 89

[2] فيصل دراج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 47.

[3] ينظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص 45.

من مواليد سنة 1902 لمدينة ايفانوفو بروسيا، أول رواية لها كانت سنة 1939 " انتحاءات ضوئية Tropismes" وهذه الرواية لمتلف اهتماما كبيرا في البداية، ثم ظهرت لها مجموعة من الروايات أبزها:" أوصاف رجل مجهول" سنة 1949 "Portrait d'un inconnu"،" مارتو" 1953" Martereau" "الفواكه الذهبية " (les feruits dori) التي نالت جائزة أدبية ورواية" بين الحياة والموت"(Entre la vie et la mort) سنة 1968،" والقبة الفلكية الاصطناعية" (le phanetarium) 1959 أشهرها روايتها.[1]

3- ميشال بوتور Michel Butor:

من مواليد 1926 لمدينة مونس آن بارول أبرز رواياته" ممر ميلان" (passage de Milan) سنة 1954، وبعدها " جدل الأوقات" سنة 1956 (l'emploi du temps)، " التعديل "(La modification) 1957وراوية درجات" (Degrés) سنة 1960، كما نظر للرواية الجديدة من خلال كتابه "بحوث في الرواية الجديدة" سنة 1972 م[2]، هذا الكتاب الذي بعد ربحا مهما بالنسبة للرواية الجديدة، فهو يعرفها بأنها" رواية تقدم لنا العالم بفضاء محتوم ، عالما خاطئا، ويضيف: أن الروائي الذي يرفض هذا العمل ويقصد هنا بالرواية الجديدة ولا يقلب العادات والتقاليد رأسا على عقب ولا يفرض على قارئه أي جهد خاص، ولا بحيرة أبدا على العودة إلى نفسه بالنسبة إلى إعادة البحث في الأوضاع المكتسبة منذ زمن طويل يلاقي بالتحديد نجاحا سهلا ولكنه يجعل من نفسه شريكا لهذا الفلق العميق (.....) ويكون عملي في النهاية مسما نافعا"[3]

فالروائي " ميشال بوتور" تحدث عن الرواية الجديدة حيث كان مفهومه للتجديد والخروج عن المألوف من خلال توظيف الروائيين للأساليب الجديدة التي تغير من الجانب التركيبي والتأليفي للرواية.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 69.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 45،46.

[3] بنية سليمة: الرواية الجديدة (أحلام مستغانمي-أنموذجا)، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2007، ص 19.

من خلال جهود هؤلاء الرواد، وما حققته مخبراتهم الأدبية والنقدية في تحويل مجرى البناء السردي من خلال تلك التقنيات الجديدة الموظفة في مجمل أعمال هؤلاء الأعلام، ومن هذا المنطق يمكن القول أن التجريب في الرواية الغربية والفرنسية على وجه الخصوص قد انطلق من مفهوم الحرية كمبدأ أساسي في العملية الإبداعية أتاح لها انتاج طرائق سردية جديدة.

2- التجريب في الرواية العربية وأهم رواده:

يتمثل التجريب في المشهد الروائي العربي، عموما استراتيجية نصية لها طرائقها الفنية، وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا على الرغم من ان هناك من يعتبرها الرواية العربية رواية تجريبية بطبيعتها، ويقول محمد البادري" ألبست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية"[1] .

ولعل: محمد الباردي" في قوله هذا يقر بحداثة الشكل الروائي في الموروث العربي باعتبار أن الأمة العربية قد مارست الشعر في البداية على الرغم من وجود بذور لفت القص في موروثنا 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 الإطلاع على النصوص التراثية العربية، هذا إلى جانب تلك التحولات التي عرفها العالم العربي والاسلامي سياسيا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا.

وعلى اثر هذا التاثر حاول بعض كتاب الرواية أن يلجومها مرة التجريب عن وعي، بهدف تطوير الرواية العربية سواء على مستوى الشكل أو طرق السرد أو اللغة أو بنية المكان والزمان وتقنيات معالجتها، ومن ثمة ظهرت أعمال روائية عديدة اعتبرت عن هذا الاتجاه أمثال الروائيين" عبد الرحمان منيف"، " ابراهيم صنع الله"، " ادوارد الخراط"، " جمال الغيطاني"،" رجاء العالم"، " ابراهيم الكوني"، عز الدين التاري".

[1] محمد الباردي: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص 291.

الميلود شعموم، ابراهيم الدرعوثي، الطاهر وطار، وانسي الأعرج، عز الدين جلاوجي وغيرهم.

وأمام كثرة التجارب التي انخرطت في مسالك التجريب لم يستطيع جميعها أن يكون مبدعا، ومن ثمة منتجا لشكل جديد أو خطاب جديد، فعدنا إلى اختيار بعض نماذجها الدالة والممثلة لهذا النوع من الرواية التجريبية من أمثال:

عبد الحميد بن هدوقة" و واسيني الأعرج" ورشيد بوجدرة" و" جيلالي خلاص" " وطاهر وطار"، وكذلك الروائي الجزائري الشاب" عز الدين جلاوجي" الذي خاض هذه التجربة الإبداعية من خلال رواياته الستة والتي سنخص روايته الأولى بالدراسة والتحليل.

1-عبد الحميد بن هدوقة:

من مواليد 1925 لمدينة المنصورة (سطيف – الجزائر) شاعر وروائي: وقاص ومترجم، تعلم في معهد " الكتاني" بالجزائر، وجامع" الزيتونة" بتونس، وكذلك في معهد الفنون الدرامية، كما درس الاخراج الاذاعي والمسرحي، تحصل على دبلوم في تحويل المواد البلاستيكية، وعمل في اذاعة الجزائر وتلفازها كمدير، ثم مستشارا ثقافيا فيها، ثم عمل في المؤسسة الوطنية للكتاب كمدير مسؤول، ثم رئيسا للمجلس الوطني الجزائري وأخيرا أمينا عاما مساعدا لاتحاد الكتاب.[1]

" يبقى التجريب في أعمال عبد الحميد بن هدوقة الروائية تأسيسيا، إذ بدأ حيا في نصوص" ريح الجنوب" " ونهاية الأمس" وبان الصبح" قبل أن يتخلى عن اهاب التقليد ليمر في مسالك المغامرة الروائية في روايته الأخيرتين:

[1] ينظر: سمير روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995، ص 250.

" الجازية والدراويش" ، و" وغدا يوم جديد" توقا إلى المغامرة السردية وهو ما جعله يحقق علامات اضافية نوعية للمشهد الروائي الجزائري"[1]

تقترن تجربة" عبد الحميد هدوقة" بظهور نص " ريح الجنوب" عام 1971 والذي يعده النقاد أول رواية فنية جزائرية، مقارنة ببعض النصوص البدائية وادرك التجريب مداه من النضج في روايته "الجازية والدراويش" التي تشكل تحولا نوعيا في مسيرته الابداعية الروائية، كما كانت له أعمال روائية تعتبر محطة هامة في مسار الرواية الجزائرية والعربية الجديدة.

2- الطاهر وطار:

ولد في شرق الجزائر عام 1926 مسرحي، وقاص روائي، تلقى علومه في مدارس جمعية العلماء المسلمين، وفي جامع الزيتونة في تونس ولم يستمر فيها.

عمل في تونس ثم شارك في الثورة الجزائرية بعد انتسابه إلى جبهة التحرير الوطني عام 1906، عمل بعد الاستقلال مشرفا على الملحق الثقافي لجريدة الشعب ورئيسا لتحرير صحيفة الجماهير الأسبوعية النقدية، وأصدر ثلاث مجلات، له العديد من الأعمال الروائية المختلفة نذكر منها: الشهداء يعودون هذا السبوع (قصصي)، " دخان من قلبي" (قصصي)" الهارب" (مسرحية)" اللاز" رواية 1974، " رمانة" قصة طويلة، " الحوات والقصر" رواية 1987، " عرس بغل" وغيرهم.[2]

إن التجريب في وعي الطاهر وطار الروائي. منظور نقدي من السائد السردي، يسعى باستمرار إلى اختراق ثوابته وخلخلة قواعده وهو ما دأب على تأكيده في أكثر من مقولة تضمنتها حواراته او تصديراته لرواياته وتعليقاته عما كتب عن نجده بفصح أن التجريب يرفض السكون إلى

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداته السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2005، ص 26.

[2] سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، ص 223.

شكل فني محدد، كي لا يسقط في التقليد بقوله:" وقد خرجت من تجريتي في الكتابة بخلاصة وهي أن الاتزم بشكل معين حتى بدعوى رفض الأشكال القديمة، وهو الوقوع في محافظة جديدة"[1]

فالتجريب عند الروائي طاهر وطار هو الالتزام بشكل معين ورفض للأشكال القديمة كي يقع في التقليد.

ففي رواية "اللاز" نجده استثمر أبرز تقنيات الرواية الجديدة، وبعض عناصر التراث المحلي والعالمي.

أما في رواية " العشق والموت" في " زمن الحراشي" الكتاب الثاني للاز، فيتجلى التجريب فيها من خلال توظيف الأسطورة في الرواية بتحول شخصية اللاز للقيط في رواية اللاز إلى ولي صالح بنسب إليه الخرافي من الحكايات والعجيب من الأفعال.

كما تمثل رواية" الحوات والقصر" نصا متميزا في تجريب الطاهر وطار من خلال استثمار كل من الأسطورة والذات الصوفي والخيال العلمي.

" وتحققت اصداء التجريب في روايتي الطاهر وطار:" تجربة في العشق" و" الشمعة والدهاليز"، وتنحسر العلامات الدالة عليه، لتضييق بذلك آفاقه، قبل أن تستعيد البعض من توجها في نصه الأخير:" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"[2].

أما رواية الشمعة والدهاليز فلا تحمل أي إضافة في التجريب، بل أعاد التعامل مع التقنيات التي وضعها في رواياته السابقة.[3]

فقد عمل الروائي الطاهر وطار على ابراز تقنيات جديدة للرواية تختلف تمام عن الرواية التقليدية بصورة ابداعية، من خلال استثماره للترات العربي الاسلامي والعالمي، وكذلك توظيفه للأسطورة والتراث الصوفي، وبهذا مثلت أعماله إضافة نوعية في التجربة الروائية.

---

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداته السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 27.

[2] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 30،31.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 32.

3- صنع الله ابراهيم:

من مواليد 1937 لمدينة القاهرة بمصر، كاتب وروائي متخرج من معهد موسكو للسينما بدبلوم الاخراج السينمائي سنة 1974، عمل مترجما ومحررا ومديرا للتحرير في عديد من دور النشر ووكالات الأنباء، حاز على عدة منح لدراسته السينما، كما نال جائزة كتاب ثقافة الطفل العربي سنة 1981، وجائزة سلطان العويس سنة 1993.

من أعماله" تلك الرائحة" رواية 1966،" اللجنة" رواية 1980، " اليرقات في دائرة مستمرة" رواية علمية 1980، " الصخر الأسود يتلقى انذار" حكايات علمية للأطفال 1989، " رحلة السندباد الثامنة" قصص تاريخية مصورة للأطفال 1989 " الدلفين يأتي عند الغروب" رواية 1983.[1]

نجد أن مفهوم التجريب اقترن لدى " صنع الله ابراهيم" بمعنى التوثيق وحشد النصوص الوثائقية في الرواية، وهذا ما أثبتته أعماله الروائية الابداعية فقد استطاع أن يبرز النزعة التجريبية وتغيير الطرق التقليدية السائدة.

لقد حاولت الرواية الجزائرية على غرار نظيرتها الرواية العربية خوض غمار التجريب والانفتاح على كل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة أملا في تحقيق الحداثة السردية في ظل مرحلة تاريخية دقيقة من تاريخ الجزائر الحديث، تميزت بتأثر تحولاتها وعمق تناقضاتها لأن الشكل التقليدي للرواية لم يعد يناسب تطورات المجتمع وتغيرات الواقع فبات من الضروري البحث عن اشكال ومضامين جديدة تتماشى ومعطيات الراهن، تتجاوز السائد بفعل المغامرة التي تنقض " المسميات الجامدة والتقاليد الثابتة والعراف الخانقة وصياغة السؤال الذي يولد السؤال، وممارسة حرية الابداع في أصغر حالاتها"

ولعل أهم مظاهر الخرق والتجاوز التي مست جانب الشكل في الرواية العربية الجزائرية هو تغيير الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية كالمسرح والقصة والشعر والأسطورة

[1] ينظر: سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، ص 217.

والسيرة الذاتية وادب الرحلات" فالخطاب الروائي أصبح بشكل خصوصية[1] تبعا لهذه التغطية من خلال قدرته على محاورة الخطابات الأخرى واستبعادها وتوظيف امكاناتها وفق نمط من العلاقة بضبط واقع الخطاب الروائي ويحدد خصوصيته.

من خلال هذا الفصل الذي تمحور حول ماهية التجريب واهم رواده وكيف تجسد في الأعمال الروائية، فنجد أن التجريب هو تقنية أو طريقة خاصة بكل روائي يبرز فيها مستوى معين من الدراسة والتجديد داخل المتن الروائي.

[1] محمد امنصور، استراتيجيات في الرواية المغربية، ص 78.

الفصـــــل الثانى

ملامح التجريب فى رواية الفراشات والغيلان

أولا: ملامح التجريب من خلال عناصر السرد.

1. الشخصيات العجائبية:

لقد كان اهتمام كتاب الرواية في العصر الحديث بالقيمة الفنية للشكل الروائي دور كبير في ولادة أشكال متباينة من هذا الفن، لها سماتها الخاصة بها والمرتبطة بتشكيلها، كالرواية المتعددة الأصوات، البوليفونية، الرواية الشعرية، والرواية العجائبية، وغيرها من الخطابات ذات العمق الاستراتيجي التي يمثل ظهورها زمانا للتجريب الروائي ولانفتاح الشكل الروائي على تشكيلات متعددة من السرد.

فالرواية العجائبية واحدة من أبرز الأشكال التعبيرية الجديدة الحاضرة في الرواية، فإن مكونات هذا النوع من السرد هي ذاتها المكونات البنائية للخطاب الروائي عامة من شخصيات ولغة وأحداث وزمان ومكان، "وعلى الرغم من أن النص التخيلي، قد يشير أو يمثل خارجا، إلا أن النسق الزمني الذي تشكله الكلمات يمتلك خاصية مستقلة، وتأخذ الترميز وجوده من مصدرين اثنين هما: من النص ذاته وقد يتعلق بالتفسير وبالتأويل، وما يتعارف عليه الناس من صغى الكلمات"[1].

وعليه فإن النص العجائبي ذا الطابع الرمزي يحمل بين ثنايا الكلمات محمولات ودلالات لا تمثل الواقع، بل ترمز إليه محاولة خلق بناء فني جديد تنحى موضوعاته منحى اللاواقعية.

وقبل التعرف على الشخصيات العجائبية في الرواية نتطرق أولا إلى مفهوم العجائبية والمفهوم الأدبي للعجائبية.

1.1 العجائبية والمعنى المعجمي:

جاء في مادة (عجب): " العَجب والعُجب: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتباده، وجمع العجب: إعجاب و...الاستعجاب، شدة التعجب، ونقل عن الزجاج قوله :"أصل العجب في اللغة أن

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 14-15.

الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله قال قد عجبت من كذا"، ونقل أيضا عن ابن الأعرابي قوله :"العجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"[1].

ورد أيضا عن الفيروز أبادي في القاموس "المحيط": العجب بالفتح: أقل الذنب، ومؤخر كل شيء، والرجل يعجبه القعود مع النساء أو تعجب النساء به، وإنكار ما يرد عليك، والعجب من الله الرضا"[2].

من خلال هذه التعريفات اللغوية، يمكن القول أن للعجب ارتباطا بالإنكار والاستعجاب، فهو خروج عن المألوف يضع الإنسان وجها لوجه أمام المجهول.

أ- العجائبية والمعنى الاصطلاحي:

اقترن مصطلح العجائبية بالسردية، حيث جاء في كتاب تودوروف "مدخل إلى الأدب العجائبي" أن الفنتاستيك: هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حدث له صبغة فوق طبيعية"[3].

وبذلك فالعجائبي لا يدوم :"إلا زمن تردد مشترك بين القارئ والشخصية، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممكنة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا أن الأثر ينتمي إلى جنس آخر، الغريب، وبالعكس إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها دخلنا إلى جنس العجيب"[4].

من خلال هذا التعريف الذي جعله تودوروف مقدمة لبحوث وجهود طويلة ومستمرة، حاولت جلها تقريب معنى هذا المصطلح إلى خريطة النقد الروائي، فقد جعل من عنصر التردد الخاصية المميزة للعجائبية، فالعجائبية هي "ذلك النوع الذي يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتفسير مجراها تمام مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب التي تشكل ما فوق كالطبيعي إطارا لها"[5].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، (مادة عجب)، ص 580.

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، باب الباء، فصل العين، مادة العجب، ص 194.

[3] تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993، ص 56.

[4] المرجع نفسه، ص 57.

[5] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 32.

وبهذا تكون الوظيفة الأدبية العجائبية في أي نص أدبي مرتكزة على وجهة نظر القارئ أو المتلقي، حيث "يخلف العجائبي أثرا خاصا في القارئ خوفا أو هولا أو مجرد حب استطلاع، فالجمع بين المألوف واللامألوف أو الحقيقي واللاحقيقي والاستناد على التردد أو المبدأ الاحتمالي لنقل الأحداث، فمن تجاوز هذين العالمين ينشأ كون نصي جديد لم يعتده المتلقي"[1].

من خلال هذه التعاريف الاصطلاحية التي تقر في مجملها بدور المتلقي في تكوين مفهوم اصطلاحي للعجائبية باعتباره عنصرا مهما وفعالا في العملية الإبداعية، وذلك من خلال علاقته بالشخصية، ومجمل الأحداث المشكلة للنص العجائبي.

2. الشخصيات العجائبية:

تأخذ الشخصيات موضعا هاما في المتن الحكائي، فهي التي تحرك الأحداث وهي وسيلة الكاتب لرؤيته، والتعبير عن إحساسه بواقعه، وتمثل ركيزة العمل الروائي، ولتحليل أي عمل روائي لابد من التطرق إلى بناء الشخصيات فيه، فهي "تلك العناصر التخييلية التي تخلف الحوادث الروائية وتتفاعل معها"[2].

نجد أن الشخصية الروائية تنوعت أشكال ظهورها من أسطورية تاريخية نفسية عجائبية، فعرفت اهتماما بالغا من قبل الروائيين في توظيفها ضمن أعمالهم الروائية، كونها تندرج ضمن إطار التجريب.

فالشخصيات العجائبية تختلف عن غيرها من الشخصيات لأن شخصياتها تتجاوز المألوف واللامألوف، مما يخلق لدى المتلقي ما يعرف بالتردد لأنها "ذات ملامح مفارقة لها هو قابل للإدراك أو التصور، وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثيل أو التوهم"[3].

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

[2] لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف، الترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007، ص 88.

[3] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤية، النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 46.

ويمكن القول أن الشخصية العجائبية قد اتخذت أشكالا لا متنوعة أثارت المتلقي وشدته نحو العمل الأدبي، لهذا جاء البناء الفني لهذه الشخصية وفق رؤية جديدة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، وإنما تعمل على تفويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة، ومن ثمّ إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة.

ركّز عز الدين جلاوجي على استحضار جملة من الشخصيات وتوظيفها في الرواية لتجعل من هذا النص نصا عجائبيا تجريبيا من خلال استخدامه لشخصيات خيالية تحمل خصائص ومواصفات رمزية وحضارية وظفها من الطبيعة (الفراشات) وأخرى من الأساطير الشعبية (الغيلان)، وهما الشخصيتان الرئيسيتان، واستخدامه لشخصيات حقيقية كشيخ القرية وخالة محمد وزوج خالته، وسليمان ومريم.

1- الفراشات: هي شخصية عجائبية تظهر في زمن منفتح على الطبيعة (الربيع)، وتتحول إلى عنصر من عناصر الطبيعة الداعية إلى الراحة والاطمئنان، فهي تعرف في جميع الثقافات الإنسانية برمزيتها الدالة على البراءة، والتي تمثل البراءة المعتدى عليها من طرف الغيلان.

الأطفال الذين حرمهم جنود السرب المتوحشون من حقهم في اللعب والدراسة، والتحليق بعيدا كالفراشات في سماء أحلام الطفولة، أطفال عاشوا المأساة المجزة التي خلفتها الغيلان، فشردتهم الحرب والظلم، وجعلهم يكبرون قبل الأوان، واحترقت مراحل الطفولة لديهم، "من هذه اللحظة يجب أن نذبح الطفولة والبراءة...، يجب أن نكون رجالا ..."[1].

تمثل هذه الفراشات البراءة من أمثال الطفل محمد وصديقه عثمان وأخته عائشة.

أ- الطفل محمد: البراءة الذي لم يتجاوز عمره خمسة عشر عاما، يحمل لعبته بين ذراعيه النحيلتين والمطارد من طرف الغيلان واغتيال رغبة اللعب في نفسيته، وجهله للذنب الذي اقترفه حتى يمنع من اللعب، إلا أنه يظل مصرا على المقاومة والتحدي والاحتفاظ بلعبته التي يرى بأنها هي سر المطاردة للسطو عليها وتكسيرها، أو أخذها لأطفالهم "أجري...أتعثر، أسيج لعبتي بذراعي

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، دار المنتهى، الجزائر، ط1، 2000، ص 50.

النحيلتين أضمها إلى صدري يحاصرني نباح الجنود ... يغتال الهواء من حولي ...أحسست بالاختناق"[1].

"ليس لي من أعرفه خارج قريتي...ولا أحد يمكن أن يأويني أو يقوم على أمري..."[2].

ب- عائشة: الفراشة ذات العام ونصف التي سلب منها الغيلان حب وحنان أمها وأبيها، فقد هدموا العش الدافئ الذي كان يضمها هي وأخيها، غير واعية لما يحدث حولها، إلا أنها أجهشت بالبكاء والصراخ في القرية والخوف باديا على وجهها، "كانت أختي قد لحقت بي وعلى محياها ملامح الألم والفزع... لم يبقى لها في الوجود صدر حنون تلجأ إليه وتحتمي به إلا أنا"[3].

إلا أن صروف الدهر وأهواله لا تزيد هؤلاء الأطفال إلا شجاعة، فهما الأمل في حد ذاته، بل هما الحلم المجسد والمستقبل المشرف، لتنتصر الفراشات وتعود الأطفال إلى ممارسة ألعابهم المفضلة، "...ثم تدافع الجميع مبتعدين عن وتفرق الأطفال كل يمارس لعبته المفضلة، وفي الوقت الذي اندفع فيد صديقي عثمان للعب كرة القدم، امتطيت أنا صهوة الأرجوحة ورحت أتأرجح ببطء إلى الأمام وإلى الخلف أغني أغنية الوطن الجميلة، وخيل الأطفال اللاعبين أمامي فراشات جميلة تدغدغ حذا الأرض في براءة وتحلم بشروق الشمس"[4].

2- الغيلان: شخصية عجائبية استعارها الكاتب من الذاكرة الشعبية، فالغيلان تشير للشر في الذاكرة البشرية والعدوان، فهي رمز الليل والظلمة والوحشية، والعنف والخوف، حيث ترسم المخيلة الشعبية الغيلان في صورة موحشة مقرفة، يتسم بالرعب المقيت والتدمير، "...وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة... آذان طويلة ...وعيون كبيرة ...مناخير ... وخراطيم ...مخالب... ذيول ... وأشعار".[5]

تجسد شخصية الغيلان صورة جنود السرب المتوحشون الذين حرموا تلك البراءة من حقهم في اللعب والتحليق بعيدا كالفراشات، "الغيلان التي تذبح الفراشات من الوريد إلى الوريد، وتسير

---

[1] المصدر نفسه، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

[4] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 115.

[5] المصدر نفسه، ص 1.

الدماء أنهارا وأنهارا، فهم من داسوا بأرجلهم البغيلة على لعبة الطفل محمد أثناء مطاردتهم له، حيث ترتسم الغيلان في مخيلة الطفل يصور غرائبية عجائبية، طويلة وعيون كبيرة، مناخير، خراطيم ..."هل هذه الغيلان التي كانت تخوفنا بها جدتي ليلا كلما أمعنا في إثارة غضبها؟/ لقد صدقت أمي ... لقد رأيتهم ... إنهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير ...طول عراض يحملون قطعا تلمع، يلبسون أحذية ثقيلة ... مخالب أيديهم طويلة حادة ... مناخيرهم مدببة ... آذانهم ممتدة إلى الأعلى أصواتهم نباح".[1]

هكذا الغيلان الوحوش البشرية لا تهتم إلا بالقتل، وتملأ الأرض دما وظلما، تقطع الرؤوس وتزهق الأرواح والنفوس، ليست في قلوبهم رحمة، يلتهمون كل شيء الأخضر واليابس، أسكن إنها الغيلان ...الغيلان ستلتهمنا جميعا ... فقد يجب أن تسكت لكي لا تتفطن إلينا".[2]

وهذه حالة الإنسان، حيث يتجرد من إنسانيته فيضحى غولا أهوج، ينشر الخوف والعنف والإرهاب على الأمنين، وتختطف وتسطو بعنف على البراعم، الفتيان وعلى الزهرات اليانعات الفتيات، تحول الساحات والشوارع والقرى إلى حمامات من الدماء، "وبدت مني التفاتة إلى الأرض ... ما هذا المزروع على تضاريس وجهها، يا إلهي إني أخطو فوق جثث الأموات عشرات هنا وهناك ... مقطوعوا الرؤوس... مقصوصوا الأيدي ... مثقوبوا الصدور والبطون ... أطفال فوق نساء ونساء فوق عجائز جثث تهالكت بعضها فوق بعض"[3].

3- الخالة: هي شخصية عظيمة رمزية، مثل حضنها ودفؤها، الوطن بالنسبة لمحمد ومن معه، حيث يشعر فيه بالراحة والاطمئنان، فكان الملاذ الوحيد أمامه ليهرب من بطش الغيلان، إذ اتجه إليها صربا من الدمار الذي خلفه وراءه ليجد عائلة محبة مؤلفة من خالة حنون وولديها سليمان وزينب وزوج خالة كان مثل الأب، وقد رأى في خالته أمه فكانت تشبهها في كل شيء "خالتي

---

[1] المصدر نفسه، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 18.

شبيهة أمي في كل شيء ...قدها ... امتلاء جسدها ... الإشراقة وجهها ... احمرار وجنيتها ... غزارة شعرها الأشقر الطويل الذي تعودت أن ترسله غدائر ...وعاطفتها الجياشة"[1].

بالإضافة إلى أنها الروح الصامدة والمقاومة التي أبت مغادرة الأرض التي امتزجت تربتها المعطاء بدمها وعرقها، بذكرياتها وآمالها ... بآلامها وأحلامها"[2].

4- زوج الخالة: قد مثل الشخصية المقاومة التي تقع على كاهلها مسؤولية الأسرة بأكملها وهو يحمل نفسه مسؤولية حمايتها وهنائها، وقد فضل أن يهجر القرية التي كانت حياته وماضيه ففيها تزوج وعاش وأنشأ أسرة كاملة من زوجة وأبناء، ولكنه وفي نهاية المطاف قرر الهجرة نحو المجهول لينقذ أسرته من أن يلقوا حتفهم كالبقية، وهو نادم لتركه إياها.

5- سليمان: هو شخصية ثورية متعلم متفوق في تعلمه زار كثيرا من بقاع الأرض وعرف الشعوب والأمم، درس بالسعودية مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم ومجده، كان يدعو الجميع للثورة والمقاومة وكان رمزا للشاب المناضل الذي يحب وطنه ويغذيه بدمه، كان أول من تطوع في صفوف التحرير طلبا للتحرر من أنياب الغيلان، "شرع الشباب ينفصلون عن القافلة يودعون أهليهم في مرارة، كادوا جميعا يكونون واحدا، ابنك راجل يا امرأة هو الآن أدرك واجبه نحو وطنه وأمته فلا تحزني ولا تبكي بل افرحي واسعدي سليمان مفخرتنا ومفخرة الأمة جمعاء"[3].

6- الشيخ: هو شخصية تاريخية "شيخ في الستين من عمره مشرق الوجه، يلبس عباءة بيضاء، غزا الشيب معظم شعر لحيته فزاد وسامة ملامحه وزاده هيبة ووقارا"[4]، كان يمثل المصدر بالنسبة للعادات والتقاليد ويستوجب العودة إليه للأخذ برأيه في كل صغيرة وكبيرة، فكان يحل كل مشاكل ويفرج الهموم، فقد كانوا يأخذون الحكمة منه، وكان رمزا للتفاؤل والوقار والصبر في رواية عز الدين جلاوجي، وفجأة انتفضت سحنة الشيخ رافضة سحائب القنوط وأشرقت بشراها، وهي:

---

[1] المصدر نفسه، ص 32.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 34.

[4] المصدر نفسه، ص 25.

- لا بأس إن شاء الله ... وإن مع العسر يسرا..لا تحزن إن الله معنا..."[1]، تمثل ابتسامة الشيخ وحروفه العبقة تفاؤلا وحبا وسلاما ودفئا تختزل الوطن في طياتها.

مريم: هي مثال الحب والمعاناة معا، فتاة في مقتبل العمر فقدت الجميع يوم زفافها، اقتطف الغيلان حلمها الجميل واغتالوا البسمة من قلبها البريء الجميل، فقد ذبلت هذه الزهرة وتساقطت أوراقها ورقة تلو الأخرى، وتسلل اليأس إلى صدرها، ولكن ما لبثت ليتمكن منها حتى جاء بصيص أمل وجدت حب حياتها الذي ظنت بأنها فقدته إلى الأبد :"حينما دخلت عليها الحجرة وجدتها تتكئ على شاب منتحبة فوق رأسه، علمت منها بعد ذلك أنه خطيبها الذي ضحى بنفسه من أجلها ..."[2]، إذا فهي رمز لحياة والأمل فالحياة لا تسلبنا كل شيء إلا وتترك بقايا أمل ولو كان ضئيلا لتتعلق به فتنجو من الواقع المرير.

2. آليات اشتغال الزمن في رواية الفراشات والغيلان.

يعد الزمن من العناصر التي ترتكز عليها الرواية، إذ يقوم بوظيفة حيوية من خلال حركيته في الشخصيات، في حين أن دور الزمن في الرواية التقليدية لا يتعدى التوظيف الطبيعي له، على غرار دوره في الرواية الحداثية المعاصرة التي تعتمد على أدوات تجريبية في بناء النص الروائي، فأضحى التعامل مع الزمن فنيا، كمن يقوم بتهميش إناء بلوري، وعلى القارئ محاولة خلق انسجام بين القطع المتناثرة هنا وهناك، مهما يكن حجم هذه القطع"[3].

لم يعد الروائيون الجدد يتعاملون مع الزمن تعاملا تقليديا يخضع للتسلسل المتتابع للأحداث (البداية، الوسط، النهاية)، الذي اعتمدت عليه الرواية الكلاسيكية، بل ذهبوا إلى تكسير خطية الزمن.

---

[1] المصدر نفسه، ص 64.

[2] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 67.

[3] رابح لطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006، ص 148.

وعليه فالولوج داخل الزمن الروائي لم يعد بتلك البساطة التي عهدناها في الرواية التقليدية، بل ومن ثمة "فالرواية الحديثة ترتكز على جدل الأزمنة الداخلية، وتداخل أبعادها وانفتاحها الآني والآتي، وبالتالي لم تعد نهايتها محددة، وبنيتها مغلقة كالرواية التقليدية"[1].

وذلك لأن الروائي المعاصر يتلاعب بأحداث الرواية ووقائعها ليوهم القارئ أو لينقله من فترة إلى أخرى، حيث يقلب الترتيب الكرونولوجي، كأن يتحدث مثلا عن عمل أو حدث مستقبلي، وهذا ما يعرف بالبناء المتشظي للزمن، حيث "يفقد المتلقي القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة، وربما يحتاج إلى قراءة ثانية، تجعله قادرا على استجماع هذه الخيوط ونسجها"[2].

فغدا بذلك القفز الزمني من أبرز سمات الرواية التجريبية، لأنها تعتمد التقطيع وعدم الاستقرار، وقفز الأحداث من موضوع إلى آخر عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز، بحيث "يحاول الكاتب اللعب بالأزمنة وبالتتابع الزمني لأحداث القصة من حيث التقديم والتأخير".[3]

فقد سعت رواية التجريب إلى الإضافة النوعية في كتاباتها فحطمت الزمن المتتابع (البداية، الوسط، النهاية)، وتلاعبت بالضمائر بخلاف الرواية الكلاسيكية التي اعتمدت إما ضمير الغائب أو المخاطب، لقد تفاعلت الضمائر في النص الجديد كتفاعلها في المجتمع"[4].

إن التشويه والتحريف الزماني الذي يمارسه الروائي على نصه لا يلغي الحدث ويؤثر على دلالته بقدر ما هو ترتيب لهذه الأحداث، فاللعب بالأزمنة داخل القصة عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود، وإنما من حيث الصياغة والترتيب، فالتداخل الزمني الذي ينتج عن تكسير سير خطية مسار السرد، ويلغي التسلسل والترتيب للأحداث ويعرضها بطريقة مختلفة من خلال حركتين أساسيتين، تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر إلى الوراء

---

[1] مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 2004، ص 71.

[2] مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 111.

[3] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1988، ص 35.

[4] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية، د ط، د ت، ص 10.

حيث ماضي الأحداث، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية أيضا ولكن اتجاهها يكون إلى الأمام. [1]

ويظهر هذا المفهوم في رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي الذي عمل على تكسير خطية الزمن في بنيته السردية معتمدا على تقنيات المقارنة الزمنية.

1.2 تقنيات المفارقة الزمنية:

إن الزمن هو الذي ينظم عملية السرد، فتحكى القصة في زمن معيّن ماضي أو حاضر أو مستقبل، محافظا على ترتيب وتسلسل الأحداث الموجودة داخل خطاب القصة، لكن مثل هذا الأمر لا يأتي للكاتب في كل الحالات، إذ يرغم على التقديم والتأخير في الأحداث، فيحدث تذبذبا في ترتيب الأحداث وخلخلة في وتيرة الزمن، وهو ما يسمى بالمفارقة السردية Anachronie narrative ، مفارقة زمن السرد مع زمن القصة[2].

وهذه المفارقة إما تكون استباقا prolepse الذي هو سرد الأحداث قبل أوان وقوعها، وإما أن تكون استرجاعا analepse ويعني تذكر حدث سابق عن الحدث الذي يحكى[3].

أ. الاسترجاع:

وهو إخبار بعدي يعود فيه الراوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه، وبه يتقطع السرد مؤقتا، أو يسترجع شيئا من الماضي، ثم يعود إلى أحداث حاضرة، فهي تقنية يعتمد فيها الراوي على الذاكرة، ذاكرة السارد أو ذاكرة الشخصيات[4]، فالكاتب من خلال تقنية الاسترجاع يتوقف عن متابعة النسيج القصصي في حاضر السرد ليعود إلى الوراء مسترجعا أحداثا إذا ما أكمل استرجاعه عاد من جديد إلى الأحداث الواقعة في حاضر السرد لإتمام مسارها السردي.

---

[1] ابراهيم جنداري جمعة الجميلي: المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان، مجلة الموقف الأدبي، العدد 395، آذار 2009، ص 2.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 73.

[3] ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص 77.

[4] محمد صابر عبيد: جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، إربد، الأردن، ط 1، 2012، ص 207.

نجد أن رواية الفراشات والغيلان تعج بالاسترجاعات، حيث يعود الطفل الراوي إلى المجزرة والمشاهد المرعبة التي حدثت في البيت أمام عينه، فيتذكر حالات القتل والاغتيال والإبادة الجماعية بداية من أبيه وجديته وأمه وعمته، فيقول :"لم تغادر الصورة الفضيعة ذاكرتي كانت تظهر بوضوح أمام مخيلتي ... ها هي أمي في بركة دمها الأحمر القاني ... وها هي جدتي مهشمة الرأس...

وها هو والدي متهالكا بالقرب من عمتي الصغرى...

وها هي عمتي الخرساء شمسا مغتالة فوق تراب الأرض، وقد سال نجيعها المتألق...

وها هم الجنود ينبحون في أذني بقوة كأنهم كلاب مسعورة"[1].

ونجده يتذكر الإبادة الجماعية التي قامت بها الجماعات المسلحة 'الغيلان) في القرية وما خلفته من ضحايا، فيقول :"وتلاعبت بين بصري صورة المجزرة الرهيبة ... دخان ونار وجثث متهالكة فوق بعضها البعض بالعشرات... هنا رؤوس بلا أجساد ... هناك أجساد دون رؤوس ...هنالك أجسام عارية وأخرى مكسوة"[2].

ويقول أيضا :"وعادت بي الذكرى إلى قريتنا ...آه أيتها الأم المفجوعة بأبنائها...أيتها الثكلى ابتعلت ما أنجبت في بطنك وجلست تندبين على ذكراهم"[3].

ونجد كذلك لعبة الطفل التي تطرق في كل وقت باب ذهنه عدة تساؤلات حول مصيرها، "وتراقصت بين عيني صورة لعبتي المهشمة والحوافر البغيلة تدوسها فتتطاير أجزاؤها هنا وهناك"[4].

ويسترجع أيضا أيام المدرسة هو وأصدقاؤه ومعلمه قائلا :"تذكرت شلة الأصدقاء، حيث تجتمع عند الساحة العامة وتنطلق كالعصافير ... كالفراشات ...تعدو ... تتسابق ... تقفز ... تتعالى ضحكاتنا وأحلامنا وآمالنا ...

تذكرت المعلم داخل القسم ويحرضنا على التنافس ... نرى أن هو معلمي الآن؟

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 28.

[2] المصدر نفسه ، ص 38.

[3] المصدر نفسه، ص 55.

[4] المصدر نفسه، ص 35.

وأين هم أولئك الأصدقاء؟"[1].

عادت إلى مخيلتي ذكريات الأيام الماضية الحلوة كنت أقصد بيت صديقي عثمان كل صباح لنصطحب معا إلى المدرسة ...

كنا نرسي رهان يسبقني تارة وأسبقه تارة أخرى، وكان هذا التنافس الحاد يعجب معلمنا فيشجعنا عليه، ويفخر بنا أمام زملائه المعلمين وأمام السيد المدير ... وكان الجميع يمطرونا بغيث من التشجيعات والحاوفز.

كما يتذكر الجوائز التي كانت تقدم له في السنوات الدراسية "وتذكرت الجوائز، كل الجوائز التي حصدتها على مدار السنوات الدراسية، احتفظ بها في خزانة الكتب في قسم سميته قسم الجوائز ... ما أتعسني نسيت كل ذلك ... صوري جوائزي ... كتبي"[2].

ويسترجع ذكريات أمه التي لم تفارق مخيلته، يتذكر حنانها وعطفها ومدى كرمها وفضلها على الآخرين، فيقول :"كانت أمي –رحمها الله– تبكي لكل شيء حتى للفرحة، تشرق على تضاريس وجهها المتألق وتعيق على شفتيها الرقيقتين، وكانت –رحمها الله– تحرم نفسها حتى من ألذ ما تشتهي لتؤثر به على الآخرين مهما كان هؤلاء الآخرين، ومهما كانت درجة قربهم أو بعدهم عنها"[3].

في حين نجد أيضا الفتاة مريم التي سلب منها الغيلان عائلتها وزوجها في ليلة عرسها، ذاهبة إلى الماضي لتسترجع قصتها "قريتنا في الشمال على منبسط من سهل خصب ...فيها نشأت ودرست تعليمي الأول ... رحلت بعدها إلى المدينة، حيث أكملت دراستي ... هناك تعرفت على شاب أعزم بي حد الجنون ... وما كادت سنوات الدراسة تنتهي حتى لحق بي ومعه أبوه فخطباني من والدي المزارعين.

كانت فرحتي لا توصف ... لا تحد، وأنا وهو نحلم ببناء عشنا قشة قشة، ومنذ أسبوع كان موعد الزفاف، كان العرس كبيرا اجتمع إليه الأقارب والأصدقاء من كل مكان ... بل وكل سكان

---

[1] المصدر نفسه، ص 35.

[2] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص 36.

[3] المصدر نفسه، ص 32.

القرية ... كنت ألبس ثيابي البيضاء ... أتهادى أمامه نورسة تحيطنا عيون المعجبين والمحبين خاصة عيني أمي اللتين كانت الفرحة ترقص مشعة في بؤبؤيها...

وكانت تصوب نحونا عدسات الكاميرات ...لابد لهذا الحفل أن يسجل ليبقى ذكرى نسترجعها كلما أردنا ... ولابد أن يطلع عليها أولادنا الكثيرون ... كانت هذه رغبة أبيه الملحة ...

لابد أن تنجبوا كثيرا من الأولاد ذكورا وإناثا...

بدأ المدعون يغادرون ... راحت الأصوات تقل وتخف...

ليس في القاعة إلا وجوه قليلة مازالت ترشف الشاي والقهوة...

ومصابيح تشع فوق رؤوسنا مبتسمة تشاركنا فرحنا وحلمنا الجميل ...

فجأة انطفأت المصابيح...

دوى الرصاص ...

ارتفعت أصوات المستقتين الخائفين عاد كثير من المدعوين إلى بيتنا

الوحوش يحاصرون القرية 000 إنهم جنود الغرب يبتعلون القرية ابتلاعا ...

أمام عيني يسقط أبي وأمي ... وسقط أبوه وفوقهم عشرات النساء والرجال ...دفعنا الفزع إلى القفز على سور الحديقة ... لابد أن نفر بحلمنا ... توقف وأمرني أن أواصل العدو ورفضت وأنا ألتصق به ... ودفعني بقوة فاندفعت أتلفت خلفي أذرف دموع الفزع ...أية مصيبة هذه؟ ... يا رب لماذا تدعهم يقطفون حلمنا الجميل؟

وصلتني صيحة مدوية حبيبي لقد قتلوه ..."[1].

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص 51-52-53.

ب. الاستباق:

هو تقنية من تقنيات المفارقة السردية، وفيها يقوم الكاتب بالقفز نحو المستقبل، وبالتالي "التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكى"[1].

هو حالة استشراف وقراءة واستقدام للآتي، وبأنها في تشكيلها الزمني مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة، ويحدث الاستباق في لحظة زمنية قابلة للاستجابة لمتطلبات التوقف الزمني عندما يكون بمقدار الروائي بث شريط سينمائي عن أحداث قادمة ستقع فيما بعد"[2].

فالاستشراف عكس الاسترجاع الذي يتنامى صعودا من الحاضر إلى الماضي ليعود إلى الوراء، والاستشراف متنامي صعودا من الحاضر إلى الأمام محدثا قفزة تتخطى النقطة التي وصل إليها السرد، وهو قليل في الرواية مقارنة بالاسترجاع، ونجده في بعض التنبؤات والتطلعات الواردة في الرواية.

واستخدم عز الدين جلاوجي الاستباق في بعض مواضع الرواية مثل الحديث عن المستقبل المجهول الذي ينتظرهم أثناء الرحلة والهجرة نحو الشرق، فيقول :"...وإما الهجرة ...الهجرة إلى المجهول المخيف المرعب، حيث قد يضيع كل شيء من كرامتنا"[3].

حيث يتحدث عما يتوقعه من مصاعب ومخاطر التي تشق طريقهم، وذلك في قوله:"...ثم عدنا حيث الجميع وانهمكنا في تناول فطورنا ... دعانا زوج خالتي إلى الاستعداد ... لابد أن نكون رجالا أشدادا ...إن رحلتنا ستكون شاقة وطويلة بدون شك ... وستكون محفوفة بالمخاطر الجسام ... مخاطر الأمراض والعرب وتقلب الطقس ... إن الفصل شتاء والبرد شديد والزاد قليل"[4].

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص 133.

[2] محمد صابر عبيد: جماليات التشكيل الروائي، ص 215.

[3] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 33.

[4] المصدر نفسه، ص 37.

وفي قوله أيضا :"الطريق محفوفة بالمخاطر الجسيمة ...والأعداء يتربصون بنا في كل مكان، ولعل قنابل قد وضعت تحت التراب في مكان ما، وهي الآن تتربص بنا لتنقض علينا فتغتال ما تبقى في قلبنا من بسمات وآمال"[1].

حيث يتوقع الراوي أن هذه الهجرة والابتعاد عن الوطن الأم ستكون محفوفة بالمخاطر وأن الغيلان المتوحشة لن تتركهم في أمان.

ونجد أيضا في تساؤلات الراوي نوع من الاستباق حول ما يوجد خلف الحدود وماذا ينتظرهم في هذا البلد الذي سيحتضنهم، وما مصير حياتهم في وطن غير وطنهم.

حيث يقول :"وحيث تعبر الحدود هل سنجد بيوتا كبيوتنا التي ألفناها فتجمعنا من قر هذا الجو المتقلب ...

وحيث تعبر الحدود هل نجد مدارس نجلس إلى طاولات ومعلمين نتلقى منهم العلم والمعرفة؟... وحيث نعبر الحدود هل نجد دفء الحب يحضن قلوبنا الصغيرة كما تحتضن الأعشاش فراخها؟"[2].

ويقول أيضا :"من سيأوينا؟ من سيقوم على شؤوننا؟ أية مدينة ستكفينا؟؟ أين سنسكن؟؟ أين سندرس؟؟"[3].

ويقول شيخ القبيلة متأصلا في مستقبل مشرق "...نحن لم نهاجر لنبقى هنا هاجرنا لنعود ...ولن تزيدنا الخطوب والأهوال إلا صلابة ... والمصائب تزلزل الرجال لتشحنهم ...أنتم هم المستقبل أيها الصغار ... وإن م نعد نحن الكبار فالدور دوركم والأمانة سنلقيها على كواهلكم"[4]، وكذلك في قول سليمان متأملا في استلام العدو وخروجه من وطنهم وعودة الجميع إلى ديارهم "هو والإخوان بخير وصلابتهم تزداد كل يوم قوة ... خاصة حيث بدأت قوات الأعداء تتراجع أمام

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

[3] المصدر نفسه، ص 57.

[4] المصدر نفسه، ص 62.

ضربات جيش التحرير... وضربات الحلف الدقيقة ... ولعلهم لن يصمدوا أكثر من أشهر وينتهي بعدها كل شيء...ويعود الجميع إلى ديارهم"[1].

ويقول أيضا :"اهتموا بأنفسكم طريقنا سيكون صعبا ... محفوفا بالمخاطر ... ولكن نهايته ستكون مزروعة بالورود الندية الفواحة"[2].

2.2 نظام السرد (الإيقاع الزمني):

أ. تسريع السرد:

الخلاصة: هي ذات طابع اختزالي، حيث تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة"[3]، فهي تعتمد على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض لتفاصيل[4].

ومن أمثلة الخلاصة التي ظهرت في الرواية ما يلي:

"قتلوهم جميعا ...

هكذا نطقها عثمان مبتورة ...مختصرة ...مضغوطة..."[5].

ونجد ذلك في المثال الثاني:

ها الزمان يمر...

وها التاريخ يلعن المتوحشين ويدين الكلاب المسعورة ..."[6].

وفي قوله أيضا :"في هذه اللحظة ستبدأ الرحلة ...

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 75.

[2] المصدر نفسه، ص 43.

[3] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 156.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 76.

[5] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 23.

[6] المصدر نفسه، ص 29.

الهجرة ... الهروب ... التيهان ...
سيرسم التاريخ مأساة بشرية أخرى ..."[1].

وفي قوله كذلك :"أتصمدين أيتها المنارة لتبقي شاهدا على أهل القرية؟؟؟، تحكين لكل من يمر بك قصتهم ... براءتهم ... جريمة مقتلهم ؟؟؟"[2].

لقد أراد الكاتب تسريع الزمن باستخدام تقنية التلخيص أو (الخلاصة) من أجل الانتقال بسرعة إلى أحداث جديدة، لعدم ذكر أحداث ليست مهمة أو منع التكرار.

الحذف: وهو تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.[3]

ومن أمصلة الحذف في الرواية:

"...لقد عرف على مر التاريخ والأزمان هزات عنيفة اشد وأنكى من هذه الهزة".[4]

وقوله :"ولقد ذل أجدادنا على مر القرون يقاومون النتيجتين معا ..." .[5]

وفي قول الفتاة مريم :"وبعد ثلاثة أيام اكتشفناكم فاندمجنا معكم".[6]

ويوجد الحذف كذلك في العبارة التي قالها الشيخ :"...نحن لم نهاجر لنبقى هنا ... بل هاجرنا لنعود ..."[7].

وفي قول الراوي: "لعلهم لن يصمدوا أكثر من شهر ... ينتهي بعدها كل شيء"[8].

استعمل الكاتب تقنية الحذف، وذلك من أجل حذق أحداث لا أهمية لها، فالحذف يستعمله الكاتب من أجل تجاوز الأحداث التي لا يهم ذكرها في الرواية، وهو أن يقفز السارد على الأحداث دون ذكرها.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 39.
[2] المصدر نفسه، ص 40.
[3] أنظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، ص 156.
[4] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 45.
[5] المصدر نفسه، ص 50.
[6] المصدر نفسه، ص 54.
[7] المصدر نفسه، ص 62.
[8] المصدر نفسه، ص 75.

تطرقنا إلى تقنية الخلاصة والحذف، والتي هي مظاهر تسريع السرد في الرواية، وفيما يلي نتطرق إلى إبطاء السرد، عن طريق تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية.

ب. إبطاء السرد:

المشهد: وهو يحتل موقفا متميزا ضمن الحركة الزمنية بفضل وظيفته الدرامية وقدرته على تكسير رتابة الحك ضمير الغائب المهيمن"[1].

ويقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في الرواية، ومن أمثلة المشهد في الرواية ما يلي:

- إلى أين ستذهب يا محمد؟ إننا نسعى على غير هدى، قد ضيعت كل أهلي وأقاربي، ليس لي من أعرفه خارج قريتي...
- لا تحمل هما نحن نسعى إلى هذه القرية التي تراها أمامك ..."[2]

وفي قوله أيضا :"

- محمد ولدي العزيز ... أخبرني أسرع أخبرني أين أمك؟ أين أمك؟

ألجمت عن الكلام، لقد أصبت بالخرس ...لم أقوى إلا على النحيب الشديد... والتصقت بخالتي لا أريد أن أبرحها ...طوقت رقبتها بذراعي الصغيرتين، لم أكن أريد كلاما ... لم أكن أريد أم أنطق ولا أن أسمع ... أدركت خالتي أن ورائي فاجعة ... فأبعدتني عنها ملحة على السؤال عن أمي فقط دون غيرها.

- أخبرني أين أمك؟ هل تركتها بخير؟

وأنقذني عثمان من الحوج الكبير الذي وضعتني فيه خالتي، ماذا سأقول لها كيف أنقل إليها الكارثة؟

- قتلوهم جميعا.

هكذا نطقها عثمان مبتورة ... مختصرة مضغوطة.

- جميعا...من تقصد؟

هكذا علق زوج خالتي وهو يوجه نظرة إلى عثمان الذي ردّ بمرارة شديدة:

---

[1] انظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، ص 166.

[2] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 22.

- كل سكان القرية لم ينج أحد إلا أنا ومحمد وعائشة الصغيرة.
- بالوحشية ...بالوحشية.
- لقد تنبأت منذ سنوات طويلة فلم تصدقوني إنهم أعداؤنا.
- صحيح يا محمد ما قال رفيقك؟
- لم تكن خالتي لتصدق ما وقت ...هكذا في لحظات عابرة تقتل قرية عامرة.
- كم كان عددهم؟ متى قدموا؟ ماذا كانوا يحملون؟"[1]

ومن أمثلة المشهد نجد كذلك:

- أقدام من هذه التي تضرب في الوحل والماء؟
- أقدام تخيف، فماذا ترين يا خالة؟

ردّت خالتي بلهجة الواثق مطمئنة

- أقدام رجالنا ...لن يصل الأعداء إلى الحريم إلى على جثثهم.
- وصلت الأقدام إلينا ... اتضح لي صوت الشيخ وصوت زوج خالتي.
- أنتم بخير؟ لقد بدأ المطر ينسحب ويصفوا الجو لا تخافوا.

وردّت خالتي على زوجها

- نحن بخير.

قال الشيخ مطمئنا:

- الحمد لله الجميع بخير هيا لنعد حيث الرجال"[2]

ونجد المشهد أيضا في الحوار الذي دار بين الفتاة مريم وزوجها:

- حبيبي لابد أن نهرب بحلمنا الجميل.
- هربيه أنت
- بل أنت
- لن أتركك خلفي ... أنت حلمي يا حبيبي ...إما أن نعيش معا أو يعيش أحدنا في الآخر ... ليس هناك خيار.
- وأنت يا حبيبي الشرف...

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 23-24.

[2] المصدر نفسه، ص 48-49.

- وأنت الغد المشرق.
- يجب أن تفري ... هيا ... هيا.

نجد أن الكاتب من خلال هذه التقنية (المشهد) منح فرصة للشخصية لإبداء أرائها وأفكارها، فقد أراد الكاتب تعطيل السرد وإبطائه من خلال استعمال تقنية الحوار بين الشخصيات.

الوقفة الوصفية: وتتمثل في مساحة الاستراحة التي يتوقف فيها السرد فاسحا المجال لآلية الوصف بالعمل والتصوير والتدقيق، حيث يصل السرد إلى منعطف حكائي يتوجب التوقف من مسح الموجودات السردية مسحا وصفيا يساعد في تلقي حيوات السرد على نحو أفضل[1].

الوقفة الوصفية شأنها شأن المشهد فكل منها تعطل عملية السرد ، ومن أمثلة الوقفة الوصفية في الرواية نجد" "...وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة ... آذان طويلة ...وعيون كثيرة ... مناخير ...وخراطيم ... مخالب ... ذيول ...وأشعار"[2].

وفي قوله أيضا:

"...فسكتوا دفعة واحدة وتركزت نظراتهم على شيخ في الستين من عمره يجلس بالقرب مني قوي البنية مشرق الوجه يلبس عباءة بيضاء غزا الشيب معظم شعر لحيته فزاد وسامة ملامحه وزاده هيبة ووقارا"[3].

ويقول أيضا:

"...لقد تلبد شعرها الحريري اللماع، واكفهر وجهها ...وتشققت شفتاها وزاغت عيناها المسيجتان يقضبان من اليأس والحزن العميق"[4].

ونجد الوصف أيضا في قوله:

---

[1] محمد صابر عبيد: جماليات التشكيل الروائي، ص 223.

[2] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 25.

[3] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 25.

[4] المصدر نفسه، ص 29.

"...وابن خالتي فتى قارب الثلاثين يميل إلى الطول والنحافة، فيه الكثير من صفات أمه، لونها 000 خضرة عينيها ... جمال ملامحها ... بريق شعرها ... جمالها الفياض البالغ العنف أحيانا.... متعلم تفوّق في تعلّمه زار الكثير من بقاع الأرض وخير الشعوب والأمم ... درس بالسعودية مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم ومسجده"[1].

وظف الكاتب تقنية الوصف بكثرة في روايته، فهو يقدم لنا صفات هذه الشخصيات من أجل تقديمها للقارئ من جهة وتعطيل السرد من جهة أخرى.

3. المكان:

سعت الرواية التجريبية إلى هدم البنية التقليدية للرواية بما فيها المكان، وذلك من خلال تعتيم المكان وعدم تقديمه تقديما واضحا.

نجد حميد لحميداني يوضح ذلك قائلا :"للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف"[2].

فكتاب الرواية التجريبية لم يعنوا أشد الاعتناء بالمكان كما كان لدى كتاب الرواية التقليدية، فلم يعد الكاتب التجريبي يقدم توضيحات أو ملامح مفصلة للمكان، فهم يرون: "أن الكاتب الروائي بتأنقه ومبالغته في تحديد معالم الحيز قد يجعله غير صادق مع نفسه ولا مع المتلقين أيضا"[3].

1.3 أصناف المكان وتمظهره في الرواية.

إن المكان من العناصر الفنية الهامة المكونة للنص السردي، وهو ما دفع الكثير من النقاد لدراسة هذا العنصر السردي الجوهري، ومن بين تلك الدراسات الدراسة التي قدمها "يوري لوتمان"، والمبنية على أساس مجموعة من التقاطبات أو الثنائيات الضدية، انطلاقا من مفهوم المسافة (قريب/بعيد)، أو الحجم (صغير/كبير)، أو مفهوم الاتصال (مغلق/مفتوح، داخل/خارج)، وتحت هذه التقاطبات المكانية نجد التقاطبات الثقافية، فإذا نظرنا إلى المفاهيم التالية:"أعلى/ أسفل،

---

[1] المصدر نفسه، ص 30.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 71.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 202.

داخل/ خارج" "قريب/ بعيد" "منفتح/ مغلق"، نجد أنها تكتسب مفاهيم ثقافية مثل "قيم/غير قيم" "حسن/ سيء" "تسامح/ تعصب" ...إلخ[1].

فضمن هذه الأنواع ركزنا على ثنائية "منفتح/ منغلق" "داخل/ خارج"، ومت تحتويه من تقاطبات ثقافية، كالتسامح والتعصب الاتساع والضيق، المرونة والتشدد، ولم يكن هذا اللااختيار اعتباطيا أو عشوائيا، إذا حاولنا النظر إلى الأماكن التي تشكّل إطار الأحداث في رواية الكاتب "عز الدين جلاوجي" فوجدنا أنا ثنائية "المغلق والمفتوح" هي الثنائية الأساسية في هذه الرواية، ذلك أن خاصية الانفتاح والانغلاق ذات إنتاجية دلالية عالية، بتحقيقهما رؤية أعمق للمضامين المبطنة داخل المكان الروائي.

إن المجتمع في أصل نشأته وتشكّله واشتغاله خاضع بصفة مطلقة لخاصية الانفتاح والانغلاق، فالمكان المفتوح هو حيّز مكاني رحب متاح لجميع الشخصيات الروائية، حيث لا تحدها حواجز وتحس فيه الشخصية الروائية بالانتعاش والطمأنينة والأنس والألفة[2].

أما في المقابل نجد المكان المغلق وهو فضاء ضيق ومحدد بأطر تمنع اختراقه وانفتاحه، إلا أن المسألة ليست بهذه البساطة، فقد يتحوّل الفضاء المغلق إلى فضاء منفتح عبر اختراقه بواسطة الخيال، والعكس أيضا صحيح، إذ يتحوّل الفضاء المفتوح إلى فضاء مغلق رغم اتساعه، وهذا حسب ما تضيفه الشخصية على المكان من مشاعر وأحاسيس[3].

أ. المكان المفتوح:

إن المكان المفتوح حيّز مكاني في رحب لا تحده حدود ضيقة، فهو يشكّل فضاء حبا تحس فيه الشخصية الروائية بالانتعاش والطمأنينة، والأنس والألفة، وغالبا ما يكون هذا المكان لوحة طبيعية في الهواء الطلق، وقد نجد هذه اللوحة في البيت والقرية التي تكرر ذكرها في رواية "الفراشات والغيلان" لعز الدين جلاوجي، فالبيت هو الماضي والقرية هي مكان الطفولة، حيث

---

[1] يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، العدد 18، 1987، ص 69.

[2] جبالي مريم أنيسة، صورة الأرض في روايات عز الدين جلاوجي: مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010، ص 171.

[3] أنظر: صالح ولعة، البنية المكانية في رواية "كراف الخطايا" دراسة سيمائية، ص 82.

يصور لنا الكاتب طفولة محمد رفقة عائلته المؤلفة من والده ووالدته وشقيقته ذات العام ونصف العام، وكذا رفقة جدته وعمته الأولى المقعدة والثانية ذات العشرين ربيعا، بيته الذي يمثل بالمسبة له الحضن والذاكرة ، فيقول :"ما أجمل تلك الروابي التي أينعت بين جنباتها زهرة أقحوان ... وغردت فوق أكماتها شحرورا...

ورقصت فوق أزهارها وأعشابها فراشة جميلة حالمة...

وضعت لعبتي عند جذع شجرة البرتقال واندلعت أعدو خلف فراشة ظهرت للتو تراقص الأزهار، كأنما تستعرض كفاءتها في الرقص، كأنما تتحداني أن أمسكها أو أتمكن من النظر إليها بإمعان، وأكتشف دقائقها الفاتنة الجميلة"[1].

ويذكر دفء وحنان والده فيقول :"تذكرت أيام الصيف حيث كنت أقصد والعائلة شواطئ البحر فنتمتع برماله الذهبية ومياهه الدافئة الناعمة، أو حين نقصد غاباتها العذراء المفعم بالعذوبة والفتنة، وكانت العائلات تلتقي على الطعام الواحد، ننضجه جميعا، ونأكله جميعا ... نغني ونرقص إلى آخر الليل"[2].

وهو يتحسر عن هذا الماضي الطي أصبح حطاما على أيدي غيلان بشرية متوحشة حطمت طفولته وشردته مع شقيقته "عائشة" وصديقه "عثمان" الذي لم يتبقى له غيرهما، فهما الملاذ الوحيد له بعد رحيل الأهل والميتة البشعة التي لاقوها، فهو يذكر في روايته "من هؤلاء الوحوش يا أمي؟ ماذا يريدون لما كسروا الباب؟ ماذا فعلنا؟

وفجأة اندفعت جدتي النحيفة وقد كان المرض يهدها تردهم عن أبي ... فأسقطوها أرضا، وهمّ والدي أن يوقفها من سقطتها فأفرغ أحدهم وابلا من الرصاص تقيأته حديدته اللماعة الطويلة وملا الحجرة وممن شديدة"[3].

وقد استنكر بهذه المقطوعة معاناة أهله المضطهدين من قبل الغيلان كما أسماهم، وهو قد حزّ في نفسه ميتة عمته وألمّت صورة عمته المعوقة في مخيلته فرأيتها ممتدة على الأرض والدم

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 71.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

يضمخها ... ما بين نهديها وتحت سرتها وقد تعرّت من ثيابها ... وترامت جديلتاها ذات اليمين وذات الشمال ... وطبع الموت على شفتيها ابتسامة ألفتها بها دائما"[1].

فأخذ محمد شقيقته وهرب بها بعيدا عن أنياب الغيلان المتوحشة متجها نحو القرية لأن بيتهم منعزلا عن القرية، فالقرية هي المكان المفتوح بالنسبة له، وهي الحضن الدافئ الذي يهرب إليه من قسوة ما حدث وهو مكان الطفولة والالتقاء والطمأنينة، فقصد المسجد بالذات لأنه الأكثر أمانا ضد أي عدوان، ولكن ما فوجئ به كان أعظم مما رآه، فلم يجد سوى الدمار يملأ المكان بقوله :"وبدرت مني التفاتة إلى الأرض ... ما هذا المزروع على تضاريس وجهها؟ بالله إني أخطو فوق جثث الأموات، عشرات هنا وهناك... مقطعوا الرؤوس"[2].

وبعد الانتقال إلى القرية طلبا للنجاة ليصدم بواقعها المر وما تحمله من آلام ومآسي وأحزان في طياتها، فكان قد قتل كل من فيها فقرر أن يهرب مع شقيقته إلى القرية المجاورة وفي طريقه إلى هناك التقى عثمان صديق طفولته فأخذه معه، وهنا قد ذكر الكاتب كفضاء جغرافي فقط، وإنما كأنه ماضٍ في صيغة تجعله مادة للمستقبل، فالمكان المفتوح لما يجول في ذاكرته والذاكرة هنا هي الألفة والحميمية والأمان، فالحاضر ولدّ صورا للمكان المفتوح الذي يقع في أحضان الماضي في صيغة علمية تجعل الماضي مادة المستقبل أو مادة تعويض لفراغ الحاضر ووحشيته[3].

وهذا ما أراد الكاتب الوصول إليه وأن يجعل من المكان المفتوح ذاكرة، فبمجرد ذكر كلمة قرية يتراءى لديه معاناته مع أسرته ويتذكر بأنه خير كل شيء فهم المعاناة بقريته مرتع طفولته، فكلما أحس محمد بغربة الواقع القاسي راح يتذكر ماضي طفولته وشبابه لاحتمال محنة الحياة والإبقاء على الأمل حتى وإن كانت الظروف قاسية.

إن المعنى العميق الذي يشير إليه جلاوجي في روايته هو ضرورة التمسك بالأرض والوطن مهما اشتدت وطأة من يملكون المال والسلطة، لأن الأرض هي التي تعطي للإنسان هويته

---

[1] المصدر نفسه، ص 56.

[2] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 18-19.

[3] أوريدة عبودة: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس تائرة، دار الامل للطباعة والنشر، ط 1، 2009، ص 54.

فيستطيع بها الدفاع عنها وحمايتها من مفسديها، ولا يستطيع أن يوفيها حقها مهما كان عطاؤه لها، ورد ذلك في "محمد، عثمان ... أنظرا هناك ..رأيتما تلك القمم الشامخة التي تكسوها الثلوج؟

ذلك وطننا الذي مازلنا وسنبقى نحمله في قلوبنا أبدا ... نحن لم نهاجر لنبقى هنا بل هاجرنا لنعود.. ولن تزيدنا الأهوال إلا صلابة وقوة ... والمصائب تزلزل الرجال لتشحنهم"[1].

فبنية المكان المفتوح في هذه الرواية تخضع لرؤيا الكاتب أغلب الأحيان ليصبح المكان (المدينة) ضيقا مغلقا نجسا إذا ما قورن بالمكان (القرية) المفتوح الطاهر النقي.

ب. المكان المغلق:

وهي الأماكن المحصورة غالبا في حيّز فضاء محدود المساحة يرتاد عليها الشخص ليجد نفسه يقاسي آلام الهموم والأحزان، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة[2].

فلا يوجد مكان أليف مطلقا، ولا مكان معادٍ مطلقا، ذلك لأن المكان يتغير حسب رؤية الشخصية له، كما سبق وأن أشرنا، فبين أرض القرية "المكان المفتوح" التي تجمع البساطة والنقاء والبراءة، نجد في المقابل المدينة التي تمثل بالنسبة للشخصية "المكان المغلق" الذي يجمع بين البؤس والشقاء والمعاناة والمرض، "وتمّت الإجراءات ووجدنا أنفسنا بعدها في العراء ... حشود من الناس"[3].

" ...لقد وضعنا شعبنا في فم أفعى ... لقد نجحوا في تشريدنا وقتلنا قتلا باردا"[4].

ها نحن مشردين عرضة للجوع، الموت والجهل، حتى المساعدات كانت مسممة وأصابوا من خلالها بكثير من الأمراض فالكاتب كان يحمل ألم البعد عن أرض القرية التي تبعث دائما بريق أمل من الأفق لأن المدينة في نظرة ضيقة توحي بانحصار الذات ويصبح المكان فيها عدواني لأن الشخصية تختنقها السلطة والقهر، ذلك أن الحياة تصير سجنا رهيبا، يجد فيها الإنسان نفسه

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 63-64.

[2] مجموعة من المؤلفين: البنيوية التكوينية والنقد الادبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1986، ص 63.

[3] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 60.

[4] المصدر نفسه، ص 65.

مضطرا في كل لحظة أن يمشي وفق ما يمليه عليه الآخرون، وهذا الانغلاق هو الذي دفعه للارتماء في حضن القرية لتتعمق العلاقة الوجدانية كلما زادت حالة الغربة في نفس الشخصية.

ومنه أن ثنائية المفتوح والمغلق عند الكاتب تقوم على أساس الحالة النفسية والشعورية التي تعيشها الشخصيات الروائية والمفارقة بين عالم القرية وصفائه وهدوئه وسلطته، وبين عالم المدينة المكان الغريب الذي لا تشعر فيه الشحصية بالأنس والألفة، كانت فضاء لاتساع حجم المعاناة والبؤس والضقاء.

وهكذا فقد استطاع الكاتب عز الدين جلاوجي أن يرسم من خلال الفضاء المكاني ببعديه "المفتوح والمغلق" ثنائية تقابلية تضادية بين فضاء القرية وفضاء المدينة، كما أظهر لنا من خلال شخصياته الروائية الحب العميق للأرض، والوفاء لها الذي يتجاوز الحدود الجغرافية وبلغة شاعرية استطاع أن يرسم لنا البعد الجمالي للأرض (القرية) في الرواية، فهي الماضي والحاضر والمستقبل والمفتاح لكل الجراح والمعاناة التي شهدتها الشخصيات.

4. الحدث:

إن التجريب في الكتابة الروائية ذهب إلى تجاوز كالتقنيات التي كانت سائدة في الرواية التقليدية، ومن بينها الحدث، فالحدث عموما هو مجموع الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا نسبيا يدور حول موضوع عام، وهي تعمل عملا له معنى، إذ هي المحور الأساسي الذي يربط عناصر القصة ارتباطا وثيقا كارتباط الخيوط معا في نسيج يشكّل قطعة قماش[1].

فالحدث لدى كتاب الرواية التقليدية يتبع فيها الروائي التطور النسبي المنطقي للأحداث، حيث يندرج القاص بحدته من المقدمة إلى العقدة فالنهاية، أما في الرواية الحديثة فيشرع فيها القاص بعرض الحدث من لحظة التأزم (العقدة)، ثم يعود إلى الماضي أو إلى الخلف ليروي حدث البداية مستعينا ببعض التقنيات والأساليب[2].

---

[1] محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية، أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 11.

[2] أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1998، ص 32.

وهذا ما نجده في رواية الفراشات والغيلان، حيث تدور أحداثها على واحدة من تلك البقاع التي عاشت مأساة إنسانية، مأساة أطفال شردتهم الحرب والظلم وجعلهم يكبرون قبل الأوان، تحترق لديهم مراحل الطفولة، ويتشابه الزمن لديهم ويختزل في زمن واحد هو زمن الموت المتربص بهم ليل نهار، ويغتصب الوطن أمام أعينهم كما تغتصب أمهاتهم.

تنطلق الأحداث الثنائية التي جسدها الروائي في النص "الفراشات والغيلان"، فمنها يتشكل الفعل الدرامي والصراع والأحداث وتبنى الشخصيات، إذ نجد الأحداث تتحرك على منحنيين متضادين يحاول كل واحد الوقوف في وجه الآخر، إذ تبدأ أحداث الرواية بداية من مطاردة الجنود الطفل يمل لعبته، وذلك لاغتيال رغبة الطفل في اللعب وحرمانه من طفولته وأحلامه البريئة، ليتحول الطفل من مطارد يحمل لعبته وخائف عليها أكثر من نفسه إلى شاهد على المأساة التي حدثت أمام عينيه،فيقول :"وفجأة اندفعت جدتي النحيفة وقد كان المرض يهدها تردهم عن أبي، وقد اجتمعوا عليه كالطيور الجارحة وعالجوا جدتي بضربة قوية على خدها الأبيض فأسقطوها أرضا دون حراك، وهمّ والدي أن يوقفها من سقطتها فأفرغ فيه أحدهم وابلا من الرصاص تقيأته حديدته اللماعة الطويلة، وملأ الحجرة وميضا شديدا ... تهاوى أبي جثة هامدة فوق جدتي ..."[1].

ويفقدان الأب والأم وكل العائلة بل كل سكان القرية، تبدأ أحزان مراحل الطفولة ويكبر الطفل قبل الأوان إلى رجل، حيث تسرق طفولته وبراءته وتبدأ رحلة التشرد والضياع، فيقول:"...إن الرحلة ستكون طويلة شاقة بدون شك ...وستكون محفوفة بالمخاطر الجسام ...

من هذه اللحظة يجب أن تذبح الطفولة والبراءة ... يجب أن نكون رجالا القوة والصلابة والصرامة هي السبيل إلى نجاتنا وبقائنا أحباء ...فلنكن رجال"[2].

إذ يفاجئنا الروائي في نهاية الرواية بانتصار الفراشات، البراءة على الغيلان وتشرق شمس الحرية على كوسوفا، ويعود الأطفال إلى ممارسة ألعابهم المفضلة.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

من خلال هذه الرواية التجريبية نجد أن عز الدين جلاوجي لم يعتمد على توالي الأحداث وترابطها، أي بداية ثم وسط ثم نهاية، فالكاتب اعتمد على اختراق هذا التتابع وبنى أحداثه على التشظي، ومن أمثلة هذا التلاعب بالحدث ما يلي:

يقول :"...وتماسكت ثم انفجرت باكيا ... كانت عائشة ترقبني في حيرة وبقربها كان يقف عثمان تمثالا ينحدر الدمع من عينيه حبات لؤلؤ"[1].

وينقطع الحدث بحدث آخر فيقول :"...ولمعت على شاشة ذاكرتي صورة الطفلة الأردنية أخت عثمان ...عسكري تخبث بدين ...أصابعه مخالب...أذناه طويلتان ...أسنانه تلمع خارجة بين شفتيه ...أنفه خرطوم ممتد كجذع شجرة مجثثة يابسة ... كست فأس ... والمسكينة ذات العام الواحد مقطوعة الرأس محمولة في يده اليمنى من ساقها الأيسر والدم ينزف من رقبتها ... هي أرنب ... لا بل طفلة ... لا بل أرنب ... واختلطت الصور أمام عيني تستفز عواطفي..."[2].

ثم يعود إلى الحدث، فيقول :"... بدأت الحركة تدب في القرية وتناهى إلى مسامعنا أصوات جرارات وشاحنات..."[3].

ومن أمثلة التلاعب بالحدث، "...دبت حركة غير عادية ...وتعالت ألسنة اللهب ووهيج الجمر...وارتفعت روائح أطعمة مختلفة متنوعة ...انزويت بعيدا بصحبة عثمان ورحت أرقب المشهد بصمت"[4].

ثم ينقطع هذا السرد للحدث بسرد من حدث آخر في قوله :"...تذكرت أيام الصيف حيث كنت أقصد والعائلة شواطئ البحر فنتمتع برماله الذهبية ومياهه الدافئة الناعمة أو حين نقصد غاباتنا العذراء المفعمة بالعذوبة والفتنة.

وكيف كانت العائلات تلتقي على الطعام الواحد تتضجه جميعا ... ونأكله جميعا...نغني ... ونرقص إلى آخر الليل ..ثم ننام لنقوم صباحا .. إن سحر تلك الأيام لا يقاوم أبدا"[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص 38.

[2] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 38.

[3] المصدر نفسه، ص 39.

[4] المصدر نفسه، ص 44.

[5] المصدر نفسه، ص 44.

ليعود بعدها مباشرة إلى الحدث الأول فيقول :"...عين الشيخ رجالها للحراسة والتناوب عليها واجتمع الباقون معه ..."[1].

ومن خلال هذه الأمثلة نلاحظ أن الكاتب تلاعب بالأحداث بين الماضي والحاضر، فرواية التجريب عمدت هذا الاحتكاك بين البداية والوسط والنهاية متجاوزة التقنيات الكلاسيكية.

5. الاشتغال في اللغة:

إن الكتابة الروائية عمل فني جميل يقوم أساسا على اللغة ولا شيء غير اللغة لأن اللغة هي الحامل لأفكار الروائي ومضامين كتاباته في الرواية، الوعاء الذي يحمل جميع العناصر الروائية كالمكان والزمان والشخصيات والسرد والحوار والوصف وغيره، كونها الأداة التي يعبر بها الكاتب عن أفكاره إن عليه أن يوظفها أجمل توظيف ليبتكر من خلالها عوالم جديدة ومهمته أن يحرفها عن مسارها التقليدي ليخلق منها عالما لغويا مغايرا عن لغة الحياة اليومية وعن لغة المعاجم أيضا، فكل روائي له لغة مناسبة ينفرد به عن غيره ويشكل من خلالها قالب تعبيري متنوع في الكتابة[2].

فقد كانت اللغة في السابق مجرد أداة للتعبير قريبة للتقرير والسطحية، لكنه مع ظهور الرواية التجريبية تخلّت عن سطحيتها وتعاملت مع اللغة بطريقة جديدة.

فاللغة غدت عنصرا مهما من عناصر التجريب الروائي، حيث استطاع الروائيون الجدد الانفلات من التقاليد اللغوية المألوفة، حيث يقول عبد المالك مرتاض في هذا الصدد:

"إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتقيقها، غير أن عدم علوّها لا يعني إسقافها وفسادها وهزالها وركاكتها ...وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء..."[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص 44.

[2] يحي يخلف: اللغة في الخطاب الروائي، www.diwanalarab.com

[3] عبد المالك مرتاض: ص 165.

ومن هنا تتميز اللغة في نص الرواية الجديدة بأنها نص لغوي في المقام الأول يتميّز ينسقه المنفرد في إيقاع التناسب بين السرد والوصف والحوار والمناجاة، وبنسيجه اللغوي البديع الساحر، الذي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية انتقلت بموجبها الرواية الجديدة إلى رواية شعرية همها الأول والأخير تحقيق هذه الجمالية، وبذلك سعت الرواية الجديدة ولا تزال في سعي دؤوب إلى تدمير البنية التقليدية للرواية"[1].

فقد ارتبط وجود الرواية الجديدة بقدرتها على التعامل مع اللغة تعاملاتها، ونجد الروائي عز الدين جلاوجي من الذين استطاعوا أن يتعاملوا مع اللغة في إطار مغامرة التجريب، هذا المبدع الجزائري الي يتميّز بروح التجريب المستمر، وبكتاباته الجريئة، المغتسلة بأمطار الشعر، ذي اللغة الروائية الرمزية.

فاللغة في رواية الفراشات والغيلان هي صحيحة وفصيحة، فنية راقية وما زادها جمالا ونقاءً اللغة الشعرية السحنة بالإيحاءات الرمزية التي كل دال من دوالها يتحول إلى رمز منتج لدلالات تجذب المتلقي، وتأسره وتزيد النص عمقا وثراءً، فقد اعتمد الروائي عز الدين جلاوجي في بناء النص على لغة خلاقة لا تتكلم بلغة العبارة الشفافة، وإنما تتحدث بلغة الرمز والإشارة التي تبعث في النفس لذة جمالية، وهذا واضح في الرواية بدءً بالشخصيات.

ظل الفراشات التي استعارها الروائي من الطبيعة الحية، والتي تعرف برمزيتها الدالة على البراءة والأمانة، فهي رمز للحلى بألوان الطيف، حيث تظهر وتكثر الفراشات في مواسم الربيع، ومع تبرعم الأزهار وانبعاث روح الاطمئنان والسلام ونجد ذلك في الرواية:

تذكرت شلة الأصدقاء، حيث نجتمع عند الساحة العامة وننطلق كالعصافير، كالفراشات ...تعدو ... تتسابق ... تقفز ... تتعالى ضحكاتنا وأحلامنا وآمالنا[2].

---

[1] بعطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 8، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص 07.

[2] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص35.

والغيلان التي هي رمز الليل والوحشية والعنف والخوف التي تعرف بأفعالها الوحشية من قتل واغتيال وإبادة جماعية، فهي تشير إلى الشر في الذاكرة البشرية والعدوان، "...سيأكلونها طبعا ... هؤلاء الوحوش يأكلون لحوم البشر ...إذن هؤلاء الغيلان الذين كانت جدتي حدثتني عنهم دائما"[1].

إن رواية الفراشات والغيلان تستغل في بنائها للمعنى على الرمز والاستعارة، فلعبة الطفل التي حطمتها الغيلان بأرجلهم جسدها الروائي رمزا معبرا عن وحشية جنود العرب التي تعجز اللغة العادية عن وصفها، وذلك لأن تحطيمهم اللعبة هو تحطيم للطفل في حد ذاته، وذبح لأحلامه الوردية، فجعل الرموز الطبيعية التي وظفها الكاتب في روايته بلغتها الجميلة تزرع في النفس بذور التفاؤل بكل دولها الرامزة:

السماء الباكية مطرا تعبر عن مساندة الرب لقضيتهم العادلة.

"...هطلت أمطار غزيرة كأنما السماء اندلعت صهاريجها فأفرغت حمولتها"[2].

وهي دليل على أن هذه المعاناة هي مجرد امتحان.

ونجد كذلك قبة المسجد الصامدة رغم الدمار الذي ألحقه الضرب بالقرية وهي مشرعة يديها، متضرعة لرب السماء، فهي رمز ودليل على نصرة الرب وثبات قلب الكوسوفي على قيمه ومبادئه ودينه، "...أتصمدين أيتها المنارة لتبقي شاهدا على أهل القرية ؟؟؟ تحكين لكل من يمر بك قصتهم..."[3].

فالروائي استطاع أن يلعب باللغة وعلى تشكيلها وتصميمها بشكل يخالف المألوف موصفا في عمله اللغة الشعرية الموسومة بالتشبيهات والاستعارات، كان ناحتا للعبارات والألفاظ متلاعبا باللغة مخرجا إياها من وظيفتها الاخبارية الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية تعتمد الإيحاء بالمعنى عبر عبارات ومقاطع شعرية زادت النص رونقا وجمالا، ومنحت الرواية خصوصية أسلوبية قربتها من كثافة التعبير الشعري في قوله :"وطالما رأيت هذه الوجوه الجامحة كوجوه الخيل... المتعالية كرؤوس السرو ...

---

[1] المصدر نفسه، ص 20.

[2] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 47.

[3] المصدر نفسه، ص 40.

المكابرة كهذه الأرض ...

المستعصية كهذه الجبال الشواهق الشوامخ...

البريئة كعيون الأطفال ...

السمحة كلون الحمام الوديع..."[1]

وفي قوله كذلك:

"أرض كوسوفا كمل قال أرضنا ...

من تربتها نيتنا...

من أريجها أينعنا وأزهرنا...

وعليها ...فيها يجب أن نموت...

بين شفاف فيها الدافئ ندفن...

ونحن أول من مات من أجل هذه الأرض؟

ولن نكون آخر من يموت طبعا..."[2]

ويقول كذلك:

"أيها الحنان ضمني إليك...

أيها الشوق ذوبني فيك ...

أيتها الفرحة الراقصة ...

يا ألوان القوزح في عيون الأطفال ...

يا حلى الثوار الأبطال..."[3].

ونذكر أيضا:

"....أيتها الليل ظل ما شئت...

أيتها السماء أمطري ما بدا لك ...

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

[3] المصدر نفسه، ص 38.

أيتها الدروب الوعرة تمددي إلى سدرة المنتهى...

في قلوبنا...

في صدورنا براكين التحدي...

في جوانحنا حرارة الاستمرار..."[1].

ومن أمثلة الإستعارة والتشبيهات نذكر كذلك

يغتال الهواء من حولي ... أحس بالاختناق ...تزداد دقات قلبي...

يكاد يطير مني ... يكاد ينفجر..."[2]

"ما هذا المزروع على تضاريس وجهها؟؟ يا الله إني أخطو فوق الجثث"[3]

ويقول أيضا:"...حكاية عن أخته الصغيرة ذات العام الواحد، حيث عمد أحدهم فحملها من سريرها وضرب رأسها بخنجره فأطاره ثم حملها من رجلها كما يحمل الصياد الأرنب بالضبط"[4]

.

ومن خلال هذه الأمثلة نجد أن الروائي عز الدين جلاوجي استطاع أن يلعب باللغة كما يشاء، فقد استعمل اللغة الشعرية بكثافة، وهذا ما تحمله اللغة من إيحاءات ودلالات ورموز.

ولا تكاد فقرة من فقرات النص تخلو من هذا التعبير المكثف الذي يبرز قدره الكاتب على إخراج اللغة من وظيفتها الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية شعرية وخوضه غمار التجريب.

ثانيا: البرازخ النصية.

ويقصد بالبرازخ: المحيط النصي أو ما يسمى بالعتبات النصية، تندرج رواية الفراشات والغيلان ضمن الروايات متوسطة الحجم، تنسحب على واحد وثمانون صفحة قسمها الروائي إلى تسعة لوحات أو فصول، فهي رواية عجائبية تسلك وتنتهج البناء الغرائبي بتمثيلاتها وتداعياتها

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 48.

[2] المصدر نفسه، ص 2.

[3] المصدر نفسه، ص 17.

[4] المصدر نفسه، ص 20.

واسقاطاتها المرهبة، تتميّز ببلاغة شعرية كثيفة اعتمد عليها عز الدين جلاوجي لامتناع قارئه عن طريق لغة الإيحاء والرمز.

الفراشات والغيلان رواية تجريبية مشحونة دلاليا وفنيا، تتمرد على أعراف الكتابة الروائية التقليدية، حيث يعمل جلاوجي على خرق أفق انتظار القارئ، وكسر جميع توقعاته، فيطل عليه في كل مرة من منطقة إبداعية غير متوقعة.

تنطلق في مقاربة عتبات الرواية من تأمل غلافها وما يحمله نحاول استنطاق دلالاتها:

1. الغلاف:

تحول الغلاف في النصوص الروائية المعاصرة من مجرد وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية التي يستعين بها القارئ في مقاربته لنص المتن.

الملاحظة الواجب تسجيلها بداية وجود لونين على غلاف الرواية: اللون الأزرق الغامق الموجود في أسفل الغلاف فهو يوحي إلى الألم والفساد وتتوافق هذه الدلالة مع مضمون الرواية، حيث يحيلنا اللون الأزرق الغامق على الظلم ووحشية الإنسان التي تصنع الفعل وتملأ الأرض دما وظلما.

واللون الأزرق الفاتح الذي يسيطر على أغلبية الغلاف الذي تتوسطه فراشات محلقة في سمائه، فهو يوحي إلى الهدوء والسلام والتفاؤل، فهو يحمل في دلالته تلك البراءة المهاجرة والهاربة من أفعال الغيلان البشرية، وجرائمها إلى حيث يوجد السلام والأمان، إلى حيث يمكنها التحليق بعيدا كالفراشات في سماء أحلام الطفولة.

وهذا ما يبدو جليا في هذا المقطع:

...لقد هدأ الغيلان العش الدافئ ... هدوا أسرتي ...اغتالتها سهام الغدر اللعينة ... إلى أين سنلجأ؟ من يضمنا إلى حضنه؟ من يرضعنا حنانا نرضعه هنا...من سيأتي لابد أن أخرج ...لابد أن أغادر ... لعل الغيلان ستعود..."[1].

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 16.

أتخيل الأطفال ...الأطفال اللاعبين أمامي فراشات جميلة تدغدغ حذا الأرض في براءة وتحلم بشروق الشمس"[1].

2. العنوان:

يعدّ العنوان أحد أهم مصاحبات النص، لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي، فهو "الذي يتيح أولا الولوج إلى حال النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه، لاستنكار أسراره العملية الإبداعية وألغازها"[2].

فهو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إيذانا بالدخول إلى عوالمه أو التراجع عن ذلك.يتكون العنوان من كلمتين معرفتين (الفراشات والغيلان)، تتوسط الإسمين الواو، والتي هي في عرف النحويين عاطفة، أي أنها تربط بين شيئين يكون بينهما علاقة، إلا أن البنية العميقة لهذه الجملة قد حققت انفصالا بالتضاد.

الفراشات/ الغيلان، وبذلك يصبح الواو يعطف ذاتين متضادتين"[3].

والمتعارف عليه أن:

الغيلان: هي رمز للشر في الذاكرة البشرية والفراشات هي رمز البراءة والأمان، فيضعنا الكاتب من البداية أمام إشكالية، فتتحول الواو من عاطفة إلى فارقة تفصل بين اسمين يتحركان في مجالين مختلفين ومتوازيين لتحقيق برنامجين متضادين (برنامج الفراشات وبرنامج الغيلان).

فهذه الثنائية المجسدة في العنوان: الفراشات والغيلان نجدها تمثل بؤرة النص منها تتفجر كل الدلالات، وتتفرع عنها ثنائيات أخرى: ظلام ونور، البراءة والشر، الانفتاح والانغلاق، ذات متعدية وذات معتدى عليها، حيث نجد أن الأحداث تتحرك على منحنيين متضادين، حيث يحاول كل واحد منهما الوقوف في وجه الآخر وتغييبه ومباغتته وتفويضه، فلكل واحد من هذه الثنائية زمنه المفضل وصفاته وأفعاله.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 81.

[2] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، د ط، 2007، ص 06.

[3] حسين فلالي: خطاب الفعل/ فعل المحو في رواية الفراشات والغيلان، مقاربة سيميائية، الملتقى الدولي للسرديات، جامعة بشار، الجزائر، 2003، ص 02.

فالغيلان تفضل الليل لتحقيق برنامجها وزمن ظهورها يبقى غير محدد، حيث تفشل الفراشات في رسم الشكل الحقيقي لهذا المخيف، فتلجأ إلى ما تخزنه الذاكرة من مرويات شعبية لرسم صورة متخيلة لهذه الغيلان، فتأتي الصورة مشوشة مركبة من حيوانات متوحشة تتسم بالرعب والتدمير، "وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة ...آذان طويلة ... وعيون كثيرة ... مناخير ...وخراطيم... مخالب ...ذيول ... وأشعار"[1].

أما الفراشات فيكون ظهورها في الربيع في زمن منفتح على الطبيعة، فهي عنصر من عناصر الطبيعة الداعية إلى الراحة والاطمئنان، وذات معتدى عليها من طرف الغيلان، فهي البراءة التي تحلم بغد أفضل حتى تحلق بعيدا فرحة بطفولتها.

قدّم جلاوجي الفراشات على الغيلان في العنان لأن الشر مهما طغى فإنه سيزول يوما ويفنى بقوة الخير، "...سيكون الانتصار حليفنا بحول الله مهما اشتد تكالب الظالمين وطغيانهم صبرا آل كوسوفا فإن موعدكم النصر ..."[2].

3. الإهداء:

بنية الإهداء من البنيات الأسلوبية التي يلجأ إليها الروائي في محاولة جادة في تقدير الآخرين وخصهم بالشكر والعرفان، ويظهر من خلال الإهداء أن جلاوجي قدم إهداءه إلى ثلاث فئات من البشر:

الفئة الأولى: يحتقر فيها جلاوجي الوحوش البشرية التي تجردت من إنسانيتها فيقتل أخوه الإنسان بمجرد اختلاف في دين أو لغة أو جنس، "ما أحقر الإنسان يضطهد الإنسان"[3].

الفئة الثانية: يقدم جلاوجي إهداءه إلى كل أبطال العالم من شباب ورجال ونساء وأطفال وشيوخ، الواقفون في وجه العدو، الرافضين للذل وعبودية الإنسان لأخيه الإنسان، الحاملين حب الوطن في قلوبهم.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 03.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

[3] المصدر نفسه، ص 5.

الداعين إلى الثورة والمقاومة إما بالنصر أو الاستشهاد، "إلى كل الثائرين ضد همجية الإنسان"[1].

الفئة الثالثة: يخص في إهدائه فئة البراءة البراعم الصغار التي ذبحت أحلامهم وسالت دمائهم أنهارا وأنهارا، إلى الأزهار التي شردتهم الحرب وحرقت مراحل الطفولة لديهم.

فهذا الإهداء يشكّل عتبة نصية مهمة تدخلنا في صميم العمل الروائي.

4. التصدير الشعري:

مارس جلاوجي فعل التجريب على هذه العتبة النصية، حيث سماها فاتحة وقد أصر على أن تكون نكرة والمقصود بها فاتحة الحكاية، على اختلاف الفاتحة بالتعريف لهي فاتحة القرآن الكريم.

حاول الكاتب تقديم مجمل الحكاية وملخصها بأسلوب راقٍ يأسر القارئ، ويوقعه في غواية السرد التي تحكم شباكها عليه، وتلزمه تتبع التفاصيل في ثنايا متن الرواية، وهذه الفاتحة تلخص رؤية الرواية، فيقول أيتها الشمس المهربة من عيون النخيل...

من شرايين العراجين...

في حقائب القراصنة اللئام...

إلى مدائن الضباب والظلام...

ها قد عادت حمحمات الخيول ...

في أرضنا المكابرة ...

أرض الرجال السمر...

أرض الكرام...

فانتظرينا يا شمسنا...

نحررك من قيد الأغوال...

من غرب الزنادقة الطغام...

---

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 5.

فلا إشراق لك إلا في عيون النخيل...

في شرايين العراجين...

في أفقنا الذي لا يضام...[1]

حيث نجد جلاوجي في هذه الفاتحة يلمّح إلى المأساة البشرية التي عاشها أهل كوسوفا، والتي أدت برجالها ونسائها وشيوخها وأبنائها إلى التشرد والهجرة نحو المجهول، لتنتهي هذه الرحلة بشروق شمس الحرية على كوسوفا والعودة إلى أرض الوطن.

فتمكن أهمية هذه العتبة النصية في كونها أقرب العتبات إلى متن الرواية، حيث تضع أمام القارئ بعضا من خصائص المتن والتي تهيئه لخوض غمار النص.

[1] عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 7-8.

الخاتـــمة

خاتمة.

في نهاية جولتنا ومن خلال هذا الموضوع الذي لا ندعي أننا بلغنا كل مداركه وإنما بعضها، توصلنا إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

- ✓ التجريب هو فعل ممارسة ابداعية خلاقة، قوامه البحث والكشف وتجاوز السائد وابتداع الشيء الجديد من أجل فتح آفاق جديدة.
- ✓ اعتمد التجريب في حقل الابداع الأدبي على ثنائية الهدم والبناء وخرق لكل ما هو مألوف.
- ✓ اقترن التجريب في الرواية بالتجديد والبحث عن أشكال مغايرة وإبداع طرق جديدة تختلف عن القوالب الكلاسيكية من أجل تحقيق رواية جديدة من خلال انتاج طرق سردية جديدة وتغيير جوانب فنية عديدة، كالحدث والشخصية والمكان والزمان.
- ✓ مسار التجريب الروائي في الوطن العربي كان حافلا بالأعمال الروائية مثل إبداعات الطاهر وطار وإبراهيم صنع الله ... وكذلك نظيرتها الغربية من أمثال: آلان روب، ميشال بوتور ...
- ✓ يعتبر عز الدين جلاوجي أحد مؤسسي الرواية الجديدة الجزائرية ويتجلى ذلك في أعماله الروائية، الفراشات والغيلان وسرادق الحلم والفجيعة 2000، رأس المحنة 2003، والرماد الذي غسل الماء سنة 2005، وحوبة ورحلة المهدي المنتظر 2011، ثم رواية العشق المقدس 2014.
- ✓ تسعى رواية الفراشات والغيلان التجريبية إلى مخالفة البنية السردية التقليدية للرواية.
- ✓ تجلى تطبيق ملامح التجريب على رواية الفراشات والغيلان من خلال تلك الشخصيات العجائبية التي استطاع أن يستعيرها من الماضي ومن الطبيعة ويوظفها في زمن غير زمنها.
- ✓ التلاعب بالزمن في متن الرواية وكسر الخطية الزمنية، فاندمج الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر من خلال تقنية الاسترجاع والاستباق على عكس الرواية التقليدية التي كانت محافظة على تلك الخطية (ماضي–حاضر–مستقبل).

- ✓ القدرة الكبيرة التي يمتلكها جلاوجي في تطوير اللغة فأنتج رواية ذات لغة رمزية، تتمتع بخصوصية أسلوبية عالية استثمر فيها سحر البلاغة بمستوى لغوي عال، مدعما إياها بنصوص شعرية إبداعية.
- ✓ تجلى كذلك سحر جلاوجي على عدة مستويات من الرواية منها الغلاف الذي كان بمثابة الوجهة الحقيقية الملمحة لما يوجد داخل المتن الروائي، وكذلك العنوان وهو الحاضر الأول على صفحة الغلاف والاهداء والتصدير الشعري.
- ✓ كانت هذه أهم النقاط الرئيسية التي ميزت البحث، حيث استطاع الروائي عز الدين جلاوجي خلق عوالم جديدة جعلت الشكل الأدبي الروائي الجزائري بفضل التجريب قادرا على الاستجابة لتطورات الحاضر وتفتحه.

ختاما، نتمنى أن نكون قد وفقنا ونجحنا ولو بجزء مما كنا نسعى للوصول إليه، فإن أصبنا فمن الله سبحانه وتعالى، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

الملحق

التعريف بالروائي:

أديب وباحث، أستاذ للغة العربية وآدابها، من مواليد 1962.

عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ 1990.

عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2000.

عضو إتحاد الكتاب الجزائريين.

عضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين في مؤتمره الأخير.

مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية منها:

- ملتقى أدب الشباب الأول 1996.
- ملتقى أدب الشباب الثاني 1997.
- ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000.
- ملتقى أدب الأطفال بالجزائر 2001.
- ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب 2003.

شارك في ملتقيات ثقافية كثيرة منذ الثمانينات بداخل الوطن وخارجه وأجريب معهعشرات اللقاءات بالجرائد والقنوات التلفزيونية والإذاعية والعربية، قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية خاصة " الخبز، المساء، اليوم، النور، الشروق، صوت الأحرار، التبيين التي تصدرها الجاحظية، والعربية كبيان الكتب الإماراتية، عمال الأردنية، الفنيق الأردني، الموقف الأدبي السورية، مجلة الكلمات البحرينية، جريدة الاحبار البحرينية."

تحصل على العديد من الجوائز منها جائزة جامعة قسنطينة 1991، جائزة الشبيبة المسيلة، 1994جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994، جائزة وزارة الثقافة بالجزائر 1997، جائزة وزارة الثقافة بالجزائر 1999.

قال عنه الدكتور الباحث عبد الحميد هيمة: إن الذي يدخل عالم جلاوجي القصصي يدرك أنه يدخل عالما ممزقا تميزه الثورة على الوقاع والتمرد على عناصر التشويه والأسى والحزن على الواقع الأليم الذي يعيشه الكاتب.

بكن دون الإغراق في التشاؤم لأن بريق الأمل يسطع دائما من خلال غيوم الواقع مهما كانت كثافتها.

وقال عنه رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين عز الدين ميهوبي، يخطئ من يقول أن عز الدين جلاوجي كاتب قصة أو رواية أو مسرح أو نقد أو أنه يكتب للأطفال فقط فهو واحد متعدد يصعب اختزال تجربته في كلمات معدودات، وليس سهلا وضعه في خانة كتابة محددة، فهذا الكاتب الذي استطاع في مطلع التسعينات أن يفرض حضوره في واجهة المشهد الثقافي بأعماله المختلفة يبتلع الزمن كما لو أن عقارب الساعة تتراجع أمام كتاباته النابعة من خجل اللذات المندفعة نحو فضاءات أكثر خصوبة وأوسع إدراكا .... بصورة إلى الإعجاب والتأمل.

عز الدين جلاوجي يتنفس الكلمات كما لو أنها هوائه الوحيد، وينغمص في عوالم اللغة والتراث والحداثة بحثا عن الجواهر المفقودة.

صدرت له الأعمال التالية:

- في الدراسات النقدية: النص المسرحي في الادب الجزائري، شطحات في عرس
- الناي، الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف.
- في الرواية: سرادق الحلم والفجيعة، الفراشات والغيلان، رأس المحنة، لمن تهتف الحناجر؟،
- خيوط الذاكرة، صهيل الحيرة.
- في المسرح: النخلة وسلطان المدينة، تيووكا والوحش، الأقنعة المثقوبة، البحث عن الشمس
- التاعس والناعس.
- في أدب الأطفال: ظلال وحب، الحمامة الذهبية، والعصفور الجميل.

ملخص الرواية:

تدور أحداث هذه الرواية حول فتى صغير اسمه محمد بعمر الزهور قتلت عائلته بأكملها أمام عينيه والمؤلفة من والديه وجدته وعمتيه فلم يتبقى لديه سوى شقيقته الصغيرة ذات العام والنصف وبعد الفاجعة التي أصابته قرر محمد الهرب من المنزل خوفا من عودة الغيلان القتلة متجها نحو القرية لأن بيتهم كان معزولا بعض الشيء عن القرية متأملا أن يجد هو وشقيقته الأمان والدفء فيها وها قد وصل إلى القرية، فتوقف فجأة من هول ما حدث رأى القرية بكاملها غارقة في الدماء فحتى هي لم تسلم من بطش الغيلان فمات كل من فيها فما كان باليد حيلة سوى أن يهاجر حاملا أخته الصغيرة وهي تتزف، فهاجر إلى القرية المجاورة والتي تقطن فيها خالته وفي طريقه صادف صديقه عثمان فتفاجأ بكونه على قيد الحياة فقص كل واحد فيهما قصته على الآخر وفي قلبيهما حسرة وألم ليس له حدود وهاهما يصلان إلى القرية والى بيت الخالة التي تقطن مع عائلتها المؤلفة من زوجها وابنها حسان وابنتها عائشة فتفاجأت بمنظرها وراحت تحضنهم وتسألهما عن سبب مجيئهما في هذا الوقت وما هي حال عائلتيهما فشرعا يقصان عليهما القصة وهما يبكيان في حسرة فصرخت لهول الفاجعة واجتمع أهل القرية لصراخها فقاموا بتهدئتها وأدخلوا الفتيان واهتموا بهما وأخذوهم ليأخذوا قسطا من الراحة فناموا ودموعهم تذرف بشدة ودعا شيخ القرية إلى إقامة اجتماع طارئ بعد الصلاة ليجدوا حلا لما حصل خاصة أنهم سمعوا بأن كل القرى المجاور اقت نفس مصير قرية محمد وصاروا خائفين من أن يلاقوا نفس المصير، فلم يكن أماهم سوى الهجرة أو البقاء والموت فقرروا أن يهاجروا ولكن لي ٍس للهرب وانما للنضال في سبيل الوطن وأن يعودوا وهم مرفوعي الرأس إلى وطنهم الحبيب فقرروا أن يهاجر كل من الشيوخ والنساء والأطفال وأن يبقى الشباب ويلتحقوا بصفوف المجاهدين للمقاومة وحصل ذلك فعلا فسافروا وهو يتحسرون على موطنهم وكلهم أمل بأن يعودوا عما قريب بعد أن يتخلصوا من هيمنة الغيلان كما أسماهم محمد وماهم إلا بشر متوحشون يأكلون بعضهم بعضا من أجل

السيطرة فعبروا الحدود وودعوا فلذات أكبادهم وهو فخورين وبعد الوصول إلى ألبانيا وضعوا خيما ليستقروا بها مع باقي سكان القرية فتلقوا الكثير من المساعدات ولكنها كانت مسممة فرفضوا

استخدامها فعلموا بأنهم يريدون أن يقتلوهم حتى وهو مهاجرون فانظم فرد جديد للعائلة وهي فتاة جميلة اسمها مريم ظلت تقص عليهم قصتها بأنها كانت تعيش مع عائلتها سعيدة وقد عقدت خطبتها على شاب أحبته وأحبها وقرروا الزواج وفي ليلة الزفاف هجم الغيلان وهربت مع خطيبها الذي تركته ورائها بنزف وعبرت الحدود إلى أن وصلت إليهم وفي يوم من الأيام خرج أطفال المخيمات يلعبون وفجأة انفجرت قنبلة كانت مزروعة تحت الأرض فنقل على إثرها عثمان صديق محمد إلى المشفى واذ بمريم تلتقي زوجها وخطيبها هناك فأخبرها الاطباء بأنهم أسعفوه وكانت ء حالته خطرة واذا قد كان الشيخ هو مصباح

التفاؤل الذي ينير طريقهم وكان في كل مرة يصبرهم ويهون عليهم، وبعد كل هذه المعاناة التي عاشوها وفرت لهم الدولة المستضيفة مكانا أكثر أمانا من المخيمات التي هم فيها فصاروا يعيشون حياة أحسن من قبل، فأرسلوا أطفالهم إلى المدارس وذهب الأزواج إلى العمل وجلس محمد على جذع شجرة يتذكر ذكرياته مع والده في أيام الصيف الحارة على شواطئ البحر ويتذكر وجبات أمه اللذيذة وهو يحمل شقيقته ويقص عليها كل ما يتذكر

ويحلم بالعودة إلى أرض الوطن الحبيب الذي لا يضاهي عنه شيء.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المراجع والمصادر:

1-إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، 1971، ص134.

2-إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1، ط2، 1972/1992، ص114.

3- ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرب)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 1997، ص216.

4-أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998.

5-أوريدة عبودة، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر، ط1، 2009.

6-أيمن ثعليب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د،ب، ط1، 2011، ص07.

7-بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر، تونس، 1999، ص365.

8-بوشوشة بوجمعة، سردية الشعر وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية المغاربية للنشر، تونس ط1، 2005.

9-تودروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993.

10-جهاد عطانعيسة، في مشكلات السرد الروائي(قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والسردية المعاصرة) (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص78.

11-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء-الزمن-الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

12–حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
13–حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
14–خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 2007.
15–سعيد يقطين، القراءة والتجريب حول التجريب في الخطاب الروائي، الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص287.
16–سعيد يقطين، القراءة والتجريب حول التجريب في الخطاب الروائي، الجديد بالمغرب، دار الثقافة المغرب، ط1، 1985.
17–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997.
18–سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
19–سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤية، النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.
20–سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995.
21–سندي سالم أو سيف، الرواية العربية واشكالية التصنيف، دار الشروق والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص23.
22–شعبان عبد الحكيم، التجريب في القصة القصيرة، 1960، 2000، دط.
23–شوقي بدر يوسف، غواية الرواية. دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2008، ص75–76.
24–صالح ولعة، البنية المكانية في الرواية " كراف الخطايا" دراسة سنمائية.

25-صفاء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2010.
26-عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.
27-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1988، ص11.
28-عز الدين جلاوجي، رواية الفراشات والغيلان، دار المنتهى، الجزائر، ط1، 2000.
29-علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، الباز في العلمية للنشر والتوزيع، د.ط، سنة 2009، ص21.
30-عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، ط1، تونس، 1999، ص19.
31-الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420، ج1، (1999، ص60).
32-فيصل دراج، نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص47.
33-لؤي علي خليل، عجائبية النشر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف، الرحمة للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2007.
34-محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط2، 2002، ج1، ص45.
35-محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس.
36-محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية، د،ط، د ت.

37- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة القصيرة، أصولها اتجاهاتها، أعلامها، دار المعارف، الاسكندرية، القاهرة، دط، دت.

38-محمد صابر عبيد، جماليات التشكيل الروائي في الملحمة الروائية، أريد، الأردن، ط1، 2012.

39-محمد منصور ، استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، الدار البيضاء المغربية، 2006، ص61.

40-مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية وزارة الثقافة، البيت الفني، المسرحي، القاهرة، 1993.

41-مدحت أبو بكر، التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، البيت الفني المسرحي، القاهرة، 1993، ص166.

42-مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 2001.

- **المجلات والدوريات.**

43-ابراهيم جنداري، جمعة الجميلي، المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان، مجلة الموقف الأدبي، العدد 395، آذار 2009.

44-بعطيش يحي، خصائص الفعل السردية في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد8، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.

45-جورج دورليان، الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الاعلام، الكويت، العدد 544، مارس 2004، ص89.

46-رابح لطرش،مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006.

47-هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح العالمي: النظرية والتطبيق، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة مصر، ج2.

48-يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم دارارز مجلة عيون المقالات، العدد8، 1987.

- **الملتقيات والندوات.**

49- حسين فيلالي، خطاب الفعل – فعل المحو في رواية الفراشات والغيلان، مقاربة سيميائية، الملتقى الدولي للسرديات، جامعة بشار، الجزائر، 2003.

50-محمد عز الدين 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 15/12 ديسمبر 2001، ص03.

- **المذكرات.**

51- بنية سليمة، الرواية الجديدة، أحلام مستغانمي، أنموذجا، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2007.

52- جبالي مريم أنيسة، صورة الأرض في روايات عز الدين جلاوبي، مذكرة ماجستير جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2010-2011.

- **المراجع المترجمة.**

53- مجموعة من المؤلفين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الابحاث العربية، ط1، لبنان، 1986.

54- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات العويدات، بيروت، لبنان، 1982.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر

مقدمة.....أ

الفصل الأول: التجريب وأهم رواده

أولا: مصطلح التجريب 5

2. المفهوم والماهية.....5

1.1 التجريب لغة.....5

2.1 التجريب اصطلاحا.....6

ثانيا: التجريب في الرواية.....8

ثالثا: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية.....16

2. التجريب في الرواية الغربية وأهم رواده.....16

2- التجريب في الرواية العربية وأهم رواده.....19

الفصل الثاني: ملامح التجريب في رواية الفراشات والغيلان

أولا: ملامح التجريب من خلال عناصر السرد 27

3. الشخصيات العجائبية 27

3.1 العجائبية والمعنى المعجمي.....27

4. الشخصيات العجائبية 29

2. آليات اشتغال الزمن في رواية الفراشات والغيلان 35

1.2 تقنيات المفارقة الزمنية.....37

2.3 نظام السرد (الإيقاع الزمني).....43

3. المكان.....48

1.3 أصناف المكان وتمظهره في الرواية.....49

4. الحدث.....54

5. الاشتغال في اللغة.....58
ثانيا: البرازخ النصية.....62
2. الغلاف.....63
2. العنوان.....64
3. الإهداء.....54
5. التصدير الشعري.....66
الخاتمة.....69
قائمة المصادر والمراجع.....72
الملحق.....78

ملخص

الرواية التجريبية هي ثورة على الرواية التقليدية بكل مكوناتها السردية، بحثا عن تقنيات وأفكار جديدة ومغايرة لكل ما هو مألوف.

تعد تجربة الروائي عز الدين جلاوجي من بين التجارب الروائية التي أعلنت خضوعها للتجريب، وهذا ما تجسد في روايته الفراشات والغيلان، التي تميزت بلغتها الشعرية الراقية ذات الدوال الرمزية.

الكلمات المفتاحية

التجريب، الرواية التجريبية ، الرواية الجديدة.

Résumé :

Le roman expérimental est une révolution sur le roman traditionnel avec toutes ses composantes narratives, à la recherche de techniques et d'idées nouvelles et différentes pour tout ce qui est familier.

L’expérience du romancier « Azz eddin Djalawaji » est considéré parmi les expériences narratives qu'elle a déclarées être expérimentation, cela se reflète dans son roman « Papillons et cochons d'Inde »

Caractérisé par son langage poétique élevé avec des fonctions symboliques.

Mots clés : Expérimentation, roman expérimental, nouveau roman