الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الميدان: لغة وأدب عربي
فرع أدب عربي
الرقم: .....
ط1: 23044098413
ط2: 23044098413

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري بعنوان:

التجريب وألياته في القصة الجزائرية

طارق ولصوص الآثار لعز الدين جلاوجي

إعداد الطالبتين:

- بن يطو باية.
- بن صالح غنية

لجنة المناقشة:

الرقم	اسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	الصفة
1	أحمد أمين بوضياف	أستاذ	رئيسا
2	عمر عليوي	أ.م.أ	مشرفا ومقررا
3	معمري عبد الكريم	أ.م.أ	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد المولى العلي القدير على توفيقه وعونه لنا في إتمام هذا العمل المتواضع

وإنه لشرف لي أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل

عمر عليوي

الذي تفضل بالإشراف على هذه المذكرة،

وقدم لي يد العون والمساندة، ولم يبخل علي بوقته وجهده، فكان لإرشاداته الأثر الكبير في انجاز هذا العمل.

مقدمة

تعد القصة عملية بحث دائم لتعرية واقع مجهول، أي أن القصة في أساسها تقوم على التطور والبحث الدؤوب عن آليات سردية خطابية تهدم كل معيار ثابت ونمطي لتعكس طابع الحياة التي لا تستقر على حال، باعتبار أن كل ما في الحياة متحرك لا يستقر على عود – أفعال،أفكار،حركات.

والقصة تفاعل بين مكوناتها اللغوية وغير اللغوية وتأثيثاتها المتفاعلة، وكان التجريب هو الدافع لتحريك وتيرة البحث واقتحام العوالم المجهولة، حيث إن القصة قد وجدت فيه متنفسا يتماشى وطموحاتها التحررية، باعتبار أنه وسيلة لابتكار أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني من تخليق منطقها الداخلي وبلورة جماليتها الخاصة، وخرق الثابت والراكد والنمطية على مستوى النص .

والتجريب رؤية إبداعية مشروعة للبحث عن كل جديد في صناعة الخطاب السردي وكذا البحث عن أدوات وصيغ وتراكيب لغوية وحيل سردية، وكل ما يمكن إدراجه تحت مفهوم التجديد والحداثة ونحن اليوم أمام قصة جزائرية تبحث عن مكانتها الحداثية وإرهاصاتها التجديدية والتطورية، وكيفية التميز عن بنية نص كلاسيكي من خلال تملصها من القواعد الناظمة للأبنية والقوالب المجهزة مسبقا، وبحثها عن أشكال سردية وأنساق تخييلية وطرائق كتابية ومواضيع مستحدثة، بمعنى انحراف عن الخط التقليدي للكتابة السردية والانفتاح لتجريب آليات وصيغ مغايرة لكل ماهو سائد بمنطلق أن كل جديد يولد من قديم بملامح وتجليات جديدة، وأن كل تخييل خلاَق يولد من لحظة التمرد أو الحرية من كل القيود والسلطة.

ومن هنا تشكلت فكرة موضوع الدراسة فكان العنوان كالتالي:**التجريب وألياته في القصة الجزائرية طارق ولصوص الآثار لعزالدين جلاوجي.**

ويأتي سبب اختيارنا لهذا البحث رغبة في استجلاء حيثيات المشروع الروائي الجزائري الحداثي وفق آليات تجريبية في بناء الخطاب القصصي، وأسس جديدة تحكم منطق النص والطرائق التي من خلالها قدم النص الروائي في تأثيث حداثي وتشكيل لعالم متخيل جديد، وكذا كيفية توليد الدلالة للنص وفق منظور تجديدي كمخاض فاعل في إنتاج الشعرية والجمالية الكتابية.

ويطرح البحث إشكالية مفادها:

ماهي الآليات والوسائل التي اشتغل عليها الروائي عز الدين جلاوجي في صياغة أفكاره المعرفية والأدبية لتشكيل مادة قصصية والتأثيث لإيقاع سردي جديد وفق منظوره ؟

ومن أجل إخراج هذا البحث للنور اعتمدنا خطة البحث التالية:

قسمنا الدراسة إلى فصلين يتقدمهما مدخل ضبطنا من خلاله كل المفاهيم المصطلحاتية وما يلزمها في كل فصل بالإضافة إلى مقدمة و خاتمة.

الفصل الأول خصصناه للتعريف بالتجريب في النص القصصي مع تحديد ملامحه التشكيليةــ وكذا أنواعه وأقسامه.

والفصل الثاني كان مقاربة للوقوف على آليات التجريب ضمن السياق الداخلي للنص القصصي ومدى تشخيصها فنيا وتخييليا من خلال رؤية مغايرة للتاريخ والمجتمع والمخيال عن طريق انزياحاته.

ثم أنهينا الدراسة بخاتمة لأهم النتائج.

وقد اعتمدنا على المنهج الوصفي في تحليل هذه الظاهرة وفي التحليل زاوجنا بين المنهج البنيوي والمنهج السيميائي.

كما اعتمدنا على جملة من المراجع التي أثرت هذا الحقل من ذلك:

"التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض" لخليفة غيلوفي،

و"بنيةالشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)" لحسن بحراوي،

و"الرواية العربية بين الواقع والتخيل" لرفيق رضا صيداوي .

وقد واجهتنا في إنجاز هذا البحث بعض الصعوبات لعل أهمها كثرة المصطلحات التي تعالقت في المفهوم مع مصطلح التجريب والآراء المتباينة حول اعتبار هذه المصطلحات تسمية تتفرع عن مصطلح التجريب.

وفي الأخير لا يفوتنا تقديم الشكر والعرفان إلى الأستاذ الفاضل"عمر عليوي" على كل المساعدات التي قدمها لنا فله أسمى آيات الشكر والتقدير

.

مـــــدخل

إن مصطلح القصة لا يعتبر مصطلح جديد، حيث نجدد ذكرها ورد في التراث الأدبي والعلمي القديم حيث نجد باتصالها بالثقافات الغربية الأدبية طرأ عليها تغيرات كثيرة على مدلولها المعنوي.

فمادة قصص في لسان العرب المحيط تعني تتبع اثر الشيء شيئا بعد شيء وإيراد الخبر ونقله الى غيره وتعني أيضا الجملة من الكلام1 وفي القاموس المحيط لفيروز آبادي معانٍ كثيرة لكلمة قصة متفقة في معظمها مع ما ورد في لسان العرب المحيط ومنها: قص أثره قصا وقصتها تتبعه والخبر اعلمه [فارتدا على إثرهما قصصا] أي رجعا من الطريق الذي سلكاه2.

لغة:"أحدوثة شائعة مروية أو مكتوبة يقصد بها الإمتاع الإفادة وهذا المفهوم الدلالي فإن القصة حدثا بلغة أدبية راقية عن طريق الرواية أو الكناية" ويقصد بها الإفادة، أو خلق متعة ما في نفس القارئ عن طريق أسلوبها. وتضافر أحداثها وأجوائها التخيلية والواقعية3.

كما نجد في تعريف القصة لغة "القص" بمعنى ألحكي والسرد مشتقة من القصة التي تعني يرد واقعي أو خيالي لأفعال نثرا أو شعرا4.

وهناك القص بمعنى القطع مشتقة من كلمة "المقص" وهو أداة للقطع والبتر فنقول قص الورق بمعنى قطعه وفي القاموس للمحيط للفيروز أبادي معانٍ كثيرة لكلمة "قص" متفقة

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف، يوسف فياض، دار العرب. بيروت (د.ت)

[2]– شربيط احمد شربيط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947–1985، من منشورات اتحاد الكتاب العربي، سنة 1998، ص10

[3]– المرجع نفسه، ص 10.

[4]- http://daifimontadarabi.com/t1367:Lopk.20-03-2017_14.00h

في معظمها مع ما ورد في لسان العرب المحيط، قص أثره قصا وقصيصا تتبعه والخبر أعلمه1.

اصطلاحا:

القصة سرد نثري أو شعري واقعي كان ام خيالي لأفعال يقصد به او يهدف الى الاهتمام والإمتاع وتثقيف السامعين والقراء، ويقول احد رواء القصص المرموقين وهو "روبرت لويس ستيفين سون" ليس هناك ألا ثلاثة طرق لكتابة القصة، فقد يأخذ الكاتب حكاية ثم يجعل الشخصيات ملائمة لها أو يأخذ حوارا معينا ويجعل الفعل والأشخاص تعبر عنه او تجسده2.

والقصد عند الكاتب الانجليزي والتر آلن فيردها أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي فهي عن طريق فكرتها وفنياتها تتمكن من جذب القارئ الى عالمها، فتبسط الحياة الإنسانية أمامه بعد ان أعادت صياغتها من جديد وهي في صورتها العامة عند فورسن حكاية فحسب تتابع احداثها في حلقات مثلما تتسلسل فقرات الانسان3.

كما تعرف القصة على انها فن من فنون التعبير الادبي تعالج قضية معينة من قضايا العلم الاجتماعي او السياسي او الديني او الفلسفي... بأسلوب جمالي انيق عن طريق السرد والوصف والحوار4.

---

[1]- http://daifimontadarabi.com/t1367:Lopk.20-03-2017_14.00h

[2]- http://daifimontadarabi.com/t1367:Lopk.20-03-2017_14.00h

[3]– أ.د سعد بن عيد العطوي: الأدب العربي الحديث، ط1، 2009، ص 142

[4]–شربيط احمد شربيط: مرجع سابق، ص 10

كما نجدها تعرف ايضا على انها قالب من قواليب التعبير يعتمد فيه الكاتب على سرد احداث معينة تجرى بين شخصية واخرى او شخصيات متعددة يستند في قصها وسردها على عنصر التشويق حتى يصل بالقارء أو السمامع الى نقطة معينة تتأزم فيها الأحداث وتسمى العقدة1.

فالقصة هي الحادثة في الكون او الحياة فتلامس الاديب بوقع مؤلم، او يتامل ويتفاعل في ذاته، وتحقق لتجسيدها وبناءها في شكل لغوي ذي ابنية متعددة او اشكال واساليب متنوعة حسب ما يمليه مذهبه واتجاهها2.

كما نجد القصة تعرف على انها: مجموعة من الاحداث يرويها الكاتب وهي تتناول حادثة واحدة او حوادث عدة، تتعلق بشخصيات انسانية مختلفة، تتباين اساليب عيشها وضروفها في الحياة على غرار ما تتباين الحياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيها في القصة متفاوتا من حيث التأثير والتأثر3.

والقصة حوادث يخترعها الخيال وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع كما تعرضه كتب التاريخ والسر، وانما تبسط امامنا صورة مموهة منه ولا يفرض في الكاتب، الذي يتجه اتجاها واقعيا في قصته،ان يعرض علينا من الحوادث ما سبق وقوعه فعلا او ما ثبت صحته بالوثائق والمستندات ولا من الشخصيات في سجل المواليد والوفيات، ولكن عليه ان يقنعنا بامكان حدوث هذه الحوادث ووجود مثل هذه الشخصيات، في الحياة التي نحياها ونعرفها، وفي ذلك يقول جيمس Djemss " ان الحياة فضاء واسع، يقف الروائي وسطه لينتخب ما يمكن ان يفسر له الحياة ويهدي به السبيل. ان مادة الروائي ملزمة ولا شك

---

[1]– محفوظ كمال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، 2007، ص51

[2]– القصة والرواية: ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ص 12

[3]–د.محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 09.

وقيمة المستندات لا ننكر، ولكن ارادة الكاتب وتصرفه في هذه المواد هما بلا شك الفن الروائي الحق يجب على الروائي ان يخضع مواده لفنه والا يكون لها عبدا مطيعا همه النقل الأمين1.

ويعتبر النثر هو الوسيلة التي إستعملها الكاتب لهذه الغاية، اذ ان الشعر بما يحوله من العواطف المتأججة والخيال الجامح والموسيقى الخارجية، وغير ذلك مما يرتكز عليه لا يصلح ان يعبر تعبيرا دقيقا صادقا عن تسلسل الحوادث وتطور الشخصيات ونموها في تلك الحياة التي يجب ان تكون صورة مموهة من الواقع2. وحين نفحص العمل القصصي نجد انه يتضمن احداث جزئية كثيرة وخبرات متنوعة هي في الحقيقة المادة التي يتكون منها هذا العمل، والحق ان الكاتب القصصي يستغل في عمله هذه المادة التي توفر عليها فهو في حياته قد اصطدم بكثير من المشكلات التي نجح او حقق في حلها. وهي في كل لحضة يعاصر مجموعة نت الحوادث والافعال التي لايمكن ان توجد الحياة بدونها في البيت وفي الطريق وفي العمل وفي النادي ولا شك ان كل هذه الاشياء تصادف كل انسان غيره، فليس هو وحده الذي يعيش بين الناس، ولكن لم يحدث ان اصبح جيمع الناس كتاب قصة، حقا ان كل انسان يستطيع ان يحكي لك حكاية اة يقص عليك حادثة شاهدها في الطريق، او وقعت له.

ولابد لنجاحها الفني من تماسك عناصرها "الاحداث والشخصيات والنسج والاسلوب والتركيز والبيئة، بحيث يكون كل عنصر كاللبنة في البناء القوي يؤدي وضيفة في اكتمال العمل الفني وان ضعف اي عنصر يؤدي الى اهتزاز بقية العناصر وبالتالي العمل الادبي ككل، والكاتب القصصي المعاصر ينظر الى كل عنصر من عناصر عمله الفني نضرة واحدة، سمتها الاهتمام بكل عنصر وكانه هو الأساس في بنائه ويسعى لإتقان أدواته الفنية وتطويرها دائما، ويعد النص القصصي اساسا في كل حركة الأدبية تقوم داخل اي مجتمع،

[1]– د. محمد يوسف: مرجع سابق، ص 11.

[2]– عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه: دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ص 133.

ويعود تقدم اي فن في القصة على معظم الفنون الكتابية الأخرى الى قدرتها الكبيرة على استيعاب الحياة الإنسانية بأحداثها الأليمة والمفرحة وبتطلعاتها الى تصوير حياة الانسان في ادق تصرفاته وارق احاسيسه[1].

القصة اذا في كل شيء وداخل كل انسان ويمتلء بها الكون وتحشد بها الحياة... وهي الخيط الرفيع الذي يصل بين المخلوقات جيمعها على نحو من الأنحاء[2].

أعني ان الاستعداد القصصي خاصة انسانية يشترك فيها جميع الناس، ولكن كاتب القصة يختلف عن كل انسان في أنه ينضر الى الأشياء الواقعية نضرة خاصة فهو لا يقف منها عند السطح، ولكن يتعمقها و يفرز عليها من أفكاره وخياله ويجعل لها تكوينا اخرا وفلسفة اخرى ثم هو يختار كل ذلك في نفسه ليستغله في يوم من الايام، وهو حين يعود الى نفسه لكي يستمد ذلك المخزون فانه لا يستمد منه اعتماضا، ولكن يستمد منه ماله اهمية خاصة لذلك كانت مادة العمل القصصي الناجح دائما لها صفة الأهمية ولا تأتي اهمية هذه المادة من اهمية الحادثة مثلا او اهمية التاريخ لأن الحادثة في ذاتها مهما كانت اهميتها الخاصة لا تكفي لإخراج عمل قصصي ناجح[3].

إلا أن المفهوم حديث للقصة يختلف عما كانت عليه في القديم من حيث دورها وتقنيتها، فليست القصة الحديثة حكاية نشر حوادث معينة او حياة شخص ولكنها محددة بطرق فنية عامة تميزها عن بقية الفنون التعبيرية الأخرى كالمسرحية والقصيدة الشعرية وقد توضح شكلها انتشارا كاملا وظهور الصحافة[4].

المطلب الثاني: نشأتها عند العرب:

---

[1]– عز الدين اسماعيل: مرجع سابق، ص 134.

[2]– فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيأة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية شهرية، تدقيق لغوي ممدوح بدران، سنة 2002، ص 25.

[3]– المرجع نفسه، ص 134.

[4]– شريط أحمد شريط: مرجع سابق، ص 11.

أولا: القصة في الأدب العربي القديم

في ضوء ما سبق من تعريف للقصة ونشأتها لابد من التساؤل: هل وجدت القصة في ادبنا القديم[1]؟

وللإجابة على هذا السؤال نلفت الى ما وصلنا من التراث القصصي بمعناه الواسع وانواعه المتعددة فنعثر اول ما جاء في القرآن الكريم من قصص القرون السالفة والانبياء مع اقوامهم فنرى قصة "يوسف عليه السلام" مع اخوته وابيه وعزيز مصر تمثل القصة الفنية الكاملة[2].

وفي تراثنا ايضا قصص (الف ليلة وليلة)، و(كليلة ودمنة) و(البخلاء) للجاحظ، ومقامات الحريري والحمداني كما نجد في تراثنا الشعري بذورا طيبة للفن القصصي مثل قصيدة الحطيئة التي يصور فيها كرم الاعرابي وما حدث عندما جاء الطارق ومطلعها[3].

*وَطاوي ثَلاثٍ عاصِبِ البَطنِ مُرمِلٍ*بِبيداءَ لَم يَعرِف بِها ساكِنٌ رَسما

وعلى هذا النحو نجد القصة على اختلاف مضمونها، في كثير من قصائد عمر بن ابي التي يصورفيها مغامراته وفيها تصوير لابي نواس المجالس لهوه ومجونه، وغير ذلك مما لايقع تحت الصر، وكل هذا وإسهامه ان يدخل في اطار القصة[4].

---

[1]– د. عزيزة: القصة والرواية، ص 15.

[2]– المرجع نفسه، ص 15.

[3]– المرجع نفسه، ص 15.

[4]– المرجع نفسه، ص16

ومع هذا فقد اختلف الباحثون والمستشرقون منهم خاصة في هذه المسألة، فبعضهم قال ان الادب العربي القديم خال من القصة، وبعضهم أثبت وجوده مستشهدا بألف ليلة وليلة1.

فالفريق الاول يزعموا ان العرب لم يعرفوا القصص استبقهم الخيال المبكر والخيال المبدع الخلاق، ويدعى كذلك ان البنية الصحراوية المجدية التي عاش فيه العرب قرونا طويلة والتي قلما تتبدل مشاهدها، كانت السبب في نضوب الخيال الذي يشكل عنصرا كبيرا من عناصر تكوين القصة ,في حين ان البيئة المتنوعة المشاهدة المتعددة الطعون، التي عاشت فيها العرق الاري، والعقلية الخصبة اللذان يساعدان على الفن القصصي.

لم يعرف عن العرب في جاهليتهم او اسلامهم انهم ارتادوا القصة او عرفوها وكما ان حياتهم المتنقلة الغير المستقرة لم تسمح لهم لمعرفة التمثيل (المسرح) فأغلب الظن ان طبيعة هذه الحياة نفسها لم تكن لتسمح لهم بارتياد القصة او محاورتها2.

وقد تأثر هذا الرأي بعض كتابنا كأحمد أمين الذي يقول عن العربي في كتابه فجر الإسلام (إن خياله محدود وغير متنوع وقلما يسمح خياله الشعري في عالم جديد يستقي منه معنى جديدا)كما يقول عنه وفي الحق إن أعربي ذكي ذكاؤه في لغته...وان شئت فقل ان لسانه أمهر من عقله3.

أما الفريق الثاني: منهم البارون (كارادوفو)الذي تحدث طويلا عن الحكاية العربية وقال

Dans le gène des contes .la lutte rater arabe n’est dépassée par aucune antreأي ان في نوع الأقاصيص لم يسبق الأدب العربي اي أدب أخر ومنهم

---

[1]– د. عزيزة، مرجع سابق، ص 16.

[2]– محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، سنة 2007، ص 57.

[3]– د. عزيزة، مرجع سابق، ص 17.

المستشرق الانجليزي "jeabtjeabtjeabt " الذي حاول كذلك ان يبين اثر الاذب العربي في الاداب الغربية وخاصة فن القصة، كما في قصة (ألف ليلة وليلة)هذه القصص التي يشبهها الغرب بالخيال المجنح، والجو السحري الواضح حتى غذت منبعا لكل من يوصف سبعة الخيال وختى اعترف بالتأثر بها كثير من القصاص الغربيين، فهذا (فولتير) يصرخ أنه لم يزاول فن القصة إلا بعد ما قرأ (ألف ليلة وليلة) اربع عشرة مرة، وهذا (ستاندال Standal) يتمنى ان يمحو الله من ذاكرته (الف ليلة وليلة) حتى يعيد قراءتها، فيستعيد لذتها. فإذا علمنا ان هذه القصص قد عرفت في ايام الطبري أي سنة 923م ، كما جاء في دراسة (سهير قلمادى) لها ادركت الى اي مدى سبقت القصة العربية غيرها في الآداب الاخرى[1].

ومن بعض الأعمال الأدبية التي هي غريبة الى عالم القصة بمفهومها الفني الحديث[2]: (كليلة ودمنة) (ابن المقفع) (البخلاء) لـــ "الجاحظ"، (رسالة التوابع والزوابع) لـــ أبي عامر أحمد بن شهيد (رسالة الغفران) لـــ أبي العلاء المعري، ثم بعده ابن طفيل بعد قرن ونصف.

حيث ان ما يميز هذه الأعمال الأدبية من خصائص هي[3]:

- بساطة السرد، وافتقارها الى الحبكة الفنية.

- سرد الحادثة في حركة خارجية آلية، لا يتفاعل مع الشخوص بطريقة تلقائية.

- غياب (البيئة) المحتضنة للحوادث.

- عمومية الحوار وعدم ارتباطه احيانا بالشخوص والحوادث.

---

[1]- د. عزيزة: القصة والرواية، ص 17.

[2]- محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص 57.

[3]- المرجع نفسه، ص 58.

اذن يمكن أن نجمل هذه المسألة فنقول: إن القصة كأخبار أو أحداث تسرد وتقص أشياء قديمة عند العرب، لا بل هي قديمة قدم الإنسان لكن القصة كفن له أصوله وقواعده، لم تظهر في ادبنا إلا في القرن التاسع عشر لأنها مبنية على أساس من علمي النفس والإجتماع فالسرد وحده لايعني القصة الفنية التي تقتضي معرفة النفوس واستشارة نوازعها وميولها وايجاد الصراع بينها وتحليلها وايضاح ابعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية وغير ذلك مما يعرف في فن القصة اليوم باسم التركيب أو البناء الفني[1].

وربما كان من جوانب العصور في دراسة تراثنا العربي أن الباحثين المختصين لم يلتفتوا الى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصصي العربي دراسة فنية عميقة[2].

ثانيا: القصة في الأدب العربي الحديث:

لم تكن القصة في الأدب العربي الحديث امتدادا للأمة العربية القديمة، بل كانت نتيجة احتكاكها وتأثرها بالقصص الغربي وذلك اثر اتصال الشرق بالغرب منذ منتصف القرن 19[3].

ولقد بدأ اتصالنا بالأدب الغربي في أواخر القرن التاسع عشر اثر غزوة نابليون لمصر، اذ جلب معه مطبعة، فكانت عاملا كبيرا في تسيير طبع كثير من المخطوطات والأثرا الأدبية، وفي ازدهار الصحافة، وكذلك في ترجمة الكتب الغربية ولا سيما الفرنسية الى العربية، ثم كانت البعثات العلمية التي أوجدت في زمن محمد علي وعنده الى فرنسا خاصة، وقد تزعم (رفاعة الطهطاوي) أول بعثة منها وحين عادت نقلت كثيرا من الآثار الأدبية الفرنسية، وترجمتها الى العربية[4].

---

[1]– د. عزيزة: مرجع سابق، ص 18.

[2]– د. نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص 72.

[3]– محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص 58.

[4]– د. عزيزة: مرجع سابق، ص 19.

وقد مرت القصة العربية في العصر الحديث بأربع مراحل حتا وصلت الى أوج ازدهارها، ورقيها على أيدي كتاب عديدين أهم هذه المراحل[1].

1- مرحلةالترجمة

في البداية كانت الترجمة حرفية سيئة وكانت لغتها ركيكة، وأسولبها ضعيفا، وذلك بسبب ضعف اللغة العربية آنذاك، لطغيان الثقافة الفرنسية.

واللغة الفرنسية وسيطرتها على الفكر واللسان، وقد ترجم الكثير من القصاصين مثل (الكسندر دوما، وشاتوبريان وفنلون وهوغو وكوروني ومولسير) وغيرهم[2].

وكان رائد هذه المرحلة "رفاعة الطهطاهي" بترجمته لقصة (مغامرات تليماك) للكاتب الفرنسي "فنلون" وقد اسماها (وقائع الأفلاك في حوادث تليماك) وكان هدفه من ترجمتها لما اشتملت عليه من معان حسنة "مما هو نصائح للملوك والحكام، ومواعظ لتحسين سلوك الناس تارة بالتصريح وتارة للتلميح"[3].

كما ترجم "محمد عثمان جلال" (بول وفرجيني) لـــ "برناردين سان بييرا" بعنوان (الأماني والمنة في حيث الجنة) إضافة الى ترجمته بعض مسرحيات "راسين" وبعض ملاهي "مولبير" منها طرطون التي سماها (المسيخ متلون) و(السناد العلمان) Les Flmmes Savantes[4].

وكيف دار الأمر فإن هؤلاء المترجمين أفادوا الأدب العربي فآئدة، وإن لم تتوفر في ترجماتهم الأمانة العلمية وكان لهم الفضل في اتصالنا بالأدب الغربي في الوقت الذي

---

[1]- محفوظ كحول: مرجع سابق، ص 58.

[2]- د. عزيزة: مرجع سابق، ص 20.

[3]- محفوظ كحول: مرجع سابق، ص 58.

[4]- المرجع نفسه، ص 58.

لم يكن لفن القصة عندنا شأن يذكر، فالفقراء لا يعرفون القصة وبعض الأدباء يكتب الماقامات ولا يقرؤها إلا قلة ممن يفهمها[1].

2- مرحلة المحاكاة والإقتباس

أول من مثل هذه المرحلة هو "محمد المدبلجي" في كتابه (حديث عيسى بن هشام) وكان واسع الاطلاع على الآداب الفرنسية، شديد الإعتزاز بالعروبة، ولذا حاول ادخال القصة الغربية الى أدبنا العربي في إطار عربي محض، وكانت قصته خاضعة لأسلوب المقامات وعالج فيها الكثير من القضايا الإجتماعية، خصوصها الإستغلال الطبقي في عهد الإحتلال[2].

لم نجد مثل هذا النوع التشبيه بالمقامات في (ليالي سطيح) لـــ "حافظ إبراهيم وفيها نقد لاذع لكثير من الظواهير الإجتماعية على لسان "سطيح" الكاهن الجاهلي[3].

ثم تطورت عملية الإقتباس شيئا فشيئا، وأصبحت تتصرف في بعض حوادث القصة الأصلية قصد تقريب قصتهم الى اذواق القراء، وتحبيبها إليهم مثل قصص "مصطفى لطفي المنفلوطي" (ماجد ولين) (تحت ضلال نقلا عن رواية "الفونس كار" ورواية "الفضلة" أو بول فرجيني نقلا عن رواية لـــ "برنارد ديسان بيار"، وقصة "البؤساء" لحافظ إبراهيم نقلا عن رواية Les miseraples لـــ فيكتور هيجو[4].

3- مرحلةالإبداع والتأليف

رائد هذه المرحلة هو سليمان "البستاني" (1856 – 1925) وقد سلك المنهج التاريخي في قصصه الطويلة مثل (زنوبيا)، (بدور)، وكذلك " جرجي زيدان (1861 –

---

[1]- د. عزيزة: مرجع سابق، ص 21.

[2]- محفوظ كحول: مرجع سابق، ص 59.

[3]- المرجع نفسه، ص 59.

[4]- المرجع نفسه، ص 59.

1914) وكان متأثرا بالكاتب الإنجليزي "ولتر سكون" في إعتماده على (التاريخ) كمادة خام لتحريك حوادث قصصه ورواياته. فأخذ من التاريخ العربي مواقع قصصه من رواياته (فتاة غسان) (عذراء قريش) (الحجاج بن يوسف) (فتح الأندلس) ويعاب على قصص "جورجي زيدان" أنها بعيدة عن أسلوب القصص الفني وهي قريبة الى الأسلوب الصحفي وهي كما قال الدكتور: "عمر الدسوقي تاريخ في قالب قصة لم تكتمل شروطها الفنية وتاريخ لم يحافظ فيه على الحقائق[1].

وبعد الحرب العالمية الأولي تطور الفن القصصي وظهرت في لبنان:

(كان ما كان) لمخائيل نعيمة، (من أعماق الجبل) "لصلاح البكي، الأساطير الشرقية لـــ "كرم البستاني"، (على عهد الأمير) لـــ فؤاد البستاني وجوه وحكايات لمارون عبود، أما في مصر فتعد رواية (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل أول محاولة ناجحة بالمفهوم الفني الحديث للقصة[2].

ثم شقت القصة العربية الحديثة طريقها نحو التطور والرقي من النواحي الفنية فظهر كتاب مجبرون لهذا الفن نذكر منهم تمثيلا لا حصرا "توفيق الحكيم"، "نجيب محفوظ"، "يوسف ادريس"، "عبد الرحمان الشرقاوي" عبد الحليم عبد الله، دون ان ننسى بعض الكتاب الجزائريين مثل[3]:

- الطاهر وطار (الزلزال، اللاز، عرس بغل، الحوات والقصر)
- عبد الحميد بن هدوقة (نهاية المس) (ريح الجنوب) (الجارية والدراويش)
- رشيد بوجدرة " التفكك، (الحلزون العنيد)

---

[1]- محفوظ كحول: مرجع سابق، ص 60.

[2]- المرجع نفسه، ص 60.

[3]- المرجع نفسه، ص 60.

– محمد ذيب (الثلاثية).

نشأة القصة وتطورها في الأدب الجزائري

تعتبر القصة عامة درة وتاج الأدب النثري لاشك، أما القصة الجزائرية فهي العلاقة بين الأرض والكبرياء الإنساني فلا يوجد عند القاص الجزائري روح الإنهزام ولا نجد عنده ضمير مصطنع، فالقصة الجزائرية القيمة الناضجة خاصة باللغة العربية قد ولدت مع الثورة الجزائرية في 1954 لأن الثورة كانت الحلم العذب الذي طالما راود النفوس في الأفئدة حتى من خلال حكايات الجدات عن بطولات <<علي>> و<<عنترة>> فتطلع المواطن الى ذلك اليوم الذي يبرز فيه البطل لدحر الضالمين واذاعة الحق في الأرجاء[1].

فالقصة الجزائرية غدت فنا له حضوره وأعلامه، فقد تمكنت من تناول زوايا متعددة من المجتمع بنوع من التركيز والإيحاء والدقة، وأصبحت سيدة الأدب المنثور بعد ان نهضت على ساقيها وتطورت بها الحياة وعملت على ارضاء تطلعنا وفضولنا واحساسنا الجمالي، وهكذا غدت أيضا نموذجا فنيا مرتبطا بقضايا الناس ومشكلاته. واستطاعت ان تعطي اللذة الفنية والمتعة الجمالية التي يمنحها كل عمل فني الى جانب خصائص اخرى ذات صلة عضوية بالكائن الإنساني.

حيث نجد هناك إختلاف بين الدارسين عن أول قصة جزائرية ظهرت حيث نجد عبد المالك مرتاض الى ان أول قصة "المساواة" فرنسوا والرشيد لمحمد السعيد الزاهري التي نجدها نضرت في العدد الثاني من جريدة "الجزائر" في يوم الإثنين 20 محرم 1344 هـ الموافق لـ 10 أوت 1925 حيث نجده يؤكد ذلك من خلال قوله: "إن أول محاولة

[1]–د.عمر بن قية:دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة،شركة دار الأمة للطباعة والنشر،سنة 2009، ص 20.

قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر تلك القصة المثيرة التي نشرت في جريدة الجزائر"[1].

في حين نجد الدكتورة عابدة الى أن أول قصة منشورة هي قصة "دمعة على البؤساء" التي نشرتها جريدة الشهاب[2]، في عددها الصادر يومي 18 و28 من شهر أكتوبر عام 1928[3].

حيث نجد العديد من الأفراد حول أول قصة لكن نجد ان المعظم جمعوا على ان أول هذا قصة << المساوات >> فرانسوا والرشيد "لمحمد السعيد الزاهري، حيث نجد هذا الأخير معضم مجموعاته القصصية حول موضوع الإصلاح الديني وقضاياه.

حيث يعتبر محمد السعيد الزاهي أول كاتب جزائري طبعت له مجموعة قصصية حيث كانت تحت عنوان " الإسلام في حاجة الى دعاية وتبشير" وذلك كان عام 1347ه/1928[4].

حيث نجد القصة الأدبية أعطت لأدبنا نبضا جديدا بعدما كانت شبه غائبة، وكان الشعر يحتل الصدارة في الساحة الأدبية، وضل كذلك حتى فترة الإحتلال الفرنسي ولعل أن أهم الأسباب التي جعلت الشعر يهيمن وينتشر على خلاف الفنون الأخرى ان نقل قصدية بصورة شفاهية امر في غاية السهولة ثم أنه يستجيب بسرعة للأحداث التي تحرك شاعرية الشاعر، في حين أن النثر كالقصة والرواية يصعب كتابته بصورة آنية، لأنه

---

[1]– د. عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931–1954، ص 162–163

[2]– أسسها الشيخ عبد الحميد بن باديس بمدينة قسنطينة، إثر تعطيل جريدته الأولى (المنتقد)، وقد صدر العدد الأول منها في 12 نوفمبر 1925.

[3]–د.عايدة أديب،تطور الأدب القصص الجزائري1925–1967(دراسة)،تر د.محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 306

[4]– محمد السعيد الزاهري: الإسلام في حاجة إلى دعاية ونشر (مجموعة قصصية) ط3، دار الكتب، الجزائر، 1983، ص 10.

يحتاج لوقت أطول للتفكير والتحضير، حيث انه يتطلب وسلة لنشره وتوصيله للقارئ، والجزائر آنذاك كانت تفتقر الى وسائل الطبع والنشر كما ان القصة القصيرة والرواية يتعذر عليها العيش في سرية وكتمان على نحو ما هو الخطاب الشعري.

ومن المعروف أن القصة الجزائرية أخرتها أوضاع وظروف ومن اهم هذه العوامل نذكر:

تأخر ضهورها في المشرق العربي: إن تأخر ظهور القصة في المغرب العربي عامة وفي الجزائر بصفة خاصة يعود الى تأخر ظهورها في المشرق العربي[1]، وقد لعب النصارى المسيحيون دورا مهما في تعميق الاحتكاك بين العرب وغيرهم، خاصة وأنهم كانوا في الغالب يحسنون أكثر من لغة، حيث ان التدهور الذي عاشه الشعب الجزائري هو عائد في الأساس الى اضطهاد الإستعمار للغة العربية والتضييق عليها،اذ أراد الإستعمار الفرنسي أن يجعل من الجزائر جزيرة معزولة عن العالم العربي[2].

المطلب الأول: سيطرة الفكر السلفي:

وذلك أن الفكر السلفي في فترة البعث والإحياء كان شكل درعًا يتصدى به "الأهالي" للغزو الثقافي الإستعماري الذي إشتدت موجاته في القرن 19، حيث أن الفكر السلفي كان يتغذى من الكتاتيب والمساجد والزوايا وكان يلعب دورا مزدوجا فهو يعود الى الماضي ويتمسك به ليتحض ضد الثقافة الإستعمارية الداخلية، خاصة وأن هذه الثقافة قد عمدت في كثير من الأحيان الى محاربة الدين الإسلامي عن طريق الحملات التبشيرية، مما جعل رد فعل السكان المحليين عنيفا[3].

---

[1]– مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، (دراسة)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة 1998، ص 31–32.

[2]– المرجع نفسه، ص 33.

[3]– المرجع نفسه، ص 33.

إلا أن الإتجاه السلفي مهما تمايز، بقي في المجال الأدبي يعزف على نفس الوتر التقليدي لذلك جعلوا الشعر يحتل الصدارة في اهتماماتهم النقدية والأدبية معتمدين على مقاييس قديمة لا ايداع فيها سوى ما يتعلق بالموضوعات الجديدة التي فرضها واقع القرن العشرين ومتطلباته حركة التحرر الوطنية، وما تستلزمه الروح الإصلاحية في توضيفها الأدب لخدمة أهدافها[1].

أولا: التخلف الثقافي العام:

لم يكن في صالح الإستعمار أن يشجع على الثقافة والعلم، بل كان حريصا على بقاء الأمية وانتشار الجهل، وبمحاربته اللغة العربية تحارب آدابها ليس فقط طعما في أن يحل اللغة الفرنسية محلها ولكن –وهذا أهم– لأن اللغة العربية وما ترفده لصيقة بالدين الإسلامي وتشكل ركيزة أساسية في هوية الشعب الجزائري، واذا ما عمد المستعمرين الى العناية بالتعليم فما ذلك إلا بهدف تكوين الموالين له من المتعليمن والمثقفين وإيهامهم بإمكانية ادماجهم في المجتمع الفرنسي وهويته وهي امكانية لم يؤمن بها الإستعمار ولم يصدقها يوما، وكان من أسباب نجاحه أنه وجد من يصدقها ويتبعها[2].

حيث نجد الفيلسوف حون سارتر يقول في هذا الصدد "أنها تحرض على عدم انتشار الثقافة وتحافظ على معتقدات الإقطاع"[3]، حيث يعتبر سارتر من خلال كتابه"كارن في الجزائر"منددا بجرائم الإستعمار الفرنسي في الجزائر.

ثانيا: ضعف النقد والترجمة:

[1]– مخلوف عامر: مرجع سابق ص 34.

[2]– المرجع نفسه، ص 35.

[3]– سارتر (جون بول): عارنا في الجزائر، ترجمة عايدة سهيل ادريس، دار الآداب، بيروت، ط2، لبنان، 1958، ص 23.

لم تعرف الساحة الأدبية في الجزائر خلال النصف الأول من هذا الثرن حركة نقدية جديدة بهذه التسمية، ويعود ذلك الى جملة من العوامل لعل من أهمها[1]:

– القمع الإستعماري وسيادة الإتجاه التقليدي، يضاف الى ذلك أن المتنورين أنفسهم من المثقفين سواء بالعربية أو الفرنسية انصب اهتمامهم على المجال السياسي قبل غيره وان الإتجاه التقليدي نفسه لم يرث قدرا كافيا من التراث القديم في الأدب والنقد سبب العداء وانتهاج سياسة الإقصاء التي مورست ضد اللغة العربية من قبل الأتراك والفرنسيين معا.

– والصحافة الوطنية لم تلعب دورا مشجعا للأدب والنقد، ورغم أن ظهورها كان مبكرا نسبيا ظهرت الصحافة المكتوبة بالفرنسية منذ الإحتلال وظهرت الصحافة المكتوبة بالعربية وذات التوجه الكولينالي سنة 1847، وهي جريدة المميز[2].

أما بالنسبة لحركة النشر فزيادة على كونها ضعيفة، قد اهتمت بنشر الكتيبات الدينية وطبع جرائد ومجلات الحركة الإصلاحية بالدرجة الأولى[3].

ولم يعن الجزائريون بالترجمة أيضا لا لأنهم ورثوا تقليديا اعتدادا زائدا بأدبهم العربي وبالشعر منه خاصة بل أيضا لأنهم كانو يعملون لأجل القطيعة مع كل ما هو فرنسي[4].

كما نجد هناك عامل آخر ألا هو الخوف من سقوط المرأة في احضان الحضارة الغربية، فقد كان ينظر إليها نظرة الترمن والمحافضة، حيث أننا نعرف مدى أهمية ودور المرأة في القصة، حيث نجد أن البنية في ذلك الوقت لا تسمح بوجود شعر الغزل، فكيف بالقصة التي لم تكن التي لم تكن صنفا أدبيا أن تعالج موضوعات الحب وعلاقة المرأة بالرجل "وحتى الذين كتبوا الصورة القصصية وعالجوا مثل هذه الموضوعات لم يجرؤوا

[1]– مخلوف عامر: مرجع سابق، ص 36.

[2]– مخلوف عامر: مرجع سابق، ص 37.

[3]– المرجع نفسه، ص 37.

[4]– المرجع نفسه، ص 37.

على ذكر إسمهم الحقيقي وإنما يضعون أسماء مستعارة مثلما كان يفعل محمد العابد الجلالي الذي كان يوقع صوره القصصية باسم مستعار وهو رشيد1، ونجد ايضا محمد ديب عندما تعرض الى موضوع الحب في الأدب الجزائري ذكر أنه بالنسبة الى حبه كان من المستحيل التفكير في الحديث عن عاطفة الحب2.

كما نجد ايضا للأمية يد في تأخر القصة في بلادنا، حيث نجد الأمية لم تتطور إلا بعد أن هاجر بعض كتابها الى المشرق العربي حيث نجد في صحافة المشارقة متسقا لهم ، كما أنهم وجدوا من يقرأ أعمالهم وانتاجاتهم.

إن القصص الشعبي والأدب الشعبي بشكل عام هو السائد منذ الإحتلال حيث نجد هو المعبر عن مشاعر وأحاسيس الشعار شعرا ونثرا ونقدا "ترك فراغا في تاريخ الأدب الرسمي، فكثرت قصص البطولات العربية والأساطير والخرافات"3.

شهد الأدب الجزائري بعد ذلك مرحلة من الإنتعاش رافقت اليقظة الوكطنية وواكبت ظهور صحافة عربية وطنية، أصدرتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، نحو الشهاب والبصائر فبدأ النشر يحبو بخطوات متثاقلة، ووجددت القصة القصيرة منفذا اليها في صحافة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ولا بد أن نشر هنا إلى أن كل الكتابات المنشورة في هاتين الصحيفتين تتفق بشكل أو بآخر مع السياسة العامة لهذه الجمعية.

أهم العوامل التي ساهمت في نشأة القصة القصيرة و تطورها قبل الإستقلال4:

---

[1]– د. عايدة أديب: مرجع سابق، ص 306.

[2]– المرجع نفسه، ص 306.

[3]– عبد الله خليفة ركيبي: القصة القصيرة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 50.

[4]– مخلوف عامر: مرجع سابق، ص 38.

مراحل القصة في الأدب الجزائري:

بالإعتماد على أعمال (عبد المالك مرتاض وعبد الله ركيبي وعبد الله بن حلب[1]) يمكن تمييز مجموعة من المراحل، حيث نجد هناك مرحلتين فنيتين يصعب الفصل بينهما فصلا هاما، فالمقال القصصي والصورة القصصية ضهرا تقريبا[2] في آن واحد، حيث نجدهما إهتما بمعالجة موضوعان تكاد تكون واحدة، وهي الموضوعات المتأثرة بالمنهج الإصلاحي الذي تجلى في كتاب "الإسلام في حاجة الى دعاية وتبشير[3]"، وأهم هذه المراحل ما يلي:

أولا: المقال القصصي:

تميز المقال القصصي لدى ضهوره أنه كان يسير في خط الحركة الإصلاحية الأمر الذي يفسر ظهوره مبكرا، كما نجده كان مزيجا بين العديد من الأنواع الأدبية كالمقامة والرواية والمقالة الأدبية، ولا بد أن نشير الى ان كاتب المقال القصصي كان يهتم بالفكرة أولا يبدأ بمقدمة خطابية وعضية ثم يتبعها بسرد الأحداث. وقد يبدأ بوصف المناضر أو الأحداث ثم يعقب ذلك بخطبة أو مقال قصيرمؤكدا بذلك الهدف والفكرة التي أحلها بكتبه، ثم عرف بعد ذلك المقال القصصي تطورا على على مستوى المضمون فبدأ ينتقد مضاهر الحياة والتقاليد الإجتماعية الى تعوق تطور المجتمع، وشمل هذا التطور ناحية الشكل والأسلوب وأصبح يهتم بالحوار أكثر من السرد والوصف، وحتى لغته كررت منظ الألفاظ والمفردات الرديئة، وفي هذه المرحلة كانت الشخصيات القصصية تأخذ بعدا واحدا حسب فإن كانت تنتمي الى بيئة إصلاحية فهي شخصية خيرة، وفاضلة، أما اذا كانت تنتسب الى بيئة اخرى، خصوصا بيئة رجال الطرق فهي شخصية شريرة وشيطانية[4].

---

[1]– مخلوف عامر: مرجع سابق، ص 53.

[2]– د. عبد الله خليفة ركيبي: مرجع سابق، ص 64.

[3]– المرجع نفسه، ص 13.

[4]– د. عبد الله خليفة ركيبي: مرجع سابق، ص 157.

يمكن تلخيص كل هذه الخصائص فيما يلي[1]:

- كان الكاتب يميل فيه كثيرا الى الوصف الى حد اثقال النص.

- انصب إهتمام على الأحداث، والميل الى النثل الحرفي للواقع.

- انه خليط من المقالة والرواية والمقامة والحكاية.

- شخصيات ثابتة لا تمتمو مع الحدث.

- النبرة الخطابية المحملة بالوعض والارشاد لأهداف إصلاحية.

ثانيا: مرحلة الصورة القصصية:

إن البداية الحقيقة للقصة القصيرة كانت بتطور المقال القصصي الى الصورة القصصية، وذلك في كتاب الإسلام الى حاجة الى دعاية ونشر لمحمد سعيد الزاهري، وأول صورة قصصية ظهرت حلال المرحلة الأولي: هي صورة التي تصدرت مواد ذلك الكتاب[2].

حيث نجد الصورة القصصية تطورت الى حد كبير شكلا ومضمونا، وعالجت قضايا جدية وركزت على الإستعمار وأعوانه وعلى مخلفاته وآثاره المادية والفكرية والمشاكل الاجتماعية، وأصبح الحديث فيما بعد في الصورة القصصية عن الدين لا من الزاوية التعليمية بل من زاوية المتاجرة به والتضاهر بالالقاب.

---

[1]– مخلوف عامر: مرجع سابق، ص 53.

[2]– أشار عبد الله الركيبي في مقدمة الطبعة الثانية من الكتاب المذكور أن الزاهري نشر هذه الفصول في مجلة الفرع القاهرية، 1928.

إذن أهم خصائص هذه المرحلة ما يلي[1]:

- الإهتمام برسم الحدث كما هو.

- رسم الشخصية في ذاتها وفي ثباتها بطريقة لا تتفاعل فيها مع الحدث.

- الحوار يعبر عن أفكار الكاتب في إسقاط واضح.

- عدم التركيز في الإستطراد في ذكر التفاصيل والجزئيات.

- السرد يختفي فيه الإيجاد ويسيطر الوعظ.

- وصف الواقع دون تحليله.

- إعتماد أسلوب مسترسل والجمل الطويلة والتراكيب القوية القديمة بروح تعليمية واضحة.

ثالثا: مرحلة القصة الاجتماعية:

أبرز ما يمثلها أحمد رضى حوحو من 1947 الى 1956[2]، حيث نجد الكاتب مستمد موضوعاته من واقع الحياة اليومية ومن مشاهداته ووحي علاقاته مع الناس وكان في الغالب طرفا فيها مما يجعلها قريبة من الذكريات الخاصة وقد غلب عليها الطابع النمطي في تصوير الشخصيات والسرد التقليدي في العرض، وفي إستعمال اللغة، وكل هذا يجعل منها وثيقة أدبية هامة تؤرخ لفترة زمنية معينة إجتماعيا وفنيا. ويمثل مرحلة هامة من مراحل نشأة القصة وتطورها في أدبنا الجزائري[3].

---

[1]– عبد الله ركيبي: مرجع سابق، ص 91.

[2]– مخلوف عامر: مرجع سابق، ص 53.

[3]– أحمد منور: قرارات في القصة الجزائرية، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، 1981، ص 35.

وصلت كتابات رضا حوحو إلى مستوى أدب الإنسان وعاطفته وشعوره في حالات انفعاله وغضبه، لقد كان بارعا في التصوير النفسي حتى قال فيه عبد المالك مرتاض<<... وأكاد إن اجزم بأن حوحو لم يفسح دمه الطاهر للفرنسيين، لأضحى كاتب القصيرة الأول في الجزائر، فليس علينا أن نقرر الآن إذن، نحن مطمئنون إلى هذا الكاتب الشهيد إن يعد رائعا فلا خصوصية في الجزائر بلا منازع>>[1].

رابعا: مرحلة القصة المكتوبة خارج الوطن:

وهي التي كتبها الأدباء والجزائريون خارج الوطن، وقد ساعدهم في بلدان عربية على مواكبة تطور الأدب العربي عامة والفن القصصي خاصة منه خاصة. واستعادوا مما ترجم من الآداب الأجنبية إلى اللغة العربية، ووجدوا فرصا سهلة لنشر أعمالهم، فقد كان ينظر إليهم على أنهم ممثلوا الثورة الجزائرية، أهل للعون والتشجيع بغض النظر عن المستوى الفني لأعمالهم.[2]

[1]– عبد المالك مرتاض: مرجع سابق، ص 83.

[2]– مخلوف عامر: مرجع سابق، ص 54.

الفصل الأول

مفهوم التجريب

التجريب مصطلح فضفاض يصعب تعرفه الجامع المانع ، ورغم ارتباط هذا المصطلح وذيوعه بفن المسرح، لكن المتتبع لأصل مصطلح التجريب من الكلمة اللاتينيةExperimentum والتي تعني البروفة أو المحاولة، وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين ، كما يصعب تحديد هذا المصطلح، ولكنه يتضمن التجديد، وتجاوز المعهود والمألوف، أو إحلال قيم جديدة مبتكرة ، محل بديلاً لقيم معهودة في بناء فني متميز، ولعلنا نجد في اختلاف المنظرين لمفهوم التجريب، مدى فضفضة هذا المفهوم، فإن كان التجريب قد ارتبط بالمسرح، رغم ذلك لم يتفق المسرحيون على تعريف محدد له، وقد أورد الدكتور مدحت ابو بكر أربعة عشر تعريف للتجريب وهي:

-التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.

- التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.

- التجريب مرتبط بالمجتمع.

- التجريب مزج الحاضر و الماضي.

- كل مسرحية تتضمن نوعًا من التجريب.

- لا يوجد تعريف محدد للتجريب.

- التجريب إبداع.

- التجريب مرتبط بتقنية العرض.

- التجريب عملية معملية.

- التجريب فن الخاصة وجمهور المثقفين.

- التجريب تجاوز للركود.

- التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح.

- التجريب ثورة.

هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد للتجريب(تجاوز المألوف في التقنيات المسرحية، والبحث عن تقنيات جديدة).1

-كما أن مصطلح التجريب مصطلح دقيق يصعب تحديده، ذلك أن زواياه متعددة لذلك لا يمكن قولبته، فهو يهدف دائما إلى كسر المألوف والتجريد، وبذلك يصعب تحديد مفهومه بدقة، "فالتجريب في المقام الأول معاناة وجودية شاملة وسط أعماق اللحظة الآنية، صوب المستقبل المشتمل على جوهر الماضي، وأعماق الحاضر".2 "فالتجريب وعي مطلق وشامل مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدًا زمنيا بل هو متعال على كل الأوصاف ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم".3 حيث لا يهتم لا بالزمان ولا بالمكان.

فهو شكل من أشكال التجاوز ووعي كامل بضرورة التطور لا للتسليم بالحقائق المقررة والركون إلى ما يرسخ في الذهن، ذلك لأنه غير قابل للاختبار والمسألة "فالتجريب قريب للإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف. 4

-وفضي إلى أن التجريب عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار، تصدر عن ذات مجرّبة واعية بما تفعل ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجرّبة أي أنها عملية إخضاع(الشيء) أو (الظاهرة) للتجربة ومتابعتها من أجل دراستها وتقنيتها، والتجربة -في العلم- "اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما ، أو تحقيق غرض معين" وهي أيضا"المعرفة

[1] شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة من1960-2000 ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط2011، ص13-14.

[2] أيمن تعليب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ب، ط1، 2011، ص10.

[3] محمد عدناني ، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور النشر ، ط1، 2006، ص16.

[4] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي ، أطلس النشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص03.

أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة".

التجريب الروائي

للتجريب مفاهيم مختلفة التجارب و الآليات التي يجربها الأديب وينحني بها منحى التطور اعتبار الأدب مجالا من مجالات العلم لأن " العالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة، التقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ الوضع الجديد فينتج عن ذلك قلق دائم، ويتعذر علينا أن ننظم في ضميرنا جمع المعلومات التي تهاجمه لان الأدوات الكاملة تنقصنا".1

وقد تعددت مفاهيم التجريب في الأدب عامة والرواية خاصة بوصفها من أكثر الفنون الأدبية عرضة للتجريب، لتعدد زوايا النظر، واختلفت بذلك أشكال ممارسته بوصفه وابتكارا لتجارب إبداعية جديدة، بالإضافة إلى أن وجود تحديد التجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب".2

حيث يقوم التجريب الروائي على مجموعة من المبادئ والمقومات الأساسية، ويأتي في مقدمتها البحث باعتباره أولى درجاته فبدون بحث يتعذر على الأديب اكتشاف آفاق جمالية وفنية جديدة، فالبحث" هو الذي يحفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهدفة والعميقة، وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حيّة"، مما يجعله منفتحا على تيارات التحديث التي تمنح نصوصه حياة جديدة، فتصبح الرواية وكأنها بحث مستمر عن عوالم سرية ومساحات جديدة ، ومن خلال التوغل في مسالك المغامرة لأنها فن لا يعرف الاكتفاء فهو دائم الرغبة في التعبير.

---

[1] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000، ص59.

[2] بوشوشة بن جمعة، إتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص262.

– أصبحت الرواية تتسم بنزعة مستمرة إلى التجاوز ، وحلتها أشكال جديدة وهو ما جعلها في حالة تحول دائم، فالناقد سعيد يقطين يقول:"الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب، وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أوساط السبعينيات في مناقشات، أما الناقد محمد السرغيني فقد حصر وجهة نظره حول التجريب في ميدان الشعر في قوله:" التجريب أساسا هو أن يخرج المجرّب عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقاتها..." فالشاعر ينطلق من قاعدة العامة المألوفة. التجريب محاولة تجاوز القواعد السائدة من القواعد نفسها... فالتجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ خاصة بعد أن أحسّ الشعراء بأن العصر هو عصر الرواية، وليس عصر الشعر لذلك يجب أن تضبط مواصفاته على كل المستويات، والتجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوبا بقناعة ذاتية.1

فالتجريب الروائي يعكس حالة إبداعية جديدة وهذا ما يمكّن الكاتب من إحداث التغيير وخرق البنية التقليدية للخطاب الروائي، ذلك أن الرواية لم تعد خاضعة لقوانين وقواعد ثابتة وأصبحت دائمة الانفتاح على آفاق جديدة في الكتابة، فالرواية التجريبية هي" رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أي سلطة خارج النص، وتخون أي تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فكل وقائع مختلفة أشكال مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها.2

فالتجريب الروائي ليس مجرد هدم بل هو بناء جديد للنص الروائي وفق أسس نثرية تنشطه وتفاجئ قارئه.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص23.

[2] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص248.

-فالرواية المعاصرة أصبحت تتميز بالتحول المستمر تبحث عن أشكال فنية جديدة مألوفة وغير تقليدية قائمة على التجريب الذي تستمد منه تجدد نسغها و" وانفتحت شهوة السرد لديها على عوامل متعددة في التجريب:العجائبي- الأسطوري-التاريخي-السياسي-الديني-الجنسي -اللغوي إلى درجة أن الإبداع في الحكي استمر بالجرأة وبنزوعه الدائب في التجاوز وهدم الحدود".1

فاتسمت الرواية بالتجاوز والانفتاح واستندت إلى النزعة التجريبية في الممارسة الروائية، تحمل في طياتها التجديد وروح الحداثة باستخدام تقنيات فنية جديدة.

ثالثا:مفهوم الرواية التجريبية

إن الرواية "فن تجريبي في المقام الأول فقد ارتبطت ولادتها بالدخول في عالم الحداثة والمدنيات والتجريبيات العلمية الباهرة بالعالم المعاصر، من العصر الصناعي فالعصر التكنولوجي (العصر المعلوماتي الرقمي)، ولقد كانت الرواية محايثة دوما لطفرات الوعي المدني حيثما حلت وارتحلت، ولقد عاشت الرواية في كل عصر من هذه العصور مجدها التجريبي بامتياز".2

فهي تفتح عالما جديدا يسمح فيه بكل شيء ، يسمح فيه باستخدام الخيال ، الأحلام التي طالما تمنينا تحققها ، الوهم 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، فهي العالم الذي تستمتع وترضى بالضياع فيه بكل سرور لأنها صورة للحياة، والحياة أمر مألوف بالنسبة لنا.

- فالرواية جنس أدبي وهي فن نثري أدب جميل وتعتبر من أشهر الأنواع الأدبية، طرأت عليها عدة تغيرات وذلك من أجل تطورها وخروج من السائد المألوف، فقد

[1] محمد رضوان، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013، ص09.

[2] أيمن تعاليب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2011، ص07.

ظهرت رواية جديدة تختلف عن الرواية القديم وقد عرفها باختين"لقد بدأت الرواية تتمرد على القوالب الروائية التقليدية وتتنكر لقواعد السرد من خلال اعتبار الرواية بحثا متواصلا عن ذاتها ، لهذا نشرت التسميات التي أطلتها عليها... وأطلقوا عليها اسم الرواية التجريبية بسبب الأهمية المعطاة فيها للتجريب".1 أو تسمى أيضا الرواية الجديدة أو الحديثة، فالروائي التجريبي"لا يكتب رواية واحدة أو روايتين، وهو في ما يكتب من كم روائي يسعى دوما إلى توسيع عوالمه الروائية، من خلال التوزيع، وتجديد الأشكال ، وتجديد العوالم، ومغامرة الكتابة عوالم مفترضة تقع بين الواقع والتخيل". 2

كما يقول حسن عليان:" طبع التحديث الرواية الجديدة بخصائص فنية لم تكن متوافرة في الرواية التقليدية، وذلك باستخدام تقنيات فنية جديدة تجاوزت تقنيات الرواية الواقعية ، فقد كانت رواية تيار الوعي قفزة نوعية في عالم التجديد الروائي".3

إذن كل ما يبتكر من تقنيات لم تتوافر في الروايات التقليدية هو تجريب روائي أو تجديد روائي تحت طابع حداثي، فالروائي التجريبي إذن ينفتح على كل ممكنات الكتابة الروائية التي تدفع نحو التخيل.

– إن الكتابة الروائية التجريبية" مدعوة إلى الدوام للحرص على بقاء بعدها التجريبي الحديثي من خلال تجاوز ما بنته وابتكار ما عليها من أشكال تعبيرية جديدة".4

– ويقصد هنا بالتجاوز، التعدي على الأشكال التعبيرية، فهناك تجاوز للواقع اليومي للإنسان من خلال الحلم، وهناك تجاوز في الشخصيات الحقيقية لشخصية خيالية أسطورية، وهكذا فإن" الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب".1

---

[1] رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، المجلد36، العدد05، 2014، ص 312.

[2] محمد عز الدين النازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد ، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة الإبداع الروائي العربي، الرواية إلى أين؟، ديسمبر2011، ص06.

[3] حسن عليان ، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، مج23، ع02 ، 2007، ص02.

[4] محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص10.

– كما قد رأى بغض النقاد أن الرواية التجريبية لا تشكل لا مذهب ولا اعتبارا أدبيا، بل هي عبارة عن منهج في تفكير الكاتب وهي تقوم على التجريب الذي يتناول كل شيء من لغة ومضمون وحبكة وأسلوب بحيث لا يعرف الكاتب النتيجة إلاّ بعد انتهاء الرواية.

– لقد عدت الرواية التجريبية من أكبر تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة وهي الرواية التي خطت خطوة كبيرة متجاوزة التقنيات السابقة التي ظلت محبوسة في قوالب محدودة وبفعل التجريب انحرف معنى الرواية فهي قامت تفجير تلك القواعد الجاهزة والمعروفة فكانت الرواية الجديدة لحظة انقلاب وانعتاق من الأشكال التي غالبا ما كانت تنتهي إلى تقييد الكتابة في أصول ومبادئ تقيم حدود وحواجز للكتابة والخيال.

ولقد كان منطلق الروائي من هذا اعتمد كتاب الرواية الجديدة على مبدأ الحرية أساسا في العملية الإبداعية.

بمعنى أن الرواية الجديدة شكلت طفرة حداثية الحقل الإبداعي الأدبي وذلك لسعيها الدائم إلى التفرد.2

ومن هذا نخلص إلى أن الرواية التجريبية هي رواية جديدة ثارت على كل ما هو قديم وسائد وشكلت قفزة نوعية، فقد شملت الشكل والمضمون واللغة والأسلوب واهتمت بجميع الجوانب.

أسباب ظهور التجريب

عرفت الرواية العربية تجاوزا ملحوظا في أنماط الكتابة الروائية وهذا ما جعل منها ظاهرة أدبية جديدة بالاهتمام والبحث، وكانت قبل ذلك وعلى امتداد الستينات لا تتجاوز المحاولات الفردية المتناثرة المعرفة في الذاتية من خلال كتابة السيرة الذاتية،

---

[1] سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، ط1، المغرب، 1985-2406 ، ص287.

[2] هدى شويبي، مظاهر التجريب في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة08 ماي 1945قالمة ، ص40-41.

والمتضمنة لمكونات السير الذاتي، 1 أو من خلال العودة إلى الماضي ، واستحضار أحداثه وانتصاراته وانكساراته وإعادة كتابتها ضمن خطاب سردي قديم.

حيث انتقلت الرواية العربية إلى مرحلة جديدة من التطور والحداثة سعيا إلى التجاوز وابتكار أشكال جديدة للتعبير عن التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية...

– فالظروف التي ميزت الواقع العربي في تلك الفترة عكست نظرة سوداوية تمخض عنها رغبة ملحة في خلع الستار عن الأوضاع المقلقة التي انعكست عن الوضع "الذي أنتجته الاستعمار البغيض الذي خلق وضعا غير متوازن، وسبب خلخلة في الفكر العربي عموما والأديب بشكل خاص وهذا ما انعكس على الأعمال الروائية والتي تعرضت هي الأخرى للخلخلة..." 2

رغم التحولات التي عرفها الوطن العربي إلاّ أن الرواية التقليدية ظلت ممثلة خاصة في أعمال نجيب محفوظ وجيله هي نمط الكتابة السائد والمعبر عن المشهد الروائي العربي أواسط – وربما أواخر– الستينيات عندما أخذ جديد في الكتابة يبرز على الساحة الأدبية ويحتل صدارة الإبداع مزاحما في ذلك السائد سيادته وانتشاره ، ومعيدا النظر في الكثير من المسلمات الفنية التي مثلت الخلفية النظرية لتلك النصوص التقليدية ودعامتها الأساسية إنشاء وتقبلا.3

– عرف التجريب الروائي في الشكل والقالب الفني متجاوزا ملحوظا من خلال الشكل التجريبي الذي لم تعرفه الرواية العربية، إلاّ في العقد الأخير من القرن الماضي(ق20)،

---

[1] بوشوشة بن جمعة، إتجاهات الرواية في المغرب، ص23 .

[2] محمد رضوان، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص199 .

[3] خليفة غيلوفي ، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس ، ط1 ، 2012، ص 159 .

يحمل في تخلقه جماليات سردية وبنائية تشيدها التفاصيل الصغيرة، أو المهمشة في حياة الإنسان شرط أن تحقق بنيانها الفني في معمار الخطاب السردي للرواية.1

– ومن خلال التحولات التي شهدتها الرواية العربية خلال الستينيات تبنت الرواية التجريب بغية الوصول إلى شكل جديد لهذا قامت الرواية التجريبية على رفض أشكال الكتابة السائدة في مجال الرواية، لم يكن إنكارًا لها حققته الرواية العربية من إنجازات توجتها باحتلال موقع الصدارة في الساحة الأدبية العربية ، وإنما كان رفضا نابعا من وعي الرواية التجريبية يتشبع النموذج السائد في الكتابة ووصولها إلى مرحلة أصبح فيها عاجزًا عن الإضافة خاصة في ظل متغيرات الواقع العميقة على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية وحتى على العسكرية (هزيمة 67).2

– وفي هذا الصدد حدد سعيد يقطين لخطة التحول بقوله:"إن هزيمة 67بمثابة مرحلة جديدة استعدت ضرورة إعادة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية، السائدة ودفعت إلى اتجاه معاودة النظر في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر النهضة.3

إن هذه التحولات التي عرفها المجتمع العربي أسهمت في تطور الشكل الروائي وتنوعه من خلال تغيير رواية الروائي للواقع، ذلك إنها لم تكن هزيمة عسكرية فقط، وإنما هزيمة حضارية فبدأت الرواية بتجاوز التيمات السائدة التي كانت قد رسمتها الواقعية.

كما يضيف إدوارد الخراط متحدثا عن هذا التحول في فترة الستينيات"إن الكتابة الإبداعية لسبب أو لآخر قد أصبحت احترافا لا تقليدًا واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تعد بحثا للأجوبة ومهاجميه للمجهول لا رضا عن الذات بالعرفان".4

---

[1] محمد رضوان، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص199 .

[2] خليفة غيلوفي ، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص178 .

[3] سعيد يقطين، ندوة (الرواية العربية :إشكالات الخلق ورهانات التحول) ، مجلة الآداب ، العدد 7–8، 1997، ص73 .

[4] خليفة غيلوفي ، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص160 .

وفي الإطار نفسه ويقول نبيل سليمان:"ومع الستينيات جاءت الخطة الروائية الحداثية لتعلن منعطفا جديدا يصخب بالتجديد والتجريب، ويتجاوز التقليدي السابق والمجاور والطازج"[1]، ساهمت التحولات التي عاشها المجتمع العربي في تلك المرحلة في صياغة شكل جديد وعمقت منحى التجريب في الرواية العربية.

-انطلقت حركة التجريب الروائي ورسخت بفعل دوافع مختلفة ولعل أهم هذه الدوافع الأديب ، ويترتب على ذلك أن تكون صورة العالم في وعيه غير مشكلة، لكن الأديب مجاهد من أجل أن يفهم هذا العالم الذي يبدو في وعيه قابلا للتشكل، ولكنه لا يتشكل أبدًا-وإذا كان العالم من آنامه غير جاهز وغير متشكل فإنه لا بد أن يقيم نصا بديلا لهذا العالم الذي يتخلق في الرواية وليس في العالم الموضوعي... وهذا النص يعد بديلا للرؤية الباحثة عن شكل لن يتيسر له تبعا لذلك أن يكون متشكلا أو جاهزا.[2]

بالإضافة إلى التحولات التي عرفها العالم العربي سياسيا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا كان للمثقف دور في ظهور الوعي بالتجريب فعلى الرغم من الاختلاف في طبيعة مفهوم التجريب لدى المثقف العربي وحقيقة دوافعه وحدوده وتجلياته، فإن ظهور آثاره في أعمال أدبية وفنية وثقافية أمرة غير منكور... فالمثقف العربي

له ظروفه ودوافعه وله مخاوفه المشروعة، وقلقه المسوغ اتجاه الهوية والمستقبل والتراث.[3]

-ومن خلال سعي المثقف باستخدام تقنيات جديدة استفادت الرواية العربية كثيرا من تقنيات السرد الغربي وظل الشكل العربي مسيطرا عليها لفترة طويلة، إلاّ أنه تم العزوف على ذلك لأنهم رأوا في هذا التقليد ابتعادا عن خصوصيات المجتمعات وهكذا عاشت الرواية العربية بين اغترابيين، فكلما اغتربت بسبب تقليدها للرواية الغربية فقدت هويتها

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] منى محمد محمود محيلان، حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية ، 1960-1994، رسالة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها ، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1997، ص25 .

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أيضا بسبب تقليدها للتراث وكان عليها–السعي إلى إيجاد هويتها واستطاعت أن تتخلص من هيمنة الرواية الغربية والتوقف عن تقليدها وكذلك التخلص من هيمنة الشكل التراثي وإعادة توظيفه والإفادة منه.1

ساهم الروائي بعلاقته بالتراث في الخروج عن الأنماط السائدة والإبداع في قراءته للوقائع الراهن والماضي معا مما جعل دعاة التجريب يتجهون إلى تأصيل أعمالهم الروائية عن طريق تجاوز الأشكال التقليدية وتجريب أشكال تنهل من التراث أي الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه ولغاته أو طرائقه، ولم يكن التدليل على ذلك بحضور الأنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الواقع وما شابه هذا.2

أما هذا الواقع الجديد ومن خلال هذه التحولات كان لا بدّ من نص جديد وكتابة جديدة، تخلت الرواية العربية الجديدة عن قواعد السرد التقليدية، وانتهجت حساسية فنية جديدة لتكون سؤالا مفتوحا، ورفضا لأشكال الكتابة السائدة من أجل إبداع نص جديد ومختلف يتجاوز نظرية الأجناس الأدبية.

الرواية العربية الجديدة وخصوصية التجريب

إن الرواية الجديدة نمط معبر عن ذائقة جيدة انعكاس لأزمة الإنسان لمساءلة المسكوت عنه، في مناطق الذات والمجتمع والعلاقة مع الله "بلغة نثرية تكشف وتعري تستبطن ولا تقدس، تصرح وتفضح وتبوح وتحاور الظاهرات المقلقة المتناسلة بمقدار تناسل الهزائم.3

---

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص08 .

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، ط1، 2006، ص07.

[3] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى ، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2011، ص50.

– اتخذت الرواية العربية من خلال نصوصها الجديدة صيغة مفتوحة على كل الأشكال، تلاحق مشاهد سقوط المفجع وانهيار الوضوحات وتقنياتها وأشكالها والأزمنة المتداخلة المكتسبة لمعانيها في تخصيص القضاءات ، هكذا ينتج بطل الرواية العربية بكارة .. الجدة بولوج عن الزجاجة مفتوح العينة متحديا الصمت ومبادرا بالفضح والكلام والتساؤل عما وراء قشرة الواقع.1

– ففي الرواية الجديدة يتدخل الكاتب محطما مبدأ الإبهام بالواقعية، مكسر للزمن، فهي شكل روائي ينمو داخل التجربة ويدعو إلى إعادة التفكير في العالم والتأمل فيه، فهو يزرع الشك في القارئ انطلاقا من رؤيا لا يقينية للعالم، مقدما لمفهوم جديد للرواية يستند على جماليات التلقي والعلاقة بين المتخيل والواقعي ، والأدب والواقع لذا أطلق عليها تسمية الرواية التجريبية.2

فالرواية التجريبية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة، وبذلك فهي عمل تغييري ينطق من وعي الكاتب ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرواية.

– يعد التجريب قرينا للتجديد، حيث اكتسب هذا المصطلح دلالات ربطته بالبحث عن أشكال جديدة للكتابة، وهذا ما جعل كل مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين في تجربته الروائية" وقد برز التجديد الروائي على مستوى الجمالي، أي على مستوى السرد والشخصيات والتركيب الفني للعمل الأدبي".3

ذلك أن ممارسة التجريب جعلت الرواية العربية تتحرر من التمسك بحرفية الشكل الذي تبلور عبر تاريخ الرواية العالمية، وأصبح بإمكان الروائي أن يضيف عناصر

---

[1] مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2012، ص 64.

[2] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008، ص14–15.

[3] محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار الروافد الثقافية، تاشرون، بيروت، لبنان ، ط1، 2001، ص47.

تتصل بمحيطه الاجتماعي والثقافي والتراثي... فالرواية "شكل مفتوح مستوعب لمختلف الإضافات، يتوفر على مكونات نصية وجمالية... لأنها مكونات تعتمد السرد والتخيل والحبكة وتعدد الأصوات، وهي جميعها عناصر مشتركة في التراث الروائي الإنساني المتفاعل باستمرار".1

بما أن الروايات العربية الأولى نهضت مقلدة لشكل من التراث العربي أو من الرواية الغربية، فذلك التقليد يعتبر تجريب لشكل مختلف من الكتابة، حيث تتجلى تجريبية الرواية العربية في أن محمد حسين هيكل(زينب) التي عالجت واقع الريف في مصر إذ زعزع عن مكانة الروايات جرجي زيدان، وروايات نجيب محفوظ ويوسف إدريس فعلت الشيء نفسه بعودة الروح لتوفيق الحكيم، ومن بعدها أعمال غسان الكنفاني والطيب صالح جبرا إبراهيم جبرا وحنا مينا لتزاحم سابقتهما .2

وإذا كانت الرواية ميدانا واسعا للتجريب الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية لأنها استطاعت انتهاك شكل قارّ ثابت تمثل في أوجه تشابكه وتعقده ، في عمل نجيب محفوظ وبصورة خاصة في ثلاثيته.3

مثل نجيب محفوظ مؤسس الرواية الفنية في الوطن العربي، حيث اختزل اتجاهات عديدة في صلب مسيرته الفنية ، فقد أصدر مجموعة روايات تجريبية خلال مشواره حيث خطا خطوات متقدمة سواء مع الثلاثية ، وهي قالب جديد لم يعرفه البناء الفني للرواية التقليدية لدى سابقيه إلى "ميرامار" وهي تظم بناءا فنيا ذا تقنية حديثة لم تعرفها الرواية التقليدية وهي تقنيو الأصوات وتعدد الرواة ، وكذلك رواية "اللص والكلاب" والتي يرى الكثير من النقاد أنها بداية الدخول لرواية تيار الوعي.4

---

[1] المرجع نفسه، ص49.

[2] منى محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية(1960-1994)، وزارة الثقافة، ط1، الأردن، 2002، ص 16.

[3] صالح فخري، في الرواية العربية الحديثة الجديدة، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2009، ص11.

[4] عبد الحكيم سليمان المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية ، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2002، ص26.

كما يعتبر عمل الروائي إدوارد الخراط بعامة وروايته"رامة والتين" يمثل الرواية الجديدة خير تمثيل إن اليقين فيها غائب، والروائي يشك فيما وراءه عن الحدث ، كما يحل الوهم محل اليقين في عمل الروائي إلياس الخوري، خصوصا في الجيل الصغير، والوجوه البيضاء وغاندي الصغير، وباب الشمس، تظهر هذه الأعمال الروائية الجديدة وغيرها أن خيار الرواية العربية الجديدة ليس خيار شكليا بل هو خيار رؤية وطريقة نظر إلى الأشياء والعالم، ودليل ذلك سعي الروائيون العرب الجدد إلى خلق الالتباس لدى القارئ كطريقة لفهمه لمعضلات السياسة –الاجتماعية.1

– إن الجدة في الرواية العربية الجديدة لا تكمن في انتهاك الشكل التقليدي فقط، بل تكمن أيضا في تبني رؤية جديدة للعالم، وإطلاقا من هذا المعنى يرى محمد برادة" أن مفهوم الرواية الجديدة يحتاج إلى رواية عند استعمالها لتجنب الخلط والانسياق مع الأحكام الشعاراتية، فهو مصطلح يستعمل لوصف عناصر شكلية دلالية موظفة بطريقة بارزة ، من دون أن يعني ذلك بالضرورة ، أن هذه العناصر لم توجد من قبل في نصوص روائية سابقة زمنيا ، إلا أن كيفية توظيفها وسياق إنتاجها يمنحانها دلالة مختلفة، تبدو معها الرواية الجديدة بالقياس إلى فترات ماضية مع تاريخ الرواية في النصوص المتأخرة زمنيا تتخذ شكلا جديدا معايرا لنصوص التخيل الذاتي القديمة من دون أن يعني ذلك أفضلية التأخر على المتقدم زمنيا".2

وهناك تسميات اهتم بها الروائيون منذ القرون كالدين والجنس والسياسة إلا أن الروايات المعاصرة أضفت هذه التيمات أبعادا دلالية مختلفة، ذلك أن العقود الأخيرة جعلت من تلك الموضوعات واجهة لتصوير تحولات عميقة غيرت علاقة الإنسان بالطبيعة الجسد والمجتمع ونجد ذلك مثلا في روايات "ستاندال و وبلزاك وتولتسوي و

[1] صالح فخري، في الرواية العربية الحديثة الجديدة، دار العربية للعلوم, ناشرون, منشورات اللإختلاف, ط1, 2009, ص14-18.

[2] محمد برادة، في الرواية العربية ورهان التجديد، ص47.

توماس مان".1 إذ تتميز الرواية الجديدة باختلافها الفني والدلالي قياسا إلى روايات سبقتها زمنيا.

ويميز محمد برادة التجريب في الرواية العربية الجديدة بجملة من المكونات الشكلية والدلالية في النص الروائي وهي:

1- تشظي الشكل وكتابة في صوغها الأدنى: ويقصد به تشظي الشكل الروائي الذي يرجع إلى اهتزاز

الشكل الواقعي الكلاسيكي المعتمد في سرد خطي والتزام منظور أحادي للقبض على الواقع وتجلياته ومنطقة المرئي، وبظهور عوامل معرفية جديدة ، انزاح هذا المفهوم للواقع أهم هذه العوامل ما أثبته التحليل النفساني لتعددية اللغات والأنا ، فأصبح الخطاب متعايشا مع الحوار الداخلي (المونولوج)، لا الكلام المعلق، ويعود تشظي الشكل الروائي في الرواية العربية إلى سنوات الستينيات في أعمال تلك الرائحة صنع الله إبراهيم عام 1966م، والجبل الصغير (إلياس خوري عام 1977وروايات ادوارد الخراط وغيرها...2

ويتجلى التشظي في استعمال لغة مقتصدة وتوظيف التلميح والصمت والدعوة الضمنية للمتلقي إلى إعادة تخيل النص لا إلى ملحقة الواقع، فالنصوص إنما تبني روايتها من عنصر تجاوز المألوف في الحياة السردية في النص العربي، من خلال اعتماد مبدأ الاشتغال على الخطاب السردي الذي اهتم أكثر بمظاهر تشخيص الحكاية أكثر من الاهتمام بضمان تحقيق حكاية قابلة للأخذ بها دفعة واحدة، وهو ما عرف في الدرس النقدي بالتشظي الحكائي3، وكمثال على ذلك نجد رواية المشرط للروائي كمال الرياحي التي تأتي عبارة عن شذرات نصية، أو أوراق حكاها أصحابها وأعاد سارد الرواية

---

[1] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

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

[3] زهور كرام، السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، مجلة الأبحاث لمؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر، 2008، ص22.

وضعها في نظام مغاير، فجاءت غريبة في القراءة الأولى صعبة من حيث لم شتاتها وجمع أطرافها، فالنص يتشكل من قصاصات حكائية سردية ومن أخبار صحفية، ونصوص مفكرين، وهو تشكل يتم عبر أزمنة يتعلق فيها الماضي بالحاضر، نص ينفتح على مشاهدات متنوعة1، مما يجعل القارئ متفاعلا مع الرواية.

2- تهجين اللغة: ويقصد به الإخصاب والتوليد أي ابتداع كلمات وتلحقيها وتفريغ دلالاتها وتلوينها وهو ما يجعل اللغة القومية تنقسم إلى لهجات اجتماعية كما يرى "باختين M BOKHTINE" إلى لهجات اجتماعية و رطانات مهنية ولغات الأجناس التعبيرية وطرائق كلام بحسب الأجيال...2

وبما أن اللغة معطى سابق على وجودنا، فالمبدع يسعى إلى تخصيص لغته الإبداعية ضمن اللغة السائدة والموروثة، فالرواية العربية قامت بتهجين اللغة ولاحقت التحولات المسارعة تحديثا ، فاللغة تحيلنا على العالم الخارجي وتؤشر على دلالة بينة بين الرواية المنسوجة ضمن تصورات وتركيبات فنية خاصة، تجعلها تتسم بتعدد الأصوات ومستويات الكلام فالروائي قد يزاوج بين الفصحى والعامية فمثلا في رواية "ألعاب الهوة لوحيد الطويلة" في أول طريق استلمته هينة عمره ما شعر بالكسوف من أحد، يستطيع أن يأخذ أتخن واحد تحت باطة، يدوره، يلفه...3فقد حققت الرواية تهجينا بين الكلام العامي والفصحى على امتداد هذا النص.

كما لا يقتصر التهجين اللغوي على الرواية الجديدة بل يطاعنا بقوة في روايات جيل الستينيات أمثال" صنع الله إبراهيم" و" الفيطاني " و " إلياس الخوري" وغيرهم من خلال اللجوء إلى الكلمات الأجنبية والوسائط التكنولوجية و الرقمية باستعمال الكلمات والاشتقاقات التي تسخر بها اللغة الدارجة.

---

[1] المرجع نفسه، ص22-23.

[2] محمد برادة، الرواية العربية ورهان الجديد، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص 55-56.

-نقد المحرمات(الجنس – الدين- السياسة) تميزت الرواية العربية المعاصرة بالتمرد إذ استطاعت أن تتغلغل إلى وسط ما كان ينظر إليه محرما ومصونا، لتبرز المسكوت عنه وتبين التناقضات والمفارقات في ذلك فالجنس والدين والسياسة ثلاثية تشكل المحظور في الثقافة العربية وبما أن للأدب في الوقت الراهن سمة التمرد فقد شكلت هذه المحرمات الثلاث(الجنس- الدين- السياسة) فضاءات في نصوص الرواية الجديدة.

ففي رواية" برهان العسل" للروائية السورية سلمى نعيمي كسرت طابع الجنس بكثير من الجراءة غير مسبوقة، تقول على لسان البطلة وهي الراوي في الرواية" هناك من يستحضر الأجساد، لا أعرف روحي وأرواح الآخرين، أعرف جسدي وأجسادهم".1كما يحتل الدين حيزا في الخطاب الروائي العربي حيث تشمل تجلياته الطقوس والمعاملات والثقافة المتصلة بالدين ، وكثيرا ما يصبح فهم الدين موضوع نزاع وصراع في النصوص الروائية، فروايات نجيب محفظ مثلا الكتابة عنده ارتبطت بحضور الدين والتطلع إلى فهم الإنسان والمجتمع ولا شك أن روايته(أولاد جارتنا) تؤشر على هذا الاهتمام بالدين في وضعه عاملا جوهريا يتصل بتوازن الإنسان وعلاقته بالغيب وتجليات القيم الكبرى من حق وعدل وإنصاف من خير وشر ومغفرة وعقاب.2

أما عنصر السياسة فقد اقترنت بظهور الرواية العربية الجديدة وجاءت لتعبر عن تطلع عميق للتحرر وتطوير المجتمع وانتقاد الديكتاتورية وطلب الديمقراطية ففي "نصوص الرواية الجديدة تتخذ السياسة مظهرا مختلفا على رغم استمرار تيمات السجن والتعذيب والقمع في أزمنة الرصاص المتناسلة).3

د-الاعتماد على الذاتية في الكتابة: وتعني" تذويب الكتابة ويقصد بها حرص الروائي على إضفاء سمات ذاتية على كتابته، وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة للشخصيتين"، أي أن يضمن الروائي صوت الذات بين الأصوات الروائية يميز محتوى

[1] سلوى النعيمي، برهان العسل، رياض أريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2007، ص 13-14.

[2] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص64.

النص عن باقي الخطابات، ويكون ذلك بتوفير رؤية للعالم تحمل بصمات الذات الكاتبة، فالروائي يلجأ إلى التخيل الذاتي ليمثل العالم تمثيلا فنيا، دون أن يعني ذلك أن الروائي يعبر عن مشاعره وآرائه خاصة بطريقة مباشرة، ولكن الشكل الروائي يقتضي" إفساح المجال أمام كل شخصية وكل صوت داخل الرواية ليعبر عن نفسه من خلال مقومات وتضاريس ذاتية تحقق الاختلاف والتمايز وتتملك من الداخل التجربة المعبر عنها".[1]

ويتحقق ذلك عبر التخيل وتخصيص قضاء اللغة ليبرز الروائي ذاتيته بالتأويل وإعادة الخلق لا بالمحاكاة.

-وفي ضوء ما تقدم يمكننا القول أن الرواية الجديدة تسعى إلى التفكك أو تحطيم النص التقليدي من خلال تقنيات عدة، لتخدم الزمن الداخلي و الشكل السردي، فالروائي في مثل هذه النصوص حاضر في عمله ، وهو بمثابة الصلة التي تخرج بالكلام من حيز الهمهمة بالأشياء إلى حيز النطق بها لايغير.[2]

فالرواية الجديدة مجرد إشارة إلى التغيرات التي لحقت الإشكاليات المطروحة على المجتمعات العربية، وهذا ما دفع بها إلى مغامرة التحديث ومغامرة البحث عن الإبداع عبر محاولات التجريب والتغريب التي طالت السرد بعناصره المختلفة والبحث من ثم عن أشكال روائية جديدة.

ثانيا:رواد التجريب عند الغرب

في أعلام الرواية الجديدة الذين اهتموا بدراستها كثيرون خاصة في فرنسا ومنهم كلوديسيون، ميشال بوتور ، ناتالي ساروت ، آلا ن روب غرييه وغيرهم.

1- آلا ن روب غرييه(A- Robbe Grille)، من مواليد سنة 1921 لمدينة براست(BREST) تحصل على شهادة االتبريز في الهندسة الفلاحية سنة 1945، كما عين مستشارا وأديبا في دار مينوى للنشر سنة 1955، كانت أول

[1] المرجع نفسه، ص67.

[2] المرجع نفسه، ص61.

رواية له سنة 1953 تحت عنوان (الممحاوات LES GOMMES)ثم توالت أعماله الروائية في (المتلصص LE VOYEUR) سنة 1956، (الغيرةLA JALOUSIE) سنة 1957، ثم رواية في المتاهة(DANS LE LA BYRINTHE)سنة 1959، ويعتبر منظر الحركة الرواية الجديدة من خلال كتابة(من أجل رواية جديدة سنة 1955(POUR UN NOVEOU ROMON) .1

2- ميشال بوتور(MICHEL PUTOR) وهو من مواليد سنة 1926 بمدينة مونس أن بارول (MONS EN BAROEIL) من أبرز رواياته ممر ميلان(PASSAGE DE MILLANE) سنة 1954، جدول الأوقات(EMPLOIE DU TEMPS) سنة 1956، التعديل(LA MODIFICATIO.) سنة 1957، ورواية دراجات (Degrés) سنة 1960، كما نظر للرواية الجديدة من خلال كتابه(بحوث في الرواية الجديدة سنة 1972).2 فهو يعرفها بأنها" رواية تقدم لنا العالم بفضاء محتوم ، عالما خاطئا ، ويضيف أن الروائي الذي يرفض هذا ، ولا يقلب العادات والتقاليد رأسا على عقب، (...) يكون عمله في النهاية سما نافعا.3

ميشال بوتور تحدث عن الرواية الجديدة حيث كان مفهومها للتجديد الخروج عن المألوف من خلال توظيف الروائيين أساليب جديدة التي تغير من الجانب التركيبي والتأليفي للرواية.

ج-ناتالي ساروت(Nathalie sarroute) من مواليد سنة 1902 بمدينة إيفانوفو بروسيا، نزحت إلى فرنسا واستقرت هناك ، أول رواية لها كانت سنة 1939، إنتحاءات ضوئية (Tropismes) ولم تلق اهتماما كبيرا في البداية، ثم ظهرت لها مجموعة من الروايات أبرزها: أوصاف رجل موهوب، سنة 1949 (Portrait un In□nü)، مارترو

[1] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2002، ج1، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] بنية سليمة، الرواية الجديدة(أحلام مستغانمي أنموذجا)، مذكرة لنيل شهادة ماجيستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، بسكرة، 2007، ص 19.

1959(Martereau)، الفواكه الذهبية(Les fruits d'or) التي نالت جائزة أدبية، و رواية بين الحياة والموت(Entre la vie et le mort) سنة 1968، وأيضا رواية القبة الفلكية الاصطناعية(La planétarium) 1959، الأكثر شهرة.1

ثالثا: رواد التجريب عند العرب

كثيرون هم رواد التجريب في الرواية العربية أمثال ، صنع الله إبراهيم، جمال القيطاني، الطاهر وطار، واسيني الأعرج، عبد الحميد بن هدوقة، جبرا إبراهيم جبرا، إلياس الخوري، مؤنس الرزاز، نبيل سليمان، عبد الرحمان منيف، رضوان الكوني، هيدر حيدر، ربعي المدهون...إلخ نذكر منهم:

1- عبد الحميد بن هدوقة من مواليد سنة 1925 لمدينة المنصورة(سطيف- الجزائر) شاعر وروائي وقاص ومترجم، تعلم في معهد" الكتاني" بالجزائر وجامع" الزيتونة" بتونس ، وكذلك في معهد الفنون الدرامية كما درس الإخراج الايذاعي والمسرحي، تحصل على دبلوما في تحويل المواد البلاستيكية ، وعمل في إذاعة الجزائر وتلفازها كمدير، ثم مستشارا ثقافيا فيها، ثم عمل في المؤسسة الوطنية للكتاب كمدير مسؤول عنها ، ثم رئيسا للمجلس الوطني الجزائري وأخيرا أمينا عاما مساعد الاتحاد الكتاب.2

إن التجريب في أعمال عبد الحميد بن هدوقة الروائية يعتبر تأسيسيا، إذ بدا في نصوص "ريح الجنوب" و" نهاية الأمس" و "بان الصبح" قبل أن يتخلى عن التقليد ليدخل في المغامرة الروائية الجديدة برواية" الجارية والدراويش" و رواية" غدا يوم جديد"، فهو ما جعله يحقق علامات إضافة نوعية للمشهد الروائي الجزائري المكتوب بالعربية فتنخرط في المذهب التجريبي بحث عن كتابة روائية حداثية.3

2- صنع الله إبراهيم(الأرفلي): من مواليد 1937 لمدينة القاهرة بمصر، كاتب وروائي، متخرج من معهد موسكو للسينما بديبلوم الإخراج السينمائي سنة 1974، مترجم ومحررا

[1] محمد الباردي، الرواية والحداثة ، ص45.

[2] سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995، ص 250.

[3] المرجع نفسه، ص113.

ومديرا للتحرير في عدد من دور النشر ووكالات الأنباء، حاز على عدة منح لدراسة السينما ، كما نال جائزة كتاب ثقافة الطفل العربي سنة 1981، وجائزة سلطان العويس سنة 1.1993

بدأت منشوراته بالظهور مع نهاية الستينيات، له عدة روايات نذكر منها: تلك الرائحة1966، "اللجنة1980"، "بيروت بيروت1984" ، "ذات 1992" ، كما له ترجمات وقصص نذكر منها: ولد لا يعرف الموت –ترجمة–وقصص تاريخية مصورة للأطفال مرحلة السندباد الثامنة سنة2.1989لقد وظف الكاتب صنع الله إبراهيم التجريب في العديد من رواياته ولقد اقترن التجريب عنده بالنصوص الوثائقية في الكثير من رواياته على التوثيق بداية في رواية"ذات" التي استخدم قصاصات الصحف وانتهاء برواية القانون الفرنسي التي استخدم فيها الكثير من المراجع التاريخية لتوثيق فترة الحملة الفرنسية على مصر.3

3- ربعي المدهون : من مواليد 1945 في المجدل، قرب مدينة عسقلان جنوب فلسطين ، هاجرت عائلته بعد النكبة إلى مخيم اللاجئين في خان يونس بقطاع غزة حيث نشأ المدهون تلقي تعليمه بجامعة الإسكندرية في مصر لكنه أبعد من مصر سنة 1970، قبل تخرجه بسبب نشاطه السياسي ، عمل بالصحافة منذ سنة 1973، يقيم في لندن حيث يعمل حاليا محررا بجريدة الشرق الأوسط.

وفي سنة 2016 فاز بالجائزة العالمية للرواية العربية(البوكر)، وذلك عن روايته مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة وكان قد وصل إلى القائمة القصيرة للجائزة ذاتها سنة 2010.

من أعماله:

[1] المرجع نفسه، ص217.

[2] المرجع نفسه، ص 217–218.

[3] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 71–72.

- أبله خان يونس (مجموعة قصصية 1977).
- حكايات طعم الفراق (رواية سيرة ذاتية).
- السيرة من تل أبيب (رواية 2009).
- مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة (رواية 2015).1

رابعا: آليات التجريب الروائي

إن التجريب الروائي يستمد كنهه من حرية الفكر، التي تنسحب بدورها على حرية الشكل وهذه الحرية تسمح للكاتب بممارسة فعاليته وذلك بابتكار صيغ معرفية داخل النص تسفر عن تشكيل علاقات جديدة مع الذات والفكر والحقيقة، وبالتالي يصير التجريب متمو ضعا في صلب الحداثة لما دفع بعض النقاد إلى التبشير ب:" سقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج"و إذ صارت الكتابة الروائية في ظل التجريب تشهد تجولا فكريا موسوما بالارتحال"من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والت حول أو الجدل، أو من التكرار إلى التوليد والتجاوز"، مما يجعلنا نؤمن بأن التجريب حالة نقدية- بالدرجة الأولى- "نقوم على إعادة النظر الدائمة" لما تم إنجازه سواء تعلق الأمر بما "ثم نقله من الغرب أو غيره" وهو تجاوز يتم على مستوى الشكل والرؤية لما ترسخ في الرواية التقليدية، وهذا ما يجعل الرواية التجريبية العربية تستقر على حالة من الشك وعدم اليقين.2

بما أن التجريب موسوم بروح النقد والمراجعة، فإن الكاتب لا يكتفي بالقافز على إنجازات غيره فحسب بل يتعدى ذلك إنجازاته هو، ومن المفيد هنا أن نستحضر عبارة ل الآن روب غرييه:" إن الكتاب هو الذي يخلق لنفسه قواعده الخاصة به، ثم إنه من الضروري لطريقة الكتابة أن تنتهي إلى أن تشكل خطرا على هذه القواعد نفسها وتحاول

---

[1] وردة دغفل، سمية نعيمي، التجريب الروائي في رواية مصائر كونشرتو هولوكوست والنكبة لربيعي المدهون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة ، ص 76-77.

[2] خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، "مجلة النقد الادبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 4، العدد 3، أفريل-ماي- جوان، 1984، ص 32.

إسقاطها".1 فيصبح فعل التجريب راهن النص الروائي في نطاق ارتحال المعايير على الدوام، وقطع صلته مع السابق بدرجة تكفل له التفرد.

– يرى الطاهر الهمامي بأن: "التجريب قد شكّل بالفعل محرّك حركة أدبية عندنا، وصانع مناخ فني عند العقد السادس من القرن الماضي وبداية عقده السابع". 2

وتوافقه في ذلك نبيلة إبراهيم، حين تذهب إلى أنّ تجليات هذا التغيير بدأت في الستينات ولكنها ترسّخت في الثمانينات وإن "عدوى ذا التجديد قد سرت إلينا من الغرب"، وأن (قص الحداثة) ، "يرفض الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن للحياة". على أساس محاكاة الواقع لأن الكتابة التجريبية لا تقبل أن تكون انعكاسا للحياة ، وهي في الوقت ذاته " تواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية ، وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى ، والوسيلة لحل هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المكثف"3ومن ثم تتسع الهوة بين النص الروائي والواقع مما يصعب على القارئ العادي مهمة استيعابه .

– أما أحمد منصور فقد عمد إلى توصيف التقنيات التي تأسس عليها فعل التجريب الروائي فاللغة – مثلا – تتجرد من طبيعتها المؤسساتية كأداة وذريعةً ، لتصير موضوعا يشتغل عليه الكاتب فهي المكان "الحاضن للتشخيص الأدبي، نسيج الصور ومرصد المفارقات والانشطارات الأهلة بالأحلام والهذيان والرموز و الاستيهامات و الأساطير"فمن خلال التحوير والانزياح الذي يقع على مستويات تتمكن هذه "الكتابة المدشنة لنصق مقولات الحبكة و العقدة والبطولة ، واستبدالها بممارسة نصية جديدة تجعل من الفضاء والشخصية والزمن والتداخل علامات لغوية تشتغل ضمن استثمار استشعاري من سماته التفكك و التقطيع و التداخل، فلا بطولة إلاّ للنص ولا نصية إلاّ في

[1] آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى ابراهيم، دار المعارف، مصر، 1998، ص21.

[2] الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، العدد 164، 1أفريل، 2005، ص37.

[3] نبيلة ابراهيم، قص الحداثة، مجلة فصول، مجلد6، العدد 4، 1986، ص 95-96.

التعدّد والتركيب والانفتاح و التناص(....) ومن هذا المنطق تصير للغة هاجس التجريب.1

والتجريب من هذا المنظور، تصوّر معاير لكنه الكتابة الروائية ووظيفتها ، وهو ناتج عن وعي جديد بالمتغيرات، وعي يدفع الكاتب إلى ممارسة الفكر والإبداع في أن مما يضع الكاتب في لحظة توتّر وهو يحاول المواءمة بين بنى فنيه مختلفة داخل نسق واحد، وجعلها تستجيب للبنى الاجتماعية المستجدة وحبقدر ما يكون الواقع جديدا، يكون النص الأدبي الذي يكشف عن هذا الواقع ذا شكل شاد وغير مألوف >، مما يحيله على الانخراط كجهد تنظيري يتصل بالبحث الحداثي ويتموضع في صلبه.2

– أما سعيد يقطين فإنه ينظر إلى التجريب باعتباره عملا فنيا يحفر مجرى مغايرا في حيز الكتابة الروائية العالمية ، وأهم ما يميز هذا المجرى أنه يرمي في كونه على التخلص من إسار المسبق والجاهز بما يحملان من دلالات على مستوى الرؤية والوعي والممارسة...3

– وإذا كان يقطين يتفق من غيره في فعل التجاوز كأساس ينبني عليه مفهوم التجريب بل في نظره |أن فعل التجاوز لا يفصح على المفهوم الحقيقي للتجريب، بل " الإفراط في ممارسة التجاوز ، هو ما تتم تسميه عادة بالتجريب". والتجريب وفق هذا التصور ليس حكرا على الكتابة الروائية ، وإنما يمتد إلى فن التشكيل وفن المسرح أيضا .4

– كما يحدد سعيد يقطين ، أهم خاصيات هذه التجربة في كسر عمودية السرد ، تداخل الخطابات ، البعد ألعجائبي ، فالرواية التجريبية ليست مشدودة إلى منطق خارجي يرتب أحدا لها وفق خطية تصاعدية ، بل الخطاب الروائي يهشم مادة ألحكي وذلك من خلال

---

[1] أحمد منصور، استراتيجية التجريب في الرواية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2006، ص67.

[2] لويسان غولدومان، وآخرون، الرواية والواقع، تر: رشيد بنجدو، عيون المقالات، دار قرطبة، دار البيضاء، ط1، 1988، ص12.

[3] سعيد يقطين، القراءة والتجربة(حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، ص285.

[4] المرجع نفسه، ص 287-288.

تنوع الصيغ الخطابية وتداخلها ، ولا ينعكس ذلك على نسق الأحداث فحسب ، بل ينعكس على جل مكونات الخطاب حسب نظر يقطين– كالزمن والرؤية والصيغة .

ومن خصائص التجريب الروائي في نظره ، إنه ينفتح بيانات خطابية متنوعة : المسرح ، الشعري، الديني، الحكائي ، الشفوي، الصحافي، السياسي، التاريخي مما يجعلها تنخرط جميعا في إثراء عالم الرواية وتخليق مكوناتها.كما نجد البعد ألعجائبي الذي يسهم في تكوين إحدى خصوصيات التجريب الروائي لا من كثافة التوظيف بل من خلال شكل هذا التوظيف بكيفية تجعله أساسا من أساسيات الحدث الروائي كتهويل الواقع ؟، وإبراز الحكم المستحيل والسخرية .1

[1] – المرجع نفسه، ص293–297.

الفصل الثاني

التجريب وجمالية اللغة في القصة:

يجمع أغلب كتاب الأد الموجهللطفل على وجوب تناسب لغة القصة مع عقول هذه الفئة ، وأن تكون سهلة وواضحة بفهمها الطفل وتساعده على استيعاب الفكرة المطروحة بيسر ودون مشقة وتوفر له المتعة والسعادة وتقوده برفق نحومتابعة حوادث القصة والمسرحية، وقد وضع **علي الحديدي** شروطا للغة وهي:[1]"

- تجنب الألفاظ الغريبة ومجاز الأسلوب وتعقيده.
- اختيار المعاني الحسية دون الزركشة والتفصيل.

يفترض للغة أن تكون ذات معان متوافقة مع قدرات الطفل اللغوي في كل مرحلة عمرية لكي تكون الأنسب للكتابة له، فالأسلوب يقدم الفكرة بشكل مشوق وغير مباشر للأطفال، كما أنه وسيلة من الوسائل التي تعين الطفل تذوق الرغبة وميل إلى سماع القصص يجب أن يتميز أسلوب القصة الجيدة بمايلي:

- أن يكون قادرا على إثارة عواطف الطفل وانفعالاته.
- أن يمتاز بالتوافق النغمي والتآلف الصوتي والموسيقي المستمر في مقاطع الجمل.
- أن تتماشى اللغة المستخدمة مع قاموس الطفل اللغوي، وأن تكون تراكيبها اللغوية سهلة والنسيج اللفظي بسيطا خاليا من الزخارف البيانية بعيدة عن السذاجة والسطحية".[2]

إلى جانب الإعتبارات السابقة هناك شروط أخرى سنتعرف عليها من خلال دراستنا للغة "جلاوجي" في (قصة طارق ولصوص الآثار)، نلاحظ أن أغلب قصص (السلسلة الذهبية) جاءت موافقة لغويا لقدرات الأطفال اللغوية، فكان"جلاوجي" يختار الألفاظ المناسبة، والمألوفة لدى الطفل مع مراعاة المراحل العمرية، والقدرات اللغوية التي

[1]– ينظر: على الحديدي، في أدب الأطفال، ص39.

[2]– سمير عبد الوهاب: قصص وحكايات الأطفال وتطبيقاتها العلمية، دار المسيرة للطباعة والنشر،ط1، 2009م ص42–43.

حددها علماء النفس في هذا الإطار، فالألفاظ الصعبة والغريبة يجد الطفل صعوبة في فهمها، فتعيق عملية التلقي والفهم. والعبث في قلب الحدث يعيق عملية التخيل لديه، وإثارة التراكيب اللغوية البسيطة وكمثال على ذلك قوله في قصة (طارق ولصوص الآثار)

قال جانبوا:ياعموعباس أنظر إليهم إنهم يتلفون تلك الرسومات الجميلة، أنظر كأني أستمع الحيوانات تستنجد بنا.

رد عباس بغضب: "إنهم المخربون سنجدهم في كل مكان يخربون حضارة البشرية ويسرقونها اللعنة عليهم. انطلقوا جميعا حتى نزلوا المكان المحدد أحاطوا بهم من كل جهة... الأطفال كلهم عزموا على حماية تراث البشرية. أما عمو عباس فتصل بالشرطة التي جاءت مسرعة وأحاطت بهم ثم ساقتهم للعقاب".[1]

فهذه المقاطع خير دليل على البساطة في اللغة والعفوية كذلك فهي في متناول الأطفال ومستواهم الفكري بألفاظها الواضحة وعباراتها البسيطة والسهلة وبجملها القصيرة لكن هذا لا يمنعه من إستعمال بعض المفردات الصعبة–نسبيا–والتي يتعذر على الطفل الوصول إلى معناها بسهولة إذ تحتاج إلى بذل جهد قرائي لفهمها مثل.

في القصة إستعمل "جلاوجي" لغة بسيطة مفهومة في مجملها، فالمطلوب في موضوع الكتابة للطفل اختيار الكلمات وتركيبها في جمل، وفقرات على نسق معين ليقدم به أدب للقراء.حرص الكاتب على شرح بعض المفردات لإعانةلطفل على فهم النص ليحثه في الآن ذاته على القراءة والمطالعة بالرجوع إلى المعجم لفهم ما استعصى عليه من عبارات أخرى رغبة منه في إضافة مفردات جديدة إلى مكتسباته اللغوية، وترسيخها في ذهنه لتختتم كل قصة بإسداء جملة من النصائح التي أراد من الطفل أن يعيها ويحفظها.

[1]– عز الدين جلاوجي: السلسلة الذهبية، ص16

فيهذا السياق نجد الكاتب يستعمل الأسلوب التقريري الوعظ المرشدفي موضعين مختلفين في قصة (لصوصالآثار)، وذلك من خلال حثه على الاجتهاد وعدم اليأس، وفي ذلك نهت الآداب الإسلامية على التشاؤم وحببت التفاؤل إلى الإنسان وإصراره على تحقيق حلمه بكل إرادة وعزيمة، فمن استحضر الخير وجده في نفسه أو من حوله، ومن توقع بوادر الشر يوشك أن يفارقها ويسد عليه أفاق الأمل ومواسم الخير.

يزرع الكاتب في الطفل قيم تعليمية تربوية، وذلك لتنمية القيم السلوكية، والأخلاقية، والقدرات الذهنية والمهارات الإبداعية، وحب طلب العلم والاكتشاف، ونبذ الصفات السيئة والتفاؤل لما فيه خير. فالطفل ينفر من أسلوب الوعظ والإرشاد، أثناء قراءته للقصة أو سماعه لها بما فيه من نهي وتنبيه، وإرشاد، "فجلاوجي" لا يقدم للطفل قصصا تتكون من معجمه اللغوي فقط بل تتجاوز وتصاغ في حدود قدرته على الفهم من خلال السياق التي ترد فيه فيكتسب خبرة جديدة بواسطتها، وتزدادثروته اللغوية باستمرار من خلال القراءة، كما أن الكاتب كان يقدم شرحا لكل كلمة صعبة وغريبة، إلا أن جعل لكل كلمة غريبة شرحا في آخر القصة قد يحدث تقطعا أثناء قراءة القصة.

يستجمع الطفل فكرة معينة إلا وتقف كلمة كالحجرة أمام رجليه فتعثره، فتستدعي منه تقليب صفحات القصة ومعالجة المعنى ثم ربطها بالجمل، وفهم معناها وهذا كثير على الطفل مما يجعله يعاني، فيمل منها فيتركها ولايبالي بها أثناء القراءة، ولعل "جلاوجي" يعمد إلى إختيارالكلمات الصعبة بهدف تزويد الطفل بثروة لغوية يستفيد منها في مجالات التعبير الوظيفي.

حرص "جلاوجي" في اللغة على إستعمال الألفاظ الصحيحة الخالية من الدارجة والمنسجمة مع كل موقف، ولم يستعمل الكلمات العامية أو الأجنبية، لأن في ذلك تشويها لبناء المعرفة اللغوية ولجمالية اللفظ العربي ولسلامتها، كما في إزالة خلط بين العامية والأجنبية يشتت ذهن الطفل فيصعب عليه تحليل الكلمات ومعانيها، مما يصعب عليه

القراءة والتحليل للكلمات الصعبة، فلهذا إستعمل "جلاوجي" اللغة الفصيحة التي تساعد الطفل على تعلم لغته الأم بقواعدها.

وما نستخلصه حول لغة "جلاوجي" القصصية الطفلية أنها جاءت وسيلة لإيصال الفكرة المطروحة إلى القارئ الطفل بيسر ودون مشقة وتوفير المتعة والسعادة لتقوده برفق نحو متابعة حوادث القصة والمسرحية أو غيرهما.فقد كان هدفها وغايتها هي تنمية القدرات اللغوية لدى الطفل خاصة في مراحله الأولى من طفولته فيكتسب خبرة جديدة بواسطتهاوتزداد ثروته اللغوية باستمرار من خلال القراءة، ومن ثم تتحسن لغته وأسلوبه مع حرصه على تجنيب الأطفال الخطأ اللغوي، والمعنوي في كتابته.

وعليه يمكننا القول أن لغة الكاتب إتسمت بشروط البناء الدرامي الموجه للطفل من وضوح وبساطة وسهولة، والإبتعادعن الغموض، والتعقيد، والعفوية، فهي في متناول الأطفال ومستواهم الفكري.

إختار الكاتب أسلوب العرض بوضوح وحيوية وصدق، مما يدفع الطفل للإقبال على القصة والتأثر بها، فإذا ربطنا الطفل بالسياق الذي وردت فيه لا يصعب فهمها عليه، ولا نفقده المتعة والإستمتاع وبما أن المؤلف لم يحدد سنا معينة على غلاف السلسلة يمكن القول بأنها موجهة إلى الأطفال ما بين 3إلى 12سنوات، أي اشمل على المرحلة الثانية والثالثة من مراحل نمو الطفل، ففئة المرحلة الأولى بهم قصص الحيوانات والطيور، أما المرحلة الثانية فالأنسب لهم القصص التاريخية لأن قدرة الإستيعاب والحفظ تكون أكبر.

ولكن ما لاحظناه هو أن أسلوب الكاتب يتناسب مع المستوى الذي وجهنا له (قصةطارق ولصوص الآثار)، وبالتقدير تكون مرحلة الطفولة المتأخرة من8سنوات إلى12سنة، ويطلق عليها في علم النفس النمو مرحلة المغامرة والبطولة، على أنه من الضروري جدا أن نقدم الحبكة للطفل بشكلها البسيط السلس يعني مقدمة+عقدة+حل، بلا تعقيد في المواقف، وبلا تشابك في الأحداث، وهذا ما نجد "جلاوجي"في قصة (طارق

ولصوص الآثار) زاوج بين المحاور (محور تعليمي وتربوي، ومحور أخلاقي) وذلك في إطار القصة المعرفية العلمية (الخيال العلمي) والهدف منها تربوي تعليمي

1- التجريب في بنية السرد:

1-2- التجريب في الزمان والمكان:

1-2-1- الزمن:

الزمن العمود الفقري الذي يشد أجزاء القصة كما أنه هو محور القصة ونسيجها، والقصة فن الحياة، فالأدب مثل الموسيقى وهو فن زماني لأن الزمان هو ((وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة))[1]، ذلك لأنه يلعب دورا هاما في سير القصة إذ يدخل عنصراً فاعلاً في البنية الروائية، ثم يعلن بعد ذلك سطوته على باقي العناصر؛ بحيث تتحرك هذه العناصر بحركته وتتوقف بسكونه، فقد اعتبره النقاد ((الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة))[2]، وهذا ما جعلنا نتجاوز الأشكال الثابتة في البنية والاختبار والحبكة والسببية وارتفاع وانخفاض إيقاعي روائي، لأن الرواية هي ((فن شكل الزمن بامتياز))[3]، فلا يمكن تصور ملفوظ شفوي أو كتابي دون نظام زماني، وبالتالي لا يمكن تجزئة الرواية إلى بداية ووسط ونهاية؛ حيث إن((هذه التقسيمات كانت تتصف بها الرواية التقليدية، أما الرواية المعاصرة فقد طرأ عليها التجريب، فلم تعد الحبكة الروائية قائمة على السببية المغلقة والتسلسل الزمني المنطقي، وإنما انفتحت الحبكة الروائية على أزمنة عدة تتداخل وتتكاثف وتستغني عن استمرارية الحركة إلى الأمام من خلال تيار الوعي، ومزاوجة الزمن في لحظة آنية لا تقف عند نهاية ولا تخضع للترتيب المنطقي))[4] .

---

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 36.

[2]- المرجع نفسه، ص 36.

[3]- إدريس بودبية: الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار (دراسة نقدية)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص 98.

[4]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 37.

والزمن في الرواية التجريبية ((يتأسس على ما يسمى بالمفارقات الزمنية))[1] كون الزمن يشكل جزءاً من اللعبة السردية في الكشف عن مظاهر التجريب في الرواية الجديدة، وهذا ما اشتغلت عليه الروائية ميسلون هادي في رواية "حلم وردي فاتح اللون".

يعتبر التجريب أساس الإبداع عندما يفارق النمط الجاهز والمألوف ليغامر ويستكشف في قالب المستقبل، هكذا حاولت الرواية التجريبية أن تتجاوز الواقع وتخلق عوالمها الخاصة من خلال وعيها بكسر النموذج السائد في الكتابة .

لقد اشتغل التجريب على مستوى الزمن في القصة من خلال كسر الخطية إلى انزياح في البناء الزمني وزعزعة البناء المترابط والبحث عن كتابة جديدة وقوالب مغايرة على صعيد ما يعرف " بالمفارقة الزمنية" كاقتراح روائي تجريبي جديد يتجاوز الترتيب الكرونولوجي المنطقي إلى تداخل الأزمنة وتشابكها باعتبار أن القصة و الرواية الحديثة ترتكز على جدل الأزمنة الداخلية وتداخل أبعادها، وانفتاحها عن الآني والآتي[2]، وهذا توهم يتلاعب به الكاتب من خلال انتقاله من فترة إلى أخرى، بما اصطلح عليه بالبناء المتشظي للزمن، إذ ((يفقد المتلقي القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة)). [3]

فلو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل متتابعة منطقياً على الشكل الآتي :

أ ⟷ ب ⟷ جـ ⟷ د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلاً الشكل الآتي:

ج ⟷ د ⟷ ب ⟷ أ

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 74.

[2]– مها حسن القصراوي: الزمن في الراوية العربية، ص 71.

[3]–المرجع نفسه، ص 111.

وهكذا يحدث ما يسمى ب((مفارقة زمن السرد مع زمن القصة))[1] .

وللبحث في تشظي الزمن في الرواية التجريبية والبحث عن تشاكل زمني جديد يشكل معمارية الزمن السردي لا بد من التطرق إلى ما يعرف" بالمفارقات السردية" Amachronie Narrative أي ((مفارقة زمن السرد مع زمن القصة))[2].

حيث زمن السرد: أ، ب، جـــ، د

زمن القصة: د، جـــ، ب، أ [3].

المفارقة الزمنية :

المفارقة الزمنية تعني ((انحراف زمن السرد، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتناهي ليفسح المجال أمام القفز اتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية))[4]،

إن ((المفارقة هي نظام السرد تفرض تحديد نقطة انطلاق سردية تساهم في تحديد المفارقة، أي أن الاستباقات والاسترجاعات في السرد تنطلق من هذه النقطة بالذات))[5]، بمعنى أن الاستباقات والاسترجاعات هي أساس المفارقة الزمنية.

التجريب في تقنية الاسترجاع :

يمثل الاسترجاع خاصية حكائيه إذ يعتبر((عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار، ذلك أن الماضي لا يقرر

[1]–حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 73

[2]– المرجع نفسه، ص 73.

[3]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 74.

[4]– مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 190.

[5]– عمر عاشور "ابن الزيبان": البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، ص 17.

الحاضر والمستقبل بقدر ما هو الواقع الوحيد لكونه ماضياً فلا يمكن مسه، وهذا ما يجعل منه قدراً فكل رواية تنهض على ماض تتميز به))[1].

بمعنى أن الاسترجاع إنما هو لحظة توقف أو تجميد النسيج القصصي في حاضر السرد للعودة بعد استكمال استرجاعاته، حيث تتخذ الوقائع مدلولات وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن ((ورؤية الإنسان للحدث الماضي في وقت لاحق تتعرض للكثير من التغيرات بفضل مرورها عبر بوتقة العقل، فحركة الزمن وما تحدثه من تغيرات جسدية ونفسية تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوره))[2].

ومن كل هذا يمكن القول أن الاسترجاع هو شرخ في الخط الزمني باعتباره جانباً من ماض بعيد أو قريب، كما يمكن القول أنه هو عودة إلى الماضي.

المتأمل في قصة (طارق ولصوص الآثار)، يرى فيها تباين الزمن وقوع أحداثها، فقد ركز الكاتب على تقنية الاسترجاع حيث جعل من الحلم زمن لسرد الأحداث والولوج من خلاله للحديث عن وقائع حدثت في الزمن الحاضر الجزائر بعد الاستقلال.

يقول "**حينما أسدل الظلام ستائره على الطبيعة خلد طارق إلى النوم، وما كاد يستغرق حتى رأى نفسه مع صديقه عقبة يعملان بجد من أجل اختراع مركبة فضائية يطيران بها في كل الاتجاهات**".[3]

فالطفل في سنواته الأولى إدراكه كل مكان قد يكون أوضح من الزمان، ولهذا نرى رواة قصص الأطفال يقولون:«... كان يا مكانفي سالف العصر والأوان... ما يحلو الكلام ألا بذكر النبي عليه الصلاة والسلام».[1]

---

[1]– أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 32.

[2]–مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 193.

[3]– عز الدين جلاوجي: السلسلة الذهبية، ص8

1-2-2: المكان:

للمكان أهمية كبيرة في بناء التأثيث السردي في الرواية، إذ إنه يمثل أحد العناصر الفنية فيها، باعتبار أنه الأرضية التي تتحرك فيها الأحداث، إذ إنه ((فضاء يحتوي على كل العناصر الروائية بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينها من علاقات ويمنحها المناخ الذي تتفاعل فيه وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية والحاصل لرؤية البطل والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة قماش بالنسبة للوحة بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة ككل))[2]، بمعنى أنه لا يتحقق النص إلا بوجود هذا الاطار، حيث أن عدم وجود المكان في الرواية يجعل منها مشلولة لأن المكان ((ليس عنصراً زائداً في الرواية فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معان عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله))[3]

إن المتتبع للتطور الرواية يجد أن المكان عرف نمواً تدريجياً لازم تطور الكتابة الروائية وتحولها من شكل روائي لآخر، وكذا تطور وعي الكتاب بالمكان وتطور نظرتهم للعالم؛ حيث إن الرواية الجديدة تأسست على((قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر(...) فكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيها هدمها))[4]، لذا فقد انسلخ كتاب الرواية الجديدة ورفضوا الأسلوب التقليدي في التعامل مع المكان، لذلك فقد جنحوا إلى ابتكار تقنيات جديدة يستوعبها التأثيث السردي من جهة ومواكبة بوتقة التطور من جهة أخرى كالتيه والضياع، عدم وضوح التقسيمات والملامح للمكان، التداخل بين الواقع والتخيل.

---

[1]– محمد السيد حلاوة: الأدب القصصي للطفل مضمون إجتماعي، ص45

[2]–أحمد زياد محبك: جمالية المكان في الرواية، على الموقع:

زيارة يوم: 2018/02/12 الساعة: 12:35. www.diwanalarab.com

[3]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 33

[4]– محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، (د.ط)،(د.ت)، ص 291.

وقد التفتت الرواية العربية على وجه الخصوص للمكان بعد أن حققت جانباً من التراكم والنضج على مستوى الأشكال والمضامين، فاهتمت بالمكان وبقضاياه التقنية والفكرية، من خلال تأثرها بالحداثة والمد التجريبي الذي ((أفرز أكثر من اتجاه واحد إلى درجة أن الابداع في فن الحكي العربي أضحى موسوماً بنزعة مستمرة للتجاوز وهدم الحدود (...) مؤمناً بحرية الخلق والإنشاء)) [1].

1-أنواع المكان :

تعددت أوجه الفضاء المكاني في الرواية بتعدد أحداثها، حيث يرتبط المكان ارتباطاً شديداً بمراحل القصة وحيثياتها، إذ إن كل حدث يتصل اتصالاً مباشراً بمكان معين، وقد تتعدد الأمكنة بتعدد وتنوع حركة الشخصيات في الفضاء، وكثيرا ما تمتاز الأمكنة في الرواية من "مغلقة"، محصورة، محدودة المساحة، يرتاد عليها الشخص ليجد نفسه يقاسي آلام الهموم والأحزان أو يلقى مشاعر الحب والحنان، أو أخرى "مفتوحة" يجد نفسه حراً في تنقلاته فيها، وهذا ما سيتم توضيحه في "رواية حلم وردي فاتح اللون".

لقد أضفت ظاهرة التجريب على المكان في الرواية العربية تغييراً وأعطت له معنى مغايراً، وهذا ما نجده في المدونة المطبق عليها؛ حيث انقسم في المكان وتراوح بين ما هو واقعي وخيالي من نسج خيال الكاتب .

- المكان والخيال (شاعرية المكان) :

إن الاتجاه نحو هذا النوع من الأفضية المتخيلة هو اتجاه نحو لا اتجاه، يأتي من خلال إفضاء مكان له على الورق ليكون أول صوره نستشعرها في إنتاج البعد الآخر، لهذا المكان الورقي.

[1]-محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية، ص 292.

لذا تسعى القصة إلى خلق مكان جديد وإعادة ترتيب واقع آخر غير الذي نحياه، ولما احتاجت الشخصيات في كل عمل سردي إلى حياة وحركة في فلك النص فإن ذلك فرض نظاماً مكانياً يقوم الكاتب بالإشارة إلى تحديد ملامحه انطلاقاً من خياله، وهذا الفضاء المتخيل يصنعه وعي الشخصية بالمكان حيث يعطى للرواية خصوصية تعرف بها أو يتجاوزها ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة ((فتصبح عملاً مقصوداً يجسد وعياً بغياب أو اعتقاداً بإيهام))1، حيث إن هذا الفضاء المشخص ليس له أي معنى إلا في علاقته مع الذات، إذ يكون فضاءً كاشفاً لإيديولوجية معينة لإمكان تطابقه أو تناقضه مع الفضاء المرئي أو مجرد اختلافه عنه.

والقصة عالم فسيح مفعم بالأحداث والحوادث التي تماثلت مع معالم الخيال بكل طقوسه وانفعالاته، وتنحت معالم القصة الممتدة بين الجزء الواقعي والجزء المتخيل الذي يختزل المسافات فيصنع فضاءً مكتملاً يلملم شمل النهايات مؤسساً لا نهايتها فتنفتح أطراف فضاءاتها كما تنفتح دلالاتها الحبلى بالايحاءات والرموز.

وقد اعتمد كتاب القصة العربية في تخييلهم بالمكان على وجه الخصوص بوصفه ملمحا نفسيا يرجع إلى القيمة الألفية والحميمية بين المتخيل والقارئ؛ وهذا ما قام به القاص عز الدين جلاوجي حيث دائماً ما يكون العالم المتخيل أو الافتراضي قيمة إيجابية تعوض ما هو موجود في الواقع ((...فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور))2.

بمعنى أن القاص لجأ إلى هذا النوع من التخييل لإنشاء مكان جديد في النص القصصيي يخالف ذلك الواقع من أجل التمهيد لحدث قصصي مشبع بدلالات جديدة ، والناتج عن عجز الذات وفشلها في عدم القدرة على العيش في مخاض الحياة الواقعية التي لم تر منها إلا الوجه

[1]–آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر،(د.ط)،(د.ت)، ص 18.

[2] – ميسلون هادي: حلم وردي فاتح اللون، ص 65.

العبوس والخراب ، وهو كغيره من الكتاب العرب الذين أثقلتهم أعباء الحياة فاتخذوا من الخيال مسلكاً أو معبراً جديداً لانطلاقتهم من جديد .

أما المكان في قصة طارق ولصوص الآثار فكان "حضيرةالطاسيلي"، "فجلاوجي" أراد أن يجعل من المكان رمزا للإعتزاز به وإعتزاز الطفل من ورائه بوطنه الجزائر بكل ما تحتويه من معالم تعكس عراقة هذه الأمة وأصالتها.

فإن خلفية القصة وجوها، يجب أن يكونا صحيحين زمانا ومكانا سواء كان في عالمناأو عالم آخر، وكل قصة تحدث في بيئة معينة يجب أن تعطي جو هذه البيئة والإحساس بها، وتوحي بالشعور الذي يوحي به المكان في واقعه، فالقصة التي تدور أحداثها في الصحراء مثلا، يجب أن تعطى الشعور بالوحدة والسكون واللامبالاة بالزمن وقسوة الحياة وصعوبة العيش فيها، وهذا ماأورده الكاتب في قصة (طارق ولصوص الآثار) حينما اقترح " عباس بن فرناسعلىالأطفال زيارة متحف الهواء الطلق بالطاسلي في الجنوب الجزائري، وذلك من أجل ربط الطفل بوطنهوليكتشف حضارته مما تزخر من آثار جليلة.

فالكاتب يوجه نصه للطفل المتفوق والمجتهد والمثابر، والنجيب من ذوي شخصية "طارق" المثابرة." طارق" تلميذ مجتهد ومتفوق دراسيا، فالطفل الذي يتمتع بهذا النوع من المؤهلات العلمية والعقلية يحتاج إلى رعاية وإهتمام خاص من طرف الأسرة أو المدرسة، وذلك لتنمية قدراته العقلية ومواهبه الإبداعية.

لم يحدد "جلاوجي" في قصص أخرى زمانا ومكانا واضحا لسرد أحداث قصصه، وكأنه يقول بأنها محتملة الحدوث في أي زمان ومكان كان، بإستثناء ما ورد في حديثه عن الليل والنهارالذي يطبع حياة كل المخلوقات، فتواليهما كان لطلب الرزق، وكذا للراحة والنوم، كما هو الحال في(قصة طارق ولصوص الآثار)، فالكاتب إختار الحلم لأحداث القصة ومثال ذلك: "حينما أسدل الظلام ستائره على الطبيعة خلد طارق إلى النوم، وما كاد

يستغرق حتى رأى نفسه مع صديقه عقبة..."[1]، فإختار الكاتب أثناء الحلم الظلام، لأنه وقت الخلود إلى النوم والسكون والراحة.

أما المكان فكان في معظمه الطبيعة دون أن يرتبط بحيز محدد ومعروف باستثناء "حضيرة الطاسيلي" . فكانت مقيدة بزمان ومكان واحد، لعل غاية هذه القصص وتخطيها أبعاد الزمان تنقل للأطفال عبر الدهور المختلفة كما تتجاوز الحاضر إلى المستقبل، وبتخطيها أبعاد المكان تنقلهم إلى مختلف الأمكنة وبتجاوزها الواقع تجعل الأطفال أمام حوادث ووقائع وشخصيات خارج نطاق الخبرة الشخصية للأطفال وهذا مايهيئ لهم السباحة على أجنحة الخيال.لكن يبقى إدراك الطفل للزمان والمكان خاضعا للمستوى العمري والعقلي في كل مرحلة من مراحل نموه.

ففي مرحلة الطفولة المتأخرة التي يصبح الطفل فيها ميالا إلى قصص الواقعي، مما يدل على أن مستوى الإدراك عند بدأ بالتقدم نحو تمييز الزمن في أي قصة يقرأها أو يسمعها، وفي (قصة طارقولصوص الآثار)، تداخل زمن القصة مع زمن السرد حيث وظف "جلاوجي" فصل من الفصول السنوية ليسهل إدراك الحيز الزمني للطفل ودليل ذلك من القصة "أنهى طارق دراسته متفوقا، وهاهي حرارة الصيف الشديدة تدفع الجميع إلى الإصطياف، و"طارق" على موعد مع أبيه وأسرته سيقضون أياما سعيدة وجميلة على شواطئ البحر الخلابة"[2]

[1]– عز الدين جلاوجي: السلسلة الذهبية، ص8.

[2]– عز الدين جلاوجي، المصدرالسابق، ص8.

1-الشخصية:

تعد الشخصية المحرك الأساسي لتيمة النص السردي، إذ إنها الانطلاقة أو النقطة المركزية التي يرتكز عليها العمل الأدبي، بانطلاقة المسرود ورجوعه إذ ((لا يمكن تصور قصة بلا أعمال، كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات))[1].

وقد حملت الشخصية في القصة مفاهيم متعددة بتعدد نظر الأدباء والنقاد، إلا أنهم يجتمعون على كون الشخصية ((مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي(...) وهي تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية، ولها في الأدب معاني أخرى، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية، وهناك من يرى أن الشخصية كائن بشري من لحم ودم تعيش في مكان وزمان معينين، ويرى آخرون بأنها هيكل أجوف ووعاء مفرغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي فهو الذي يمده بهويته))[2].

تتجلى الشخصية في القصة بأشكال وتمظهرات عديدة حسب موقعها في الرواية لاستحواذها على موقع هام في تشكيل الحكاية باعتبار أنها نتاج عمل تآلفي، تتراوح بين النامية والمتحولة في علاقتها مع الشخصيات الأخرى حسب الدور الذي تمارسه، حيث أكد الناقد "تودروف" Todorov من خلال نمذجة علائق الشخصية في النص الروائي ضمن علاقات ثلاث :

-علاقة الرغبة (relation de désire).

- علاقة التواصل)(relation de communication.

[1]- جويدة حماشّ: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم" لمصطفى الفاسي"(مقاربة في السيميائيات)، منشورات الأوراس، الجزائر، (د. ط)،(د. ت)، ص 96.

[2]-صبحية عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدولاي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 117.

-علاقة الصراع (relation de lutte)[1].

فالشخصية القصصية تتميز في وصفها ((بالخيال الفني للكاتب، وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتطورها وأن تعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط لأنها شخصية من اختراع الروائي فحسب))[2].

فالخيال هو الذي يقوم بنسج هذه الشخصية على غرار ما هو موجود في الرواية التقليدية، حيث تعتبر الشخصية فيها مرآة عاكسة للواقع إذ تكاد تكون واقعاً أو واقعية .

1-طرق عرضها :

تقدم الشخصية في القصة التجريبية الجديدة وفق رؤية الكاتب الخاصة، والتي يراها تتماشى مع سياق الحديث ودور الشخصية في إبراز الحدث، وغالباً ما يعتمد الطريقتين المباشرة وغير المباشرة .

2-1- **الطريقة المباشرة:** وهي الطريقة التحليلية، حيث يستعير الكاتب شخوصا واقعية من المحيط الخارجي، يحلل عواطفهم ودوافعهم وإحساساتهم، ويوجههم وفق الهدف أو الحاجة المرجوة في تحريكهم لوتيرة السرد .

2-2-**الطريقة غير مباشر(التمثيلية):** وهي التي ((يفسح الكاتب فيها المجال للشخصية نفسها لتعبر عن أفكارها وعواطفها واتجاهاتها وميولها لتكشف لنا عن حقيقتها، وكثيراً ما يقف الروائي منها موقف الحياء))[3].

---

[1]-ينظر : حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 50.

[2]-آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1997، ط2، ص 26.

[3]- صبحية عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 118.

فالشخصيات في القصة تجتمع للعمل على إبراز الفكرة التي من أجلها وضعت القصة، حيث إن الفكرة في القصة أشبه بالتصميم في النسيج، أما الشخصيات والحوادث والحوار وبقية العناصر الأخرى، فهي تشبه خيوط النسيج في علاقة بعضها البعض، ولذلك لابد أن يكون لكل قصة معنى تدور حوله أحداث القصة، لابد أن يتعرف الطفل على الشخصيات بدقة ويتفهم دورها ومواقفها حتى يتعاطف وجدانيا معها.

ولهذا وجب أن تراعي أبعاد هذه الشخصية عند اختيار القصة الموجهة للأطفال، وأهم المعايير المرتبطة بالشخصية هي:

- أن تكون الشخصية مألوفة لعالم الطفل بحيث يتعايش مع أشباهها في عالمه المختلف من عالم الأسرة، الحيوانات، الطيور...الخ.
- أن تكون الشخصيات المشاركة في الحدث قليل ومتوافقة مع قدرة الطفل على التركيز.
- أن تتضمن الشخصيات أبطال يشبهون الطفل في العمر والقوى.
- أن تكون الشخصيات واضحة في ملامحها ومتوافقة مع أحداث القصة في أفكارها وبعيدة عن المثالية المطلقة وتتغير في النهاية إلى الأفضل.[1]

وقد تحفل القصة بشخصيات ثابتة تسير على نسق واحد خلال القصة، أو نامية لا تتثبت على حال معين ولاتنحصر في قالب محدود، وليس من الضروري بطبيعة الحال أن تكون الشخصية في القصة المكتوبة للأطفال البشرية بل يمكن أن تكون حيوانية، أو طيورا، أو أزهار، أو من عالم الجن، والملائكة أو جمادا كالشجرة أو النهر أو الجبلتؤدي دورا رئيسيا أو ثانويا.

ولأهمية الشخصية وضرورتها في قصص الأطفال وجب على المؤلف بذل جهد كبير في رسم الشخصية بدقة وعناية سواء أكانت ثابتة، أو نامية رئيسية، أو ثانوية حتى تتحقق أهداف القصة، وتتناسب مع الأحداث وتتحرك وفق ما تقتضيه طبيعة الحياة

[1]- ينظر: محمد السيد حلاوة: الأدب القصصي للطفل (مضمون اجتماعي نفسي)، ص44-66-67.

الواقعية، وذلك ما توصلنا إلى نتيجة تخالف المطلوب من أدب القصة، فقد يعجب الطفل بشخصية زعيم العصابة أو لص محترف يمتاز بصفات، كالقوة والذكاء والمهارة، وتتحقق الإنتصارات ضد جماعة من المتصدين، أو يصل ذلك المحترف إلى هدفه في السلطة والسيطرة والثراء والحرام حيث يقول نجيب الكيلاني: " يجب رسم الشخصية بيقظة وحذر حتى تكون مثالا يحتذي به في الأخلاق والسلوكاتوالتصرفات المحببة".[1]

وهذا يعني أن شخصيات قصص الأطفال يجب أن تتسم بـ:

– الوضوح والتركيز على جوانبها المادية والمعنوية بما يتلاءم مع أسلوب التفكير الحسي للطفل، فيقدمها المؤلف بإسمها وصفاتها في عبارات واضحة قليلة تلتصق بالذاكرة وتتجسد في المخيلة.

– التميز: بحيث لا تتقارب الشخصيات في أسمائها وصفاتها كي لا تختلط في ذهنه، وتكون ذات ملامح وأفكار خاصة بها

– التشويق: وذلك من إختيار شخصيات تجذب الأطفال ولا تتحقق، إلا إذا إلتزمت القصة ببيئة الطفل، وحملت قيم مجتمعة وأفكاره، إذ كثيرا ما نجد قصصا يظهر فيها الأطفال بمستوى يفوق المستوى الواقعي للأطفال، ولذلك فعلى الكاتب أن يراعي مستوى الأطفال والمراحل العمرية الخاصة بهم، كما يجب الإشارة إلى نقطة مهمة تتمثل في عدد الشخصيات التي يوظفها الكاتب، فإذا كانت قصة الكبار تمتاز بأنواع كثيرة من الشخصيات، وبطرق مختلفة لرسم هذه الشخصيات، فإن قصص الصغار ينبغي تحديد عدد شخصياتها في القصص بقدر يفوق قدر الطفل على الإستيعاب والتذكر.

لا تكمن الشخصيات إلا بتآزر بعض العناصر الأخرى في نجاح القصة، وتشويقهالدى الطفل، والملاحظ أن القصص التي كتبها (جلاوجي) للأطفال نجد شخصياتها تتأرجح بين المسطحة...التي لا تتأثر بالأحداث، وتحمل فكرة أو صفة واحدة طوال سير

[1]– نجيب الكلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص65–66

الأحداث غالبا، وهذه الشخصية يسهل على القارئ تذكرها، كما يستطيع أن يدرك طبيعة عملهاالثابتة، كما يساعد الكاتب على بنائها وخدمة فكرته على مدى القصة. [1]

وبينما النامية نجدها أيضا في الشخصيات الإنسانية، والشخصيات الحيوانية.

ففي قصة (طارق ولصوص الآثار)عرضت فكرة النص من خلال عرض لجو القصة وشخصياتها، ثم تباينت فكرتها من خلال عنصر السرد حيث تحدث ساردها عن الأجواء التي يعيشها التلميذ المجتهد "طارق" بعد نهاية عامه الدراسي وحلول العطلة الصيفية، وكيف سيستغل عطلته في أمور تفيده بالمطالعة، والإكتشاف، وكيف لهذه الأمور أن ترافقه عند الخلود إلى النوم، إلى أن يصل إلى إختراع مركبته الفضائية لمساعدة صديقه عقبة كما يعرف السارد على صاحب الفكرة الأولى، لهذا الإختراع "عباس بن فرناس" وذلك من خلا ل الحوار الذي دار بين هذا الأخير وبين الطفلين "طارق وعقبة"، بالإضافةإلى مرافقنا لهم في رحلتهم العجيبة، وإكتشافأثارنا الجميلة في الصحراء الشاسعة، وكل هذا من خلال جولة الطفلين عبر مركبتهما الفضائية برفقة هذا العالم، ويمكن أن تظهر هذه الفكرة بعد تحرك عناصر أخرى.

وما يلاحظ أن الكاتب "عز الدين جلاوجي"، لم يشحذ قصصه بشخصيات كثيرة بل إكتف بما بين2 إلى5 كأقصى حد، وذلك لأنه لا يريدتشتيت ذهن الطفل بتوالي شخصيات كثيرة على صنع الأحداث، وهذا لما كان الطفل متلقيه.

فالكاتب حرص على مراعاة خصائص نمو الطفل مع إختيار أسماء متداولة ومختلفة حسب بلدان العالم بين الأطفال وإعطاء معلومات عن الأوضاع الإجتماعية، فنجد كل من "طارقوعقبة"وهي أسماء يرددها الأطفال في حياتهم اليومية جاءت خفيفة على أذن السامع ولها أثر تاريخي عربي أصيل كطارق بن زياد، وعقبة بن نافع...الخ.

[1]– ينظر: محمد حسين بريغيش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، ص219–220

كما نجد "جلاوجي" قد حافظ على نفس أسماء الأبطال وجعل لهذه الشخصيات صفات تميزها ويحبها الطفل من تفوق وحب الإستطلاع والإستكشاف.

نجد في (قصة طارق ولصوص الآثار) شخصية "طارق" لم تتغير خلال أحداث القصة وبقيت محافظة على الصفات نفسها، وهي صورة الشخصية الرئيسة ويكون السرد فيها معتمدا على شخصية البطل الذي يمثل العمود الفقري الذي يربط بين أجزاء القصة، وينظر إلى الواقع والأحداث كأشياء مكملة وهذا يحدث في قصص البطولات أو المغامرات الفردية.

لقد أعطى "جلاوجي" معلومات عن هذه الشخصية ووضعها الإجتماعي، فهو طالب في المدرسة مهذب ومجتهد ومثابر، وناجح " طارق تلميذ مجتهد لم يخلد للكسل في انتظار موعد الاصطياف بل إعتكف في مكتبته وراح يطالع ما وقع أمامه من كتب...".[1]

فاهتمام طارق بحب الإستطلاع، والإستكشاف مما يمتلكه من إستعدادات،ومؤهلات تجعله يرتقي، ويختلف عن غيره. فالطفل الموهوب هو ذلك الطفل الذي يرتقي بفكره ويصر بكل عزيمة وإرادة على النجاح، والتفوق ليصبح منتجا للأفكار البشرية التي من شأنها تدعيم الحياة البشرية. أخلاقيا، وعقليا، ونفسيا، وإجتماعيا.

فالطفل الذي يتمتع بهذا النوع من المؤهلات بحاجة إلى رعاية، وإهتمام مختلف من طرف الأسرة، لأنه من ذوي القدرات العالية والمميزة، فالطفل "طارق" مهذب في أخلاقه ومجتهد، ونجيب في دروسه، ومحب للطبيعة وأثارها الجميلة، فله كل المؤهلات التي تجعله يرتقي بفكره بكل عزيمة وإرادة وإصرار على النجاح والتفوق، لأن التفوق الدراسي من مؤشراته التحصيل الجيد ينمي ذكاء، وموهبة الطفل وتميزه عن غيره وإكتسابه بعض الآليات، كاللغة والقراءة.

[1]– عز الدين جلاوجي: السلسلة الذهبية، ص5.

حرص الكاتب على ربط هذه الشخصية، بأخرى ثانوية بهدف إشراكهما في صنع أحداث القصة بتعليم الطفل وتنمية نشاطاته الإبداعية، وتزويده بالمعارف والمهارات، وحثه على الإجتهاد والجد في طلب العلم، وعدم اليأس، وهذا ما أورده على لسان طارق في قوله لصديقه "عقبة":"أعرفك تلميذا مجتهدا، والمجتهد ياصديقي لا ييأس ولا يفشل ولا يؤمن أبدا بشيء يسمى المستحيل كل شيء أمامالعقل البشري"[1]، كما كان في قدوم الأب حل للمسألة فطلب " طارق" مساعدة أبيه في شراء ما يلزمه لصنع لمركبة الفضائية، لأن الطفل يحتاج دراسيا من أسرته على وجه الخصوص توفير الإمكانات المناسبة وتهيئة الظروف الملائمة، وذلك لتنمية قدراته العقلية، ومواهبه الإبداعية ومواكبته على إشباع حاجته في الإنجاز والنجاح لكي يتعلم المعايير السلوكية والأخلاقية، المتمثلة في تعلم الحق والواجب وما عليه حتى يضمن النجاح والتفوق، ولهذا يأتي دور المدرسة تكميليا لدور الأسرة في صقل المواهب وإذكاء التفوق عند الطفل، وذلك بتعزيز الشعور بقيمة الذات، وتحفيز الطاقات والمواهب الكامنة لدى التلاميذ.

فمهنة "طارق" في المجتمع تلميذا يسعى لطلب العلم كما يسعى آخرون في طلب الرزق، يتواتر توظيف هذا النوع من الشخصيات ذات المهن المحددة والمقصود هنا التلاميذ "فعقبة" صديق "طارق" في "قصة لصوص الآثار"، و"خالد"، أيضا صديق "طارق" في قصة العصفور الجميل وكذلك بالنسبة لـ (خالد وطارق وأسماء)، هذه الشخصيات التي وردت في قصة "ابن رشيق" فهمتلاميذ، يكون وراءهم سببإختيار مهنة التدريس في هذه القصص لكونها موجهة للأطفال بغية تحفيزهم على طلب العلم، والدراسة بجد في سبيل تحقيق ذلك، ودليلنا على ما هو التقارب السني الحاصل بين الشخصيات في القصص والأطفال الموجهة إليهم هذه القصص، فالطفل كما هو معروف يتأثر بشخصيات قصصه يفرح ويحزن معها، ويتفاعل ويتأثر بها، كما أن الكبار أثناء مشاهدتهم للأفلام يتأثرون بها.

[1]– عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص08-09.

فنجد الشخصيات تارة مجتمعة في قصة واحدة، وتارة نجدها مستقلة عن بعضها البعض، لكن في قصة (طارق ولصوص الآثار)، نجد شخصياتها متناسقة ومتتابعة وليست مستقلة عن بعضها البعض، وهذا من أجللتسهيل على الطفل القارئ التفاعل مع شخصيات قصصه، والتمييز بينها بيسر ولا يحدث خلط في تشتيت ذهنيه، والتركيز على النوع السابق من الشخصيات لا ينفي على الإطلاق وجود شخصيات أخرى ذات مهن مختلفة كالعلماء والأدباء والمفكرين وغيرهم.

ففي قصة (طارق ولصوص الآثار)نجد العالم العربي الأندلسي"عباس بن فرناس" "...أنا جدكما عباس بن فرناس أيها الحفيدان العظيمان، وقعت على الأرض ميتا شهيد العلم فلما رأيت حيرتكما جئت لأعينكما في هذا العمل الجبار".[1]

يهدف الكاتب هنا إلى التعريف بعلمائنا ومفكريناالعرب، ومن جهة أخرى إلى إثراء حصيلة الطفل المعرفية وتزويده بالمعارف وإكتسابالمهارات والخبرات، وتنمية القدرة العقلية والإبداعية.

ففي القصة إستعان الكاتب بشخصية "عباس بن فرناس" ووظفها بشكل مسطح مساعد أبطال القصة في تفعيل عملية السرد، وذلك بمساعدته في صنع المركبة الفضائية، كما أنه قدم نصيحة لهما حيث قال الكاتب على لسان "عباس بن فرناس" : "لابد للإنسان أن يكتشف كوكبه أولا قبل أن يحلق في السماء حيث مملوكات الله الواسع...".[2]

إذن فالشخصية ضرورية وهامة، ولا تكن كتابة القصة من دونها، وإذا كانت الشخصيات متعددة المستويات من حيث الأهمية، فإنها تبقى جميعا هامةويستقيم العمل في غياب أي منها، ولهذا فالحياة من حولنا عامرةبشخصيات لا حصر لها تتباين في أشكالها، وملابسها وأساليبها، وعلاقاتها وأحاسيسها وعواطفها، ونحن نتعامل مع هذه الشخصيات

[1]– عز الدين جلاوجي: السلسلة الذهبية، ص11

[2]– عز الدين جلاوجي، المصدر السابق، ص11

فننفر منها أو نحبها حسب ما تلعبه من أدوار في القصة، المهم أنها تحرك مشاعرنا وأفكارنا.

ولهذا فالطفل يتعرف من خلال القصة على نماذج جديدة من الشخصيات، نماذج تعيش أمامه ولكن لم يكن يفهمها أو يدركها بعمق ونماذج أخرى، قد تكون في مجتمعات تختلف من بلد إلى آخر، ومن ثمة يحصل الطفل عن الخبرة الثقافية التي تثري فكره وخياله، ويتفاعل معها من خلال أفعالها وكلماتها ومشاعرها، وليس من خلال السرد وحده.

أيضا يجب أن تمتاز بالدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير، والعمل والإستجابة، كما ورد الفعل لذلك العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير، وهذا يعني أن القصة الناجحة مرتبطة بحسن إختيار الفكرة وشخصياتها وجودة رسمها وتحريكها.

لا تكمن الشخصيات إلا بتآزر بعض العناصر الأخرى في نجاح القصة، وتشويقها لدى الطفل.

2-التجريب وأحداث القصة:

تبدأالأحداث بزمن وتنتهي بزمن آخر محدد، ويتخذ الحدث خط سير معين في كل قصة، فتتابع الأحداث بحركة هادفة تخدم الهدف الذي كتبت القصة من أجله، وتظل تنمو حتى تصل إلى القمة، ويكون هذا النمو عن طريق الصراع أو التناقض في الأحداث والمواقف أو التكرار أو التضاد.[1]

فالحوادث تبدأ عادة، بمقدمة، العقدة، ثم الحل،يقولأحمد نجيب: "تعرض المقدمة تمهيدا بسيط للفكرة، أي أنها بمثابة المدخل، ثم نبدأ عملية البناء الفني، التي ينمو فيها

[1]-نجيب الكيلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص63

الصراع مع نمو الحركة القصصية، وتبدأ الإثارة... الموقف وتفتح أخيرا طرق مختلفة للوصول إلى نهاية القصة فيكون الحل بذلك".[1]

يتضح أن الباحث "أحمد نجيب" يشترط البساطة في البناء والحبكة مع الابتعاد عن التعقيد وتشابك الحوادث؛ لأن ذلك يسهل للقارئ متابعة القراءة مع إستيعاب الأحداث من خلال ربط الأفكار المختلفة التي يسوقها في قصته، وبالعودة إلى الإستيعاب نجده بالضرورة يحتاج إلى الفهم والتذكر والربط والحل لهذا يجب أن يتم في حدود قدرات الأطفال في مرحلة النمو التي وضعت داخل القصة.

ولهذا يجب أن تتصف الحبكة الجيدة بسمات تتمثل فيما يلي:

- الترابط بين الحوادث والشخصيات.
- تخطيط الحوادث والوصول إلى دورة الحدث الدرامي ثم الوصول إلى نهاية مفرحة للعمل القصصي.
- صنع الحدث ووضعه بدقة حتى تكون مناسبة للحدث الرئيسي الذي بنيت عليه القصة.
- يشترط أن تكون الحوادث مناسبة للشخصية المركزية في القصة لأنها قد تحمل دلالة خاصة للطفل.

من الضروري ألا تتعدد عقد القصة حتى لا يذهب عقل الطفل بالتشويش وعدم النفر من القراءة.[2]

قد يعتمد الكاتب على توالي الأحداث وتسلسلها وترابطها ببعضها البعض فإعتماده على الشخصية الرئيسية من البداية للنهاية مع الإحاطة، والنظر إلى الوقائع والأحداث كأشياء مكملة، وهذا ما يحدث في قصص البطولات أو المغامرات الفردية.كما يمكن لقصة الأطفال أن تعتمد على حادثة واحدة، أو حوادث مرتبطة، وتظهر كل قصة من

[1]- أحمد نجيب: أدب الأطفال علم وفن، ص78- 79

[2]- ينظر: محمد مفتاح ذياب، فن وكتابة القصة، ص147-148 .

قصص السلسلة الذهبية بناء خاصا وحبكة محددة تخضع للفكرة التي نسجها الكاتب في مخيلته وأراد من خلال محكاه قصته أن تصل إليه.

نجد "عزالدين جلاوجي" عند إصدار قصته (طارق ولصوصالآثار) يبتدأ فيها بمقدمة تمهيدية عن سر محبة "طارق" لدراسته فتباينت فكرتها من خلال عرض مجمل القصة وشخصياتها في إطار عنصر هو السرد إذ تحدث ساردها عن الأجواء التي يعيشها الطفل "طارق" بعد نهاية عامه الدراسي، وحلول العطلة الصيفية، وكيف أنه سيقضي عطلته في الأمور التي تفيده بالمطالعة، والإكتشاف فانعكست أمنية طارق بالتحليق في الفضاء على حلمه.إذ رأى نفسه مع صديقه "عقبة" يعملان بجد من أجل إختراع مركبة فضائية؛ هنا تبدأ حكاية القصة وتبدأ معها رحلة الصديقين، دفعت قلة الإمكانيات " طارق" إلى الاستعانة بوالده وذلك لإصراره على اختراع المركبة.

وهذا ما أراده الكاتب على لسان "طارق" أثناء رده على صديقه عقبة: "أنا مصر يا صديقي العزيز ولا بد أن اخترع مركبة نطير بها في الفضاء، إن الذين اخترعوها ليسوا خيرا منا إنهم بشر مثلي ومثلك؛فقد حاولوا وأصروا وصبروا وحققوا ما يريدون"[1].

عمل الكاتب على زرع روح المثابرة، والإختراع في الطفل، وإصراره على تحقيق الحلم، فأراد أن يقول للطفل الحلم مشروع، فكل تجسيد الإنجازات الكبيرة بدأت بحلم والواقع حققها.

وهذه الحكاية إعتمدت على حب المطالعة والإكتشاف للقارئ، فالحبكة تتطلب من القارئ ذكاء، وذاكرة، لأنه إن لم يتذكر فلا يستطيع الفهم. هنا لا يقدر على جمع شتات الحوادث والوقائع، ليدرك بذكائه ما بينها من إرتباطات وما تؤدي إليه من نتائج؛ فاذا كانت الحبكة غامضة لا يتيسر للقارئ أن يدركها إلا بقدر معين من الذكاء، وهذا ما تجلى في قصة (طارق ولصوص الآثار)من خلال شخصية "طارق" الرئيسية.

[1]– عز الدين جلاوجي، السلسلة الذهبية، ص9.

تميز مجرى الأحداث فجأة وبدأت الإثارة في القصة بظهور رجل غريب لم يكن إلا "عباس بن فرناس"، جاء لمساعدة الصديقين لتحقيق حلمهما في صنع المركبة ثم القيام بالرحلة، توالت الأحداث بتسلسل وتناسق دون حشو. ولما كانت المحطات التي تستحق الزيارة عديدة قرر "عباس بن فرناس" أن يكون المنطلق من متحف الهواء الطلق بالطاسيلي في جنوب الجزئر، تفاجأ الأطفال لما رأى الناس من مختلف القارات حيث أبدى الجميع إعجابهم بهذه النقوش، والرسومات. كما أقر الطفلان بعظمة الأجداد لكن كل هذا الاعتزاز والفخر أثار دهشة الطفليين برؤيتهم لبعض المخربين الذين لا يدركون عظمة هذه الآثار، وقيمتها التي لا تعني الجزائر فقط بل قيمتها عالمية.

يفترض حمايتها والحفاظ عليها من أي تخريب والناظر في القصص التي كتبها "جلاوجي" للطفل يرى بأنه قد أعتمد فيها على الحدث البسيط، فهو الأكثر توظيف في قصة الأطفال لإحتوائها على مقدمة، وعقدة وحل.

على الرغم من البساطة المشروطة، فإنه من الواجب على الذي يتصدى للكتابة الطفلية مراعاة الدقة البالغة، والدراية العميقةلسيكولوجية الطفل وبأسرار الابداع الأدبي في الوقت نفسه، ذلك أن مرور المؤلف مرور الكرام على حدث أساسي، أو مشهد مهم قد يجعل الطفل يشعر بالحرمان من متعة كان يتوق إليها.[1]

ففي (قصة طارق ولصوص الآثار) تبدأ الإثارة بتدخل "عباس بن فرناس" في أحداث القصة، إلى أن ينفتح الطريق إلى نهاية سعيدة بالنسبة للأطفال، وذلك بتبليغ الشرطة التي ساقت الفاعلين للعقاب ونهاية سعيدة بانصراف الجميع على أمل اللقاء في رحلة جديدة وتنتهي القصة باستيقاظ " طارق" على صوت أمه محاولة تهدئته.

[1]– محمد الطاهر بوشمال: أدب الأطفال في الجزائر، (مصطفى محمد الغماري نموذجا)، ص104

وبالتالي يصل الكاتب إلى هدفه المرجو بطريقة تلقائية وواضحة فتتغلغل القصة بعناصرها في نفوس الأطفال المتلقين، وعقولهم بطريقة لاشعورية بعيدة عن الشرح الطويل الذي يمله الطفل، وهذا ما تبناه "جلاوجي" في القصة.

وفي الأخير نستخلص أن الحدث هو بمثابة القلب النابض للبنية في القصة فلا شك أنه صاغ الكاتب الحدث وصممه بطريقة فنية محبوكة فلتأتي القصة مؤثرة وممتعة ومشوقة لدى الطفل القارئ.

3-الحوار وجمالية التجريب:

الحوار " من أهم الوسائل التي يعتمد القاص في رسم الشخصيات وتقديم جملة من العناصر اللغوية، وإيصالها إلى ذهن المتلقي، وكثيرا ما يكون الحوار السلس المتقن، مصدرا من أهم مصادر المتعة في القصة، فهو يضفي على القصة لمسة حية، لأنه يخفف من بعض الرتابة التي تفرض نفسها على السرد القصصي ويجعلها تبدو- في نظر الطفل- أكثر واقعية وبواسطته تصل شخصيات القصة ببعضها البعض، إتصالا صريحا مباشرا... ويعين على إبراز فكرة القصة، ويجسد واقعها، ويعبر عما يعيش في نفوس الشخصيات من إحساسات وإنفعالات".[1]

يجب أن يتوافق الحوار مع عناصر القصة الأخرى ويتناسب مع المواقف والحوادث وأن لا يكون وسيلة يطرح الكاتب من خلالها التوجيهات والنصائح. ولابد في أية قصة تجمع بين السرد والحوار متحاورين على الأقل (حوار خارجي)، لأن الحوار الداخلي يكاد يكون مرفوضا في قصص الأطفال، لأنه يعبر عن حركة ذهنية، ويبتعد عن الحركة الخارجية الملموسة، كما يتسم دوره الوظيفي بالوضوح والقصر والإيحاء، فيعبر عن معان توضح أفكار المتحاورين وطبائعهم.

[1]- هادي نعمان إلهيتي: أدب الأطفال، ص147.

فالحوار يحظى بأهمية كبيرة وعليه إعتنى كاتب السلسلة الذهبية بهذا العنصر فنلاحظ طغيان الحوار الخارج Ledialogue يتجلى بصورة واضحة في قصة (طارق ولصوص الآثار) حيث يبدأ الحور برؤية طارق مع صديقه عقبة في الحلم عندما أحس بالتعب واليأس في إختراع مركبة فضائية فقرر التوقف قائلا لصديقه:" **لا يا صديقي طارق أنت لا تحلم إلا بالأشياء المعقدة الصعبة، مستحيل أن نصنع طائرة أو مركبة فضائية.**

غضب طارق من يأس صديقه ورد: " **أعرفك تلميذ مجتهد، والمجتهد يا صديقي لا ييأس ولا يفشل، ولا يؤمن أبدا بشيء يسمى المستحيل، كل شيء ممكن أمام العقل البشري.**

رد عقبة: صحيح، هذا ما تعلمناه في المدرسة، لكن هذه الأعمال الجبارة تحتاج إلى أدوات ووسائل كثيرة ومعقدة ونحن لا نملك ذلك.حسنا سأعود إلى البيت، وأطلب مساعدة أبي في شراء بعض ما يلزمنا، أنا مصر يا صديقي العزيز، ولابد أن أخترع مركبة نطير بها في الفضاء...فقد حاولوا وأصروا وصبروا فحققوا ما يردون."[1]

فمن خلال الحوار الذي دار بين الصديقين توضحت لنا فكرة القصة، وهي إختراع مركبة فضائية، كما أعاننا الحوار على الكشف عن الشخصيات وأفكارهم فـ"طارق" طفل مهذب ومجتهد وشغوف بحب الإطلاع والإكتشاف، محاولة إختراعه للمركبة الفضائية التي يطير بها في كل الإتجاهات بكل إرادة وعزيمة، وفي المقابل نجد صديقه "عقبة" الذي يأس عن مساعدة صديقه في إختراع المركبة الفضائية، وذلك بسبب عجزه وكسله. فحفزه صديقه طارق ورفع بمعنوياته، مما شجعه على الإقتناع بفكرة إختراع المركبة.

ويستمر الحوار بين الطفلين وتنمو الأحداث إلى أن تصل إلى العقدة، فتبدأ الإثارة بظهور رجل غريب هو "عباس بن فرناس" الذي جاء لمساعدة الصدقين إبتسم الكهل وقال مؤكدا:

[1]– عز الدين جلاوجي: السلسلة الذهبية، ص8–9.

"صدقت أنا جدكم جئت من العصر الأندلس، عصر الحضارة والتمدن، عدت لكم من وراء الغيب لأني لاحظت اهتمامكم بأمور الفضاء والطيران، وكم كنت شغوفا بذلك ففرح الصديقان بالأمرين معا، أمر اكتشاف الجد العالم "عباس بن فرناس"، وأمر مساعدته لهما على صناعة مركبة للطيران وتتأزم الأحداث في القصة وذلك بإثارة الدهشة والإستغراب الصدقين برؤيتهم لبعض المخربين الذين لا يدركون قيمة الآثار.

قال جانبو: "ياعمو عباس أنظر إنهم يتلفون تلك الرسومات الجميلة، أنظر كأني أسمع الحيوانات تستنجد بنا رد عباس بغضب:إنهم المخربون، سنجدهم في كل مكان يخربون حضارة البشرية ويسرقونها، اللعنة عليهم"[1]

فنلاحظ أن الكاتب في أغلب المقاطع في القصة كانت مطولة، وربما تلك الإطالة في المقاطع كانت لها هدف معين. فكما نلاحظ أن القصة المختارة علمية، وذو قصة لعلماء ومكتشفين، أي أن غاية "جلاوجي" في هذه القصة تعليمية تثقيفية، وهذا ما يفرض عليه الإطالة في نقل الحقائق والمعلومات من أجل تبليغ الفكرة والأهداف فجاء الحوار طويلا.

وعليه فالعناية بالحوار لا تعني بالضرورة المبالغة فيه، حتى إحالة النص القصصي كاملا إلى جملة من الحوارات المتبادلة بين الشخصيات القصصية، سواء كانت رئيسية أو ثانوية، مع إقصاء عنصر الوصف أو إهمال دور السرد.

[1]– المصدر نفسه، ص9–10–16.

الخاتمة

كما قلنا سابقا أن التجريب القيام بالثورة على الوعي السائد ليؤسس وعيا جديدا يتأسس على وعي جمالي مفارق ، من خلال خرق الثابت وافق التوقع المعتاد، وإعادة النظر في كل الأشكال للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق ، وتجاوز العوائق وخلق عوالم تخيلية وكسر رتابة الزمن المنظم، وزعزعة البناء المترابط ورفض الكتابة النمطية لمنح النص الجديد متنفسا من الحرية في تفاعله مع الذاكرة الأدبية .

فقد خلصنا الى جملة من النتائج من خلال دراستنا لهذه القصة أهمها:

- فيما يخص مفهوم وتعريف التجريب لم نجد تعريفات نهائية وضابطة للتجريب خصوصا في حالة اتصاله بالقصة، فهو يتمظهر في أشكال مختلفة كالتطور والتجديد والانزياح، لنقف على أنَ التجريب بشكل عام هو وعي حداثي بالكتابة يرفض قواعد الكتابة الجاهزة وينفتح على كل ما هو هامشي واللاَمنتهي واللاَمفكر فيه .

التجريب عملية كتابية تشتغل على بنيات الحكي (مكان، شخصيات، زمان) بوعي جمالي جديد من خلال :

تشكيل الفضاء بوعي جديد ضمن علاقته بثنائيات الحياة خراب /جمال، حياة /موت، ودحض المسلمات التقليدية التي اعتبرت الفضاء مجرَد ديكور للأحداث، حيث إن الرواية التجريبية اعتبرته مصدرًا مهما لتشكيل التاريخ ومعناه ودلاليته وجمالياته باعتبار إنه شاهد عيان على أحقاب تاريخية تعاقبت عليه.

يشتغل التجريب على مستوى الشخصيات من خلال تمثلاتها بنزعاتها الذاتية ورؤاها الخاصة في وعيها بالعالم، وتعدد الشخصيات في الفعل الروائي إلى ساردة لكل ما يحيل على الكاتب الضمني والمسرود له.

بناء السرد على التشظي وتداخل الأزمنة عبر نقلات منظمة داخل النسيج النصي .

لقد حاولالقاص " عز الدين جلاوجي إنتاج نص روائي ينفتح عن عوالم التجريب من خلال :

الانكسارات الزمنية وتشظيها من خلال ما يعرف بكسر خطية الزمن أو خرق أفق التوقع، ويرجع ذلك إلى الحضور المتميز للمفارقات الزمنية وحاصةالإسترجاع ، وقد سجل هذا الأخير أعلى مستويات الحضور في مساحة القصة نظرا لكون أحداث القصة معظمها أحداث استشرافية سابقة الوقوع، وهذا ما جعلنا نضطلع بدورها في تشييد البناء الحكائي العام للقصة في نفس الوقت الذي أدت فيه مهامها على أحسن وجه على مستوى الترتيب الزمني .

استحضار القاص لشخصيات تاريخية مثل عباس بن فرناس ورمزية هذه الشخصية.

غوص القاص في عوالم التخييل وتشييدها للاَواقع من خلال اعتمادها على خاصية الحلم الذي اعتبرته تأثيثاً سردياً منطلقاً لحكاية جديدة على طول متن القصة .

قائمة المصادر

والمراجع

- **أولا: القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.**
- **ثانيا: المصادر والمراجع.**

1.أحمد أبو سعد: فن القصة، ج 1، منشورات دار الشرق الجديدة، د.ط، 1959.

2.أحمد قاسم سيزا، بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، د.ط، 2004.

3.أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، مكتبة مدبولي (دراسة نقدية في الرواية العربية السياسية)، القاهرة، د.ط، د.ت.

4.بشير مفتي ، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1998.

5.بن قينة عمر، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995.

6.جلال الدين محمد احمد المحيي، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تفسير الجلالين، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

7.ابن جني، الخصائص، دار الهدى، بيروت، لبنان، ط2، د، ت.

8.ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، د.ط، 2005.

9.رابح بوحوش، الأسلوب وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، د.ط، د.ت.

10.سمير سعدي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2005.

11.طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2003. عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

12.عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

13.عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.

14.عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، تر: محمد لعيتاني، دار الحقيقة، بيروت، د.ط، 1970.

15.عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1971.

16.الغزالي، المستصفى في علم الأصول، ج1، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط1، 1997.

17.أبو الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ج3، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، 2006.

18.أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

19.الكفوي، الكليات، القسم الثاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1982.

20.محمد خضر سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1967.

21.محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، (دراسة تحليلية نقدية)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 1994.

22.محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999.

23.محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1983.

24.محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983.

25.مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي القصة، الرواية والسيرة، منشأة المعارف الإسكندرية، د.ط، 2002.

26.مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009.

❖ **ثالثا: المعاجم**

1.إبراهيم مصطفى وأخرون، المعجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، د.ط، د.ت.

2.سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

3.فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنشر المتحدين، تونس، د.ط، 1988.

4.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب، مج 2، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، مادة، خ_ ط_ب.

5.محمد بن أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، لبنان، د.ط، 1986، مادة خ.ط.ب.

❖ **المراجع الأجنبية المترجمة:**

1.جاك راسينبر، سياسة الأدب، تر: سهيل أبو فخر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، د.ط، دمشق، 2011.

2.دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد لحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

3.ساراميلز، مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة، تر: عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان، د.ط، 2003.

4.فان ديك، النص والسياق، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د.ط، 2000م.

❖ **خامسا: المجلات والدوريات.**

1. حفناوي بعلي، جامعة عنابة، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، أعمال الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2004.

2.نوال بن صالح، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 7، 2011.

❖ **سادسا: الرسائل الجامعية.**

1.زهرة خفيف، الخطاب السياسي في الرواية الجزائرية غدا يوم جديد أنموذجا لعبد الحميد بن هدوقة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009/2008.

2.سعاد حمدون، صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: د. لبوخ بوجملين، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009/2008.

3.هدى عبد الغني ابراهيم باز، تحليل الخطاب السياسي عند مصطفى كامل، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الألسن، قسم اللغة العربية، جامعة عين الشمس، 2014.

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	/
مقدمة	أ-د
مدخل:	
مفاهيم حول التجريب	6
الفصل الأول: مفاهيم التجريب وتطوره	
مفهوم التجريب	19
التجريب الروائي	19
مفهوم الرواية التجريبية	23
أسباب ظهور التجريب	26
الرواية العربية الجديدة وخصوصية التجريب	30
الفصل الثاني: التجريب وجمالية اللغة في القصة:	
التجريب في بنية السرد:	48
التجريب في الزمان والمكان:	59
الزمن:	65
المكان والخيال (شاعرية المكان) :	68
الشخصية:	70
التجريب وأحداث القصة:	70

الحوار وجمالية التجريب	70
خاتمة	73-72
قائمة المصادر والمراجع	/
فهرس الموضوعات	/

تم بحمد الله

الملخص:

الملخص: تتناول الدراسة موضوع التجريب الذي هو رؤية إبداعية مشروعة للبحث عن كل جديد في صناعة الخطاب السردي وكذا البحث عن أدوات وصيغ وتراكيب لغوية وحيل سردية، وكل ما يمكن إدراجه تحت مفهوم التجديد والحداثة من خلال قصة جزائرية تبحث عن مكانتها الحداثية وإرهاصاتها التجديدية والتطورية، وكيفية التميز عن بنية نص كلاسيكي من خلال تملصها من القواعد الناظمة للأبنية والقوالب المجهزة مسبقا، وبحثها عن أشكال سردية وأنساق تخييلية وطرائق كتابية ومواضيع مستحدثة.

الكلمات المفتاحية:

التجريب . القصة. السرد .الرواية. المكان . الحداثة

Summary:

The study examines the concept of experimentation, which is a legitimate creative vision for exploring innovation in narrative discourse. It involves the search for novelty in narrative discourse, as well as the exploration of linguistic tools, formats, and narrative techniques—all of which can be categorized under the concepts of renewal and modernity. This is achieved through an Algerian story seeking its modernist and innovative status, exploring its modernist and evolutionary implications, and how to distinguish itself from a classical text structure by evading the regulating rules of pre-prepared structures and molds. The study seeks new narrative forms, imaginative patterns, writing methods, and contemporary themes.

Keywords:

Experimentation, Story, Narrative, Novel, Setting, Modernity