الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة تبسة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية

مدرسة الدكتوراه في الدراسات
الأدبية واللغوية
التخصص: الأدب الحديث والمعاصر
القطب المكون: جامعة العربي التبسي– تبسة–

التجريب في الرواية الجزائرية
"روايات محمد ساري" "أنموذجا"

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث و المعاصر

إعداد الطالبة
سهيلة لعور

إشراف الأستاذ الدكتور
صالح خديش

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
رشيد رايس	أستاذ التعليم العالي	جامعة تبسة	رئيسا
صالح خديش	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	مشرفا و مقررا
اليامين بن تومي	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف	عضوا مناقشا
مديحة عتيق	أستاذ محاضر أ	جامعة سوق أهراس	عضوا مناقشا
محمد عروس	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
لخميسي شرفي	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
1438/1437 هـ الموافق لـ 2018/2017 م

République Algérienne Démocratique Et Populaire

Ministere De L'enseignement Superieur

Université de Tébessa

Faculté des Lettres et des Langues

Département de Langue et la Littérature Arabes

Ecole de Doctorat en Etudes Littératures et Linguistique

Spécialisation/ Littérature moderne et contemporaine

L'EXPÉRIMENTATION DANS LE ROMAN ALGÉRIEN "LES ROMANS DE MOHAMED SARI" "MODÈLE"

Introduction au doctorat en littérature arabe moderne et contemporaine

Réalisé Par

SOUHILA LAOUAR

Encadrée Par Le Professeur Dr

SALAH KHEDICHE

Comité De Discussion

RACHID RAIS	Professeur	UNIVERSITE TEBESSA	Président
SALEH KHEDICHE	Professeur	UNIVERSITE KHENCHELA	Contrôleur et rapporteur
ELYAMINE BEN TOUMI	M.C.A	UNIVERSITE SETIF	Membre Discuté
MADIHA AATIK	M.C.A	UNIVERSITE SOUKHARASS	Membre Discuté
MOHAMED AAROUSS	M.C.A	UNIVERSITE TEBESSA	Membre Discuté
LEKHMISSI CHORFI	M.C.A	UNIVERSITE TEBESSA	Membre Discuté

ANNÉE UNIVERSITAIRE

2017/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

« لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلَانَا فَانْصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ »

صدق الله العظيم

سورة البقرة (286)

"إنّي رأيتُ أنّه ما كَتَبَ أحَدُهُم في يَومِهِ كِتاباً إلا قالَ في غَدِهِ،لو غُيِّرَ هذا لَكانَ أَحسن ولَو زُيِّدَ ذاكَ لَكانَ يُستَحسن، ولَو قُدِّمَ هذا لكانَ أفضل، ولو تُرِكَ ذاكَ لَكانَ أجمل، وهذا مِن أعظَمِ العِبر، وهو دَليلٌ على استيلاءِ النّقْصِ على جُملَةِ البَشر."

القاضي الفاضل عبد الرحيم البيساني

مقدمة

الأدب انعكاس لحياة الإنسان ونشاطه الفكري والثقافي .أسس له الأدباء من منطلق معرفي يتأثر و يؤثر،نتيجة التحاور و التقارب بين الشعوب،بين الأنا والآخر،إذ يؤمن الكاتب بأن المعرفة نسبية لا تكتمل إلا بالتفاعل و الحوار،لهذا نجد الساحة الأدبية العربية، وهي تعج بواقع ثقافي متنوع يكشف عن وعي الذات العربية فهي تحاول مرارا إنتاج هوية خاصة بها و هي تجمع في ذلك شتات الأفكار و التصورات و ما يجري فيها من تبادلات للعلوم والمعارف والعادات والتقاليد لنجدها،وقد جسدت في مظهر المثاقفة التي تعنى بالهوية العربية والاطمئنان إليها،هذه الهوية التي تحمل بين طياتها خلاصة تجارب صقلها الإنسان العربي على مر التاريخ و الزمن،محاولة صوغها في إطارها الايجابي من أجل صياغة جديدة تقوم على أساس من الشراكة الضمنية بين الأنا و الآخر،لإنتاج معرفة موضوعية تسكن الزمان و المكان،بغية الارتقاء بالإنسان العربي.لتتخذ من الترجمة وسيلة لتحقيق سبل التجريب و الاستفادة من تجارب الغير في بناء عوالم أدبية جديدة،ومن ذلك أعمال الأديب و الناقد"محمد ساري" الذي أنتج بصمته في الترجمة بوابة لتلاقح تجارب الآخرين.ليخرجها في نتاج روائي حافل بالتقاطبات التجريبية.

ومصطلح التجريب لم يكن مصطلحا لسانيا محدود الدلالة،بل هو مصطلح فكري ثقافي يجمع ما بين خصوصية اللغة في البناء و الاشتغال، و المحمول الثقافي لكل مجتمع لذلك تعددت الرؤى النقدية في تعريف مصطلح التجريب ما بين الغرب والعرب و قد برز"محمد ساري" ضمن الكتاب العرب بأعماله الروائية التي تترجم تجربته ضمن الأدب الجزائري، والذي يتميز عن غيره من الآداب العربية الأخرى .لأنه نتاج فترات زمانية متتالية لخصها محمد ساري ضمن تجاربه الابداعية مع جنس الرواية،وانطلاقا من هنا تمركز بحثنا حول:

التجريب في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية"روايات محمد ساري أنموذجا"

وانطلاقا من هذا الموضوع تشكلت إشكالية للبحث برزت عنها مجموعة من التساؤلات:

- أين تتجسد مظاهر التجريب في روايات"محمد ساري"؟

- هل تمكن محد ساري من تجسيد نمط روائي تجريبي خاص به؟

- ماهي الإضافات التي قدمها روايات محمد ساري في مجال التجريب من خلال أعماله؟

أما التساؤلات:

- هل مغامرة التجريب تفصل بين سؤال التأصيل و سؤال المثاقفة؟

- ما هي تقنيات الكتابة التجريبية في إبداعات محمد ساري الروائية؟

- لماذا يعتبر التجريب ثورة على المألوف؟

و للاجابة عن هذه التساؤلات كان لابد من تقسيم هذا البحث الى ثلاثة فصول صدرتها بمقدمة و مدخل نظري،ثم ذيلتها بخاتمة تجمع أهم النتائج المتوصل إليها و المتعلقة بخصائص التجريب في روايات"محمد ساري" .

المدخل: تمت عنونته "نشأة وتطور الرواية الجزائرية"جاء فيه ذكر لملامح الرواية الجزائرية و أسباب تأخر ظهورها في الساحة الأدبية،وأشهر الروائيين الجزائريين منذ السبعينيات الى أواخر القرن العشرين.

الفصل الأول: تحت عنوان "التجريب نشئ الأصول"تطرقت فيه لمصطلح التجريب نشأة و دلالة،و في البعد الإيديولوجي و الاجتماعي .

الفصل الثاني:جاء ضمن عنوان"ملامح التجريب في الرواية الجزائرية " ذكرت فيه ملامح التجريب.خصصته بذكر روايات محمد ساري وقد روايات"محمد رواية"البطاقة السحرية"إذ كشفت عن مواطن التجريب فيها ومستويات التجاوز والخرق من خلال تحليل لغة الزمان و المكان وحركة بناء الشخصيات في الرواية.

الفصل الثالث : تصدره عنوان "التجريب عند محمد ساري" تناولت فيه الدراسة التطبيقية لروايات"محمد ساري" إذ حاولت الكشف عن مواطن التجريب من خلال التطرق لدراسة العنوان،الغلاف،أبعاد كلمة الورم،استحضار التاريخ في الروايات،الشخصيات،بنية الفضاء الروائي ككل،اللغة واستراتيجيات التناص المعتمدة ضمنها.

وحتى تلمس هذه الدراسة أفق حدود التجريب عند "محمد ساري" والغوص ضمن تجربته الأدبية،كان لابد من اعتماد المنهج التاريخي في حديثي عن نشأة الرواية و المنهج السيميائي في دراستي لأبعاد كلمة الورم كما استخدمت المنهج الوصفي التحليلي في تحليلي للنصوص الروائية،ولقد أعانتني مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي : بن جمعة بوشوشة.

- التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية :بوشوشة بن جمعة.

-العلاقات الروائية في العلاقات الاجتماعية (الإجابات الجاهزة والإجابات الناقصة): فيصل دراج

- الرواية العربية والحداثة: محمد الباردي

- استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة :محمد أمنصور.

- رواية عربية جديدة في الرواية العربية واقع وآفاق :محمد برادة.

أما بالنسبة للدراسات و الأبحاث التي اختصت بدراسة روايات محمد ساري نجد الباحث :بوتالي محمد في مذكرته الموسومة ب" تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري" وهي مذكرة قدمها لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب.

- الطالبة "سعاد طويل" في مذكرتها الموسومة ب "البنية السردية في روايات محمد ساري' الورم أنموذجا' وهي مذكرة قدمتها لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري بجامعة بسكرة.

وبتوفيق من الله وبمساعدة أستاذي المشرف الدكتور صالح خديش استطعت الخروج من تلك البوتقة والفجوة التي خلقتني بين ثراها وإخراج هذه الدراسة إلى النور رغم ما يشوبها من نقائص أي إبداع بشري.

أرفع شكري إلى مدرسة الدكتوراه في النقد والدراسات الأدبية تخصص أدب حديث ومعاصر القطب المكون جامعة العربي التبسي تبسة التي هيأت لي ظروف التسجيل في هذا الموضوع والبحث فيه.

مع شكر خاص لجامعة عباس لغرور خنشلة.

مدخل

الرواية الجزائرية: النشأة و التطور

مفهوم الرواية

1- لغة

2- اصطلاحا

النشأة و التطور

1- في المشرق العربي

2- في المغرب العربي

أولا :مفهوم الرواية

اختلفت الأبحاث والدراسات حول جنس الرواية وبالتالي تباينت مفاهيم الرواية

1- لغة:

جاء في "**لسان العرب** "لفظة روي من الماء، بالكسر، ومن اللبن، يروي ريا، أو هو الشيء العزيز .فيقال، لناقة العزيزة التي يرتوي الصبي لينام أول الليل"[1].
وعليه فالرواية تتخذ عدة أوجه فهي تعني الماء الكثير، والغزير أو الناقة الكثيرة الحليب التي يرتوي منها الصبي الصغير.

وفي موقع آخر نعني بها" البعير، أو البغل، أو الحمار، الذي يستقي عليه الماء" [2]يقصد بها الشيء الحامل أو الناقل للماء من الحيوانات.

كما جاء في " **قاموس المحيط:** لفظة روى بمعنى الماء أو اللبن، كرضي، ريا وروي، تروي، بمعني الشجرة"[3].

فالرواية تحمل عدة مدلولات من الماء الجاري إلى الحامل له أو الشيء العزيز كما أنها تحمل بمعنى الشجرة.

وجاء في " **الصحاح للجوهري**" أن الرواية " التفكير في الأمر ويقال :أين ريتكم بالماء؟ أي من أين تروون الماء، ورويت الحديث والشعر رواية .وتقول أتنشد القصيدة يا هذا ، ولا نقل رويها إلا أن نأمره برويتها أي استظهارها"[4] .

و عليه فالرواية هي التفكير في الشيء كما أنها تعني البروز والظهور.

2 - إصطلاحا:

تنوعت تعريفات الرواية فحاولنا اختيار التعريف الاقرب لها:" هي نص نثري تخيلي سردي،واقعي غالبا يدور حول شخصيات متطورة في حدث مهم، وهي تمثل التجربة واكتساب المعرفة"[5].

---

[1] - أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب.المجلد الرابع، ط، 1 دار صادر، بيروت، لبنان، 1996. ص 346.
[2] - المرجع نفسه،ص347.
[3] - مجد الدين بن يعقوب فيروز أبادي:قاموس المحيط،ط2،موسوعة الوسائل،بيروت،لبنان،2005،ص1290.
[4] - محمد الرازي أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح،ط1،دار جيل،لبنان،بيروت،1978،ص240.
[5] - لطيف زيتوني: معجم نقد مصطلحات الرواية، ط1، دار النهار، بيروت، لبنان، 1978، ص99.

فالرواية نوع من الأنواع النثرية التي تقوم علي مقومات كالشخصيات التي تعد محور العمل الأدبي فهي تعبرالأفراد وواقعهم.

وفي تعريف آخر " الرواية هي جهد خلاق يرمي إلى فتح أفاق جديدة أمام الوعي البشري والخيال الانساني"[1].

وعليه فالرواية تجعل المبدع يبذل جهدا من أجل الارتقاء والإتيان بالجديد وتجعله يسرح بخياله الإنساني.

تعد الرواية من بين الأجناس الأدبية التي يصعب علي القارئ تحديد تعريف جامع لها، وفي ذلك أننا نري أن الرواية: تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى كالحكاية والأسطورة في خصائصها ومميزاتها بالإضافة إلى اشتراكها مع الملحمة كونها تسرد أحداث، وتسعى إلى تمثيل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان.[2]

كما أن الرواية تتميز عن الملحمة بكون هذه الأخيرة شعرا أما الرواية فهي تتخذ من اللغة النثرية تعبيرا، بالإضافة إلي فرق آخر وهو أن الرواية تقوم علي مبدأ تناول الأشياء كما في حقيقتها عكس الملحمة تقوم الأشياء الخارقة للعادة.[3]

بالإضافة إلى اشتراكها مع الشّعر فهي تقوم على الحرص الشديد على أن تكون لغة كتابتها تحمل صورا شعرية، ذلك أن النثر يمثلا لغة التي يتحدث بها الإنسان ولغة الشعر تجسد الجمال الفني، والخيال الراقي البديع.

أما اشتراكها مع المسرحية فهو من حيث الشخصيات والزمان والمكان، واللغة والحدث.

ثانيا: نشأة و تطور الرواية:

1- في المشرق:

الرواية المعاصرة ليست -في الحقيقة -فنا غربيا محْضًا .فقد كانت للعرب قصص في العصر الجاهلي وهي التي كانت تحكي أيام العرب ووقائعهم وحروبهم، كما كانت لنا ملاحم في صدر الإسلام والعصر الأموي، " كالتي تصورُ المعارك البطولية بين الإمام علي ومعاوية، وفي العصر العباسي حين استقرت أمور الدولة فترت القصة العربية الخالصة وكتب بعضها بلهجات محلية

إذا استثنينا هذا اللون من المقامات الذي ابتكره **بديع الزمان الهمذاني** في القرن الرابع هجري وحاكاه بلغاء الكتاب من بعده، وفي أيام المغول وعصر المماليك

---

[1] - جيسي ماتز:تطور الرواية الحديثة،تر لطيفة الرليمي،ط1،دار الهدى،بيروت،2016،ص2.

[2] - ينظر: عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية،ص11.

[3] - ينظر:المرجع نفسه،ص12.

في مصر ظهرت ألوان من القصص الشعبي المشهور مثل قصة **الظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن، وذات الهمة وفيروز شاه،** هذا بالإضافة إلى قصة **عنترة وأبي زيد الهلالي، وألف ليلة وليلة، وعلي الزيبق وأحمد الدنف،** وفي أواخر القرن التاسع عشر ميلادي من العصر الحديث وحين نشطت حركة الترجمة ظهرت قصص مترجمة عن الأدب الغربي كقصة **مغامرات تليماك** التي ترجمها **رفاعة رافع الطهطاوي** رائد الترجمة الحديثة، وفي أوائل القرن العشرين ظهرت محاولات جديدة في التأليف تدور حول محاكاة التاريخ القصصي وكان فارس هذا الميدان **جورجي زيدان** ولكن قصصه كانت أقرب إلى الحبكة التاريخية منها إلى التصوير القصصي، وفي هذا الوقت اشتدت العناية بترجمة القصص إلى أدبنا المعاصر، فظهر من أدبائنا من ترجم القصص الغربية إلى اللغة العربية مثل الذي حاوله **محمد عثمان جلال** وآخرون منهم **مصطفى لطفي المنفلوطي وحافظ إبراهيم** الذين ترجما قصص بول وفرجنيي والبؤساء لفكتور هيجو."[1]

ونستطيع أن نلخص أهم وأشهر الفنون الأدبية التي مهدت لظهور الرواية الفنية فيما يلي:

ظهور فن المقامة:

ظهر فن المقامة في كتابات عدد من الرواد وهذه علامة على تأثرهم بأساليب النثر العربي القديم، ومن هؤلاء الرواة :**ناصف اليازجي** الذي كتب ستين مقامة نشرها في مجمع البحرين سنة1856 م ، **وأحمد فارس الشدياق** الذي نشر أربع مقامات في كتابه الساق على الساق سنة1855 م ، وكانا قد سبقا بعض كتاب المقامات مثل **أحمد البربير وحنايا المنير ونقولا الترك** وكلهم قد ساروا على **نهج الهمذاني والحريري** في إبراز قدراتهم اللغوية، غير أن كاتبا لاحقا هو **محمد المويلحي** استطاع أن يرقى بفن المقامة في عمله حديث **عيسى بن هشام** إذ عبر عن عصره من خلال هذا الأسلوب النثري، فأقام جِسْرًا يمتد في النثر العربي بين قديمه وبين الرواية الجديدة وقد نشر المويلحي هذا الكتاب في مطلع القرن العشرين.

ظهور محاولات لكتابة (رواية):

[1]-ينظر:حامد حنفي داوود:الأدب الحديث (تطوره،معالمه الكبرى،مدارسه)،دط،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1983،ص160.

وقد بدأها سليم البستاني متجاوزا فيها المقامة، وأعمالا أخرى عدها بعض الدارسين شبه روائية مثل تخليص **الإبريز في تلخيص باريز** ل **رفاعة الطهطاوي** سنة1834 م ، **والساق على الساق** ل **الشدياق** سنة1855 م ، وقد نشر **سليم البستاني** رواياته في **مجلة الجنان** في الفترة من 1870- 1884م وهذه الروايات، هي: **الهيام في جنان الشام، وزنوبيا، وبدور، وأسماء، وبنت العصر وفاتنة، وسلمى،وسامية، والهيام في فتوح الشام**، كما نشر في الجنان أقاصيص مترجمة، وأخرى موضوعة ممهدًا الطريق لحركة ناشطة في الترجمة والتأليف شاركت فيها مجلات صدرت بعد **الجنان** مثل المشرق **والضياء، والهلال**، وكتاب معروفون من أمثال **جرجي زيدان ويعقوب صروفي، وفرح أنطوان**.[1] و تعاني روايات **البستاني** من عيوب كثيرة على مستوى البناء الفني، ويكثر فيها الحشو واعتراض السرد، والمخاطر العجيبة، والصدفة والمبالغة وعلى الرغم من جوانبها الاجتماعية فإنها تظهر غير ناضجة ما دام الجانب الفني فيها ضعيفا، وقد وصف **البستاني** طريقته في الكتابة في ختام روايته **الهيام في جنان الشام**، وقد قلد بدايات البستاني هذه نفرٌ من معاصريه أليسْ **البستاني** التي كتبت صائبة سنة 1891م وسعيد البستاني صاحب ذاك الخدر سنة1884 م ، **وسمير الأمير** سنة 1892م ، و **نقولا حدادْ** صاحب **كله نصيب** سنة1903 م و**العين بالعين** سنة 1904م ، و**حواء الجديدة** سنة1905 م وغيرها ومنهم أيضا **زينب فواز**، و**نعمان القسطلي** و **لبيبة هاشم** و**فرح أنطوان** صاحب **الدين والعلم والمال** أو المدن التراث سنة1903 م ، و**أمين ظاهر خير الله** و**خليل سَعَادَة**، و **لبيبة مخائيل صوايا**، و **فريدة عطية** و**أمين ناصر الدين** و**جبران خليل جبران** صاحب **الأجنحة المتكسرة** سنة 1912 م.[2]

إن هذه البدايات، على ضعفها، تبدأ طريقا لفن جديد ما لبث أن امتلك ملامحه الفنية المحلية، مما يجعل الخلاف حول منابعه .ولكن الرواية بمفهومها الفني جاءت من الغرب إذْ أن أول من أقام قواعدها عند العَرَبْ أفراد تأثروا بالأدب الأوروبي الفرنسي بصفة خاصة .وهناك عدد من الروايات الفنية العربية وأولها رواية **" زينب مناظر وأخلاق ريفية"** 1914 م" ل **محمد حسين هيكل**[3] وروايات أخرى هي :**ثريا ل عيسى عبيد** 1922م **ورجب أفندي والأطلال** سنة1934 م ل

- مصطفى السيوفي:تاريخ الأدب العربي الحديث،ط1،الدار الدولية للاستثمارات الثقافية،القاهرة،مصر،ص153.[1]
- المرجع السابق، ص154.[2]
- المرجع نفسه،ص156.[3]

محمود تيمور، رواية **الأيام** ل **طه حسين** سنة1929 م ، **إبراهيم الكاتب** ل **إبراهيم المازني** سنة1931 م ، **عودة الروح** 1931 م **يوميات نائب في الأرياف** سنة1937 م ، **عصفور من الشرق** سنة1938م ل **توفيق الحكيم، وحواء بلا آدم** 1934م ل **طاهر لاشين وسارة**1938 م ل **العقاد**[1].

2- في المغرب العربي:

لقد تأخر ظهور الرواية في المغرب العربي، ولكن تطورها كان سريعا، إذْ أن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة لتشكل التجربة الروائية المغاربية.

أ- الرواية التونسية:

تتمثل البداية مع أعمال محمود المسعدي في مطلع الأربعينيات من القرن العشرين إذ أن أحاديث أبي هريرة ل المسعدي قد ظهرت في هذه الفترة ولكنها لم تنتشر كاملة إلا في عام1973 م ، وكذلك مولد النسيان نُشِرَ بدوره في فصِول من أفريل إلى جويلية1945 م لكنه لم ينشر في كتاب إلا في1974 م ، ولكن البداية الثانية للرواية التونسية فهي في نهاية الستينيات وتجسدها رواية الدقلة في عراجينها ل البشير خريف الذي يعد أب الرواية التونسية الحديثة والمعاصرة [2].

ولقد كانت هناك أعمال سابقة في الظهور:

رواية **الهيفاء** و**سراج الليل** ل **مصلح صالح السويسي القيرواني** 1880-1940م.

رواية **الساحرة التونسية** ل **محمد الصالح الرزقي** 1874-1939م.[3]

كما ظهرت رواية نجاة للأديب محمد رزق عام1933 م، غير أن هذه المحاولات تتسم بالطابع الوعظي الإرشادي، وهي تمهيدات لعملية التأسيس.وعليه فإن الرواية التونسية بدأ تأسيسها في الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات ولقد بدأت

---

[1] - المرجع نفسه،ص156

[2] - ينظر: صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية ، ط 1 ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر، 2008 ، ص15.

[3] - المرجع نفسه،ص15

بروايات تحاول إرشاد الفرد ووعظه، وهذه بوادر وملامح تحمل بذور إصلاح الفرد إذْ واقعه يفرض عليه أنماطا من التعامل ومبادئا يعيش عليها في حياته؛ والرواية تصور الحياة، وتقوم مقام مرآة لهذا المجتمع - سواء في تونس أو عند العرب المشارقة أو في المغرب العربي - ومادتها إنسان في وسطٍ تولد فيه صراع، كل يدافع عن رغباته ومُثُله، فهي (الرواية) فن يلعب دورا فعالا في إصلاح الفرد والمجتمع وغرس أفكار ربما لم يكن على معرفة سابقة بها، و" لعل من الشعارات المعروفة في الأدب الروائي في تونس النضال الوطني التحرري ولقد تطرقنا إلى **أن بشير خريف**[1] هو أب الرواية في تونس وأول رواية له هي **إفلاس** أو **حبك دربان**[2] ولقد كان يجسد التوصيف القوي للوقائع الحياتية إذ تستهوي القارئ وتجذبه إلى قراءة الرواية، ومن الروائيين التونسيين نذكر : **المطوي محمد العروسي**[3] في رواية ومن الضحايا عام1956 م وله روايات أخرى **التوت المر وحليمة،** كلها تجسد النزعة الواقعية، و الصراع من أجل التحرر، وهناك من الروائيين الذين لعبوا الدور الكبير في تطور الرواية التونسية.

ب- الرواية المغربية :

يرجع الباحثون نشأة الرواية المغربية إلى الثلث الأول من القرن العشرين إذ ظهرت رواية الرحلة المراكشية عام1924 م للأديب **عبد الله الموقت،** والكتاب مطبوع في القاهرة عام1924 م ، ويعتبر باحثون آخرون أن البداية الفعلية للرواية المغربية كانت مع نص **عبد المجيد تيجلون في الطفولة** عام1957 م ، وقبل هذا التاريخ عثر على بعض النماذج القصصية منها :**غادة أصيلا و الدمية الشقراء** ل **عبد العزيز عبد الله، والملكة خناثة** ل **آمنة اللوة** عام1954 م[4].

مع بداية الستينيات عرفت الرواية المغربية تطورا كبيرا في الكم والكيف نجد منها:

ضحايا الحب ل **محمد بن التهامي** 1963م، **أمطار الرحمة** ل **عبد الرحمان المريني**1965م ، **بوتقة الحياة** ل **أحمد البكري السباعي** 1966م، **غدا تتبدل**

---

[1] - بشير خريف: ولد في خريف عام 1917 ، تلقى علومه الابتدائية في المدرسة الإسلامية لتدريس القرآن ثم درس الأدب الفرنسي في المعهد، مارس مهنة التجارة، ثم التعليم، ثم انصرف إلى التأليف، كان عضوا في إتحاد الكتاب التونسيين، توفي عام1983 م.

[2]- ن.ك.عصما نوف: الرواية التونسية حتى عام 1985 ،ط 1،دار علاء الدين ، دمشق ،1996، ص57.

[3] - محمد العروسي: ولد عام 1920 ، تلقى تعليمه في الكتاب ثم الابتدائية ثم بجامع الزيتونة.

[4] - ينظر:صالح مفقودة،أبحاث في الرواية العربية،ط1،دار الهدى،عين مليلة،الجزائر،2008،ص16.

الأرض ل **فاطمة الراوي** 1967م، **سبعة أبواب** ل **عبد الكريم غلاب**1965 م و **دفنا الماضي**1966 م أيضا، **وجيل الظمأ** ل **محمد عبد العزيز الجباني**1967م[1].

ج- الرواية في ليبيا:

شهدت الرواية في ليبيا انطلاقها مع بداية الستينيات ويتمثل ذلك في :**قصة أقوى من الحرب**1962 م و **حصار الكوف**1964 م ل **محمد علي عمر، اعترافات إنسان** 1961 م .**وغروب بل شروق**1968 م ل **سعد عمر الغفير سالم**.[2]

د- الرواية في الجزائر:

ظهرت الرواية العربية الجزائرية متأخرة بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة مثل:المقال الأدبي و القصة القصيرة و المسرحية و لاشك أن القراء قد تعودوا قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة بالغة الفرنسية و ترجمت معظم الروايات بهذه اللغة إلى العربية،و بأن القراء يرددون أسماء كتابها و يعرفون معظم كتاباتهم عكس ما يعرفون عن كتاب النثر الجزائري الحديث.

اذن الرواية الجزائرية هي وليدة فترة السبعينات بالرغم من أن هناك بذورا ظهرت لها بعد الحرب العالمية الثانية يمكن أن نلاحظ فيها بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها[3].

و تأخر ظهور الرواية الجزائرية إلى الفترة التي ذكرناها،يرجع إلى أن هذا الفن صعب يحتاج إلى تأمل طويل و إلى صبر و أناة ثم يتطلب ظروفا ملائمة تساعد على تطوره ،لذا وجب على الأدباء الاعتناء به

وفي مقدمة هذه العوامل أن الكتاب الجزائريين الذين كتبوا باللغة القومية أدبا عربيا اتجهوا إلى القصة القصيرة لأنها تعبر عن واقع الحياة اليومي خاصة أثناء الثورة التي أحدثت تغييرا عميقا في الفرد،أما الرواية فإنها تعالج طبقة من المجتمع من خلال،شخصيات تختلف اتجاهاتها و مشاربها و تتفرع تجاربها و تتصارع أهواؤها و مواقفها،ثم إن الرواية تتطلب لغة بسيطة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة وهذا ما لم يتوفر لها إلا بعد الاستقلال.وفوق هذا فان كتاب الرواية في الجزائر لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها أو ينسجون على منوالها،و مع

---

[1]- ينظر:المرجع السابق، ص16.

[2]- ينظر:المرجع نفسه،ص16

[3]- ينظر: عبد الله الركيبي ،تطور النثر الجزائري الحديث،ط2،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1983،ص196.

ذلك فان كتاب الرواية العربية قد أتيح لهم أن يقرؤوا في لغتهم عيونا واسعة في الرواية العربية الحديثة و المعاصرة[1].

و لكنهم لم يتصلوا بهذا النتاج إلا في فترة قريبة بسبب الظروف التي عاشتها الثقافة القومية في الجزائر،لذلك فان البداية الحقيقية تجسدت من خلال رواية السبعينات،مثل رواية **ما لا تذروه الرياح** ل **محمد عرعار**،ثم **رواية رياح الجنوب** للكاتب القصصي **عبد الحميد بن هدوقة** ثم ظهرت بعدها روايات **للطاهر وطار**[2]،وهما على التوالي **الزلزال** و **اللاز** إضافة إلى بعض الروائيين من أمثال **واسيني الأعرج** الذي كتب رواية **جغرافية الأجساد المحروقة.**

وبهذا كانت فترة السبعينيات1970 -1980م عقد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ،فقد شهدت هذه الفترة وحدها ما لم تشهده الفترات السابقة في تاريخ الجزائر من انجازات على الصعيد الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي أو الثقافي فكانت الرواية عبارة عن تجسيد لهذه الانجازات والتغيرات.

ومهما يكن من شيء،فقد نشأت الرواية الجزائرية الفنية تتكئ على الواقع المعيشي سياسيا و اقتصاديا و اجتماعيا،ثم مع تردد الموقف الإيديولوجي و بعض الضعف الفني بناءا وشخصيات وتصورا،كما نرى ذلك في **ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة**،ثم خطت الرواية خطوة فنية نحو التطور الايجابي "فنيا" في هذه النشأة برواية **اللاز للطاهر وطار** وذلك من حيث الصياغة وصفا وتصويرا،بالسرد و الحوار المباشرو حديث النفس باستدراج ذكريات و مواقف و مشاعر و آمال و سواها[3].

و تعتبر هاتان الروايتان الأرضية الصحيحة في التأسيس لرواية جزائرية بلسان الأمة و الوطن سرعان ما اتسع مجالها و تعدد كتابها،كما عبرتا في جميع الحالات عن حيوية الحياة الثقافية و الأدبية خلال السبعينات،التي سرعان ما شرعت تشهد ازدهارا لهذا الفن خصوصا في نصفها الثاني،و قد تأصل نوع أدبي جديد ناضج في الأدب الجزائري الحديث المعبر بلغة الوطن عن واقع و قضايا و مواقف; في مستويات أدبية .

---

[1] - ينظر:المرجع السابق،ص198.

[2] - ينظر: عبد الله الركيبي ،تطور النثر الجزائري الحديث،ط2،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1983،ص196.

[3] - عمر بن قينة:في الأدب الجزائري الحديث،ص240-241.

الفصل الأول

التجريب نشئ الأصول

1- مصطلح التجريب في النقد الغربي

2- مصطلح التجريب في النقد العربي

3- بين الروائي و الأيديولوجي

4- بنية التجريب

5- الجانب الأيديولوجي

6- المسار الاجتماعي للتجريب

تطور الحياة في مختلف المجالات يفرض تغيرا في الرؤى والأشكال الفنية خاصة الرواية باعتبارها شكلا أدبيا منفتحا على كل القضايا الإنسانية تراهن على التفاعل والاستجابة لمثل هذه التحولات المرتبطة بالجانب الانساني ، بهدف إنشاء وصياغة مشروع حداثي ومستقبلي ليكون بديلا عن الواقع المجتمعي ومستشرفا بآفاق ورؤى من خلال إبداعات أدبية جديدة،وبالتالي فمقاربة إشكالية التجريب بالوقوف على النشأة والتحول للكشف عن طبيعة الشكل الفني للرواية من منظور نقدي.

فإذا كانت الرواية لا تتطور إلا في شكل معين من التحول الاجتماعي أي أن زمن الرواية لصيق بزمن التحولات الاجتماعية[1] والرواية بوصفها جنسا أدبيا محددا تاريخيا، فإن الأدبي شكل إيديولوجي والإيديولوجي لا يدرك إلا في وظيفة في صراع اجتماعي محدد تاريخيا أيضا[2] فالعمل الروائي إنتاج إنساني يعالج تلك الصراعات مع الظروف الاجتماعية السائدة والقابلة لمبدأ القبول والرفض، كل هذه الظروف ساهمت في تحويل مسار العمل الروائي ولا يمكن تقديم وصف كامل لتطور حركية الرواية عبر تاريخ الإبداع الإنساني نظرا للروح الانفتاحية التي تسير بها الرواية ما جعل المقاربة الحركية للخطاب السردي تهدف إلى الوقوف على حركية الرواية الجديدة وعوالم التجريب ونشأته في ضوء الرواية الأوربية عامة والفرنسية على وجه الخصوص ما يكشف لنا عن إستراتيجية التجريب وهي محور إشكاليتنا، حيث تطرقنا للرواية بفرنسا بالتحديد إلى أول من كتب ضمنها(إميل هون ريو) محاولين الكشف عن المفاهيم التي تمت بصلة للتجريب بغية توضيح الرؤى الأخرى.

ولعل المذاهب الأدبية الكبرى أكبر دليل على علاقة الرواية بالمجتمع الإنساني وهذا ما أفادت به كل المذاهب بأن التجريب منعها من السقوط في ما يعرف بمومياء الأدب وتغيير مسارها.

وبالتالي يمكن القول بأن الرواية "طائر الفنيق"[13*]، أي أنها لا تلبث ردود خاضعة لمعيار التغيير والتحول، ومن هذا المنظور أحدثت الرواية الجديدة تجاوز للفكر الإنساني المتجدد.

---

[1]- فيصل دراج: العلاقات الروائية في العلاقات الاجتماعية (الإجابات الجاهزة، والإجابات الناقصة)، مجلة الطريق، ع 3-4، 1981، ص29.

[2]- جورج لوكاتش: الرواية كملحمة برجوازية، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص33.

[3]- عبد الواحد رحال: التجريب في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، رسالة ماجستير في الأدب الحديث، المركز الجامعي، تبسة، سبتمبر، 2005.

فآلية التجريب التي تعتمد ثنائية الهدم والبناء ترتبط بالبحث وتحقيق الانفتاح والانسلاخ عن القيم الموروثة والتطلع نحو الجديد ما يضفي طابع الجدة والصرامة على الفن الروائي.

"من هذا المنطلق بدأت الرواية الحديثة تتمهل لتأخذ من الموسيقى إيقاعها ونبضها، ومن الفن التشكيلي إيحاءه ورموزه، ومن الشعر شفافيته وخياله، ولنقل من طبيعة الحياة المعاصرة ومضها وإيماءها[2] إلى ما يحكم على حداثة النص السردي متعلق بالإجراءات التي تستعملها الرواية الحديثة من "مفاتيح تعتبرها دعائم القصة وتنسج حولها لقطات يمكن ألا تظهر متتابعة زمنيا ولا حتى منطقيا، فالرواية الحديثة لا تهتم بأن تحكي الحكاية من ألفها إلى بائها، بل لحظات حاسمة ينسج حولها القارئ نفسه الحبكة التي يشاء".[3]

فالرواية الطليعية تعد حركة إبداعية وحلقة حداثية تتطلع نحو التغيير والتجديد فمصطلح التجريب بدايته كانت بفرنسا كونه مصطلحا عسكريا امتد يشمل الحركة نحو السياسية الفنية.

وعليه "فللتجريب أهمية خصوصية في طرحه لزمنه الخاص وفي مفردات مثلما تتبع من نضال أشكاله الجمالية المفارقة من اكتساب شرعيته وحقه في الاحتجاج مثل الوعي الجمالي السائد، وما يتضمنه ذلك من ضرورة استيعاب مجمل الوعي الاجتماعي القائم في مكان وزمان محددين على مستوياته المتشابكة: سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وثقافية".[4]

وهذا لا يعني أننا نتجاهل الفكر الإنساني وما جاد به، كما لا نقصر إذا به الأزمنة التاريخية لها، لكن نسعى إلى استلهام الأطر والمبادئ التي قامت عليها الأسس التجريبية لهذه الرواية.

فمصطلح الرواية الجديدة "هو المصطلح الأكثر انتشارا حسب "آلان رون غرييه" استعملت في صفحات كثيرة مصطلح رواية جديدة، فلا يعدو الأمر مجرد تسمية ملائمة تجمع بين كل الذين يبحثون عن أشكال روائية جديدة ".[5]

---

*- طائر الفنيق: يمثل الانبعاث المتجدد بعد الموت، فبعد موته ينبعث من رماده طائر صغير وبعد عيشه خمسمائة سنة يموت ويولد طائر فنيق آخر وهكذا في رمزية الأسطورة.

[2]- عبد النبي حجازي: (مقالة الرواية المعصومة عند القفز السائب في الهواء)، مجلة الطريق، المرجع السابق، ص276.

[3]- فينوس خوري: مقالة رواياتي من الشخصيات المجمدة في حمل لقضية إلى شخصيات تشبه الناس الذي عشت معهم، مجلة الطريق، المرجع السابق، ص 278-279.

[4]- علاء عبد الهادي: تجريب ماذا وطليعة من، جريدة أخبار الأدب، القاهرة، ع 324، 1999.

[5]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ج1، ط2، 2002، ص51.

وعليه يمكن القول أن الكثير من رواد الحركة الروائية وجهت إليهم آراء نقدية مختلفة تكشف عن مختلف المفاهيم والمرتكزات للرواية الجديدة باعتبارها شكلا لا حدود له من الآليات الفنية كلها سعى إلى هدف واحد وهو تفسير الرؤى والأفكار وهذا ما عبر عنه التجريب بالدعامة الأساسية التي تقوم عليه وفق نظرية موضوعية على مستوى الرؤى بزعامة " فرناند دي سوسير " متجاوزا الرواية الجديدة فأصبحت الرواية الجديدة تسعى إلى التغيير والتجدد اعتمادا على التجريب كوسيلة أو آلية.

1- في النقد الغربي:

لقد حظي الفن الروائي بالدراسات النقدية منذ بداية القرن"19" من قبل الفلاسفة والمفكرين إذ كمن في نظرة معمارية ثم إلى وسائل تعبيرية فنية كما اختلفت فيه الرؤى للحدث والشخصية والبعض الآخر أو أساس اللغة وما قد تحتويه من سرد وحوار إلا أن الاختلاف لا يعطي إرجاع واتفاق الدارسين من أن الفلسفة الكلاسيكية المثالية الألمانية توصلت إلى هذه القضية، يقول جورج لوكاتش: "إن الفلسفة الكلاسيكية الألمانية هي التي طرحت من بين سائر النظريات البرجوازية، مسألة الرواية بأكبر قدر من الصحة والعمق".[1]

وعليه فإن ما قدمه رواد الرواية الجديدة " أعطى دفعا لحركة جديدة تسمى 'تال كال' على أن الملحمة،ذلك الشكل الكبير الأول للتصوير الملحمي للمجتمع بأسره..."[2]

بخلاف الرواية كونها ملحمة برجوازية والتي تحمل بين طياتها تناقضات وصراعات في العصر الحديث.

فالولادة الروائية الجديدة لم تأت من أجل خلافة الملحمة الهوميروسية من أجمل الحفاظ على الشكل السائد، فقال الفلاسفة والأدباء أن الرواية متصلة بالعلوم الطبيعية، وقد أجمع النقاد على أن "ايميل زولا **Emil Zola" رائد الواقعية الطبيعية، قد سن خطوة التجريب لكنها لم تكن على الظواهر الطبيعية كما سبق بل الظواهر الفنية.

---

[1]- جورج لوكاتش: الرواية كملحمة برجوزاية، تر، جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص10.

[2]- جورج لوكاتش: المرجع السابق، ص 9-10.

**- إيميل زولا: كاتب فرنسي (1840-1902) أبرز ممثلي المذهب الطبيعي في الأدب درس نظريات الفيلسوف "تين" في العلم الوصفي، ونظرية الوراثة الطبيعية، فأدخلها في الرواية، ينظر: عبد الرزاق الأصفر المذاهب الأدبية لدى العرب، مع ترجمان ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص154.

ولكن ما قدمه "ايميل زولا" يزعزع الفكر الإنساني ويجرد المبدع من إنسانيته التي قضت عليها.

كما أن الشكل الروائي لم يقف هنا حتى يلاقي اهتماما من طرف هذه الفئة بل عند النقاد يمر من خلال نظريات وآراء ومواقف زادت من أهمية الخطاب الروائي وما قدمه "غوستاف فلوبيرGustave Flaubert" الذي قال عنه "رولان بارت barthe roland "يعد الخط الفاصل بين الكتابة القديمة المحاكية وبين الجديدة أي المستقلة بذاتها".[1]ما جعل نظرة الخطاب الروائي بوصفها تقنية تحتاج إلى الاهتمام الجمالي والتحليلي ويتحقق هنا أثناء معالجتها وتحليلها للداخل والباطن العميق للنص ويبقى الشكل هو الطريقة المثلى في تحقيق ذلك كما عرف النصف الثاني من القرن التاسع عشر اهتماما جديا بفن الرواية وكيفية تشكيلها من قبل النقاد والأدباء إلا أنهم لم يتمكنوا من تحديد العلاقة الكامنة والكائنة بين الشكل الروائي والمجتمع البرجوازي والفن الذي لا يمكن تفسيره دعوة لوكاتش إلى عدم ثبات بينية الروائي فالزمن عنده هو استمرارية في التعقيد "بين الإنسان والعالم وبين الفرد والمجتمع"[2] هذا ما يحيلنا إلى القطيعة الظاهرة بين الذات والموضوع وبين الأنا والعالم.

مما سبق ذكره، يمكن القول بأن لوكاتش هو الذي "ربط بين تلك البنية والأوضاع التاريخية التي ظهر فيها تطورات داخلها".[3]

وتوصل لوكاتش إلى أن للشكل الروائي أربعة حدود تتمثل في:

- **السخرية**: وتتمثل في انتظار الشخصية الواصفة والمبدعة إلى ذاتين إحداهما داخلية تواجه القوى المتصارعة والأخرى تدرك الطابع التجريدي والمحدود للعالمين.
- **السيرة الذاتية:** تتصل أساسا بالعالم الروائي أي علاقة الفرد بعالم مثالي يتجاوزه، يكتسب واقعيته الذاتية إلا من خلال ذلك الشخص.
- **السيرورة:** سيرة الفرد الإشكالي* نحو ذاته لمعرفتها أكثر.

---

[1]- مجموعة مؤلفين: نظرية الرواية علاقة التعبير بالواقع، محسن جاسم الموسوي، ط1، 1986، ص54.

[2]- حنين البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص7.

[3]- المرجع نفسه، ص8.

*- الفرد الإشكالي: (البطل الإشكالي) herosproplmatique ظهر هذا المصطلح في دراسات لوكاتش ودراسات غولدمان، للدلالة على الشخصية الرئيسية في الأثر الأدبي التي تثير تساؤلات وتطرح قضايا ترتبط بقيم المجتمع والحضارة، وتبرز وجود تناقض قائم بين الشخصية والعالم (النقد العربي وأوهام رواد الحداثة).

- **البداية والنهاية:** تبرز الرواية على قطاع الحياة الذي تعمل على تصويره وهذا ما يعني أن أراء لوكاتش لا تنفي وجود أراء معاكسة لأن الشكل الروائي في تمويه وتغيير.

كذلك نجد المقارنة الماركسية مع باختين إذ أكد بدوره على الطابع التحويلي الذي تخضع له الرواية حيث يقول "كل رواية هي نوع أدبي في ذاتها وأن جوهرها إنما يكمن في فرديتها وخصوصيتها كما يتطابق مع فكرته القائلة بأن الرواية هي خلاصة خليط من كل الأنواع الأدبية التي سادت قبلها".[1]

فباختين أشار إلى قضية مهمة تتمثل في التخلي عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البرجوازية التي تعتلي بالذات فنظرة باختين تقر بأن الرواية جنس أدبي تغيره مستمر عبر العصور يبحث عن عناصر متجددة بغية التطور هذا الأخير دفع بكثير من النقاد التقيد بهذا الرأي.

فضلا على هذا نجد لوسيان غولدمان الذي لخص نظريته من خلال تاريخ الرواية الأوربية في ثلاث مراحل:

مرحلة الرأسمالية الليبرالية: أفرزت من البطل الإشكالي من خلال أعمال فلوبير وبلزاك.

مرحلة الرأسمالية الاحتكارية: تلاشى فيها البطل الإشكالي، مثلا في روايات "جيمس جويس".

مرحلة الهيمنة: هي مرحلة الرأسمالية المنظمة التي تركز على التشيؤ حلت فيها الأشياء بدل البطل خاصة روايات (آلان روب غرييه).[2]

إن قيام الرواية الجديدة على أنقاض المقدس**وما تحويه الكتابات التقليدية لا يمنع من التصريح والاعتراف بالكتابات التي قدمها "آلان روب غرييه التي كانت دافعا قويا من أجل الثأر من الكتابة التقليدية وتمردا على المألوف مغيرا الرؤية في الواقع والعالم.

وعليه يمكن القول أن الرواية الجديدة وكل ما قدمته يعد انعكاسا لما تحسه هذه النفس المبدعة من خلال هروبها من المألوف نحو المجهول ،رغبة منها في تجاوز ما هو عادي، ما جعل عقلها يعد تعبيرا عن النفس الإنسانية الطبيعية المستلهمة لأفكارهم من عوالم مختلفة.

---

[1]- سمير سعيد حجازي: مؤسسة جورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص285.

[2]- حسين البحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص9.

** المقدس: ويقصد به هنا: "الثالوث المحرم" أو"التابو" (tabou) وتعني المحظور أو المحرم (الدين،السياسة،الجنس).

في ظل هذه المتغيرات الوطيدة "بالتجريب" و خلخلة السائد وتحقيق قاعدة الهدم والبناء حتم على البحث إدراك طبيعة التداخل القائم بين ميادين الفكر والكتابة الروائية الجديدة احتوت الكثير من الأعمال الإبداعية في فرنسا ابتداء من 1950م باعتبارها الأصل جمعت كوكبة من الروائيين "ميشال بوتور، كلود ويليي، آلان روب غرييه".

2- في النقد العربي:

إن جنس الرواية مصطلح وافد على الثقافة العربية في بداية هذا القرن حامل معه إشكالاته وقضاياه النقدية.

لذلك طرحت إشكالية الشكل الروائي كأولوية من أولويات النقد العربي حيث"استند النقاد العرب المعاصرون على تراث لا يستهان به في نقد الرواية، فإن الساحة النقدية العربية توفرت منذ بداية هذا القرن على وعي بأهمية التناسق الداخلي في بناء الرواية بين أحداثها وتخصصاتها"،[1] وبالتالي فقضية الوعي بهذا الجنس لا يمكن أن يؤدي إلى إقصاء رواية دون أخرى بل تخلق نوعا من الإبداع والرغبة والشغف إلى كتابة روائية لا تخلو من التجريب فالعملية السردية المتمكنة هي التي تكون لها القدرة على اللعب بالأزمنة واختلاط الشخصيات والحفر في أمكنة متنوعة كل هذا دليل على المقدرة الفنية والإبداعية فلا مبدع دون إحساس المتلقي بالضياع "فالرواية العربية كنوع تعبيري حديث العمر، أقدر على استيعاب كل الأجناس الأدبية وسلكها في حواريات تظهر تصارع اللغات والبنى الخيالية وجدلية الفضاءات والأزمنة".[2]

وبهذه النظرة انتقل النقد العربي من أصوله القديمة إلى إشكالية التنظير لهذه الرواية العربية من الناحية الشكلية، على غرار ما قدمه جورج لوكاتش.

لقد ارتبطت الرواية الجديدة في النقد العربي بفهم المجتمع وفق رؤى وإيديولوجيا مختلفة "فتحولت عن أبحاث في نظرية الجنس الأدبي وأشكال تجلياته أي ما يسمى بتعرية ميكانيزمات السرد، وهي أيضا بحث في أدوار البطل وأفعاله علاقة الرواية بالمجتمع".[3]

ولهذا يمكن القول أن للمجتمع دورا كبيرا في تنمية المد التحرري وإعطاء مفهوم مغاير لآليات وتقنيات السرد الروائي حيث تجلى هذا في السيطرة على

---

[1]- فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مطبعة، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص162.

[2]- محمد برادة: رواية عربية جديدة في الرواية العربية وقائع وآفاق، مجموعة من المؤلفين، دار بن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص8.

[3]- حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص105.

اتجاهات فكرية تدعو للتحرركالوجودية، الاشتراكية، القومية التي تبلورت في الأمة والطبقة والفرد والحرية.

وهذا الوعي للمجتمع خلق تفاعلا بين التاريخ والواقع والتراث وهي عناصر تربطها رؤى متعددة بتعدد وجهات نظر الروائيين، ولكنها تصب كلها في منبع "التجريب" أمثال "جمال الغيطاني، اميل حبيبي، مجيد طوبيا و هاني الراهب، واسيني الأعرج ، رشيد بوجدرة...".

فتفاعلها مع التراث السردي العربي أكد على فكرة جوهرية قوامها علاقة واقعها المعيش بالتراث الذي يملك جذوره في التاريخ، الذي نظر إليه من منظور جديد تسبب في تغير طرائق السرد التي تعود في أصلها إلى تغير الأفكار والأيديولوجيات وهذا ما أصل شكلا روائيا ميز الرواية العربية فنيا وهذا ما جعلها تنجح في "اقتحام آفاق التجريب، وفي الوقت نفسه قدمت لنا تجربة تتأسس على قاعدة التفاعل مع التراث الغربي".[1]

في ضوء هذا المعطى فالرواية العربية الجديدة أرادت تجاوز النمطية السائدة في بداياتها التاريخية متفاعلة مع التراث السردي، ويتضح من خلال ما سبق أن الشكل الروائي "من النقد الغربي عند فلوبيرFLOBERT والسيكولوجيين والمدرسة الرومانسية"[2]

بناء على ذلك، فإن الرواية العربية الجديدة جاءت محملة بمؤشرات التجاوز التي ظهرت من خلال عمق رؤيتها للواقع، لا سيما بعد نكبة 1967م، حيث تمردت السلطة الفردية والجماعية على ما هو سائد وحطمت قاعدة الواقع الثابت، هذه الأفكار كانت دافعا قويا في اعتبار الرواية الجديدة مشروعا ارتجاليا مفتوحا دون حدود أو ضوابط ثابتة تحكمها، فإن الرواية كونها جنسا تعبيريا عاكسا للراهن حاملا لرؤى مختلفة، فإن الرواية الأيدولوجيا هي الأخرى غير ثابتة حيث يمكننا أن نربط مفادها بالتغيرات التي عرفها الأدب التجريبي من الناحية الشكلية والبنية السردية على العموم.

ومنه فتغير الكل الروائي إلى أشكال أخرى من روائي إلى آخر أيديولوجيا واختبار نمط معين في تحطيم المألوف والخروج عن السائد، وعليه فإن الرؤية

---

[1]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص202.

[2]-إبراهيم أحمد الهواري: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث،دار المعارف،ط1999،11،ص85.

الواعية المطعمة بالحرية المطلقة أدت برواية التجريب إلى تحطيم البنية التقليدية للخطاب الروائي.

3- بين الروائي والإيديولوجي:

إن التحولات التي عرفها الخطاب الروائي العربي منذ بداية السبعينيات، وما تحمله من دلالات على مستوى الرؤية والوعي والممارسة، التي تدعو كلها للخروج عن السائد والجاهر "فارتباط التحول مفهوما آنذاك ايديولجيا، وما طرأ منذ البداية الثمانينيات من تحولاتي ومتغيرات سياسية واجتماعية... أعطاها متنفسا فأخرجت البذور ورؤوسها وهي تنمو سريعا".[1]

فارتباط التحول بالإيدولوجيا يؤدي بالضرورة إلى تغير مستوياته وتعددها بتعدد زوايا النظر إلى الحامل الإيديولوجي الذي يعد مكونا من مكونات هذا الخطاب الجديد الذي ينزاح من نمطيته التقليدية من منظور إيديولوجي كون العلاقة بين الشكل البنائي للرواية وبين المنظور الروائي علاقة تأثر وتأثير، وبهذا نجد التعدد بارزا في الأعمال الروائية كون الشخصية الروائية عنصرا حيويا يخلق تفاعلا مع بقية عناصر النص السردي، هذا التفاعل كله نتيجة نضج الوعي الفكري وخروجه من المسالك الضيقة إلى رؤى وآفاق عالمية سببها تعرية الواقع المحلي وموازنته بالآخر.

4- بنية التجريب:

إن الرغبة في تجاوز المألوف ولد ما يعرف بالتجريب والسعي وراء التغيير واختلفت الآراء في تعريف التجريب فمنها ما يقال بأنه ظاهرة معقدة ومركبة ما يجعلها غير مضبوطة كما استعمل مصطلح التجريب للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجريب والسعي إلى مخالفة السائد، كلها تعاريف حاولت تقديم مفهوم واضح للتجريب.

أ- التجريب لغة:

ورد هذا المصطلح في العديد من المعاجم العربية إذ نجد مفهومه في لسان العرب:"جرب الرجل، تجربة و تجريبا،الشيء حاوله و اختبره مرة بعد مرة...

[1]- سعيد يقطين: القراءة والتجربة نحو التجريب في الخطاب الروائي، سلسلة الدراسات النقدية (4)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص285.

ورجل مجرب:قد عرف الأمور و جربها. و المجرب: الذي قد جرب في الأمور وعرف ما عنده"[1].

و التعريف كذلك يقترب من نفس المعنى في القاموس المحيط حيث و رد فيه:"جربه تجربة : اختبره،و رجل مجرب،كمعظم،بلي ما (كان) عنده،مجرب عرف الأمور"[2].

و الملاحظ من خلال هذين التعريفين أن كلاهما يجمع على المعنى نفسه ألا وهو اختبار الأشياء و كذا المعرفة فمن خلال التجريب تتضح الأشياء.

كما ورد هذا المصطلح في المعاجم الغربية التي بدورها اقتربت من المفهوم الوارد في المعاجم العربية،حيث نجد كلمة تجريب في العربية تقابلها كلمة(Expérimentation) في المعجم الفرنسي(Le petit Larousse) "لاروس" و التي تحمل معنى" الاختبار الذي يستند إلى التجربة و الملاحظة للتأكد من صحة الفرضية"[3].

يتضح مما سبق أن كلمة "تجريب" في المعاجم العربية و الغربية تقترب في المفهوم ألا و هو الاختبار من أجل الوصول إلى معرفة معينة.

ب- التجريب اصطلاحا:

يحمل معنى "التجريب" الإبداع إذ ظهر هذا المصطلح في الأدب موازاة مع المحاولات الجديدة والمبتكرة في إبداع أشكال جديدة،والانحراف على سلم المعايير التقليدية التي تكرر المواضيع والأشكال المتداولة والمكررة،كما أن مفهوم "التجريب" يتزاوج بين العلمي و الأدبي.

يستخدم الأديب مختلف الآليات التي يستحدثها من أجل تطوير الأدب والنهوض به، هذا كله يجتمع تحت إطار ما يعرف ب"التجريب"، هذه الآلية تنطبق على مختلف الفنون الأدبية من قصة و رواية و مسرح...

إذ القصة التي عرفت في هيكلها القديم لم تصبح كذلك بل عرفت تطورا ملحوظا و أدخلت عليها آليات جديدة و الأمر نفسه في الرواية إذ إن التغيرات الحاصلة في الواقع و المستجدات الراهنة هي التي أدت إلى ابتكار صياغات وآليات جديدة لاحتواء مفاهيم جديدة.

---

[1] - ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن مكرم):لسان العرب،دار صادر للطباعة و النشر،بيروت،لبنان،المجلد الثالث،ط1،2005،ص100.

[2] - الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب):القاموس المحيط،إعداد و تقديم:محمد عبد الرحمن المرعشلي،دار إحياء التراث العربي،مؤسسة التاريخ العربي،بيروت،لبنان،الطبعة الأولى،1997،ص139.

[3]- le petit Larousse illustré, édition anniversaire de la semeuse,2010,p399.

نجد أن مفهوم "التجريب" يتعدد في الأدب بصفة عامة و في الرواية خاصة فتحمل أراء ووجهات نظر عديدة، و بالتالي لابد من ابتكار آليات جديدة إبداعية.
ينطلق الكاتب الروائي من مجموع أبحاث، يعتبر البحث أساس عملية تجريب وهو الشيء الذي يسمح بابتكار آليات عمل جديدة لعملية الكتابة الروائية " فالبحث هو الذي يحفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة و العميقة إلى تجريب أدوات جديدة و خلق أشكال حية"[1].

إذ تسمح للكاتب عدم الوقوع في الخطأ من خلال التكرار، و بالتالي ينفتح على نصوص جديدة لكشف عوالم جديدة.

يخرق الكاتب التقاليد السائدة للكتابة، فتمكنه من أحداث تغيير في قوانين الرواية و الانفتاح على أفاق جديدة للكتابة " فالرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية،وتنظر لسلطة الخيال،وتتبنى قانون التجاوز المستمر و لذلك فهي ترفض أي سلطة خارج النص،وتخون أي تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة أشكال مختلفة"[2].فالرواية المعاصرة تسعى إلى كسر حواجز التقليد لتنفتح على عوالم جديدة في الكتابة دو ن التقيد بالنماذج التقليدية، لتخرق بذلك النماذج السائدة إلى أشكال جديدة تتجاوز المعايير المثالية للكتابة التقليدية و من اللذين دعوا إلى التجديد نجد عبد الكريم رشيد إذ يقول"إن التجريب الحق يعتمد على شعار (خالف تعرف) بفتح التاء و كسر الراء،لنجرب إذن طرقا أخرى و سبلا مختلفة و مغايرة بالضرورة، أما الذين ساروا و سيسيرون على الطريق نفسه و بالسرعة نفسها و الإيقاع نفسه"[3].إذ دعا بذلك إلى استخدام آليات وطرق جديدة في الكتابة لتجاوز تقليد الأشكال وفتح أفق لتجريب أشكال كتابية جديدةومن هنا نجد أن التجريب يرتبط بالإبداع و الحداثة.

ج- التجريب و الإبداع:

تربط عملية الكتابة الأدبية بالإبداع، فيبتكر الكاتب أشكالا جديدة للكتابة و هذا ما يدخل ضمن تقنيات "التجريب"،لتخرج من دائرة التكرار وتجاوز المألوف،فإبداع أنماط جديدة للكتابة تدخل ضمن رؤية الكاتب و تجاربه الخاصة في عملية الإبداع إذ الإبداع هو "رؤية جديدة للعالم و المجتمع و الإنسان انطلاقا من أنماط التحليل و التفكير و التعبير جديدة أيضا،إن الإبداع ...يهتم بما هو

[1] - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،المغاربية للطباعة و النشر تونس،ط1،2005،ص10.
[2] - ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة،ترجمة:مصطفى إبراهيم،دار المعارف بمصر،د ط ،دت،ص39.
[3] - المصدر نفسه،ص39.

كيفي،ويتفاعل مع ما هو جوهري،ليحدث نقلة كبرى في التصور و التصوير على السواء"[1].

إذ يحاول المبدع من خلال ذلك ابتكار قوالب إبداعية جديدة للخروج من التراكمات الكتابية السابقة،بخلق نصوص إبداعية جديدة و بالتالي الإبداع والتجريب شكلان مكملان لبعضهما بعضا،إذ يقترن التجريب دوما بعملية الإبداع فكل عملية إبداعية جديدة لابد و أن تجرب ضمنها آليات تجريبية جديدة"فالإبداع ما هو إلا تجاوز لما هو مألوف و دخول في شهاب المغامرة و التجريب و الكتابة الإبداعية قد أصبحت اختراقا لا تقليدا"[2] . للكاتب و يتيح له فرصة خلق أشكال .

كما أن التجريب يتيح للكاتب عملية الإبداع بكل حرية و يخوض في نصوص جديدة بعيدا عن المألوف.لذا لا يمكن أن نجد نص إبداعي يخلو من آلية التجريب،كما لا يمكن أن نجد كاتب يعتمد آلية التجريب دون الخوض ضمن مغامرة الإبداع،فكلاهما وجهان لعملة واحدة.

د- التجريب و الحداثة:

تتنوع مفاهيم الحداثة عند النقاد و المفكرين،لكن الأمر الذي يجمع بينهم هو ذكر مصطلح التجريب بما يحمله من معنى الخرق و الخروج عن كل مألوف ومتعارف عليه،هذا ما ينطبق غلى مفهوم الحداثة التي تركز على التجديد و تجاوز المألوف فالحداثة هي:"ثورة على الماضي و الحاضر أيضا ،لأنها ترمي إلى نبذ كل ما تعلمناه من ماضينا،كما أنها تجارب الحاضر من حيث أنها ترفض الانغماس في القيم ،و الفنون و الآداب و الفلسفة و الأفكار التي يفرضها علينا الحاضر،زمن ثمة فإنه آن الأوان لتعويضها بما يتماشى و يواكب العصر"[3].و بالتالي تسمح الحداثة بممارسة التجريب من خلال الشكل و الموضوع على السواء فهي تمكن الكاتب المبدع من خلق الجديد و التشكيل للنصوص الإبداعية الحداثية.

كما تسمح الحداثة بتجاوز المستهلك المتداول المطروح و بعث روح جديدة ووعي منفتح و الإسهام في انسجام النصوص بشكل حداثي جديد.

و الحداثة تسمح بأفق التجريب من خلال الاختلاف والمغايرة في الأنماط،لذا ترتبط في نفس الوقت بالإبداع،فهي عبارة عن سلسلة من حلقات متكاملة في عملية

---

[1] - نبيل سليمان: في النقد و الإبداع،دار الحوار للنشر و التوزيع،سوريا،ط.،2001،ص11.

[2] - المرجع السابق،ص18.

[3] - علي محمد المومني:الحداثة و التجريب،دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع،الطبعة العربية،2009،ص23-24.

الإبداع " فكل جميل حداثة و كل تماه مع الوجود حداثة... كل ابتكار حداثة...كل موهبة حداثة..."[1]

فالحداثة جوهر للتجريب و نواته الأولى التي ينطلق منها إنتاج أشكال مغايرة خارجة عن المألوف سعيا للخروج عن الأنظمة السائدة.و بالتالي التجريب هو عملية استخدام و توظيف لآليات الحداثة كما أن الحداثة هي حركة إبداعية تعتمد التجريب المستمر الذي يسعى لاختراق الثوابت و القوانين السائدة.

5- الجانب الإيديولوجي:

نصل إلى خلاصة مفهومها مما تناولناه و مما سبق الحديث حوله هو الجنس الروائي بفكرتي و معرفتي حول الجنس هو النوع و الأصل،والجنس الروائي هو كتابة نوع أدبي فني أما ما ألاحظه هو حول ذكر الجنس الروائي و الإيدولوجيا أفهم أن بينهما علاقة بكون علم الايدولوجيا هو علم الأفكار و المعارف والمعلومات بينهما تشابك عميق و وطيد ،لأن بالايدولوجيا تساهم في بناء جديد للجنس الروائي من ناحية الشكل و المضمون و مدى تأثيرهما من خلال التغيرات التي تتداخل معه،ومن خلال الفنيات و الجماليات، و أن الايدولوجيا تضفي تجريب مع الجنس الروائي،بمعنى أنها تعطي له ميزة خاصة و تصفه في قالب فني جمالي بكون التجريب معناه التجديد و البراعة و الإتقان و الجودة ،حيث يقول العوفي" ونحن نعتقد بأن الايدولوجيا الضمنية الكامنة في صلب التجريب الحدثاوي (...)هي إيديولوجيا القلق و اليأس(...) نتيجة العجز عن المواجهة و الجلد والصمود نتيجة ضيق النفس و عدم السيطرة على الواقع سيطرة معرفية وايديولوجيا وجدانية و نضالية عميقة،و من ثم يكون الخروج من الحلقة المفرغة ومن عمق الزجاجة(...) يكر سلنا في التحليل النهائي على أنقض الثقافة العضوية"[2]

6- المسار الاجتماعي للتجريب:

[1] - عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحدثاوي و الصورة الفنية،الحداثة و تحليل الخطاب ،المركز الثقافي العربي،بيروت ،لبنان ط1، 1999،ص33.

[2] - محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،شركة النشر و التوزيع المدارس،الدار البيضاء،ط1،2006،70.

إذا كان هناك بعد إيديولوجي للتجريب فهناك أيضا بعد سوسيولوجي و قد تطرقنا في الحديث حوله إذ لفظة "تجريب" تعني التجديد و التغيير والإتقان والبراعة الفنية و الجمالية. فهذه الكلمة تتعلق بالأديب الذي يطمح بدوره إلى التجديد في كتاباته و رواياته... ليخلق شيئا جديدا و يتجاوز كل ما هو قديم للوصول للبديل .فالتجريب أساس الحياة للفن والأدب والموسيقى فهو ثمرة المبدع و علامته تصنع الاختلاف بين الأفراد و المجتمعات و تحدد صفاتهم، فالتجريب بدوره يحقق أهداف مبدع الأبحاث.

أضفى حميد لحميداني أفكار مرتبطة بالوعي الجماعي و علاقته بالعمل الأدبي الإبداعي،حيث مثل على ذلك بنموذج روائي اخترق المجال الروائي المغربي والوعي النقدي المواكب له،وبفضله خرق مصطلح "التجريب" مستوى التحقق النصي لهذه المغامرة، إذ أن روايات محمد ساري "تعبر عن معاناة جيل الثورة وما بعد الاستقلال المولعة بالتجريب والباحثة عن قيم بديلة في عالم متهرئ تخلص بدورها تخلص بدورها من التقنيات القديمة،وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة"[1].

الملاحظ أنه لابد من استعمال آليات تجريبية في قالب فني بدوره نعتبر التجريب بقدر ما هو يعني التجديد و الفنية بقدر ما هو يكون سلبا أيضا،قد يكون أيضا عائقا،أما الخطاب في تحقيق فنياته و لا يحقق له الجمالية يكون الخطاب هو متتالية من الجمل بينها رابط إما شكلي أو معنوي و هو في غالب الأحيان ما يستدعي متكلما و مستمعا ،وهذا التجريب قد لا يحقق و لا يعطي ما يستحقه ذلك الخطاب بالمقابل لما توفره الظروف الجديدة التجريبية "فالعلاقات الاجتماعية تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مطابقة لها،ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه تختل كل القيم بما فيها الزمان و المكان"[2] .

نصل إلى نقطة أخرى أن الأدب من المعروف أنه ثمرة صاحبه يسعى إلى البحث عن العلم و المعرفة، وجب أن تكون لدى الأديب مكتسبات قبلية و أفكار معرفية بواسطتها يستطيع أن يواجه و يستطيع التعقيب و تحليل و تفسير معظم القضايا و هنا نجد علاقة مما تم الحديث حول الوعي و التجريب لأن التجريب لا

[1] - المرجع السابق،ص71.
[2] - االمرجع نفسه،ص71.

يتحقق إلا بالوعي ،و الوعي هو التأمل و الفكر والشعور كلاهما متشاركان فهما وجهان لعملة واحدة .

الفصل الثاني

ملامح التجريب في الرواية الجزائرية

في رواية السعير1986م.

1- المتن الروائي
2- العنوان
3- بنية الزمن
4- الزمن في رواية السعير
5- بنية المكان
6- بنية الشخصيات
7- ملخص الرواية

رواية البطاقة السحرية 1997م.

1- استثمار التاريخ
2- محتوى الرواية
3- بناء الزمن
4- بناء المكان
5- سيميولوجية الشخصيات الروائية
6- التناص
7- التناص في معاجم الغربيين
8- حضور التناص في الرواية(جدول إحصائي)

النص الروائي المنجز والمسار :

إن محتوى البنية السردية الرواية التجريبية ، يضعنا أمام أسئلة جوهرية الفاصل فيها السمات التي لا تعرفها الكتابة التقليدية التي مارسها الإنسان في شكلها البسيط فطورها الاهتمام والممارسة وألحقها موضع التعقيد مزامنا الخطوات الأولى للكتابة ونضجها " يمتد بجذوره إلى آماد بعيدة ، مارس الإنسان فيها الكتابة بشكل بسيط جدا ، وما لبث أن تصاعد اهتمامه بها إلى أن بلغ موضعا من التعقيد والتجريد مسايرا في ذلك تطور مراحل نشوء الكتابة وارتقائها " .[1]

بما أن الرواية شكل تعبيري فلها تقنيات شكلية اعتمادا على أن الجمال الفني لجسده الأسلوب ، بالنظر إلى أن معالجتها للباطن والداخل هو خلق الجمال عنها "لأن الأسلوب يمنح القيمة الجمالية للفن ، فهي تخلق الجمال أساسا في معالجتها لما هو داخلي وباطني"[2]

الرواية وعاء يحتضن قضايا المجتمع ويعالجها ، ومهاد بعث يحي حضارة الإنسان المبنية على التفاعل والتواصل يمنحها نفسا عميقة إلى الأمام ، فلا ترسم لنفسها أو تسطر "قانونا خاصا بها ، كنوع أدبي مكتمل ولذلك تبقى النماذج الروائية وحدها هي الفاعلة في التاريخ"[3].

تفتح أمامنا معرفة فنيات الرواية التقليدية باب الرواية التجريبية وتجلياتها ومظاهرها ، ويتم هذا عن طريق رصد المراحل التاريخية التي مرت بها الرواية مع تسليط الضوء على مضامينها وتقييد التغيرات الفنية التي طرأت عليها ، وهذا ما يجعلنا نقف أمام مصطلح " تاريخية الرواية " فينحرف بنا المسار عن جوهر الموضوع ، وهو استنطاق البنية الفنية للسرد الروائي في الرواية الجزائرية الجديدة ، وبعد التحليل والتدقيق وضعنا نضوج الوعي في الكتابة الروائية بالجزائر وتبيان التغيرات التي طرأت على بنية الشكل الروائي .

[1] - محمد معتصم : الخطاب الروائي والقضايا الكبرى (النزعة الانسانية في أعمال سحر خليفة) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1991 ، ص 66.

[2] - ابراهيم عباس : تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال للنشر والاشهار ، الجزائر 2002 ص 11.

[3] - المرجع نفسه .

خلت الرواية خلال مسيرة التغير المستمرة عن عناصر باليه منها لا تتعايش مع التطورات الاجتماعية والثقافية ، فاتحة ذراعيها لعناصر جديدة تدفع عجلتها إلى التطور وتدخل كتابها إلى جنة الإبداع ولا نهائية البحث،وقد حتم هذا على نقادها ومبدعيها إنصافها نظير تمردها فنيا ، فكسرت قيود البناء الفني التقليدي وغيرت المنظومة الجمالية الموروثة وفككتها .

اشتملت الكتابة التجريبية على آليات الخطاب السردي المتمخضة عن التحولات التي تنادي بعدم الاستمرارية ، وبالتالي عدم وجود مبادئ نظرية للتجريب أي أنه غير كامل وهذا ما أكدته الرواية الغربية الجديدة .

أمام النص الروائي التجريبي،لا يمكن وضع ملامح دقيقة له فهو لا ينساق وراء كل ما هو تقليدي قديم .

تسمح الممارسة ذات الجوهر الحر، بمواكبة الحياة ومسايرة الراهن والحالي وهذا ما تتكئ عليه الرواية التجريبية ، فقوانينها تتبع منها بعفوية ، وكل وقائعها متغيرة ، وأشكالها القصصية دائمة الاختلاف وصعبة التشابه ، وهذا يجعل من كل رواية جديدة تبطن تأسس قوانين عملها ، وتترك مساحة في الوقت عينه لهدمها " فالرواية التجريبية هي رواية الحرية،إذ تؤسس قوانينها الذاتية المحض ،فلكل وقائع مختلفة ، وأشكال من القص مختلفة وكل رواية جديدة تسعى إلى تأسيس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها "[1]

حمل النص الروائي التجريبي في طياته خصوصية التمرد والتفرد إلا أنه لا يشتمل على كل تقنيات التجريب ، وإن وجدت فيه يصبح مكتملا حسب ما ذهب إليه النقاد ، ويبقى إطار التجريب يدور حول هدم وتفكيك البنية التقليدية للرواية مستقبلا في الوقت نفسه ما يستجد في الراهن ومتطلباته .

الذات المبدعة الرافضة للجمود الشغوف بالتجديد ورؤية الواقع بعين جديدة يتوقف هذا على غموضه ولا مرئيته ، وكونه الهدف الأول له دون غيره ، يجسد الواقع عنده نقطة عجز لبنية تعبيرية مألوفة أنهكته وأنهكها ، يأبى الكشف عن نفسه إلا في ظل كل شكل جديد يطرق بابه " فهو المجهول واللامرئي ، هو ما يراه بمقدرة وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده الواقع لديه هو ما تعجز

[1] - محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،2000, ص 242.

الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه ، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه ".[1]

لم يوفر التراث النقدي مزاوجة بين أن يكون اتجاها متكاملا قادرا على تحقيق خطاب يتميز بالنضج ومساير للعصر ، وأن يكون في الوقت عينه معالجا لقضايا إنسانية وحضارية بل أبدى افتقارا أمام ذلك ، فأيقظ هذا الرغبة البحثية وهاجسها حاور التقليدي المتعارف عليه والذي يصنعه فعل المغامرة وهو يدع خلق ظهره المسلمات التقاليد والأعراف ويركز على توالدية التساؤل وجعل الإبداع يكتسب مساحة أكبر لممارسة الحرية فيه و"المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة ، وصياغة السؤال الذي يولد السؤال، وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها ".[2]

يبحث الروائي دائما عن تفسير علاقات الواقع من خلال رغبته اللامتناهية في الوصول إلى إجابات جديدة معاكسة لافتقار وتقليد السلف ، فهي تحمل في طياتها أسئلة أخرى ، منحت النص الروائي الجديد السيرورة والاستمرارية والتغير الذي لا يتوقف ، وهو ما جسده " اتجاه التحول " الذي شكل بصمة في عالم الكتابة الروائية "[3] والذي تأثر بالأعمال السردية الغربية " كأعمال **جويس** و**كافكا** و**موزيل** والغثيان ل**سارتر** والغريب ل**كامو** ".[4]

ساهم الحضور الفعال لتلك الأعمال في بناء وتشكيل بنية النص السردي في الكتابة الروائية الجزائرية الجديدة ، فاعتمدت على الحوار الداخلي كمحور لها وكانت مستوياتها السردية متداخلة وبعضهما انتقل في تغيير البؤرة السردية للراوي،مستغنين عن إلهية الراوي للمعرفة حيث " جعلوا من الحوار الداخلي عصب الراوي اله كلي للمعرفة ".

---

[1] - ناتالي ساروت NATALIE SARRUTE : الكتابة الروائية ، بحث دائم ضمن كتاب : الرواية والواقع تر رشيد بن جدو، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء 1988, ص 27.

[2] - هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر ، النظرية والتطبيق ،ص 39.

[3] - بن جمعة بوشوشه: التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار،ط1 تونس 2003،ص22.

[4] - فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية ،ص 47، نقلا عن : GOLD MAN:pour une sosiologie du korman gallimard 1964.p297-298.

وفي آخر المطاف كانوا ينظرون إلى الذين حرروا الشخصية الروائية من النمطية "المتعجرة والتقليدية من أمثال (بروست وكافكا) وغيروها بضمير يستقبل كافة الانطباعات والآراء إضافة إلى الذين شعروا مثل (**اندري جيد**) بضرورة المزواجة بين الرواية ونظريتها وهذا لتكون الرواية عبارة عن بحث وكل من سبق ذكرهم أناروا مسار الرواية الجديدة"[1]

لقد شكل التزاحم المعرفي الذي قدمه الجنس الروائي ذو التيار الواقعي للمتلقي وسائل تقنية معرفية تمكن المتلقي من إعطاء رؤية جديدة حداثية تسير وفق العصر الذي تنتمي إليه والذي تجلى وتوضح في اتجاه التجريب الذي تجاوز كل ما هو مرتبط بالفكر والجمال واللغة وهذا لعلاقته بالبحث والتجريب لأشكال سردية روائية تحمل بصمة حداثية ، فيها نوع من الابتكار والاختراع تتجاوز به كل نمط روائي تقليدي " اتجاه التجريب الذي يشكل تجاوزا فكريا وجماليا ولغويا بحكم انخراطه ضمن مسالك البحث والتجريب لأشكال من السرد الروائي ذات طابع حداثي ، تكون مبتكرة وقادرة على تجاوز الأنماط الروائية التقليدية ".[2]

يتمثل هذا التجاوز الذي أحاط النزعة التجريبية بالجزائر في وصوله لكل مكونات الخطاب من :(الزمن، الرؤية ، المكان ، اللغة ، الشخصيات، الصيغة) إن في هدم هذه المكونات والعناصر وتغيرها بأبنية خطابية مختلفة كالمسرح والشعر والدين والحكاية والصحافة والسياسة والتاريخ .... زاد عدد وظائفها في الخطاب وبذلك أثرت العناصر السردية في الخطاب الروائي و أعطت وصف جديد يحمل صورة متكاملة حديثة جديدة للبنية الخطابية التي لا تتوقف وتتثبت بالمتغير وتلحق خطى اللامتناهي ، إن عمق تجريبية الرواية الجزائرية جعلها تتجاوز الفنية التقليدية للواقعية خصوصا ، فهي لا تتمكن من إحاطة الواقع المعاصر بحقائقه لسطحيتها في المعالجة أمام ما يكتنفه من تعقيد وما يفرضه الراهن من مستجد "الفنيات التقليدية للواقعية ، لأنها أكثر سطحية في معالجة حقائق عصرنا المعقدة والمستجدة ، تماشيا مع حركية التاريخ ".[3]

---

[1] - جورج دوليان: الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة الشكل والمضمون، مجلة العربي،وزارة الإعلام الكويت،ع544، مارس 2004،ص 89 .

[2] - المرجع السابق ،ص 23.

[3] - واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986، ص105 .

في ضوء ما سبق ، يتجلى لنا أن الكتابة الروائية خلال مسيرتها في الفصل الأول، وما طرأ من تغيير على الشكل الروائي ، قد أخذ يرد على المواقف النقدية العربية المختلفة ، وضعنا أمام حتمية استنطاق " الأسس الفنية " لهذه الكتابة ، فما ميزها هو تفاعلها مع التراث السردي العربي الذي خلق معه تنوع التجارب والتي يسطر عليها ،زوايا الرؤى المختلفة لكل راوي والجدة التي ميزتها كذلك ، فيظهر الراوي كقاعدة وسلطة وبهذا الطرح نجد أن مشروع القراءة الجديدة أصبح يحتكم ويقوم على ما قدمته الطروحات النقدية الغربية والعربية ، فيظهر ما يعرف بالقارئ المختص او القارئ العمدة ويشكل بدوره مجالا يدخل فيه التجريب فيكون مجالا جماليا وفكريا يكشف هذا عن اختلاف وتباين مجال تجريبيته بين غيره من القراء استلهمت التجارب الروائية الجزائرية عبر مسيرتها التاريخية و" نسخها من تجدد رؤى كتابها المتسائلة عن الرواية شروطا وأدوات ووظيفة في المجتمع من خلال إعادة النظر في العلاقة بالذات والمجتمع واللغة " .[1]

أمام تجربة كل من **محمد ساري** في روايته السعير سنة 1987 ،**الطاهر وطار** في روايته الحوات والقصر سنة 1985 **وإبراهيم سعدي** في روايته بوح الرجل القادم من الظلام سنة 2002،تكونت هذه التجارب وتطورت مجمل انجازاتها الفنية والجمالية في نطاق التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع الجزائري عقب احتكاكه بالثقافة الغربية).[2]

تفرض ما جلبته من أحداث حتمية خلق أسلوب جديد في الرواية الجزائرية مسلطا الضوء على نقاط التقاطع بين مجموعة تجارب هؤلاء الروائيين من ناحية ونقاط اختلاف بين تجاربهم السردية من ناحية أخرى .

[1] - بوشوشة بن جمعة : التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية ، الملتقى الخامس لعبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، ط5 ، 2002، ص 221.

[2] - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل) إلى جماليات الإبداع التفاعلي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2005 ، ص 197.

محمّد ساري

السعير

"روايـة"

لافوميـك

محمد ساري
"روايـة"
السعير
لافوميـك

ملخص الرواية

بدأت الرواية بوصف القرية ومناظرها وانتقلت مباشرة للحديث عن المختار الرجل الذي يعاني مشكلة المأوى هو وعائلته منذ توقف عن العمل عند راعيه الأول صاحب الأغنام فقد كبر عنده مذ كان صغيرا وتزوج وأعال عياله جراء حرفة بيع الأغنام عند مالكها ، سكن المختار بقايا القرية المهترئة واختار غرفة دون تسقيف وجعلها بطريقة أو بأخرى صالحة لمعيشتهم راعى في سفح تلك القرية بقرته الهزيلة ، ورغم هذه الظروف القاسية تعرضت له الدولة وجاءه رئيس البلدية ورجلان مطالبين الإخلاء الفوري لتلك الغرفة غير أن رئيس البلدية تدخل ليهدأ الوضع بوعود واهية مثل إعطائه بعض من القصب لبناء كوخ وعمل يعيل به عائلته إلى غاية بناء مساكن القرية وبيوتها وإعطائها واحدة منها وضرب له موعدا وهو الغد ، بقي المختار معلقا تارة بين الأمل والحزن تارة أخرى خوفا من تلاشي هذه الوعود خلف عجلات سيارة الدرك المغادرة وبعد ذلك التهديد بالإخلاء ، أخبر المختار زوجته وانطلق صباحا يبحث عن وسيلة نقل للوصول إلى المدينة سائلا عن مقر البلدية ليقابل رئيسها وعند وصوله الباب تصدى له البواب بشدة مانعا إياه متحججا بأن رئيس البلدية في اجتماع مكررا نفس الاسطوانة المشروخة التي مل المواطنون من سماعها لم ييأس المختار من تكرار المحاولة مرات إلى أن تمكن من مقابلة الرئيس حين تغيرت معاملته للمختار واستقبله بحفاوة حيرت المختار نفسه وأدهشته في الأخير ورغم مماطلة الراوي لم يحصل المختار إلا على ما جمعه بنفسه في سفح الجبل من قصب وبنى به كوخا صغيرا يراقب من خلاله القرية ، متأملا وعود رئيس البلدية وطامعا فيها ، فلم يتحقق من وعوده شيء إلا أمال المختار البريئة العنيدة الملحة المتشبثة بالمأوى والعمل ، تدخل شخصية أخرى الرواية وهي شخصية الجيلالي ولد البرهوش شاب في العشرين من عمره قرر أن يترك بيته وأخته وأمه ليبحث عن عمل ويجد له حرفة في القرية كان الشاب حالما ويافعا قوي البنية جراء عمله في الفلاحة ، خرج الجيلالي من مقاعد الدراسة بعد أن طرد لكبر سنه ، وخيب أمل أمه التي تمنت في زمن غابر أن يصبح شيخا من شيوخ القرية ، أو أن يصبح ولد شبيها بالشيخ الغبريني الذي كان يدعوا الناس إلى إطاعة أوامره وتطبيقها واللجوء إليه في حل مشاكلهم لأنه الوحيد الذي يستطيع مساعدتهم وإنقاذهم مما هم فيه، عدا ذلك فهو مجلبة للهم

والسخط عليهم ، كان ابن المختار الطفل كما ذكره الراوي متأثر بهذا الشيخ يراقبه في كل زاوية ويلح به في كل مكان في حين أن المختار ينعته بالبلاهة والجنون وفقدان العقل ، اتهم الشيخ عابد العبريني أو انتشرت قصة أنه كان ينكح كل امرأة تعجبه بين الزبائن المحشورين أمام زاويته التي تفوح منها رائحة الزعفران والجاوي بعد أن يتمكن من تدويخها بكلماته وبخوره ويفعل ما يفعله بها ، إلى أن تفطنت إحدى الضحايا من دوختها لتقلب عليه السماء ومن عليها ويسمع أهلها ليأتوا إليها ويجدوه مختبأ في بيته ، ويفاجئهم في نهاية المطاف بخروجه عبر باب المنزل على شكل ماء متسرب فيخاف الجميع ويعلموا أنه مدعوم من قبل شيطانه وأنهم لا يقدرون عليه ، يبدأ الجيلالي ولد البرهوش العمل في ورشة للبناء مع الكثيرين من بينهم المختار ، ويشرف عليهم المقاول الذي تبدأ معه الأحداث في التصاعد ، حيث يتأخر في دفع أجرة العمال لمدة 3 أشهر وهنا يتعمض العمال من ذلك ويفكرون في الإضراب وفي تقديم ممثل عنهم يشرح وضعيتهم للمقاول ويسقط الاختيار على الجيلالي الذي ما إن تكلم حتى دخل السجن بعد تهديد المقاول وحثه العمال على أفضلية الصمت فالإضراب جرم يعاقب عليه القانون جملة وتفصيلا ، تجري كثير من الأحداث بين العمال والمقاول ثم يقرر الجيلالي ضمن هذه الرحلة الادخار ليتزوج ، نعم شخصية الجيلالي شخصيته متناقضة ساعة تتبع أهواءه وساعة أخرى تتبع التقاليد ، يصطدم الجيلالي بالمدينة والحسناوات والعاهرات ويدخل ضمن جو اللهو والمجنون ، ليلمس بعد آخر لنفسه كرجل ويتعرف على بعد آخر لفتنة المرأة خارج إطار الزواج ، وطول الرواية يعود الراوي ليقول لنا أن الجيلالي لو ترك خياله ولا للحظة صورة الفتاة الريفية التي ترعى أغنامها وقد ضبطها في موقف حرج وهي شبه عارية تنظر إلى نفسها وهو ينظر معها فبقية الصورة لصيقة بذهنه لتلك اللحظة ، تتخزن صور النساء العاهرات في ذهن الجيلالي بعد الكثير من المغامرات ، ليتزوج ابنة السعيد ، فتاة جميلة ذات عينان فوسفوريتان نخيلة واسعة العينين .

عاش الجيلالي مغامرات فحولة ساخنة ، لكنه خذل ليلة زواجه فلم يستطع أن يدخل بتلك الفتاة وأصبح يعيش تلك الليلة حالة برود تام حسب الراوي أما تلك اللحظات المريعة وسخرية الفتاة منه بنظراتها وسخرية العجوز التي كانت تفحص الفتاة طوال الليلة, لجأ الجيلالي لشبح عابد الغبريني ليعطيه خلطته السحرية ليدهن

بها فحولته ، ويسمعه والده قصة وصفها الراوي بالتدقيق الممل عن فحولته ، ومقدرته المختبئة في انتظار تحريرها ليتمكن في آخر المطاف من الدخول بها واثبات رجولته وسط الزغاريد المتعالية .

بوعلام هو صديق الجيلالي رافقه في رحلة عمله إلى غاية زواجه وشهد معه مرارة وحلاوة ما مر به ، تعرض هذا الصديق مرة لمناوشات مع شرطي لأنه عاكس فتاة جميلة أمام مقر الشرطة وتجرع من المشاكل الكثير بسبب تلك الحادثة وكاد يدخل السجن ، لقد كان المقاول ورئيس المجلس البلدي يسعيان لتحكم في نظام سير الانتخابات ويحرص رئيس البلدية على أن يكون صاحب العهدة الثانية، كان رئيس البلدية ابراهيم والمقاول محمد الراهيب ورئيس المجلس وجوها لعملة واحدة، إلا أن أستاذ التاريخ والجغرافيا المسجون رغم سجنه قد شارك في الانتخابات القادمة ويشكل لهم تهديدا رفقة الشبيبة ، تغير حال القرية المهجورة ، لتزين وتعبد طرقها و تبنى فيها الكثير من المرافق ، بعد أن أجهض مشروع الورشة ونقلت منه الآلات وطرد الكثير من العمال لقد نفذ المقاول ومن معه تهديدهم وطردوا العمال نهائيا من الورشة ، بنيت القرية لأصحابها كما يشتهون واسكن بها من كان يدعم رئيس البلدية وغيره ونصب الدافعون والمتقربون .

أولا : في رواية " السعير" لمحمد ساري

تعد رواية " السعير " للروائي " **محمد ساري** " نموذج سردي، توصل من خلالها الكاتب إلى أهداف من خلال توظيف التراث حتى يستطيع القارئ الاستفادة منه والتعريف بالموروث الثقافي والكيفية التي يتعامل بها معه " باعتبار أن ما

يمكن توظيفه من التراث في حياتنا الفكرية الراهنة ليس تراثا كله، بل ما تبقى منه فقط "[1]

إن استخدام محمد ساري لعناصر التراث السردي الشعبي والأدب الديني الشعبي وتوظيفاته المختلفة في روايته الموسومة بـ السعير،هذا ما جعلها تتفوق عن باقي الانتاجات والنصوص الأدبية لهذا الأديب .

إن رواية " السعير " لم تحتو على جانب موضوعاته فقط بل قدمت جانبا رمزيا وأبعاد دلالية مختلفة ، والذي سعى من خلاله إلى أعمال ومخيلة وذهنية القارئ" فكانت الدلالات الرمزية فيها تنبع،أيضا من اللفظة الواحدة أو من التركيبية اللغوية المنفردة عن النص"[2].

فاستخدم الراوي للتراث السردي ونصه الإبداعي عبارة عن تجربة نوعية في حد ذاتها ورؤية حداثية في مسار التجريب " ولكن ليس بمعنى التجريب المخبري ، وإنما بمعنى إفساح للمضمون ليتشكل وليتقولب مع المضمون ، وليتحرر في نفس الوقت من قالبيته "[3]

1- المتن الروائي :

يقدم محمد ساري مادة حكائية على لسان البطل الروائي داخل المتن الروائي، مقتبس من وقائع تاريخية ليتخذ منحى السرد التاريخي والسرد اليومي المأخوذ من الواقع المعيش وهذا الامتزاج في حد ذاته خلق إبداعا تخيليا أسطوريا من خلال إعطاء صورة جديدة في الكتابة الروائية ذلك أدى بدوره إلى تطور الجنس الروائي وقدرته على"الأسئلة والقضايا والتحولات الملازمة لرحلة الإنسان"[4].

إن معرفة الروائي محمد ساري للقيمة الفنية المتمثلة في التقطيع وهي شكل من أشكال البنى السردية في الروائية التجريبية بحيث أنها كسرت التقاليد التي قامت عليها الرواية التقليدية المتمثلة خاصة في الحبكة من خلال الطريقة التي عمدها

[1] - محمد عابد الجابري : نحن والتراث , دار الطليعة ، بيروت، 1970 ،ص 47.
[2] - بشير بوحيرة محمد : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ،(1970_1986) ،جماليات وإشكاليات الإبداع ، دار الغرب، للنشر والتوزيع ، 2002 ، ج خ, ص 183.
[3] - نبيل سليمان : التجريب في الرواية الجزائرية ، الملتقي الرابع لعبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الاتصال والثقافة .ط1 ، برج بوعريريج، 2001 ، ص 67-68.
[4] - محمد برادة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين ، مجلة فصول ، مج11 ، ع4 ، 1993 ، ص 12.

الروائي في إنتاجه الروائي من تمثيل وحوار بأنواعه الذي يعبر عن أفكار وطبائع الشخصيات كذلك طريقة الإخبار وطريقة عرض المشاهد والحوار فنجده تارة يختزلها وتارة أخرى يعلق عليها, وكل هاته التقنيات ساهمت في إعطاء رؤية جديدة للمتلقي .

وهذا لا ينفى عدم وجود الخطاب السردي في الرواية على طريقة الإخبار على لسان الروائي.

2- العنوان:

بعيدا عن المعجم اللغوي، نتناول كلمة السعير من الناحية الأدبية ونسقطه على رواية محمد ساري،القارئ منا للرواية يرى تناسب هذه الكلمة التي نشعر بحرارتها اللغوية والمعنوية داخل الرواية فكل شخصية فيها تعيش نوعا من السعير الملتهب في حياتها بشكل أو بأخر ولكل معاناته التي تتقلب في السعير الذي هو أقوى درجات جهنم وأشد ما في نارها من حرارة .

وان عدنا لربطه بالمعجم اللغوي نستعين بمعجم لسان العرب لابن منظور حيث ورد فيه ما يلي : سعر النار والحرب يسعرهما سعيرا ، وأسعرهما وسعرهما و أوقدهما وهيجهما من هذا المنطلق نجد أن السعير في الرواية نار لا تنطفئ تغذيها معاناة الشخصيات وتزيد حرارتها وتهيجها قسوة الحياة في القرية وتحكم السلطة .

3- بنية الزمن :

من المواضيع التي اهتم النقاد والدارسون بدراستها مقولة الزمن ،إذ تعددت مفاهيمه واختلفت وتباينت حتى صعب الإمساك به ، إذ لم يستقر له تعريف واحد ، فهو يمثل عنصرا أساسيا من العناصر التي يقوم عليه الفن القصصي .

أ- مفهوم الزمن(Le concept du temps) :

يعد الزمن من أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبية والنقدية ، إذ شغل بعض الكتاب والنقاد ، أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي ومستوياته وتجلياته .

وعلى اعتبار أن الزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها،الرواية فن الحياة" فالأدب مثل الموسيقى فن زماني لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة "[1]،فالمقصود من هذا التعريف أنه لا يمكن تصور أي ملفوظ شفوي أو مكتوب دون أن يدخل الزمن عنصر فاعل في ذلك ليسطو على باقي العناصر الأخرى .

ب- المسار الزمني (Chronologie):

اتفق تودوروف في دراسته للزمن مع الشكلانية في دراستها لبنية الزمن في الرواية من حيث الشكل ، إذ ميز الخطاب وزمن القصة .

مؤكدا عدم التشابه بينهما " فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني أمن خطي، في حين أن أمن القصة متعدد الأبعاد ، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأبى الواحد منها بعد الآخر ".[2]

ج- زمن الخطاب (Le tempe discours) :

" هو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له "[3]، كما تم تعريفه أيضا :" بأنه الوقت الذي يستغرقه القارئ لقراءة القطعة في المتوسط أو بشمولية أكثر ، فإن زمن الخطاب لكل النص يمكن أن يقاس بعدد الكلمات ، الأسطر أو الصفحات للنص ."[4]

د- زمن القصة (Le temps de la fiction) :

هو الزمن الحقيقي للرواية حيث يتتبع الإحداث كما حصلت في الواقع أي أنه الزمن الطبيعي للرواية فهو " الزمن التخيلي الذي تستغرقه الواقعة الفعلية ،

[1] - مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص 23.
[2] - تزفطان تودوروف : مقولات السرد الأدبي ، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفاء ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، المغرب، ط1 ، 1992 .
[3]- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، ص 49.
[4] - بيان متفريد : علم السرد (مدخل الى نظرية السرد) ، تر: أماني بورحمة ، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا ط1 ، ص 119 .

وبصورة أكثر شمولية الذي يستغرقه الحدث كله ".[1] وهو أيضا " الزمن الحقيقي او المتخيل الذي تدور فيه أحداث القصة المروية ".[2]

وحسب تعريف تودوروف نستنتج أن زمن الخطاب هو الزمن الفني أما عن زمن القصة فهو زمن الواقع ".

أضاف تودوروف إلى زمن الخطاب و" زمن القصة " ، إذ ربط بينهما في ثلاث علاقات رغم قوله بضرورة التفريق بينهما :

هـ- الترتيب الزمني(Ordre chronologique): يترتب عن عدم توافق زمن القصة مع زمن الحكي (الاستباق، الاسترجاع) .

و- المدة (Le temps) :

تتمثل أساسا في دراسة المدة الفاصلة بين زمن القصة ، وزمن الحكي الذي يقيس الأسطر والصفحات من خلال المفارقات الزمنية المتمثلة في : الوقفة ، الحدث ، المشهد ....

4- الزمن في رواية السعير :

أ- المسار الزمني (Chronologie):

يتحدد الزمن الروائي من خلال مسارين وهما :

- **زمن القصة (Le temps de la fiction) :**

يحدد الروائي محمد ساري في روايته السعير المسار الزمني الطبيعي للرواية خصوصا في سرده لأحداث لم تقدم بدقة من طرف الراوي لكنه ، (في السهل مترامي الأبعاد ، تنتصب القرية كشبح ببرود الاسمنت المبلل من المطر المتهاطل

[1] - المرجع نفسه ,ص 118.
[2] - محمد القاضي : معجم السرديات ، ص 230.

منذ الصباح ، من بعيد لا يمكن للمار أن يميزها عن المدن الأثرية القديمة الآتية من ظلمات الزمن).[1]

- **زمن الخطاب (Le temps de discours) :**

في رواية السعير وخاصة في الأحداث التي رواها الراوي محمد ساري يتحدد زمن الخطاب من خلال :

- الترتيب .

- المدة الزمنية .

- التواتر .

ب- النظام الزمني (L'ordre temporelle) :

- **الترتيب :**

يتم ترتيب الأحداث في زمن الخطاب وذلك حسب ما قدمته الرواية ، كما قمت بترتيب الأحداث ضمن زمن القصة لنحدد تغير مسارها الذي بنيت عليه من خلال هذا الجدول :

ترتيب الأحداث في الرواية	الترتيب الأصلي للأحداث
1_ سكن مختار مع زوجته وأولاده غرفة وسط الديار المتناثرة 2_ توقف سيارة بيضاء تحمل رجلين وامرأتين وتحدث مختار معهم ليغادروا المكان 3_ ذهاب الجيلالي ولد برهوش إلى القرية الجديدة للبحث عن عمل وحرفة يتعلمها 4_ انتظار بوعلام لصديقه الجيلالي لذهاب بحثا عن العمل الموعود	1_ سكن مختار مع زوجته وأولاده غرفة وسط الديار المتناثرة 6_ تتبع الطفل ابن المختار الشيخ عابد الغبريني وإعطاءه الشيخ العمامة التي سقطت منه مكافأة الشيخ له بقطعة نقدية 2_ توقف سيارة بيضاء ..... 7_ توقف سيارة خاصة بالدرك أمام مسكن المختار لينزل منها ثلاث رجال أحدهم رئيس البلدية وثالثهم هدده بإخلاء المسكن .

[1] - محمد ساري : السعير، ص 5.

5_ دعوة الشيخ عابد الغبريني للناس إلى الاستماع له والعمل بنصائحه وإطاعته طاعة كاملة لينقذهم من المصائب والهزائم. 6_ تتبع الطفل ابن المختار لشيخ عابد الغبريني وإعطاؤه الشيخ العمامة التي سقطت منه ومكافأة الشيخ له بقطعة نقدية 7_توقف سيارة خاصة بالدرك أمام مسكن المختار لينزل منها ثلاث رجال أحدهم رئيس البلدية ، ويهدد ثلاثتهم بإخلاء المكان في ظرف أسبوع ، فيما وعده رئيس البلدية باعطاءه مجموعة قصب وتدبر أمر عمل له 8_ اتجه المختار نحو مقر البلدية لمقابلة رئيسها بعد أن ضرب له موعدا. 9_ رفض البواب إدخال المختار لمقابلة رئيس البلدية. 10_دخول المختار لمكتب رئيس البلدية وتعجبه من تغير وضعية الاستقبال في اليوم الموالي. 11_ مجريات وأحداث عرس الجيلالي ووصف الضيوف وحالة العرس 12_ العم علي هو المشرف على إطعام وسقي الضيوف 13_ دخول الجيلالي على عروسه الفتاة الريفية 14_ نزول المقاول من المرسيدس البيضاء واتجه نحو الفيلا ينتظر رئيس	8_ اتجاه المختار نحو مقر البلدية لمقابلة رئيسها بعد أن ضرب له موعدا 9_ رفض البواب إدخال المختار 10_ استقبال رئيس البلدية للمختار وتغير معاملته له . 16_ جلوس المختار والجيلالي و بوعلام وأربعة عمال آخرين لتناول قصعة بركوكس أنه طعام الفقراء بعد أن حضرته زوجة المختار . 22_ المختار كان قد بنى على سفح الرابية القريبة من القرية كوخا عائليا ، أملا أن يعود إليها. 28_ تردد المختار كثيرا على مقر البلدية حتى كاد يفقد الأمل ويتراجع عن كل المطالب لولا التقاؤه شابا بمحض الصدفة أكد له أن هذه البلدية لن يتمكن منها إلا الجسور الملحاح المقدام الجريء . 29_ أخذ المختار يجمع كل ما يجده أمامه من قصب وخشب وكل ما يصلح في أن يبني كوخا ويقطع مسافات طويلة ، مرات عديدة متتالية والبحث عن ألواح صالحة 3_ ذهاب الجيلالي ولد برهوش إلى القرية الجديدة للبحث عن عمل وحرفة يتعلمها 4_ انتظار بوعلام لصديقه الجيلالي للذهاب بحثا عن عمل 19_ انتباه الجيلالي لأمر فتاة أعجبته

المجلس إبراهيم العنزي	عند ركوبه الحافلة وتعمد ترك المكان للعجوز
15_ تناقش العمال مع المقاول وتهديده بالإضراب وتوعده لهم بالدرك	20_ وقوع بوعلام في مشكلة نتيجة تغزله بفتاة أمام مقر الشرطة مما أدخله في دوامة مع الشرطي
16_ طلب الوثائق الخاصة بالجيلالي ولد برهوش بعد أن كان منسيا واستغرابه لذلك	17_ اختيار الجيلالي التحدث عن العمال المضربين وأن يكون ناقلا لآرائهم
17_ اختيار الجيلالي لتحدث عن العمال المضربين وأن يكون ناقلا لآرائهم	16_ طلب الوثائق الخاصة بالجيلالي ولد برهوش بعد أن كان منسيا واستغرابه لذلك
18_ دخول الجيلالي السجن بعد أن تولى أمر التكلم عن العمال المضربين	18_ ودخول الجيلالي السجن بعد أن تولى أمر التكلم عن العمال المضربين
19_ انتباه الجيلالي لأمر فتاة أعجبته عند ركوبه الحافلة وتعمد ترك المكان للعجوز	2_ المختار كان قد بنى على سفح رابية قريبة من القرية كوخا عائليا ، أملا أن
20_ إجهاض المشروع قبل بنائه وطرد العمال منه.	11_ مجريات وأحداث عرس الجيلالي ووصف الضيوف وحالة العرس .
21_ نقل الآلات الخاصة بالورشة .	12_ العم علي هو المشرف على اطعام وسقي الضيوف.
22_ اشتراء الجيلالي لملابس عرسه (سروال دجين).	22_ اشتراء الجيلالي لملابس عرسه (سروال دجين).
23_ وقوع بوعلام صديق الجيلالي في مشكلة نتيجة تغزله بفتاة أمام مقر الشرطة مما أدخله في دوامة مع الشرطي.	13_ دخول الجيلالي على عروسه الريفية .
24_ مشاكل الجيلالي يوم عرسه وعدم تمكنه من تحقيق رجولته.	24_ مشاكل الجيلالي يوم عرسه وعدم تمكنه من تحقيق رجولته .
25_ استعانة الجيلالي بالشيخ الغبريني.	25_ استعانة الجيلالي بالشيخ الغبريني .
26_ جلوس المختار والجيلالي وبوعلام وأربعة عمال أخرين لتناول قصعة بركوكس أين طعام الفقراء بعد	14_ نزول المقاول من المرسيدس البيضاء واتجه نحو الفيلا ينتظر رئيس

أن حضرته زوجة المختار. 27_ المختار كان قد بنى على سفح رابية قريبة من القرية كوخا عائليا ، أملا أن يعود إليها بعد اكتمالها وتوزيع منازلها . 28_ تردد المختار كثيرا على مقر البلدية كاد يفقد أثناءها الأمل ويتراجع عن كل المطالب لولا التقاؤه شابا بمحض الصدفة أكد له أن هذه البلدية لن يتمكن منها إلا الجسور الملحاح المقدام الجريء . 29_ أخذ المختار يجمع كل ما يجده أمامه من قصب وخشب وكل ما يصلح في أن يبني كوخا ويقطع مسافات طويلة ، مرات عديدة متتالية والبحث عن ألواح صالحة 30_ المدينة مبهرجة بالأعلام الوطنية واللافتات البيضاء بشعاراتها الكبيرة والطموحة ، المكتوبة بألوان حمراء وسوداء 31_ ألقى الإمام خطبته أمام الناس والى جانبه محمد الرامبي (المقاول). 32_ وفي ظل هذه الخطبة حاول المقاول أن يجد علاقة بينها وبين مشروعه الضخم في إنشاء أكبر مقاولة في المنطقة بالاشتراك مع المير (إبراهيم). 33_ يسترجع إبراهيم مرحه ويرى نفسه داخل مكتبه في مقر البلدية يستقبل	المجلس إبراهيم العنزي. 15_ تناقش العمال مع المقاول وتهديده بالإضراب وتوعده لهم بالدرك. 20_ إجهاض المشروع قبل بنائه وطرد العمال منه. 21_ نقل الآلات الخاصة بالورشة. 30_ المدينة مبهرجة بالأعلام .... 31_ألقى الإمام خطبته أمام الناس ..... 32_ في ظل الخطبة حاول المقاول أن يجد علاقة بينها وبين مشروعه الضخم .... 33_ يسترجع إبراهيم مرحه ويرى نفسه داخل مكتبة .... 34_ كان إبراهيم يبحث عن من يساعده ... 35_ كان إبراهيم يتجول مع محمد الرامبي ... 36_ قدم رجل مسكين رث الثياب ينتظر إبراهيم .... 37_ في ظل الانتخابات كان المير متخوفا من النتيجة .....

المهنئين وينصب المعاونين الأوفياء . 34_كان إبراهيم يبحث عن من يساعده في مكتبه فقد صرف شابا أنهكه بطلب زيادة أجره وآخر تركه ليلتحق بالخدمة الوطنية وشاءت الأقدار أن تعمل عنده نفس الفتاة التي أقلها من محطة الحافلات بعد أن فاتتها آخر حافلة . 35_ كان إبراهيم يتجول مع محمد الراهبي حيث التقيا مع صاحب المقهى أو ما سماه الكاتب القهواجي السمين " الحاج مولود " ودعاهم لشرب القهوة. 36_ قدم رجل مسكين رث الثياب لينتظر إبراهيم أمام منزله والبرد يكاد يتمكن منه يشكو له حاله وفقره وعجزه أمام ما فعلت الأمطار ببيته ونعاجه وثوره فقد أسقت بيته وحاول أن يحصل منه على القصب لبناء "القوربي" وبالفعل ساعده المير ووعده بجرار من الحطب . 37_ في ظل الانتخابات كان المير متخوفا من نتيجة الانتخابات ومن أستاذ التاريخ والجغرافيا القابع بالسجن والذي قدم ملف ترشحه للانتخابات.	

ج- المفارقات الزمنية :

تسمى المفارقات الزمنية بالتنافر أيضا حيث يتوقف الراوي عن سدد الأحداث المتنامية ، ويفسح المجال أمام الشخصية في الرجوع إلى الوراء أو التقدم إلى الأمام وهذا ما يصطلح عليه بـالاستباق والاسترجاع .[1]

- **الاسترجاع (Analepsie)** :

اعتمد الراوي محمد ساري في رواية السعير الاسترجاع من خلال بعض أحداثها فقد قام بذكر الأحداث التي وقعت في الماضي والاسترجاع ينقسم إلى نوعين :

- استرجاع خارجي (Analepsie externe) :

لقد ورد في رواية " السعير " استرجاع الراوي لأحداث جرت في إطار الشخصيات الخاصة بالرواية فقط لذا لا وجود لاسترجاع خارجي فيها .

- استرجاع داخلي (Analepsie interne) :

هو استرجاع أو استذكار لأحداث وقعت ضمن زمن الحكاية حيث استرجع الكاتب وقائع وأحداث والشخصيات في قوله :

" الكارطة والديمينو يذكرني بليالي رمضان في مقهى عمي البشير "[2].

" بذر كمشة من النباتات اليابسة والحصى الصغيرة ، زعتر جاوي حنتيت ، مسك وتفور دخان وانتشرت في إرجاء البيت رائحة البخور ورائحة كريهة تذكرني بقبة سيدي المخفي التي زرتها مرارا مع أمي وأنا صغير " .[1]

[1] - صدوق نور الدين : أسلوبية الرواية ، مدخل نظري ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1989 ، ص 80 - 81.
[2] - محمد ساري: السعير ، لافوميك ، الجزائر ، 1986 ، ص 16.

- **الاستباق (Le prolepse):**

يعد الاستباق (الاستشراق) تقنية زمنية تشير للحدث قبل وقوعه أي توقعات لما سيحدث في المستقبل بحيث يمكن أن تصدق هذه التوقعات وقد لا تصدق وينقسم إلى نوعين:

- استباق داخلي (Le prolepse interne) :

نجده في عدة مواضع من الرواية نذكر منها :

" استعد يوم الجمعة صباحا للسفر معنا ... أنت وحدك اسمح لك بالذهاب معنا ، سنكون في المقدمة وتنير الطريق للقرية كي لا تضل سبيلها ، لا تنسى سأجدك مستعدا ".[2]

- استباق خارجي (Le prolepse externe):

لا يوجد في الرواية استباقات خارجية فالراوي لم يذكر أي حديث عن نفسه

- **المدة (Durée):**

يمكن دراسة هذا العنصر كما اقترح جيرار جينات وفقا لمستويين وهما :

_ إبطاء السرد

_ تسريع السرد

- إبطاء السرد :

المشهد (la scéne):

يعد أهم تقنية زمنية ضمن حركة الزمن للرواية حيث يساهم في سير أحداث الرواية من خلال إعطاءه للقارئ فرصة التعرف على الشخصيات ، أي أنه" يمثل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[3].

---

[1] - المصدر السابق ,ص 113.

[2] - المصدر نفسه ,ص 115.

[3] - حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 78.

فالمشهد يكمن في الحوار القائم بين الشخصيات وذلك للتعبير عن الآراء والأفكار التي تحتاجها نفسية الشخصيات ، واستخراج جميع ردود أفعالها للكشف عن محتوى شخصية الرواية بإبراز طبائعها ، وذلك لأن الشخصيات عندما تعبر عن نفسها تصبح أكثر واقعية داخل النص الروائي ، ولذلك نجد محمد ساري في روايته السعير قد جسد الحوار والمشاهد كحضور هام ، وفعال وكتقنية مساهمة في أحداث هذه الرواية ، ومن أمثلة الصور الواردة هي : حوار بين المختار جيلالي بوعلام :

هات عشر دورو في خاطر سيدي عبد القادر الجيلالي

يبدو أنك لم تنس الصنعة يا الشيخ علي ....

الدعوة غلات ..... من المفروض أن تطلب مائة دورو أو ألف فرنك

دعوه يكمل الحكاية جميلة وشيقة

ما تقلقش يا المختار الليل مزال طويل .[1]

الوقفة (La pause) :

هي تقنية سردية تسمح لسارد بالتدخل في الكثير من التفاصيل التي تحدث في الرواية وهي عكس الحذف حيث تبطئ عرض الأحداث معتمدة على الوصف مما يحدث اختلال زمني مقصود حيث " يتعلق الأمر بالأوصاف غير المبأرة والمنجزة بصيغة الحاضر ".[2]

" ولكن النهاية كانت واضحة كالشمس ، ما أرى . إنها فتاة رائعة ، محمرة الخدود كالورد المبلل بالماء ، مكتنزة بفستانها الأزرق المزركش الأبيض "[3].

" انتزعت صورة هذه الفتاة وهي تركض وراء قطيع أغنامها ، بجلبابها البني ، المغبر وأذياله المتدلية فوق بوطها المطاطي الأبيض "[4].

الخلاصة (Somaire) :

[1] - محمد ساري : السعير, ص 118.
[2] - جيرار جينيت وآخرون : نظرية الرواية من وجهة النظر الى التبئير ، ص 127.
[3] - محمد ساري : السعيير ، ص 93.
[4] - المصدر نفسه, ص 94.

تعتبر الخلاصة حسب قول تودوروف وحدة زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة "[1]

ففي رواية السعير اعتمد راويها " محمد ساري على تقنية التلخيص بشكل واضح كمساعدة في سير أحداث الرواية ، وذلك في قوله :

" لم يستغرق كل ذلك إلا دقائق ثم دخلت أمي تبكي بصمت ولم تقل شيئا رغم الحاحي ، بقيت حزينة ، تبكي بصمت دائما لمدة سنوات ، حينما كبرت عرفت الحقيقة من جدي ".[2]

الحذف (L'ellipse):

يعتبر الحذف بأنه أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ويتمثل في تخطيته للحظات حكائية بإكمالها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي .[3]

ومن أمثلة الحذف في رواية السعير للراوي " محمد ساري " :

" هذا الغليان لمدة وتواصل العمل عاديا لأسابيع ثم مافتئ السخط والرفض يعودان من جديد حيث تأخر دفع أجرة شهر ".[4]

التواتر (La fréquence) :

هو تقنية أساسية في بنية الزمن الروائي ، بحيث تحدث عنه جيرار جنيت بأنه مجموعة العلاقات المتكررة بين القصة والخطاب .

ولقد حرر الروائي "محمد ساري " التواتر حسب حالات أساسية هي :

- **المحكي التفردي :**

[1] - عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، مقاربة نظرية ، مطبعة الأمينة ، المغرب ،1999،ص166.
[2] - محمد ساري : السعير, ص 62.
[3] - عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، ص 164.
[4] - محمد ساري : السعير ، ص 71.

لقد تجلى هذا المحكي التفردي في الرواية من خلال حدث مهم قد وقع مرة واحدة ، وقد ذكر مرة واحدة دون تكرار.

"الملعونة ، أنها تستفزني وتستهزئ بي ، فهي لا تحترمني من الوهلة الأولى وتتجرأ علي بعبارات غير لائقة ، سألقنها درسا لن تنساه حتى تموت ".[1]

- **المحكي التفردي الترجيحي :**

" متى تنتهي حياة الكلاب التي أحياها ؟ هل أتحصل على عمل أم أبقى دائما على هذه الوضعية البائسة "[2].

5- بنية المكان :

أ- المكان والفضاء:

- **المكان المفتوح :**

له أهمية بالغة وكبيرة في جميع الروايات إذ أنه يساعد على إخراج جوهر الرواية من قيم ودلالات تتغلغل وتتصل بها حيث تتخذ الرواية عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة ينظر بها للأحداث مكانيا ، وتخضع هذه الأماكن للاختلاف بغرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي ".[3]

ولقد اتخذت رواية **"السعير"** بعض الأماكن المفتوحة إطار لأحداثها بحيث يسمح بالاتصال مع الآخرين وذلك بالانتقال من مكان إلى أخر ، ومن خلال هذا نرى أن الأماكن تحدد أثناء عملية القراءة ومن بينها .

- الشوارع والطرقات :

تعد الشوارع جزء لا يتجزأ من المدينة وأبرز الأماكن فيها بحيث أنه مكان مفتوح يستقبل كل فئات المجتمع ويمنحهم الحرية في التنقل ولقد حضر بصورة مباشرة وكبيرة في الروايات على اعتبار : أن الأحياء والشوارع تعبر عن أماكن

[1] - المصدر السابق ,ص 175.
[2] - المصدر نفسه, ص 30.
[3] - الشريف حبيلة : بينة الخطاب الروائي ، ص 244.

انتقال ومرور نموذجية ، فهي تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواجها عندما تغادر أماكن إقامتها وعملها ."[1]

وكل الشوارع والطرق في المدينة الجديدة تجسد صور أحلام شخصيات الرواية بين الحلم في الحصول على مأوى والحصول على عمل والوصول إلى حياة جديدة والهرب من الفقر والرغبة في حياة مريحة .

ومن خلال هذا يعتبر الشارع مكانا لتسكع بحيث يتيح إلى الشخصية التصرف كما يحلو لها وفي هذه الرواية ذكر الشارع كثيرا المعبر عن المدينة وعن ما يمارس فيها ، حيث تقول الشخصية في الرواية :(تقدمت سيارة بيضاء عبر الطريق المتجه نحو القرية)[2].

(تبدو الشوارع والأرصفة نظيفة على غير عادتها) .

- القرية :

يقول الكاتب " في السهل المترامي الأطراف ، تنتصب القرية كشبح ببرود الاسمنت المبلل من المطر المتهاطل "[3]

يضيف : " الجيلالي شاب في العشرين من عمره ، يسعى اليوم للبحث عن العمل في القرية الجديدة التي شرعوا في بنائها منذ أيام " .[4]

- المدينة : يقول الكاتب :

" لم تستيقظ المدينة رغم الشمس المطلة وحرارتها التي تنبئ بيوم قائظ "[5]

"المدينة مبهرجة بالأعلام الوطنية واللافتات البيضاء بشعاراتها الكبيرة والطموحة "[6]

[1] - محمد ساري : السعير ، ص 135.
[2] - محمد ساري : السعير ،ص 136.
[3] - المصدر نفسه، ص 5.
[4] - المصدر نفسه ,ص 12.
[5] - المصدر نفسه ,ص 32.
[6] - المصدر نفسه ,ص 136.

حضرت المدينة في الرواية ، وتتحرك بعض الشخصيات في المدينة مثل شخصية المختار الذي ظل يذهب إليها عله يقابل رئيس البلدية للحصول على مسكن ووظيفة .

ـ السينما:

كان للسينما مظهر مختلف في الرواية فهي الملاذ الوحيد للشباب للحصول على بعض المتعة والسعادة والحرية،وهذا ما رأيناه في شخصية كل من الجيلالي وصديقه بوعلام .

أعالي الجبال والتلال والمنحدرات الملتوية :

يقول الكاتب :

" انحدر الجيلالي ولد الرهوش مع صديقه بوعلام من أعالي الجبال ، عبر التلال والمنحدرات الملتوية في غبش الصباح ".[1]

كانت هذه المناطق هي الأصل بالنسبة لأغلب الشخصيات الحاضرة في الرواية وهي في نفس الوقت ملاذهم الوحيد رغم قسوته .

6- بنية الشخصيات:

تتنوع وتختلف مفاهيم الشخصية باعتبارها محرك للعمل الفني ، إذ تمثل قطب يتمحور حوله الخطاب السردي ، ويكمن هذا الاختلاف باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول دراستها والحديث عنها ، وذلك نظرا للمكانة التي تحتلها الشخصية بعلاقتها في الخطاب الروائي وعلاقتها بالقارئ أيضا كمنتج .

يرى تودوروف " أن الشخصية تشغل في الرواية وصفها في حكاية دورا حاسما وأساسيا بحكم أنها الكون الذي ينتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية ".[2]

[1] - المصدر السابق ,ص 69.

[2] - عبد الوهاب الرفيق : في السرد (دراسات تطبيقية) ، دار محمد على الحامي ، تونس ، ط1 ، 1998 ، ص 14.

أ- **أنواع الشخصيات :**

- **الشخصية الرئيسية (المركزية) :**

هي الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث في الرواية " وتكون هذه الشخصية قوية فاعلة كلها ، منحها القاص حرية وجعلها تحرر وتنمو وفق قدراتها وإرادتها ".[1]

" والشخصية المركزية يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية ويعتمد على هذه الشخصية في فهم العمل الأدبي ".[2]

- **الشخصية المساعدة (الثانوية) :**

" هي شخصية تساعد في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث ونلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية وفي بعض الأحيان تقوم بأدوار مصيرية في حياة الشخصية المركزية ".[3]

"و لهذه الشخصية أدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية وقد تكون صديق الشخصية الرئيسية وهي تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل ".[4] بمعنى أن السرد لا يخلو دائما من الشخصيات الثانوية كعناصر مساهمة في بناء عملية السرد في الرواية كعمل أدبي .

ومنه يمكننا القول أن" الشخصية تبعا للدور الذي تضطلع به في القصة تستطيع أن تكون إما رئيسية،(الأبطال المنافسون) ، وإما ثانوية فتشمل على وظيفة عرضية وأنه لمن المعلوم أن هذا التمييز ليس حاسما على الدوام وخاصة لأنه يقبل عددا من المواقف البسيطة" .[5]

---

[1] - حسن البحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 32.

[2] - محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي ، تقنيات ومناهج ، دار الحرف للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2007 ، ص 42.

[3] - شريط أحمد شريط : تطور السنة الفنية في الرواية ، الرواية الجزائرية منشورات اتحاد العرب ، سوريا ، 1998، ص 132.

[4] - محمد بوعزة : المرجع نفسه ، ص 42.

[5] - أوزوالد ديكرو وجان ميري شايفر : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر ، منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط2 ، 2007 ، ص 674.

وقد ميز عبد المالك مرتاض بين الشخصية الرئيسية والثانوية من خلال قوله: الحق أننا لا نضطر في العادة إلى الاحتكام إلى الإحصاء من أجل معرفة الشخصية المركزية من غيرها، إنما الإحصاء يؤكد ملاحظتنا كما يظاهرنا بدقة على ترتيب الشخصيات داخل عمل سردي ما ، وهذا الجزاء منهجي إلى حدته في عالم التحليل الروائي ، مثمر حتما ، وإذا كنا نفتقر في مألوف العادة إلى الإحصاء للحكم بمركزية الشخصية من أول قراءة النص السردي ، فإن ذلك يعني إن الملاحظة هي أيضا إجراء منهجي ولكنها تظل قادرة ، ولا تملك البرهان الصارم لإثبات دقتها ".[1]

ب- الشخصية في رواية " السعير " لمحمد ساري :

- **الشخصية الرئيسية :**

- المختار:

من الشخصيات الرئيسية التي ترتكز عليها أحداث رواية السعير ، في لعبه دورا أساسيا فيها ، مساهما بدوره في سير الأحداث باعتبارها نموذج للرجل المناضل الصبور والقوي الذي لا يستسلم الذي صبر كثيرا في مواجهة الكثير من المصاعب والمشاكل العويصة وكأمثلة على ذلك نذكر :

_ أنه كان يسعى وراء إيجاد مأوى ومسكن له ولعائلته بعد أن أصبح بلا مأوى ولا عمل بعد أن سرحه صاحب الأغنام التي كان يرعاها منذ صغره وهي المهنة الوحيدة التي يجيدها ولا يعرف غيرها فلم يمتهن أي حرفة .

_ تعرضه لظلم والقمع من طرف الدولة والسلطة والوعود الكاذبة للرئيس البلدية بإيجاد مأوى له ولعائلته ، فلقد سلب أبسط حقوقه .

_ المختار رجل " طويل القامة ، قصيف ، لا يظهر من وجهه إلا أعين اللامعة البراقة، والشارب الأسود الطويل المنحدر نحو الذقن ، يتقوس قليلا "تحت الفم "[2].

[1] - عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية ،الساحة المركزية ،بن عكنون الجزائر، (د،ط).(د، ت) ،ص143.

[2] - محمد ساري : السعير ، ص 6.

_ المختار شخصية اجتماعية حذرة ومتوترة ترضخ أحيانا وتفور أحيانا أخرى وتساير ظروف الحياة وتتعلق بقشة الأمل الوحيدة أحيانا وأحيانا لا .

_ شخصية المختار شخصية مسؤولة ويظهر ذلك في قول الكاتب : "احتل الرجل غرفة وسط هذه الديار المتناثرة ليأوي زوجته وأولاده الستة وبقرتهم " .[1]

_ المختار كان صبورا حيث تحمل ما اعترضه من مصاعب في طريقه نحو هدفه وهو إيجاد المأوى وتشبث بوعود رئيس البلدية (المير) بإعطائه بعض القصب وإيجاد عمل له ويظهر ذلك في قول الكاتب :

" جاء صوب البواب بنبرة آمرة ، ليقطع كل محاولة لمواصلة الحديث أو الإلحاح في الطلب لربما يرضخ ويوصله إلى المراد ..... صمم مع نفسه ألا يستسلم بهذه السهولة ".[2]

- الجيلالي ولد البرهوش :

هو الشخصية الرئيسية الثانية ، الجيلالي شاب في العشرين من عمره ، منذ فتوته وهو يسعى لإيجاد عمل في القرية الجديدة ، كان يعمل مزارعا في بعض الأراضي الفلاحية ، وقد طرد من المدرسة لكبر سنه ، كان يمقت العمل المؤقت ويطمح للحصول على عمل دائم مستقل .

_ التحقق الجيلالي للعمل مع صديقه بوعلام في القرية الجديدة كعمال بناء في ورشة للمقاولة .

_ عاش الجيلالي طفولة غريبة اختلطت فيها مشاعر المغامرة والفضول والطفولة تعرف فيها على فتاة ريفية وهي أول فتاة يصادف معها الفضول الأنثوي لديه .

_ في المعمل الذي يعمل به الجيلالي اتفق العمال الذين معه على الإضراب عن العمل حتى تدفع أجرة عملهم في الشهور الماضية في ظل التحديات مع المقاول المراوغ الذي يتهرب من دفع أجرة الجيلالي والعمال الذين معه .

[1] - المصدر نفسه, ص 6.
[2] - المصدر السابق ، ص 35.

_ كان حلم الجيلالي أن يدخر المال من عمله بالورشة التي قررت الحكومة فتحها في السهل الواسع قرب الطريق الوطني ، يعود لأهله ويتزوج تلك الفتاة الريفية التي وعدوه بها .

يقول الكاتب :

(كان الجيلالي مع أبناء دواره ، من بينهم بوعلام والطفلة الصغيرة التي وعدوها له كعروسة).[1]

(في انتظاره الصامت ، حلم بكمية من المال التي يدخرها أثناء العمل).[2]

_ اختير الجيلالي ليتكلم عن العمال المضربين كونه ذو شخصية واضحة ويجيد التحدث وله تأثير حيث يتكلم ، إضافة لقوته العضلية فهو شاب في مقتبل العمر.

_ عاشت شخصية الجيلالي اضطرابات كثيرة بين ما يجب فعله وما لا يجب في ظل تأثير المجتمع والحياة القاسية .

_ الجيلالي شخصية تغيرها مفاتن النساء وهي شخصية تقف بحيرة أمام كل ما يتعلق بالمرأة إما فضوليا وإما مفتونا وإما لاهثا وإما عاجزا .

_ تزوج الجيلالي من تلك الفتاة الريفية لكنه تعرض لصدمة بعد أن فشل في بادئ الأمر في إثبات رجولته رغم التدخلات الكثيرة من أهله ومن الشيخ عابد الغبريني ولكنه تجاوز هذه المحنة في أخر المطاف .

- **الشخصيات الثانوية :**

الشيخ عابد الغبريني :

[1] - المصدر السابق ، ص 75.
[2] - المصدر نفسه ، ص 76.

هو شيخ ملتحي يحمل على رأسه عمامة برتقالية متسخة متهدلة على كتفه الأيسر ، وهو يرى في نفسه أنه سيد هؤلاء الناس العظيم ، **ويرى** في نفسه انه قادر على تخليصهم من المصائب والهزائم وينير لهم الطريق في حال استمعوا له وعملوا بنصائحه وأطاعوه طاعة كاملة .

_ كان هذا الشيخ يؤثر تأثيرا **عجيبا** في الطفل الصغير ابن المختار فهو يثير فضوله لدرجة كبيرة يقول الكاتب :

" كان يسرق النظر من الثقب حائط مدمر خوفا من اقتراب هذا الكائن الخاص الذي يتميز بتصرفاته عن بقية الرجال الذين يعرفهم " .[1]

_ تعرض الوالد لابنه في حديثه عن الشيخ الغبريني وأخبره أنه مريض ولا يفقه ما يقول .

" ألم أقل لك مرارا بأن لا تستمع إلى هراء هذا المهبول ، إنه مريض لا يعرف ماذا يقول ".[2]

_ شخصية الشيخ عابد الغبريني تحمل جانبين في الرواية ، جانب جيد يحتاجه الناس لتخليصهم من مشاكلهم ببركاته وجانب سلبي يحوي شخصية الإنسان المنحرف الذي يجري ليشبع غريزته الحيوانية ، حيث كان يرقي الناس بخزعبلاته المعتادة ، فيرجع المخصي فحلا ، والشقي سعيدا .....

ومن ناحية أخرى يتمكن من كل امرأة تعجبه من الزبائن المحشورين أمام كوخه .

يقول الكاتب : (اقترب مني الشيخ عابد الغبريني يبسمل ويحمدل ويتعوذ من الشيطان وعبد النار الذي يسكنني ويمتص فحولتي) .[3]

(الشيخ عابد الغبريني أيضا كان ينكح كل امرأة تعجبه، من الزبائن المحشورين أمام كوخه).[4]

[1] - المصدر السابق, ص 21.
[2] - المرجع نفسه, ص 27.
[3] - المصدر السابق, ص 113.
[4] - المصدر نفسه ,ص 114.

_ تمكن الشيخ في آخر الرواية من التأثير على الجيلالي ولد الرهوش أو بالأحرى مساعدته من خلال الوصفة التي أعطاها له ليسترجع فحولته الضائعة ولا يعلم الجيلالي أهي فعلا وصفته أم أمر آخر ساعده المهم أنه استرجع فحولته .

- رئيس البلدية :

هو الرجل الذي يعد الناس بحل مشاكلهم ، حيث وعد المختار بإيجاد حل لعمله وإعطائه كمية من القصب لبناء كوخ له ولأولاده ، يحظى (المير) كما تذكر الرواية بمنصب ومكانة مرموقة فلكل يجري وراءه ويذعن له لأجل مصالحه ، كما ذكر بأنه صاحب البذلة الزرقاء .

يقول الكاتب :

" لا تيأس .... سنجد لك عملا في هذه القرية ، أما السكن فيجب عليك أن تدبر أمرك ، يمكن أن نمنحك قليلا من القصب لتبني منزلا محترما وسط هذه الروابي مثل غيرك من الناس ، أنا رئيس البلدية الجديد ، مر على مكتبي بالبلدية غدا أو بعد غد ، سأعطيك رخصة للعمل وللبناء ".[1]

- المقاول :

هو المشرف على مشروع بناء الورشة بالطريق الوطني ، حيث تعرض لمجموعة من الضغوطات من طرف العمال وتهديده بالإضراب نظرا لأنه لم يدفع لهم أجورهم منذ3 أشهر.

_ المقاول شخصية طماعة ومنتهزة في الرواية " متوسط القامة بدين ، منتفخ الكرش ، يشبه المقاول سحنة رجال الأعمال الأمريكان الذين يتداولون يوميا على شاشة التليفزيون لولا سمرته العميقة وشعره الأشعث القصير وشاربه الضخم ".[2]

- الشيخ ابراهيم العنزي (رئيس المجلس البلدي) :

[1] - المصدر السابق, ص 26.
[2] - المصدر نفسه ،ص 63.

هو شيخ يرتدي جلباب حريري وبرنوس صوفي ، أبيض اللون ، وهو يعمل بالمجلس البلدي ويشغل منصب رئيس بها أي رئيس المجلس البلدي حيث كانت تربطه علاقة بالمقاول استغلها ليخبره أن الانتخابات القادمة ليست في صالحهم ، وفي ظل وعود المقابل ببناء فيلا لرئيس المجلس قاطعه لأجل أن يشدد على ضرورة الحرص في ظروف مراقبة الناس لهم .

- بوعلام :

هو صديق الجيلالي المقرب الذي رافقه طيلة رحلة عمله وشقائه في الورشة وعايش معه ما عاناه .

- عمي علي :

هو المشرف على ترتيب مراسيم حفل الزواج ، زواج الجيلالي ولد البرهوش كان يسقي المدعوين ويطعمهم يقول الكاتب :

" لا أرى النار الموقدة وشبح عمي علي متنقلا بين الأواني والصناديق يطعم النار بالحطب اليابس وينفث تحت القدر الكبير الممتلئ بالقهوة التي تساعد الحاضرين على السهر ".[1]

" عمي علي ... أسق كل الحاضرين بما يطلبون ويشتهون ولا ننسى العريس وأصدقاءه الجلساء ، بالشاي والقهوة واللموناد ".[2]

- الفتاة الريفية : (بنت سي لحسن)

هي الفتاة التي قابلها الجيلالي في الريف وهو صغير ، كانت الفتاة راسخة في ذهن الجيلالي منذ صغره ، وهي تركض خلف قطيع الأغنام يقول الكاتب :

" هذه الفتاة وهي تركض وراء قطيع أغنامها ، بجلبابها البني المغبر ، وأذياله المتدلية فوق بوطها المطاطي الأبيض ".[3]

- أم الجيلالي :

[1] - المصدر السابق ,ص 51.
[2] - المصدر نفسه, ص 52.
[3] - المصدر السابق، ص 94.

أمه امرأة مؤمنة بالتقاليد وتحب التردد على الأضرحة والزوايا والطلاب تأخذ البركة منهم دوما وتسعى لتدريس الجيلالي في صغره وأن يصبح ذات يوم شيخا ورعا للمدينة لاكنه خذل أمانيها بخروجه المبكر من المدرسة لكبر سنه .

محمد ساري

البطاقة السحرية

رواية

ثانيا: في رواية البطاقة السحرية1997م.

1- استثمار التاريخ :

عرفت الرواية عند محمد ساري نقلة نوعية اتسمت بممارسة آليات التجريب فيها، خاصة في رواياته المكتوبة باللغة العربية والتي تتخذ من الهوية والواقع المعاش مواضيع يستقي أفكار رواياته منها ، فكان لابد من العودة الى التاريخ العربي والتراث الإسلامي المشبع بالثقافة العربية الأصيلة لمحاورة الذات العربية والهوية المسلوبة ، وهذا النمط من الكتابة الروائية استدعى فيها الروائي بتراسل الفنون فغير بالموسيقى والرسم وتراسل الحواس مواكبا للعصر الحاضر .

يعتبر "محمد ساري " من الروائيين الذين حملوا السبق في تفاعله مع التاريخ واستنطاقه للتراث بشكل مختلف وأسلوب مغاير" وفي بنية روائية خاصة لابد أن تنتمي الى عصرها ، وأن تسعى إلى تجاوز عصرها في الآن نفسه ليس في توظيف التاريخ روائيا شيء جديد ، ولكن الحداثى هو وضع شرائح تاريخية في هيكل روائي مخصوص يضفي عليها دلالات لم تكن على السطح ومن هنا تأتي عصرنة التاريخ أو بعض التراث بعثا جديدا وحقنة بدماء عصرية"[1]

إن محاولة محمد ساري تأرخة الرواية باستحضار التاريخ العربي الإسلامي و استوقافه ، انبثق وعي جديد يوحي بتعرية التاريخ نفسه من مغالطات تلم به باعتبار التاريخ كينونة خطابية "معرفة بأحداث ماضوية أي تأريخية التاريخ الماضي فالمجتمعات التي لا تاريخ لها ، هي مجتمعات بدون كتابة ولا حقيقة تاريخية بدون سرد تاريخي ، فالماضي التاريخي لا يتحدد الا انطلاقا من وظيفته في الراهن "[2].

إن استنطاق الروائي للواقع المعاش من خلال عرض جملة الإشكالات أو الطابوهات منها السياسية والدينية من خلال استحضار التاريخ عموما والتاريخ الإسلامي خصوصا ، مركزا على الفكر السلفي الديني .

---

[1] - ادوار الخراط : الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية دار الآداب ، بيروت ، ط1 ،1993 ، ص 23.

[2] - المويقن مصطفى : تشكيل المكونات الروائية ، دار الحوار للطباعة والشيء والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1 ، 2001 ، ص 80.

إن توظيف الروائي للتاريخ في الرواية وخاصة الفتوحات الإسلامية فتح الرواية على أبعاد فنية جديدة امتزجت فيها جدلية الأنا والآخر ، فكانت الرواية تتراوح بين سندان الأصالة والتراث ومطرقة الحداثة فكان حضور الماضي بمثابة استشراف الآتي .

2 - **محتوى الرواية:**

موضوع الرواية "البطاقة السحرية" لصاحبها "**محمد ساري**" وهي رواية جزائرية في جميع جوانبها"[1].

عند القراءة الأولى للرواية نلاحظ عنوان العريض يحمل اسم مفتتح الحلم، عبر فيه " محمد ساري" عن أحلام الجزائريين قائلا: " لسنوات طويلة و نحن نركض اتجاه أبواب متسعة، حالمين باليوم الذي ستنفتح فيه الأنوار و الورود، خالدين فيها أبدا الدهر، و يوم انفتحت تحول الأفق إلى عاصفة هوجاء جرفتنا بوحشية جنونية أعادتنا إلى كنا، رفقة الوباء و الجهل و الظلمة الحالكة".

هي رواية متوسطة الحجم تتضمن ثمانية فصول في (136) صفحة أما فيما يتعلق بالمضمون فهي رواية اجتماعية من الدرجة الأولى تتحدث عن مشاكل و خفايا المجتمع الجزائري، و كان على رأسها المجاهد و الشهيد " مصطفى عميروش" الذي يمثل رمز الثورة الجزائرية و رمزا للطبقة المناضلة الواقفة في وجه الرشوة و المحسوبية.

و بشكل عام يدور مضمون الرواية حول الصراع القائم بين طبقات المجتمع الجزائري بعد الاستقلال المتمثلة في طبقة المجاهدين و الطبقة البسيطة، و طبقة أصحاب النفوذ الذين كانوا يوما من الأيام " **حركة** " تابعين للاستعمار الفرنسي "خونة"، الذين أصبحوا بعد الاستقلال ذوي مكانة مرموقة في مجتمعهم الجزائري معتبرين أنفسهم مناضلين و أصحاب الحقوق لدى الدولة الجزائرية [2].

أبدع محمد ساري في حبك أحداثه و أساس موضوع روايته لأفراد مجتمعه، مما أدى إلى ظهور عدة آراء و أقوال حول البطاقة السحرية و نذكر من هذه

[1] - محمد ساري: البطاقة السحرية, منشورات التنين، الجاحظية، الجزائر 2002.

[2] - محمد ساري: البطاقة السحرية,منشورات التنين، الجاحظية، الجزائر 2002، ص03.

الآراء و المقولات، ما قاله "أحمد منور" أن الرواية على قدر كبير من الفنية و الجرأة، فهي ترصد لنا بعض مخلفات حرب التحرير و ما أفرزته من مظاهر كان لها تأثير سلبي على المجتمع من خلال انحراف بعض المجاهدين و غرقهم في دوامة الماديات و المغريات المتنوعة" و نجد علاوة وهبي، يقول " رواية البطاقة السحرية هي بحق بطاقة سحرية بلغتها الجميلة و أسلوبها الرشيق و أحداثها المشوقة التي تشد بخناق القارئ، و لا تخلصها من ذاتها إلى بعد طي صفحتها الأخيرة"[1].

و بعد قراءة " علال سنقوقة " للرواية ،قال " قصد الكاتب في البطاقة السحرية" تعرية الواقع الجزائري الذي مازال حق اللحظة يقتات من فكر القبيلة لا من رأى الحضارة و الحوار"[2].

كقول أخير نجد " كحال بوعلي هو الأخير بعد قراءة الرواية" محمد ساري" أدى بانطباعه حولها حيث قال: " يقترب المؤلف في هذه الرواية من الواقع أكثر عندما يستعمل العامية، خاصة و أنه لم يلجأ فقط إلى الألفاظ و التعابير و الأمثال، بل استثمر أيضا الصور الفنية و الإشعارات".

3- بناء الزمن:

أ- الزمن في الخطاب الروائي:

تعد الرواية كفن أدبي أولا كنوع من أنواع الحكي ثانيا، الأكثر ارتباطا بالحياة و الواقع البشري عامة، و بالتالي بالزمن[3]، ذلك ما شهدت عليه الروايات التي كتبت إلى يومنا هذا مما رشحها لتكون موضوع درس يأمل النقاد عن طريقها: " معرفة كيفية تعامل الرواية مع الخبرة الإنسانية و كيفية تفاعلها مع الزمن و دوره في التصميم لشخصيتها و بناء هيكلها و تشكيل مادتها و أحداثها"[4].

من هنا اكتسب الزمن مكانا مهما في الدراسات النقدية، نظرا لكونه بنية خطيرة في تأسيس العمل الروائي و بات بمثابة الروح للجسد نشعر بها و لا نراها، السبب

[1] - محمد ساري: البطاقة السحرية (رواية) ،من الغلاف الخلفي.
[2] - المصدر نفسه، من الغلاف الخلفي.
[3] - محمد ساري: البطاقة السحرية (رواية)، ص 14.
[4] - المصدر نفسه، ص20.

الذي جعل الناقدة " سيزا قاسم" تصنفه كأول عنصر يستحق الاهتمام لأن طبيعته الأكثر فعالية في تشكيل الرواية و بنائها"[1].

- **إصطلاحا:**

ليس المقصود بالزمن هذه السنوات و الشهور و الأيام و الساعات و الدقائق أو الفصول و الليل و النهار[2] بل هو:" هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، و حيز كل فعل و كل حركة بل إن البعض لا يتجزأ من الموجودات، و كل وجوه حركتها و مظاهرها و سلوكها"[3].

لذلك لم يصل الفلاسفة إلى حصر مفهوم دقيق للزمن، رغم الحضور الذي يمارسه في جميع دقائق الحياة، إن زئبقية الزمن التي حالت دون تحديد مفهومه جعلت الفكر في محاولته إمساك خيوطه المتشابكة يكشف كل مرة مظاهر جديدة للزمن، يلبسها ليضيفها إلى لبوساته المتعددة[4].

هذا التعدد لمقولة الزمن فرض تعدد وجهات النظر إليه مما يساعد على ظهور دلالات مختلفة باختلاف الميدان المعرفي الذي تناولها بأدوات تحليلية تتناسب و طبيعتها.

و قد يستفيد ميدان ما من ميدان آخر لكن خلال ممارسته التحليلية تتشكل لديه تراكمات تسمح له بصياغة تصور خاص به للزمن، فيصير لكل ميدان زمنه الذي يتخذه موضع دراسته و تعد اللغة الأم من أهم المجالات التي يظهر فيها الزمن بصفة جلية، غير أن الفهم التقليدي اختزلها في أقسام الفعل المطابقة للزمن الفيزيائي و هي: الماضي و الحاضر و المستقبل[5]، لكن الأدب الذي وسيلته اللغة و موضوعه التجربة الإنسانية استطاع أن يعطي للزمن إمكانيات الظهور في صور

[1] - المصدر السابق، ص20.
[2] - هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، تر أسعد رزق، مراجعة العويطي مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972، ص09.
[3] - عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن و دلالته، الدار العربية للكتاب 1985، ص1.
[4] - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية،ص34.
[5] - الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسات في الروايات نجيب كلاني، عامل الكتب الحديثة، ص13.

مختلفة ليصير عنصرا فعالا، في بناء أشكال الأدب الفنية و هذا ما دفع بـ" هانزميرهوف".[1]

إلى تعريفه مميزا بينه و بين المكان معتمدا على أداء بعض الفلاسفة معتبرا إياه: " الصورة المميزة لخبراتنا، إنه أعلم و اشمل من المسافة (المكان) لعلاقته بالعالم الداخلي لانطباعات و الانفعالات و الأفكار التي لا يمكن أن نضيف عليها نظاما مكانيا و الزمان كذلك معطى بصورة أكثر حوارا من المكان"[2]

و هكذا يكون الأدب من المبادئ الأشد ارتباطا بالزمن بل يعتبره " هانز ميرهوف" مثل الموسيقى، فن زمني لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة[3].

و خير تعريف للزمن الروائي ذلك الذي قدم به "نعيم عطية" في دراسته " دلالة الزمن في الرواية الحديثة"، **ان** الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة و ينتهي بكلمة، و بين كلمة البداية و كلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية و بعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن، إذ أن استيعاب عمل أدبي لا يكون لحظيا أو آنيا مثل تأثير العمل التشكيلي، و إذا بحثنا عن السبب في ذلك الامتداد الذي يستغرقه الإعجاب بالعمل الأدبي فستجده في طبيعة الأداة التي يستخدمها الروائي ذاتها ألا و هي اللغة، إذ أن رص الكلمات بعضها إلى جوار بعض يتضمن فكرة الحركة و التتابع و الصيرورة".

عن مثل هذه النظرية للزمن هي التي حررت الرواية الحديثة من خطية الزمن التي طالما سيطرت على الرواية التقليدية فأصبح الروائي يوظف الزمن توظيفا جماليا، فقد تجده راجعا إلى الماضي يختار منه لحظة تملأ الحاضر، فنعيش الماضي في الحاضر"[4].

ب- **الإطار الزمني:**

- **الزمن الخارجي:**

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، ص07.
[2] - هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزق، مراجعة العويطي،مؤسسة سجل العرب،القاهرة،1972،ص07.
[3] - المرجع نفسه، ص09.
[4] - نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة العدد 170، فبراير 1971، ص19.

إن الزمن الخارجي بمثابة الإطار الزمني الذي تتمحور بداخله أحداث الرواية، و قد عرفه " محمد تواتي" بقوله: " هو الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية البداية و النهائية، و بالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي و ما يحتويه من موضوعات اجتماعية، إنه الزمن إطارا خارجيا لكامل الرواية"[1] و يعد إليه كلما ألحت عليه عملية الكتابة فيصبح من أحداث خطابه.

- **الزمن الداخلي:**

إن الزمن الداخلي من تصنعه شخصية البطل التي:" تغدو هي عقارب الزمن، فإن كانت حزينة تبطأ الزمن و إذا فرحت تسارع الزمن، فالأعوام المليئة بالأحداث المثيرة، تمضي ببطئ كبير من تلك الأحقاب القصيرة الخاوية التي يعصف بها الهواء عندما يكون صورة طبق الأصل على الأمس و الغد، و لا يعد العمل كله سوى يوم واحد يبدوا قصيرا مهما أمتد خيطه"[2].

ج- **التقنيات الزمنية:**

الآن ننتقل إلى زمن ذي تقنية، بعد وسيلة فنية يوظفها الكاتب حسب براعته الإبداعية و مدى تمكنه من الكتابة الروائية، و قد جعلت الافتتاحية الباب الذي سندخل منه إلى هذا العامل.

إن الراوي بدأ مباشرة بالافتتاحية إنما يبدؤها: " وسط الأشياء و القطع لحظة من حياة الشخصية في نقطة معينة فيبدأ القارئ من هذه اللحظة لا يعلم شيئا عما سيحدث"[3].

و بدأ الراوي الرواية وسط الأشياء تكسر التسلسل الزمني للأحداث، توقفها (الأحداث) لحظة من الحاضر لتعود بالقارئ إلى الماضي قد يكون متوغلا في القدم و مما يسبب خلخلة في ترتيب الأحداث وفق نمط زمني معين، و قد لا تكون العودة إلى الماضي بل مجرد وقفة يقف فيها الكاتب مكان أحداثه التي اختارها.

[1] - محمد تواتي: دراسة في رواية نجيب محفوظ، الذهنية، ص 109.
[2] - سمير الحاج شهين: لحظة الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1980، ص63.
[3] - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص30.

فالافتتاحية يسعى الكاتب فيها إلى تقديم معلومات تكون بمثابة مفتاح تساعد القارئ على متابعة السرد و فهم الأحداث ومن ثم اكتساب هذه وظيفة هدفها القارئ، يدخله عالما مجهولا من صنع المبدع [1] ، مقدمة له خلفية هذا العمل يتمكن بها من إصدار استنتاجاته أثناء القراءة و بعدها و من ثم كان الماضي و المكان طرفين أساسيين في بناء الافتتاحية.

د - **المفارقات الزمنية:**

يتميز الواقع عن الرواية بإمكانية احتواء العديد من الأحداث تقوم بها عدة شخصيات في لحظة واحدة، فإن أراد الكاتب الاستفادة من هذه الخبرات، كان مجبرا على تجاوز تلك الميزة، لأنه لا يملك خيارا غير كسر تسلسل الأحداث المنطقي، و إعادة النظر إلى تزامنها، إذ لا تزامن حدثي داخل النص الروائي، فاللغة لا تمنح الكاتب القدرة على ذلك، وليس بإمكانها تزامن نظرا لخطيتها، التي تضطر الكاتب إلى الانتقال إلى إيراد حدث قبل آخر قد يكون أسبق منه زمنيا، فنجده يعود إلى الماضي تارة، و أخرى يقفز إلى المستقبل، أ, التخلي عن شخصية في لحظة ما.

لعرض شخصية جديدة، ثم العودة إلى الأولى، و هكذا ينجر الخطاب الروائي،

أم نحن القراء فنكون إزاء زمنين.

- **زمن السرد:**

زمن القصة، فالثاني يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بها التتابع المنطقي، و يمكن التمييز هنا بين الزمنين على الشكل التالي: لو افترضنا أن قصة ما تحقق على مراحل حديثة منطقيا على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

[1] - الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص41.

فإن سير هذه الأحداث في الرواية يمكن أن تتخذ مثل الكشل التالي:

ج ⟵ د ⟵ ب [1]

هنا يكون ما يعرف بالمفارقات الزمنية التي تحدث خللا في زمن القصة، ستوقف عندها السرد، فاسحا مجالا للعودة إلى الوراء أو القفز إلى الأمام انطلاقا من لحظة الحاضر، لأن " الراوي لا يكتفي بنقل الأحداث كما وقعت فقط، بل يشكل عالما متخيلا، و لا يكون وفيا تماما لحياة الشخصية كما يفعل كتاب المذكرات بل هو مدفوع إلى توزيع عرض الحدث الواحد في صورة مختلفة"[2].

و تكون المفارقات الزمنية إما عن طريق الاسترجاع أو الاستباق " فالاسترجاع هو العودة إلى الوراء، و الاستباق هو الإطلاع على ما هو آت"[3].

و المفارقات الزمنية تكون خارج عن لحظة الحاضر سواء في الماضي أو في المستقبل، و سواء كانت بعيدة أم قريبة، فالمدة التي تغطيها المفارقات سواء كانت طويلة أم قصيرة يسميها " **جيرار جينيت**"[4] مدى المفارقة.

أما المسافة التي تستغرقها أثناء العودة بالحكي إلى الماضي ثم الرجوع به نحو لحظة الحاضر المتوقف عندها سماها سعة المفارقة[5].

و المفارقة سواء كانت استرجاعا أو استباقا تدرس انطلاقا من كونها تشكل زمن تابعا لزمن الحكي، فإن كان هذا الزمن خارجا عن زمن الحكي، نسمي ذلك استرجاعا أو استباقا خارجيا، أما إذا كان هذا الزمن ضمن الحكاية جاء لاحقا له أو سابقا، فإننا نسميه مفارقة داخلية.

و لقد ذكر صاحبا (مدخل إلى نظرية القصة) نوعين آخرين للإسترجاع و الاستباق ذاتي و موضوعي، فالأول ما كان خاصا بماضي الشخصية الروائية أو التي يتناولها الحكي، أو يستشرق مستقبلها و تطلعاتها، و الثاني الرجوع بالحكي

[1] - حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثاقفي العربي، ط1، 1993، ص73.

[2]- pierre louis rey : le roman. Edition hachette paris 1992 p 109 .

[3] -Pierre louis rey : le roman edition hachette paris 1992-p112.

[4] - Gerrare genette : figues 3 p91.

[5] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص28.

إلى ماضي تاريخي أو ماضي الشخصية، ولا عكس بالنسبة للاستباق هو التطلع إلى أحداث مستقبلية[1].

يعد السرد من أبرز عناصر الرواية و أهم وسائل التي يعتمدها الكاتب لنقل الأحداث و الوقائع.

و السرد هو العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي و ينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي و الحكاية أي الملفوظ القصصي[2].

فالسرد هو تقنية التي توسلها الراوي لنقل أحداث سواء كانت حقيقية أم خيالية لأن الرواية لا تعدو أن تكون عملا تخيليا عبر فعل السرد[3].

من الناحية المعمارية ينبغي أن نشير إلى أن رواية البطاقة السحرية تتكون من 137 صفحة، قسمها الروائي إلى 9 فصول تكون فيها الأحداث متداخلة، تارة يسرد علينا الروائي صفحة متعاقبة، و تارة أخرى يعود بنا إلى الماضي لوصف شخصية أو شيء ما أو سرد ذكريات مضت.....

- **نظام السرد:**

يؤطر الماضي جل العمل الروائي كون الأحداث التي يسردها علينا السارد، وقعت في الماضي، غير أن السارد يستحضر الحاضر ليفصل لنا الحادثة أو الحوار، لذلك نلاحظ تواجد هذه المفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة و هو ما يبرز بوضوح تكسير خطية الزمن و هو ما سوف نحاول استخراجه من وحدات الرواية.

الفصل الأول:

[1] - المرجع نفسه، ص 29.

[2] - مجموعة من المؤلفين: الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، ط1، الدار البيضاء، نقلا عن رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر، 1996.

[3] - محمد ساري: البطاقة السحرية، ص5.

تنفتح الرواية على وصف شخص بضمير الغائب (هو) دون ذكر اسمه فمثلا نذكر قوله:" في تلك الصبيحة القائظة، حيثما استيقظ ووجد نفسه جالسا فوق الفراش يتصبب عرقا....، لم يكن يعي بوضوح...."[1].

كما أن الروائي يسرد لنا الصراع القائم بين مصطفى و أحمد تكوش الذي يريد الحصول على البطاقة النضالية.

الفصل الثاني:

يتواصل توتر مصطفى من ذلك التوتر المزعج الذي أيقضه، و تتواصل أحداث الرواية بين مد و جزر، و يعود بنا السارد إلى الماضي ليروي لنا أحداث قصة حب هذا الشخص لحورية، و كيف أنها ساعدته إلى الصعود للجبل لمساندة إخوته المجاهدين، و كيف كان لقاءه الأول مع الخاوة، و مدى صبر حورية على فراق حبيبها لسنوات دون سماع أي خبر عنه و هنا ينتهز السرجان الفرصة لخطبتها فيرغمها والدها على ذلك فتقرر الفتاة الهروب من المنزل، و تلتحق بمصطفى بلقاء أبيها بوزهير حميد و مصطفى عميروش الراغب في الانتقام من السرجان.

الفصل الثالث:

هذا الفصل يسرد لنا الحالة المزرية التي عاشها أهل مدينة عين فكرون"[2] نظرا لندرة الأمطار، مما أدى إلى الجفاف و انتشار الحشرات و الرائحة الكريهة مما صعب عليهم العيش و عجزهم في توفير حاجياتهم.

الفصل الرابع:

هنا تظهر شخصيتين تهدمان جدار العداوة بين البطلين السابقين و هما جمال ابن مصطفى و شفيقة بنت السرجان، حيث يصفها من ناحية الشكل الخارجي و علاقتهم الأسرية، ثم ينتقل إلى سرد حياتهما الدراسية من مرحلة الابتدائية إلى

[1] - محمد ساري: البطاقة السحرية ، ص49.

[2] - محمد ساري: البطاقة السحرية ، ص103.

المتوسطة وصولا إلى المتوسطة وصولا إلى الجامعة، حيث كانا تلميذين مجتهدين يتنافسان على إلى المراتب، و ينتقل بعد ذلك ليسرد لنا كيف تحولت المنافسة إلى صداقة وطيدة سارت بهما نحو قصة حب صادقة عفيفة.

الفصل الخامس:

في هذا الفصل يسرد لنا محمد ساري جريمة وقعت في حق رجل ما، حين أطلق عليه رجل آخر طلقة نارية، و هنا ينشب صراع بين رجال الدرك و ابن هذا الرجل المغتال، و بعد نقاش طويل يقنعه الدرك بترك العدالة تأخذ مجراها و تعاقب المجرم فيقبل و يطلب من أهله العودة و ترك الأسلوب الجاهلي.

الفصل السادس:

سرد محمد ساري في هذا الفصل أحداثا متداخلة كثيرة عن أحوال المجاهدين إبان الثورة، و كيف أنهم كانوا يضحون بالغالي و النفيس في الجبال الوعرة كأنهم ذئاب أو وحوش يصارعون الموت كل يوم و يزداد طموحهم في نيل الحرية كل دقيقة يعيشونها تحت سيطرة الاستعمار، كل هذا يرويه مصطفى إضافة أنه يتذمر و يتحسر لفراق حورية التي ماتت بعد ولادتها لجمال ابنها البكر.

الفصل السابع:

أما عن محمد ساري في هذا المقطع فقدم لنا حوارا مطولا دار بين مصطفى عميروش و ابنه جمال، الذي هو الآن يعتبر رجل البيت و هو ذراع الأب الأيمن الذي يعتمد عليه باعتباره شيخا طاعنا في السن، كما أنه صور لنا احتفاظ ذاكرة مصطفى بمعاناته مع أصدقائه المجاهدين حيث أنها بقيت عنده صفحة سوداء لا يستطيع أن يطويها رغم مرور عشرين عاما على الاستقلال.

الفصل الثامن:

في هذا الجزء يعقد مصطفى اجتماعا يحضره الكثير من المجاهدين، فيما يتأخر هذا المجاهد قليلا في مكتبه، لكن ينشب خلاف و ضجيج كبيرين حيث تعود طرح قضية البطاقة التي يرفض مصطفى إعطائها لأحمد تكوش، و ينتهي الاجتماع بعدم

الاتفاق لأن الأول أراد أن يعطيه هذه البطاقة التي بقيت لديه حلم لا يفتأ أن يتحقق، فيرفض الآخرون هذا القرار و يعلن مصطفى عن اختتام الاجتماع على أن يعتقد في يوم لاحق سيحدد فيها بعد.

الفصل الأخير:

هذا الفصل فصل الانتقام لأن مصطفى عميروش كان يحمل جميع مشاعر الكره و البغض للسرجان بوصفه عدوه، فقد كان العنصر الفاسد في المجتمع و المنافق الذي يوصل أخبار المجاهدين إلى الجند الفرنسي إضافة إلى كل هذا خطب حبيبته حورية حيث كان ذلك الخبر بالنسبة لمصطفى بمثابة الصاعقة على قلبه، هذا ما دفع به إلى قتل السرجان في آخر الرواية أمام الملأ حيث كان ذلك في الشارع ما جعل ابنه جمال يقف صامتا حائرا أمام الجريمة التي ارتكبها والده الفاضل.

4- بناء المكان:

أ- المكان أو الفضاء الروائي:

لم تكن القصصية السابقة للرواية تستمد عالمها من حدود في المكان ولا حتى من أجواء مثالية واضحة، و إنما كانت ضبابية مطلقة بحكم اتصالها برؤية في الزمن مطلقة كما أسلفنا، و بحكم تأديتها رؤى شاملة تأبى طبيعتها الانحصار في بيئة أو وسط، أما الرواية فقد اقتربت ظهورها ببدايات معينة متميزة عما سواها، و ليس من باب الصدفة أن تقترن أصول الرواية ببداية مفهوم الدولة، الأمة، و من هنا صارت الرواية في أحداثها و شخصياتها و قيمها محيلة على وسط أو أوساط معينة و بينة أو على الأقل ممكنة التحديد، و قد تطورت متانة اتصال الرواية بعالم مكاني محدد عبر مسارها الطويل، و تفاوتت أهمية هذا المبدأ و اختلفت طرائق تجسيمه بحسب أنواع الروايات و مذاهب منشئها و قد بلغ هذا الميسم قمته مع تبلور مفهوم (الوطن) ذي الحدود الجغرافية المضبوطة، و على هذا النحو تم للرواية تحديد المكان إلى جانب الزمان، فتخلصت من الإطلاق و غدت منتمية إلى

فضاء القصص المحدد في الأصل على الرغم على ما قد يكون له من أبعاد إنسانية و فلسفية مطلقة [1].

ولعل" حميد لحميداني" قد سبق النقاد العرب إلى معالجة الفضاء الروائي، عالجه أولا بعنوان الفضاء الحكائي، و ميزه من المكان و أشار إلى أنه أوسع و أشمل[2].

ثم نسمي أشكال يتجلى فيها، الفضاء الجغرافي- فضاء النص – الدلالي و الفضاء من حيث هو منظور روائي...[3].

و يصل حميد لحميداني في نهاية كلامه عن الفضاء الروائي إلى أنه ينشأ عن طريق التحام السرد و الوصف، و السرد في رأيه يشكل أداة الحركة الزمنية، أما الوصف فهو أداة تشكل صورة المكان[4].

لكن هل نفهم من كلام الناقد أن الفضاء الروائي هو الحيز المكاني و الحيز الزماني في الرواية؟.

إن الفضاء الروائي يمكن أن يتحدد بالمكان في زمن محدد...[5]، و هنالك من حدده بأنه: كل معقد لا يمكن اختزاله إلا مجرد وصف للأمكنة.[6] و خلص ناقد آخر معتمدا على ما توصل إليه لحميداني، إلا أن مكون الفضاء الروائي هما الزمن الروائي (آلية السرد) و المكان الروائي(آلية الوصف)، وقد التفت الناقد إلى مسألة مهمة جدا، في هذا المضمار، و هي ترابط الزمان و المكان في العمل الروائي، و لكنه درسها منصفتين على سبيل تسهيل الدراسة فحسب[7].

ألح الكثيرون على مسألة تلازم الزمان والمكان في العمل الروائي وفي طليعته الفليسوف الظاهراتي "غاستون باشلار"، حيث أقر أن الزمان يترك علاماته على المكان وأن المكان عبر تحولاته يدب على وتيرة الزمان.

---

[1] - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها و نشأتها الأدب العربي المعاصر، ص22.

[2] - حميد لحميداني: روائي و ناقد مغربي له عدة كتب أكثرها أهمية، النقد الروائي و الأيديولوجي، سحر الموضوع، أسلوبية الرواية في التنظير و الممارسة.

[3] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية سلسلة عالم المعرفة 240، ص46.

[4] - حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،ط 2003،ص64

[5] - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 53-62.

[6] - المرجع السابق، ص80.

[7] - المرجع نفسه، ص80.

ويذهب عبد الرحمان منيف إلى الربط بين الزمان والمكان عبر رؤية شبيهة إلى حد ما رؤية "باشلار"، إذ يرى أن: المكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين عاشوا فيه، والبشر هم تلخيص للزمن الذي كان، وفي مكان محدد بالذات.[1]
إذا البشر حسب منيف هم مادة الربط بين الزمن والمكان وهذا ما يحيلنا إلى ما أسماه باشلار "وتيرة الجهود الإنسانية" روح الزمان والمكان هم البشر وهما متلازمان... ونرى من إشارات هذا التلازم عدم ثبات المكان إذ أنه متحول أبدا... عبر الزمان.

ب- أهمية المكان الروائي:

لا يشكل المكان الوعاء الروائي فحسب بل يؤدي دوره في العمل كأي ركن آخر من أركان الرواية، ويخطئ من يفترض أنه تكوين جامد محايد...[2] فهناك من يرى في المكان هوية العمل الأدبي الذي افتقد الإمكانية يفتقد خصوصيته وثانيا أصالته،[3] نتلمس في معظم الروايات أهمية عظيمة للمكان قد يتلقف في بعضها دور البطولة.

فللفضاء في الرواية دور مميز في بناء النص الحكائي فبالإضافة إلى كونه الأساس الأول الذي تتركز فيه وترتكز عليه أحداث الرواية، فإنه يتخذ أبعادا ومعاني متعددة قد تصبح هي المحور الأول لوجود العمل الأدبي ككل، فالفضاء في الرواية يتخذ أشكالا متعددة تفتحه على آفاق تشكيل الفكرة في النص،[4] وعلى أساسه يمكننا التمييز بين أساليب الكتابة الروائية، فسيميائية الفضاء في النصوص الأدبية تجعله أبعد من أن يكون مجرد تشكيلات هندسية وأبعاد فراغية مسطحة، بل يتحول إشارات محملة بقوة بلاغية قادرة على تقديم الرؤية الفكرية والإيديولوجية بصورة تحدث الأثر الجمالي في المتلقي.[5]

- **القرية:**

إن المكان يشكل مكونا أساسيا من مكونات العمل الروائي، فهو يعطي نكهة خاصة لأحداث الرواية، فالمكان يساهم في صناعة أحداث ووقائع الرواية وهذا ما نلاحظه في "البطاقة السحرية" فالمكان واضح المعالم والحدود، دون ضبابية، وقد

[1] - عبد الحميد المحادين: تقنيات السردية في روايات عبد الرحمان مونيف، المؤسسة العربية، بيروت ط1، 1999، ص80.
[2] - ماهر جزار: أرض السواد و خضار السرد، الطريق العدد4 ، 1959، ص140.
[3] - عبد المجيد رزاقط: في بناء الرواية اللبنانية، منشورات الجامعة اللبنانية، 1999، ج2، ص701.
[4] - عبد الرحمن منيف: سيرة مدينة (الرواية)، المؤسسة للنشر، بيروت، ط1، 1994، ص5.
[5] - عبد الرحمان منيف: عروة الزمن الباهي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1999، ص89.

ترك المكان أثره على وقائع روايتنا، وعلى طبائع شخصياتها وقد ظهر مكان حدوث أحداث "البطاقة ظهورا واضحا جليا متمثلا في قرية "عين فكرون" الواقعة في الشرق الجزائري.

من أمثلتها يقول "محمد ساري" :"... التحق مصطفى عميروش بالثورة كانت تصلهم أخبار سكان عين فكرون..."[1] بل وعمد إلى وصف هذه القرية وذلك عبر وصف سكانها لأن المكان يأخذ شكله من قاطنيه، فيقول: "لكن هناك في عين فكرون الناس تعرف، والعيون ثاقبة والأفواه ثرثارة لا تصمت".[2]

لكن على الرغم من هذا فعين الفكرون لا تشكل سوى الفضاء العام للرواية وقد قدمه لنا الراوي في شكل صور جزئية تتمثل في أماكن فرعية تشكل لنا في مجملها صورة نهائية وكاملة للفضاء الروائي في "البطاقة السحرية" وسنبين ذلك عبر التضاريس المكانية التالية:

- الأمكنة الشعبية:

تمثل الأمكنة الشعبية ملمحا بارزا من ملامح التضاريس الجغرافية في رواية البطاقة السحرية حيث تشكل البنية المكانية المركزية التي تدور حولها الرواية[3] وتتمثل مفردات هذه الأمكنة في الأماكن الشعبية التي تسكنها الشخصيات: كمنزل مصطفى عميروش، وبيت بوزهير حميد.

وهي بشكل عام تمثل الأماكن التي يرتادها بسطاء الناس وهي على النحو التالي حسب ورودها في الرواية: الدكاكين، المحلات التجارية، دار البلدية، الشارع، والمقهى خاصة...

وقد تحدث السارد عن هذه الأماكن الشعبية في عدة مناسبات فمثلا "ذكرت الدكاكين عدة مرات في الرواية كمثال قوله: "قبل الاستقلال حين أغلقت الدكاكين الأخرى لوقع المئونة"،[4] لكن على الرغم من ذكره لعدة أماكن إلا أننا نلاحظ تركيزه على مكان شعبي أكثر من الأماكن الأخرى ونقصد به المقهى هذه الأخيرة التي تعد ملتقى الأخبار، والأهواء الشعبية ونستشهد على ذلك بالعبارات التالية: "حينما غادر معا المكتب وقطعا الشارع الكبير راجلين، وقعدا حول طاولة في

---

[1] - غالب هلسا: مقدمة من كتاب باشلار، جماليات م س، ص 5-6.

[2] -G.Geneette-Figure ela lerrerature et respace page 43.

[3] - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، ط1، ص17، 71.

[4] - محمد ساري: البطاقة السحرية ص7.

مقهى هذا الأخير لشرب القهوة، تكلم الناس وأطلقوا العنان لخيالهم وهواجسهم"،[1] وفي موضع آخر يقول: "إنه في المقهى يطعن في شرف ابنتي حورية وابنك جمال".[2]

ويتضح لنا من خلال تتابع هذه الأماكن الشعبية هي منها على النسيج السردي وقد يرجع هذا إلى أن السرد الحكائي عني بتتبع حياة عدة شخصيات تعيش في بيئة شعبية كمصطفى عميروش والسرجان أحمد تكوش وغيرهم.

فقد كثرت الأماكن الشعبية في النص وتضاءلت الأماكن الأرستقراطية إلى حد كبير بل وانعدمت، وقد عبرت هذه الأماكن على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية الضعيفة لهذه البيئة المكانية.

كما لاحظنا شعور الشخصية الروائية بالرتابة والملل وميلها إلى التجديد والتغيير والتمرد على السكونية، هذا مثلما فعل "جمال عميروش" الذي انتقل من حياة القرية الروتينية إلى حياة الطبيعة، والانعزال وحده، وهذا ما أكده السارد في قوله: "منذ صغره وهو يتهرب من الركض بين المنازل والأزقة والصياح والصراخ، ويقصد الوادي القريب، يسترق السمع إلى خرير الماء وزقزقة الطيور المتنوعة، وأصوات الحيوانات الأليفة الصادرة من أماكن مجردة...".[3]

- المدينة:

في مرحلة الرواية لاحظنا تغير وقائع الرواية تبعا لتغير مكان حدوثها ففي البداية كانت الأحداث تجري في القرية في فترة الآباء، لكن مع بروز شخصيات جديدة المتمثلة في الأبناء "جمال عميروش وحبيبته شفيقة" انتقلت أحداث البطاقة إلى المدينة، وهذا بعد نجاحهما في شهادة البكالوريا التي لم تكن بالنسبة لهما مجرد شهادة نجاح بل كانت بابا ومفتاحا للحرية حتى يتخلصا من قيود القرية وأهلها، وقد اعترف السارد بهذا الأمر، وهو يقو: "ويدركان جيدا أن البكالوريا هي فعلا مفتاح الحرية...".[4]

كان الانتقال من المكان الأصلي الأول للرواية وهو من القرية إلى المدينة نقطة هامة زعزعت المشاعر والآراء سواء لدى الشخصيات أو لدى السرد وهذا ما

---

[1] - المصدر نفسه، ص56.

[2] - مراد عبد الرحمن مبروك: جيبوليكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص102.

[3] - محمد ساري: البطاقة السحرية ، ص7.

[4] - محمد ساري: البطاقة السحرية ، ص 11.

نجده في قوله: "وهما لا يكفان عن مقارنة حياة القرية المملة الرتيبة في مقابل حياة المدينة الحرة الطليقة"[1] كذلك كما وجدنا السارد وصف القرية في المرحلة الأولى تحدث أيضا عن المدينة ووصفها وصفا دقيقا بدءا باسمها وسكانها وعمرانها فمثلا نجد قوله: "...الدزاير مدينة كبيرة لا يعرفك فيها أحد ولا يهتم بك الناس سواء كنت بطلا مثل عميروش أو حركيا مثل البشاغا بوعلام".[2]

في هذا القول اكتف بوصف سكان المدينة بعد تعين اسمها في القول التالي سنلاحظ أن "محمد ساري" بدأ بوصف المدينة وصفا دقيقا يشمل شوارعها ودكاكينها وأضواءها وغير ذلك فيقول: "ثم أخيرا يسرحان طويلا راجلين عبر شوارع العاصمة المكتظة بالناس مسرورين كطفلين.... فيطوفان شارعي ديدوش مراد والعربي بن مهيدي مرات عديدة يفترسان الواجهات الزجاجية المتلألئة الأنوار والملابس الفاخرة...[3]

كما لا ننسى أن نذكر المكان المهم للشخصيتين السابقتين الذكر في المدينة المتمثل في "الجامعة" التي مثلت مكانا للحرية والراحة والتخلص من القيود ويتجلى هذا في قوله: "يعترف كلاهما أن اللقاءات الحقيقية بينهما بدأت في الجامعة إذ وجد حرية الاختلاء بعيدين عن الأعين المتهمة وأمكنة يثرثران فيها طوال النهار دون أن يزعجهما أحد".[4]

ج- الفضاء الدلالي:

فتضاريس الفضاء الدلالي تنتقل من الحيز المكاني المحدود بحدود جغرافية معينة إلى حيز أكثر اتساعا هو الحيز المجازي والدلالي والرمزي الذي تصوره الأماكن المختلفة في الرواية.[5] وأمثلتها في الرواية كثيرة نذكر منها:

الفراش أو السرير، فمثل ما هو معروف لدينا جميعا أن السرير أو الفراش هو مكان للنوم والاستراحة من التعب والضوضاء التي تملأ نهارنا، لكن في روايتنا هذه أعطاها الكاتب معنى آخر فبعد أن كانت مجرد أماكن للراحة أصبحت مكانا لاسترجاع الماضي واستحضار الذكريات ومطاردة الكوابيس والأحلام، مكانا للتركيز والتخلص من حياة الواقع، ونستشهد عن ذلك بالمقاطع التالية:

---

[1] - المصدر نفسه، ص69.
[2] - المصدر نفسه، ص77.
[3] - المصدر السابق، ص77.
[4] - المصدر نفسه، ص56.
[5] - المصدر نفسه، ص77.

يقول محمد ساري: "... حينما استيقظ وجد نفسه جالسا فوق الفراش يتصبب عرقا يلهث في تنفس سريع ومضطرب[1]، لم يكن يعي بوضوح وشفافية بأنه سيرتكب جريمة طالما راودته في لحظات حنينية إلى الماضي.[2]

ويقول في موضع آخر: "مكث شارد الفكر مستلقيا فوق السرير يحاول التركيز واستعادة حالته الطبيعية".[3]

كذلك نقل السيارة من اعتبارها وسيلة نقل إلى مكان لتجاذب الشارع ونقطة يتقاطع فيها الماضي والحاضر فيقول: "خيم صمت مفاجئ وأصبح المكان يضيء بالرجلين كأن السيارة أقفرت فجأة بحيث لا تتسع لجسميهما المكهربين.[4]

تعد رواية البطاقة السحرية للكاتب الروائي " محمد ساري رواية إنسانية تاريخية تعاجل قصة حب و بطولة شعب، و تصور القطر العربي الجزائري إبان الثورة المباركة و العلاقات الإنسانية الصادقة بأسلوب فني مشوق، و حوار نابض بالحياة و الغوص في عمق وروح اللهجة العربية الجزائري.

5- سيميولوجية الشخصيات الروائية:

تحتوي هذه الرواية على شخوص عدة تم تقديمها عن طريق السارد من خلال الأدوار التي تتقلدها في النص، و من ثم تكسب قيمتها من خلال حضورها فيه.

أ- الشخصيات الرئيسية:

حيث نجد أن " مصطفى عميروش"" أحمد تكوش" احتلا القسط الأوفر في الظهور طيلة مسار الرواية بوصفهما الشخصيتان الرئيسيتان فيها.

- مصطفى عميروش:

فهذه الشخصية المتمثلة في المجاهد " مصطفى عميروش" يعد مركز الرواية.

---

[1] - المصدر السابق،ص 13.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] -المصدر نفسه، ص04.

[4] - سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، دط، دت، ص 77-78.

و عنصرها الأساسي الذي تدور حوله جل أحداثها الرواية التاريخية إبان الاستعمار جالسا فوق الفراش يتصبب عرقا و يلهث في تنفس سريع و مضطرب"[1].

و يواصل في وصف شكله الفيزيولوجي لإعطائنا صورة عن شكل جسمه و ملامح وجهه فيقول" كان طويل القامة، نحيفا، لكنه قوي البنية، تتوسط وجهه المعظم بالوجنتين البارزتين شلاغم سوداء كثيفة الشعر منحدرة قليلا محلقة حول الشفتين يكشف شعر رأسه بياض من الشيب لم ينتشر بعد لوهم صاحبه بأنه شاخ و آن الوقت كي يفكر في الاستعداد للموت المريح"[2].

و بوصفه بطل الرواية و الشخصية الرئيسية فيها، فيستلزم على الروائي إعطاء جميع تفاصيله على مستوى الجسم و اللباس و هذا ما قام به " محمد ساري" في نصه حيث قال:" كان يلبس على مستوى الجسم صيفية رمادية اللون تتكون من سروال و قميص بنصف ذراعين"[3].

لكننا نجد أن الروائي ركز لنا على تصوير حالة البطل النفسية في عدة محاور نذكر منها " كان مضطرب البال منفعلا و متعبا رغم أنع نام مبكرا كعادته نوما متصلا دون انقطاع"[4] و قوله:" انتعل حذائه الصيفي و غادر البيت متمنا أن تتحسن حالته النفسية كي يتمكن من الاجتماع "[5].

و نجد " محمد ساري " في روايته صور " مصطفى عميروش" مناضلا رجلا حكيما ذو منطلق و مكانة في مجتمعه رغم بساطته، هذا الرجل يعيش حالة نفسية مزرية من فور إستيقاضه من النوم بسبب رؤيته لحلم مزعج جعله يتلهث من الخوف و في صراع بين الحلم و الحقيقة.

- أمحمد تكوش:

أما الشخصية الثانية و المتمثلة في " أحمد تكوش" الذي يمثل الرجل المنافق المساعد للمتحل المستعمر الفرنسي، فهو الجزائري الذي تنطبق عليه جميع صفات

[1] - محمد ساري: البطاقة السحرية ، ص5.
[2] - المصدر نفسه، ص6.
[3] - المصدر نفسه، ص5.
[4] - المصدر السابق، ص6.
[5] - المصدر نفسه، ص6.

الخونة كما يطلق عليه بالعامية " القومي" فمن خلال الرواية يعتبر المسهل الثاني في صيرورة و تطور أحداثها و يصوره لنا " محمد ساري" حين يقول سبقته كرشه المنتفخة الفائضة على حزامه السميك العريض"[1].

و عن حالته العائلية يقول " متزوج و له أولاد و بنات و يسكن في منزل كبير وسط القرية في الشارع الرئيسي...."[2]. و يواصل السارد في تقديم هذا الشخص فيقول:" يملك حانوتا واسعا يبيع فيه المواد الغذائية"[3] و" قضى سنوات في الجيش الفرنسي....."[4]، " ويجلس في المقهى حول لعب الورق و الدومينو...."[5]، " ولا ينسى تحية العلم الفرنسي المرفوق على باب مقر البلدية، كلما مر قربه"[6]، و أخيرا " عمل شامبيط في القرية وضواحيها لفترة"[7].

كما أننا لاحظنا في عدة مواضع من الرواية أن هذه الشخصية مستغلة لأفراد قريته و انه " لا يبحث عن خلق إلا ووراء ذلك مصلحة يقضيها إن عاجلا أو آجلا"[8].

كذلك يصف الروائي و هو يتجول في القرية بزيه العسكري متبخترا معلنا للجميع أنه برتبة سارجان و ليس كابران مثلما يتصورون"[9].

ب- **الشخصيات الثانوية:**

أما الصنف الثاني من الشخصيات فهي الشخصيات الثانوية و هي ظهور خلال مسار الرواية و التي تظهر كعناصر مساعدة للعناصر الفاعلة في النص و التي لا تتغير من خلال مسار الرواية و لا تطرأ عليها تحولات و لا تؤثر فيها الحوادث بشكل كبير رغم أنها تحتل مكانة رمزية في النص الروائي.

و تتمثل هذه العناصر في:

---

[1] - المصدر نفسه، ص8.
[2] - المصدر نفسه، ص 91.
[3] - المصدر نفسه، ص 91.
[4] - المصدر نفسه، ص 91.
[5] - المصدر نفسه، ص 91.
[6] - المصدر السابق، ص 91.
[7] - المصدر نفسه، ص 91.
[8] - المصدر نفسه، ص 07.
[9] - المصدر نفسه، ص 07.

- حورية :

التي تمثل الشخصية المساعدة لمصطفى عميروش و حبه حيث أنها ساعدته في الالتحاق بالمجاهدين و بذلت ما بوسعها لتبقى وفيه له، و نلاحظ ورود اسمها في عدة مواضيع نذكر منها: " حورية طفلة مرحة....."[1]. " خيم الحزن على وجه حورية" [2]، "مكثت حورية"[3].

- بوزهير حميد:

الذي يمثل أب حورية و يصوره الروائي في نصه بقوله: " كان أبوها بوزهير حميد رجلا فقيرا و بسيطا ينصهر في رأي الجماعة بسهولة خجولا محتشما لا يقدر على رفض طلب وفد من كبار أهل القرية"[4].

" يشتغل نجارا في إحدى ورشات المعمرين في المدينة الكبيرة"[5].

" يفضل العزلة في النقش على أرض المحاذية على أن يلتحق بالمقهى لإضاعة الوقت في لعب الدومينو أو الكارطة"[6].

كما ورد اسمه في عدة مواضع طوال سرد الرواية بوصفه شخصية أساسية تكمل دور الرئيسية فيه، و لتوضيح ذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر: " ابتسم بوزهير حميد"[7]، " بوزهير حميد من العمل"[8]، " وجده بوزهير حميد"[9].

- شفيقة:

و التي تظهر في الفصل كشخصية رئيسية فيه، تترجم كمظاهر الطفلة المدللة الوحيدة و المتجمدة في دراستها و هنا مثلت ابنة السرجان الذي مثل عدو مصطفى عميروش في الفصول الأولى من الرواية، و بعد ذلك تنتقل طور الدراسة و

[1] - محمد ساري: البطاقة السحرية ، ص25.
[2]- المصدر نفسه، ص 25.
[3] - المصدر نفسه، ص 29.
[4] - المصدر نفسه، ص 30.
[5] - المصدر نفسه، ص 30.
[6] - المصدر نفسه، ص 34.
[7] - المصدر نفسه، ص 40.
[8] - المصدر نفسه، ص 40.
[9] - المصدر نفسه، ص 44.

الاجتهاد و الطفولة البريئة إلى اتجاه آخر و غير مجرى حياتها فهي الآن شابة، تبحث عمن يشاركها أفكارها و يكون لها سندا و بذلك تدخل في قصة حب مع ابن مصطفى عميروش الذي يسمى جمال، ورد اسمها في مواضع نذكر من ذلك " شفيقة ابنتها هي الوحيدة"، " شفيقة ابنة السرجان"[1].

كما أن محمد ساري في سرد الرواية وضح وضعيتها الأسرية بين إخوانها فقال " كانت شفيقة هي الصغرى و البنت الوحيدة وسط جيش من الذكور"[2].

- جمال:

و هو الشخص الذي يكون في بداية الأمر تلميذا مجتهدا يدرس مع شفيقة، و يكون بينهما منافسة قوية لنيل المراتب الأولى و الجوائز التشجيعية، و فيما بعد يكبر الشابان و ينجذب كل واحد منهما للآخر بسبب الاحتكاك المستمر بينهما، حيث أنها يدرس في الجامعة نفسها، و بهذا تنموا قصة حب شفيقة ابنة السرجان عدوه اللدود، وقد وضحت الرواية في عدة مقاطع شخصية جمال و من ذلك: " كان طويلا و نحيفا يشبه أباه"[3]، " و كان جمال عميروش بطبعه خجولا يميل إلى الصمت"[4]، ويركز الروائي على شخصية جمال عميروش المنطوي على نفسه لأسباب مجهولة فيقول:" جمال طفل خجول و ذكي" ثم " فيما كان جمال ينزوي في الطاولة الأخيرة،[5] أما عن حياة جمال الأسرية فيشير محمد ساري إليها بقوله: " كان جمال هو البكر، و " أما جمال فإنه عاش حياة عائلية هادئة عرف منذ صغره بأنه يتيم"[6]، " و ترعرع بين حنان الأب و الزوجة الثانية"[7].

ج- الشخصيات الهامشية:

أما هذا الصنف من الشخصيات، فهي الأشخاص التي أشار إليها محمد ساري إشارة طفيفة، لأنها لا تعتبر أساسية، إنما ورد ذكرها كأشخاص مساعدة في مواقف مختلفة أثناء سير الرواية، فظهر في فترات قصيرة و تختفي نهائيا لتظهر

[1] - محمد ساري: البطاقة السحرية ، ص61
[2] - المصدر نفسه، ص 64.
[3] - المصدر نفسه، ص 60.
[4] - المصدر السابق، ص 60.
[5] - المصدر نفسه، ص61.
[6] - المصدر نفسه، ص61.
[7] - المصدر نفسه، ص64.

أشخاص أخرى، فهي تساهم في تفعيل أحداث الرواية بوصفها رواية اجتماعية بالدرجة الأولى.

فتناولنا للرواية يجعلنا نفهم أنها تروي علاقة الناس و اختلاف طبقاتها الاجتماعية و كذا أخلاقهم و تصرفاتهم، مثل: الحب، الكره، الظلم، الخيانة، الوفاء..... و غيرها من الأخلاق الحسنة و البذيئة.

كل هذا نستنتجه أثناء قرأتنا الممتعة في روايتنا التي عرضت في شكل فصول يتميز كل فصل منها بشخصيات جديدة إضافة إلى شخصيتها الرئيسة و نحن في هذا الصدد نخلص إلى شخصيات كثيرة جدا يصعب علينا ذكرها جميعا، لذا سنعطي أمثلة في شكل مقتطفات من الرواية للتوضيح و من ذلك:

- الخاوة:

أي المجاهدين: " " الخاوة...."[1]، " سمعنا بأن الخاوة"[2].

- مسبل القرية:

" سمع لنبأ من مسبل القرية"[3].

- عبد الهادي رمضان:

و هو أحد المجاهدين إلى جانب مصطفى:" وجد عبد الهادي رمضان مذبوحا على عتبة منزله"[4]، " كان عبد الهادي رمضان حركيا"[5].

- ميسيو غميز:

و الذي لعب دورا لا بأس به في مواقف الرواية و من ذلك " من أول الخبر إلى ميسيو غميز"[6].

- الحاج مجبور:

[1] - محمد ساري: البطاقة السحرية ، ص65.
[2] - المصدر نفسه، ص27.
[3] - المصدر نفسه، ص29.
[4] - المصدر نفسه، ص30.
[5] - المصدر نفسه، ص32.
[6] - المصدر نفسه، ص32.

و الذي مثل الإنسان المتدين و الصديق الواعظ و المرشد الذي يريد الصلح بين الطرفين الرئيسين في الرواية (السرجان و مصطفى عميروش)، حيث " كان الحاج مجبور طاعنا في السن يتجاوز السبعين و مجاهدا قديما من السنوات الأولى من الثورة"[1]، و قال: " الحاج مجبور في نبرة الخاشع و الواعظ الديني"[2].

التناص (intertextualité):

ظهور التناص كمنهج نقدي في ميدان النقد الأدبي في منتصف الستينيات من القرن الماضي، وهو مصطلح جديد وان كانت ملامحه ظهرت في إرهاصات سابقة في مجال الدراسات النقدية، ويتداخل مفهومه في مجالات عديدة مثل مجال الأدب المقارن، ومجال دراسة المصادر والسرقات الأدبية، لذا ينبغي أن نتطرق إلى مفهومه اللغوي للوقوف على أصل الكلمة وتطور دلالتها، وتحديد صورته واصله لغويا لتذليل صعوبة فهمه.

أ- التناص لغة:

من نص، نصا على الشيء، رفعه وأظهره، فلان نص: إي استقصى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده، والنص مصدره واصله أقصى الشيء الدال على غايته إي الرفع والظهور والتناص ازدحام القوم"[3].

و"ناص" غريمه،استقصى عليه وناقشه، وهي مأخوذة من المادة نصص ونص المتاع نصهن وغريمه ناصه، استنصى عليه، انتص الشيء ارتفع و استوى واستقام وتناص القوم ازدحموا"[4]

التناص من نص، نص الشيء رفعه وأظهره، نقول نصصت الحديث إي رفعته إلى صاحبه[1].

[1] - المصدر السابق، ص14.

[2] - المصدر نفسه، ص20.

[3]- احمد رضا: معجم اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص 472.

[4]- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مؤسسة، اسطنبول، تركيا، ج1، ط2، 1989، ص926.

التناص ازدحم القوم، مضايقة بعضهم بعضا في مكان ضيق وتدافعهم في حلقة تجمعية[2].

القوم عند اجتماعهم، إي ازدحموا، و(نصص) المتاع: جعل فوق بعض، و(نص) الحديث إلى صاحبه: رفعه واسند إلى من أحداثه، و(ونصصت) الرجل استقصى مسألته حتى استخرج ما عنده.

فالتناص لغة هو الرفع والإظهار والاستقصاء والمعاني الواضحة والمنافسة في الشيء، وهو أيضا الاستواء والاستقامة، وأخيرا هو الازدحام والتجمع.

ب- اصطلاحا:

أما التناص بمفهوم الاصطلاحي: فيحمل بعض معاني المفهوم اللغوي،فقد ظهر في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، على انه امتزاج النصوص لتظهر في نص ما يعبر عن دخولها في علاقات بينها" لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشطى في نص أخر، لتشكل مجريات التناص،من خلال الصورة الكلية إلى وحدات جزئية"[3] وهذا الوحدات الجزئية يمكن إن نعيد بناءها وتجديد تشكيلها، لتكون لنا تلك الصورة الكلية المفككة.

7- التناص في معاجم الغربيين:

نحدد مفهوم التناص انطلاقا من بعض المعاجم الغربية،قبل أن نقف على تصور النقد الغربي له:

- في اللغة الفرنسية:

Linterxtualité Ensemble des relations qu en texte et notamment en texte littéraire entretient avec un auter ou avec d'autres tant au plan de sa création (Par la citation.le plagiat. L'allusion. Le pastiche…Etc) qu' au plan de sa lecture et de sa compréhension. Par les approchements qu' o pére le lecteur [4].

معناه ان التناص هو مجموعة العلاقات التي تربط نصا أدبيا- بصفة خاصة- ينص أخر أو نصوص أخرى في مستوى إبداعه "من خلال الاقتباس، الانتحال،

---

[1]- احمد رضا: معجم متن اللغة، ص 472.

[2]- احمد بن فارس: معجم مقايس اللغة، مؤسسة الرسالة، ج3، ط2، 1996، مادة ن، ص 483.

[3]- عبد القادر فيدوج: الرواية والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994، ص 74.

[4]- le petit la rousse compact. Le premier du siécle. Canada. Juillet.2000.p 555.

التلميح والمعارضة...الخ" وفي مستوى قراءته وفهمه يفضل الربط الذي يقوم به القارئ.

Et intertextualité aussi est la relation que le sujet d énonciation mette entre des textes que sont ainsi en dialogue entrs eux se recomposant entre eux travers la culture du suje L intertextualité implique qu il n ya pas de sens anéte.mais que la sémantique d un texte et une dynamique"[1]

يعني أن التناص هو مجموعة من النصوص المتحاورة فيما بينها والتي يعاد تركيبها من خلال الموضوع، حيث لا يقتضي التناص الحصول على معنى نهائي، بل يقتضي البحث على الدلالة السيمائية لنص ما.

نستنتج مما سبق أن التناص هي الدراسات النقدية الفرنسية من خلال المعاجم اللغوية: هو تداخل النصوص وتفاعلها وإحداثها لعلاقات معنية ثقافيا، وفق تقنيات منهجية تنظر إلى بنية النصوص الأدبية وتكونها في مراحلها المختلفة مع الكشف عن منابعها الأصلية، وعن المبدع وثقافته والظروف المحيطة به من اجل استدعاء ما سبقه من نصوص أو ما عاصره ليبدع نصا جديدا فيه من الأصالة والمعاصرة، ولا يمكنه أن يبدع من فراغ.

- **في اللغة الانجليزية:**

Et intertextuality "denotes a transposition of one or serreral signin to another or other but this not connected withstudy of sources"[2]

هذا معناه أن التناص يعني تحويل النظام احالي أخر، أو أنظمة أحالية أخرى، ولكن رغم ارتباط النصوص بعضها ببعض إلا انه لا ينبغي تفرد النص الجديد.

إن التناص أيضا:

"Any texte is the absorbtion and transformation of another"[3]

[1]- Claud canas la rousse dictionnaire de linguisque et des sciences du langage. Assisteé de janineGaure. Décembre 1994 225.

[2]-J A cuddon. Dictionnary of liferaryterms and literary. Theorythird adition. PrintedEngland by clays. L T D.STIVESPLC.1976.1977.1979.1991.P454.

[3]- BIT.P454.

أي أن التناص يعني ا ناي نص هو امتصاص أو تحويل إلى أخر.

والتناص هو أيضا:

"is not on insolatedphenomenon on but is made- up of quotation[1]

ومعناه أن التناص ليس ظاهرة أحادية، ولكنه مجموعة من فسيفساء الاستشهادات.

والتناص كذلك هو ليس ظاهرة معزولة لكنه متكون من مجموعة (فسيفساء) من المقولات". التناص إذن في اللغة الانجليزية:هو عبارة عن امتصاص نص لنصوص أخرى مع لزيادة أو النقصان أو التغير أو التحويل مما يجعل النص الواحد ملتقي لنصوص لا حصر لها.

أ- التناص في النقد الغربي:

إذ تتبعنا جذور مصطلح التناص عند الغربيين وجدنا بداياته مع ميخائيل بختين *لأنه أول من ادخل هذا المفهوم إلى النظرية الأدبية: وهو أن كل نص يتشكل من فسيفساء من الاستشهادات وكل نص امتصاص وتحويل لنص أخر، وهكذا يحمل مفهوم لتناص محل تواصل المعارف الذاتية Intersubjectivité ولكن باختين (mikhailbakhtin) لا يستعمل مصطلح التناص وإنما الفكرة كامنة في المفهوم الباختيني لـ الحوارية (Dilogisme) كما نجدها في شعرية دوستوفيسكي (poétique de Dostoivki)[2].

التناص كمصطلح نقدي أطلق حديثا ولأول مرة عند الكاتبة الفرنسية جوليا كريستيفا، وذلك في أبحاث لها أنجزت ما بين سنتي 1966-1967، وأصدرت في مجلتي "تيل- كيل"* (Tel-quel) وكريتيك (critique) وأعيد نشرها في كتابيها سموتيك (sémiotique) ونص الرواية (le texte De Roman) وكذلك في مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل باختين (MikhailBakhtin) عن شعرية

1- LBId. P454.

*ميخائيل باختين (1895-1975): ناقد روسي شهير، وكان ضمن المدرسة الشكلانية الروسية، وظن لنظرية التناص،لكن بمصطلح أخر هو الحوارية له كتاب شعرية دوستفسكي

2- المختار حسني: نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة مجلد 10جزء34 ديسمبر 1999، ص 243.

* جوليا كريستيفا: باحثة السنة وناقدة فرنسية من أصل بلغاري، ولدت عام 1941م ، شكلت جمعية (tel quel) لها كتاب علم النص .

دوستوفيسكي[1]، وهذا يدل على التداول الشائع لهذا المصطلح بين النقاد الغربيين رغم اختلافها.

تعددت تعريفات التناص من باحث إلى أخر كل حسب موقعه، وتباينت الجهود المكثفة والمتشبعة في حقل الدراسات النصية في التكون، وقد جاء المشروع العام للتوضيح.

النظري لا من النقد الأدبين ولكن من الشعرية بالضبط والتي تسعى إلى تجاوز فرادة النصوص وتميزها.

"ترى كريستيفا" أن الممارسات النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة عملية ما... أنها تقوم بزحزحة ذات خطات عن مركزها لتتبنى هي"[2].

عرفت التناص أيضا بقولها: التناص هو التفاعل النصي في نص بعينه"[3] وهذا يدل على أهمية تداخل النصوص وتمازجها فيما بينها داخل النص الواحد,وهذا النص يحوي شذرات مما سبقه. وتقول أيضا أن التناص: قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد, تحيلنا إلى خطابات أخرى متعددة, يمكن أن تتطابق مع النص الأدبي المتعين, لان الشفرة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع مع عدة شفرات , وكل منها يبني الأخرى[4]".وتعد كريستيفا رائدة نظرية التناص بحق ويشهد لها الكثير من الباحثين أمثال رولان بارت الذي يقول: نحن مدنيون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص وهي الممارسة الدالة (PracticeSignifiant) الإنتاجية (Poductirte) التدليل (Signifanse) النص الظاهر, (Pheno-tescte) النص المواد(geno-text) التناص(intertexte)[5].

إن هذه المصطلحات والمفاهيم الجديدة يعود الفضل في وضعها إلى الباحثة الفرنسية جوليا كريستيفيا وتسمى التناص بالصوت المتعدد حيث تقول.....ومن حيث هو خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا"[6]، ومن هنا نستنتج أن التناص ذو أوجه متعددة، وهذا التعدد ناتج عن النصوص المختلفة التي تتعدد مشاربها وتتفاعل فيما بينها لتشكل لنا نصا جديدا.

---

[1]- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998، ص 23.

[2]- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار بقال للنشر، المغرب، ط2، ص13.

[3]- عبد العاطي كيوان: التناص في شعر امل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، المنصورة، 1998، ص20.

[4]- جوليا كريستيفا: علم النص، ص13.

[5]- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 24.

[6]- جوليا كريستفا: علم النصين ص 13.

أما "ريفاتير"* فيرى أن الكلمة أو العبارة تصبح شعرية، إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفا، إذا كانت عبارة فهي تحيلنا إلى النمط الذي يتسم به. تركيبها في تلك الأسرة"[1]. هنا يصير ريفاتير على شعرية الكلمات او العبارات عبر ارتباطها، بما قبلها، والتي يدركها القارئ عبر العلاقات بين عمل أدبي وأعمال أدبية أخرى سبقته أو تلته.

هناك تعاريف متعددة للتناص، وليس هناك تعريف نهائي ومطلق، واغلب التعاريف تلح على علاقة التفاعل بين نص معين ونصوص أخرى تربطه بها علاقة التناص، وهكذا نرى تعدد تفسيرات التناص، وتباين مصادره إلا أنها تصب في منبع واحد وهو النص الذي سماه ج.جنيت"Gerard Genets" مع النص ولان النص هو عبارة عن نسيج من الملصقات والتعليمات، انه لعبة منقحة ومغلقة في الوقت ذاته"[2].

هكذا تبلور المفهوم واتضحت أهدافه وغاياته ليصبح محور معظم الدراسات النقدية الغربية، وحاول النقاد الغربيون بعد جهود كبيرة من تحديد مفهوم وتطبيقه على الخطاب الأدبي القديم والحديث، وغير التناص ملامح النص القديم واستبداله بمفهوم جديد على حد تعبير عبد العزيز حمودة حيث يقول: وأصبح النص شبكة مختلفة ونسيجا من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها"[3].

ب- التناص في النقد العربي الحديث:

تعددت دلالات هذا المصطلح، كما تعددت مفاهيمه في الدراسات النقدية العربية المعاصرة لاعتماده على الحلقين السيميائي والتفكيكي، قصد إزاحة القناع عن جملة التفاعلات النصية التي تشكل لحمة نص ما، وملاحقة انفتاحاته وانغلاقاته على ثقافات الغير، وهذا ما زاد في فعالية هذا الإجراء في حقل الدراسات التطبيقية لدى الدارسين العرب،فاخذ عدة مفاهيم من خلال الترجمات المختلفة الأصل الكلمة الفرنسية (Intertextualité) ومنها التناص، التناصية النصوصية، التداخل النصي، النص الغائب، الإحلال والإزاحة والمقابسة.

*- مايكل ريفاتير: أستاذ بجامعة كولومبيا في نيويورك، مختص في الدراسات الأسلوبية الحديثة منذ الخمسينات.

[1]- عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر امل دنفل، ص21.

[2]- المرجع نفسه، ص20.

[3]- عبد العزيز حمود: المرايا المحدبة من البنيوية إلي التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة الكويت، 1998، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ص 320.

يعتقد أن محمد بنيس هو أول من استخدم هذا المصطلح النقدي العربي، ويفضل تسميته "التداخل النصي"[1] ويعني تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص الحاضرة كتابة وقراءة من خلال عملية القراءة والتأويل للنصوص المراد تلقيها وكما أطلق عليه محمد بنيس" مصطلحا جديدا أخر هو النص الغائب الذي يدل على أن النص يعتمد على قوانين وعلاقات تربطه بالنصوص الأخرى فيقول: "لان ترجمة المصطلح تخضع، قبل كل شيء لشبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول، وعلائق دلالية وصرفية وتركيبية"[2].

أما في كتابة حداثة السؤال وظف مصطلحا أخر هو هجرة النص والذي قسمه إلى قسمين، النص المهاجر إليه، وهما يمثلان النص الحاضر والنص الغائب، واعتبر هجرة النص شرطا رئيسا لإعادة إنتاجية من جديد[3].

أما "سعيد يقطين" فيستعمل مصطلح "التفاعل النصل" مرادفا لمصطلح التناص، فيرى أن "عملية التفاعل النصي من الأمور الضرورية في الإنتاج النصي، إذ لا يمكن أن يتأسس كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص"[4] إي أن النص لا تحدده معالمه الكبرى ونوعه إلا من خلال العلاقة التي تربطه مع غيره من النصوص، ويفرق بين مصطلحين منهما:

ج- التفاعل النصي الخاص:

يبدو حين يقيم النص علاقة مع نص أخر محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد والقصيدة برمتها.

يبرز حين يحاور النص نصوص أخرى عدة ومختلفة على صعيد الجنس والنوع والنمط، وجاءت تسمية بالعام، لأننا ننظر في تحديده من جهات عدة ومستويات متعددة وأثار نصوص عديدة وغير محددة مشتركة جنسا ونوعا ونمطا[5].

بناء على هذه التعاريف نلاحظ أن **"محمد بنيس" و"سعيد يقطين"** في شرحهما للمصطلح ووضعها تقنيات محددة له، قد تأثرا بالناقد الفرنسي **"جيرار**

---

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ةص182.

[2]- المرجع السابق، ص 183.

[3]- محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، د،ط،د،ت،ص 96-97.

[4]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الرباط المغرب، ط1، 1992، ص 278.

[5]- المرجع نفسه، ص 17-18.

جينيت" الذي وضع تطبيقات محددة نبدأ بالتعالي النصي (Trense-cendance) الذي يمثل هروب النص من ذاته بحثا عن نص أخر.

أما محمد مفتاح فيذهب إلى رأي أخر في التناص، فهو عنده تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[1]. واستخلص مقومات التناص من مختلف التعارف السائدة وهي:

-فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

- ممتص لها يجعلها من عذباته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها يقصد مناقصة خصائصها ودلالتها وبهدف تعضيدها[2].

نظرا لأهمية التناص في الدراسات النقدية العربية والغربية، فان **"محمد مفتاح"** يرى بأنه "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[3]، إذن فالتناص يمثل عملية تشرب نص من نصوص أخرى، ففي فضائه تتقاطع أقوال عدة مأخوذة من نصوص أخرى.

وقد استبدل "عبد العزيز حمودة" مصطلح أخر هو البيضة" فيرى أن: "النص ليس تشكيلا مغلقا او نهائيا، لكنه كيان مفتوح، وحش أسطوري في حالة تكون مستمرة، يحمل أثار (traces) نصوص سابقة"[4] فالنص منفتح على باقي النصوص ويكون بالضرورة يعمل شذارات تدل على سابقيه.

أما عبد الله الغذامي فيسمى التناص بالنصوص المتداخلة،لذلك يرى: "التناص بالنصوص المتداخلة التي شغف بها الناقد المعاصر، وهي لا تعني أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وانه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص،والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق"[5]والتناص هو قدره الكلمة على التحرر من النصوص السابقة والتعبير بكل حرية في النص الحاضر.

---

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص121.

[2]- المرجع نفسه، ص 121.

[3]- محمد مفتاح: الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 125.

[4]- عبد العزيز حمودة: المرايا المقمرة، عالم المعرفة، الكويت، اغسطس 2001، ص145.

[5]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 193، ص316.

أما صلاح فضل فقد اخذ مفهوم التناص عن "غريماض" في كون النص ليس مجرد نصوص سابقة أو متزامنة معه، بل كون النظم الاشارية في النص تحمل بين طياته إعادة بناء نماذج أو تناصات أخرى خارج النص الأول، فالنص لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا هو نسق من الجذور"[1]. إذن فالتناص ينحدر من أباء مختلفين، ويحمل بين ثناياه نماذج لنصوص أخرى، والكاتب يضمن نصه بمجموعة من النصوص التي يصرح بها مباشرة، بل تظهر من خلال تعدد القراءات.

عرف عبد المالك مرتاض التناص قائلا: "أن التناص يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه هي تبادل بين التأثير بين نص أدبي ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر العربي قد عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الأدبية"[2] من خلال هذا الموقف يطابق "عبد المالك مرتاض" بين التناص والسرقات الأدبية" وفي موقف أخر يعرف التناص بقوله "ليس التناص في تصورنا إلا في حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق، ونص حاضر،لإنتاج نص لاحق، فقراء النصوص السابقة في تصور السيميائيين، وحفظ النصوص ونسيانها في تصور ابن خلدون هما أساس التناصية، والتي تلازم كل مبدع مهما كان شانه، فالمخزون من النصوص المقروءة أو المحفوظة المنسية من قبل هو الذي يتحكم غالبا في صفة النص المكتوب"[3] فالتناص إذن ممارسة تبرز لنا قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب وعلى إنتاجية لنص جديد، وعلى حد قول "سعيد يقطين" فخارج التناص يبدو العمل الأدبي ببساطة غير فابل للإدراك"[4] ومما سبق يتضح لنا أن الحركة النقدية التي قامت بدراسة التناص ترى انه لا يمكن فهم النص المقروء دون الرجوع إلى جملة من النصوص السابقة عليه، والتي ساهمت في تشكيله وخلق بيانته لان نكتب من نصوص إنما هي أبناء وحفيدات لنصوص أخرى سابقة عليها"[5].

[1]- صلاح فضل: الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996، ص 307.
[2]- عبد المالك مرتاض: فكر السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج1، مج1، 1991، ص91.
[3]- المرجع السابق، ص92.
[4]- سعيد يقطين: الرواية السردية، ص 10.
[5]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافي الجزائري، 2002، ص 46.

إن النصوص المتناصة تعاد كتابتها وفق سياقي جديد القديم والحديث في حلقة تواصلية، وهنا يظهر دور القارئ حاسما في استحضار النص الغائب واكتشافه داخل النص الحاضر، وإبراز العلاقة الخفية التي تربط بينهما.

أما محمد الزغبي فقد عرف التناصب انه "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكار أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي لتشكل نصا جديدا واضحا متكاملا"[1]

نجد جابر عفصور قد وضع مصطلح التناص في ملحق الذي كتبه لترجمة كتاب عصر البنوية قائلا يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص فيؤكد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدأ مؤاده: أن كل نص يتضمن وفرة من النصوص مغايرة يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتحدد بها على مستويات مختلفة"[2]

إن التعامل في النظريات الغربية أثر التفاعل بينها وبين غيرها ولاسيما العربية، وهو تفاعل اخذ ينكشف في النصف الثاني من القرن العشرين، إثر حركة فكرية أيقظت المهم...، وقد تركت نظرية التناص البناء اللغوي وإشارته للمتلقي، وهذا ما سبق له العرب تلك النظرية الغربية ومارسوا التنظير والتطبيق معا، ولكنهم لم يقعوا على مصطلح التناص ونظائره، وهذا يدل على أن الثقافة تنتقل بين الأمم وتتفاعل في نفوس المبدعين، لأنها ليست حكرا على شخص دون أخر، فهي تتلاقح لتزداد ثراء وتتنوع لتزداد تكاملا.

فهم التناص في مرحلة من مراحل تطور البحث فيه على انه مجرد تقاطع لعدد من النصوص والأساليب داخل نص واحد، أو انه إرجاع النص إلى مصادره الثقافية القديمة أو المعاصرة[3].

8- حضور التناص في الرواية(جدول إحصائي):

التناص التراثي		

[1]- المرجع السابق، ص 43.

[2]- حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2002،1ن ص 100-101.

[3]- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة-تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2003،1، ص26.

(البطاقة السحرية) محمد ساري	الأمل	الدلالة
".... يبسمل ويحمد الله[1] ..." والحمد لله ...."[2] .... بسم الله ..... "[3] "...غضب عليها رب العالمين... "[4]	القرآن : بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (1) الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (2) الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (3) سورة الفاتحة	إن استخدام معاني وألفاظ القرآن الكريم ضرب من ضروب الخلق والإبداع ، إذ نجد هذه الرواية مشبعة بروح القرآن الكريم ، وذلك باستعمال وتضمين مفردات من القرآن الكريم التي أضفت جمالا وروعة على أسلوب الروائي ، كما أن لها وقعا خاصا في المتلقي ومنها : البسملة،والحمد،الملائكة ، الآخرة ، البقاع المقدسة .
صلى على النبي يا سي مصطفى ..."[5] " .... يصلي المسلم في اي مكان ... "[6] ".... تجمع الناس في المساجد وقرروا إقامة صلاة الاستسقاء "[7] ".... إقامة الصلاة على روح الميت ..."[1]	"وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ " الآية 43_سورة البقرة " حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلَاةِ الْوُسْطَى وَقُومُوا	تحدث محمد ساري مرارا وتكرارا عن الصلاة ، بمختلف أنواعها عبر طيات روايته كأنه يعبر عن روح الإسلام في سكان عين فكرون ، وفي نفس الوقت يبين مكانة الصلاة لدى أهلها كما يبينها الله عز وجل في

[1] - محمد ساري: البطاقة السحرية ، ص 22.
[2] - المصدر نفسه ، ص 09.
[3] - المصدر نفسه ،ص 10.
[4] - المصدر نفسه، ص 66.
[5] - المصدر السابق ,ص 15.
[6] - المصدر نفسه, ص 15.
[7] - المصدر نفسه ، ص 49.

	لِلَّهِ قَانِتِينَ " الآية 238 سورة البقرة	سوره العديدة كسورة البقرة لأن الصلاة وسيط روح بين الله وعباده وهذا ما نكتشفه من خلال هذه الرواية .
".... اذا شاء الله ..."[2] "... إن الله يخلق من الغرائب ما يشاء ..."[3] "... إذا شاء القدر ..."[4]	" وَمَا تَشَاءُونَ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ " الآية 29 سورة التكوير " تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ" الآية 1_ سورة الملك	المتمعن في هذه الرواية يجد أن الكاتب ضمن روايته معان مستمدة من القرآن الكريم ، ساهمت هذه المعاني في إضفاء جمال متميز على أسلوب الكاتب ، ومن بين هذه المعاني البارزة تضمينه لمشيئة الله وقدرته على الخلق وتسيير الكون والقدر كما في الآيتين الكريمتين .
"... صحيح أن السرجان متزوج ولكن ما العيب في ذلك ؟ فهو غني يستطيع إعالة أربع زوجات والدين لا يعارض تعددهن لدى الرجل الواحد ..."[5]	"عَسَى رَبُّهُ إِنْ طَلَّقَكُنَّ أَنْ يُبْدِلَهُ أَزْوَاجًا خَيْرًا مِنْكُنَّ مُسْلِمَاتٍ مُؤْمِنَاتٍ قَانِتَاتٍ تَائِبَاتٍ عَابِدَاتٍ سَائِحَاتٍ ثَيِّبَاتٍ وَأَبْكَارًا " الآية 5_ سورة التحريم " وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا	رغم ان محمد ساري كان يردي حياة احد الشخصيات الا انه لم ينسى مبادئ ديننا الحنيف حتى أنه استحضر القرآن الكريم معنا ولفظا ، فما هو يتحدثني تعدد الزوجات لدى الرجل

[1] - المصدر نفسه ، ص 51.
[2] - المصدر نفسه ، ص 33.
[3] - المصدر نفسه ، ص 22.
[4] - المصدر السابق ، ص 72.
[5] - المصدر نفسه ، ص 51.

	فِي الْيَتَامَى فَانْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَدْنَى أَلَّا تَعُولُوا" الآية 3_سورة النساء	الواحد ، وبطريقة مباشرة ويعترف أن القرآن نال بذلك ، فيزيد كلامه تأكيدا وصحة ، مما يثبت أن الرجل ذو خلفية دينية قوية وثابتة .
"... فاستغفر الله وتلا الفاتحة ..."[1] " العن الشيطان الرجيم يا سي مصطفى ...."[2]	"فسبح ربك واستغفره انه كان توابا فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَاسْتَغْفِرْهُ إِنَّهُ كَانَ تَوَّابًا " الآية 03 سورة النصر " قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ (1) مَلِكِ النَّاسِ (2) إِلَهِ النَّاسِ (3) مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ (4) الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ (5) مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ (6) " سورة الناس	تتدفق هذه الرواية بمعاني القرآن ومبادئ الإسلام حتى الأبسط منها من استغفار بالله وأسمى وجلالته ، ولعن وذم للشيطان ووسواسه وأعماله الخبيثة فيقتبس محمد ساري من آيات الله الكريمة ألفاظ الاستغفار والتوبة والرجوع الى الله .
" ابتسم البعض فرحين معتبرين الموت في مثل هذه الظروف عقابا وجزاءا من الله الذي يمهل	فَمَهِّلِ الْكَافِرِينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْدًا الآية 17 سورة الطارق "إن الله يمهل ولا يهمل "	لم يكتفي محمد ساري في اقتباسه على المعاني فقط بل تعداها الى الأفكار

[1] - المصدر السابق ، ص 51
[2] - المصدر نفسه ، ص 73

ولا يهمل..."[1]		والألفاظ فكما تحدث عن مبادئ الدين الإسلامي كذلك تحدث عن مصير الظالم والكافر والخائن فاستنبط فكرته هذه من كلام الله عز وجل حتى تكون حجته قوية تتلاءم وتتماشى مع سوء أفعال الشخصية .
"فرافقوا جثته الى مقرها الأخير ..."[2] " شنام روحك يا أخي في اطمئنان وسكون وراحة أبدية...."[3]	" إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى " الآية 08_ سورة العلق " يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ (27) ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً " الآية 27_28 سورة الفجر	ما يخبرنا به ساري في هذه المقاطع ما هو الى فكرة واحدة ، وهي أن الاطمئنان ما هو إلا ضيق في هذه الدنيا فمثواه ومستقره الأخير هو الرجوع الى الله عز وجل لأنه الذي يحي ويميت وقد بين الله عز وجل ذلك في كثير من آياته الكريمة
لأن الله نبهه في دنيا الفناء قبل دنيا الخلود ، لذلك فعليه ان يكف عن التجارة بالحرام وأن يتصدق كثيرا "[4]	" أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ " الآية 16_ سورة البقرة	أقام محمد ساري في أحداث روايته هذه ، موازنة بين الحياة الاجتماعية للفرد الجزائري وما جاء به القرآن الكريم ، فأذم محمد ساري تجارة السرجان

[1] - المصدر السابق ، ص 51.
[2] - المصدر نفسه ، ص 52.
[3] - المصدر السابق ، ص 74.
[4] - المصدر نفسه ، ص 53.

		ووصفها بالحرام لأن الله قال بذلك ، فها هي مرة أخرى تظهر معالم القرآن في صفحات الرواية .
"... ما أحلى أن يشعر الإنسان بسعادة مطلقة ويكفي نفسه بنفسه مثل الله تماما لا يحتاج في ذلك الى أي كان حيا أو جامدا [1]"	" اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ" الآية 255 سورة البقرة " قل هو الله احد ، الله الصمد ، لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفؤا أحد " الآية 21_43 سورة الإخلاص	في هذا المقام وفي هذا المقطع بالتحديد يتحول فيه محمد ساري من روائي الى فقيه ، فيجعل من الكمال والسمو صفات للخالق عز وجل ، الذي لا تربطه أية علاقة بشيء مادي أو مجرد حي أو جامد وهذا ما يتماش مع كثير من آيات وسور القرآن الكريم ، وهنا محمد ساري في بطاقته السحرية يعترف أن المال المطلق والسعادة المطلقة لا تكون إلا عند الله تعالى جل جلاله .
"... يملكون هذه البطاقة كأنها خاتم سليمان تفتح	" وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا وَقَالَا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي فَضَّلَنَا عَلَى كَثِيرٍ	لم تكتفي البطاقة السحرية في حديثها عن الله عز

[1] - المصدر السابق ، ص 67.

الأبواب الموصدة ، وتنطلق الجماد وتحي الأموات ..."[1]	مِنْ عِبَادِهِ الْمُؤْمِنِينَ (15) وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ " الآية 15_16 سورة النمل الشعر :	وجل بل حتى أنبياء الله عز وجل بداية بالرسول الكريم وعن صبر أيوب فأحسن التشبيه بين هذه البطاقة السحرية وبين خاتم سليمان ومعجزته وقواه التي أنعمها الله عليه فكما فتح الخاتم أبواب لسليمان كذلك ستفعل البطاقة للسرجان الذي يبحث عن المكانة والجاه.
في تلك الصبيحة القانطة حينما استيقظ فجأة ووجد نفسه فوق الفراش يتصبب عرقا ويلهث في تنفس سريع ومضطرب .... الحرارة اللعينة التي وصلت مبكرة هذه السنة ، إن موسم الصيف ما زال في بدايته...[2] _ يبحث هذا الجو القائظ رخاء وكساه في الأجسام حيث يبدو الناس كالنيام ...[3] _ ارتفعت الحرارة ارتفاعا جنونيا انقطعت	قال عبد الله شريط : هو ذا الصيف يا فؤادي يطل *** اللفح من وجهه اللهيب الجهيد تتدلى لأيام من رأسه الأشيب *** شعتا كميتات الجريد ويعينه هذه اللهفة البيضاء *** ذابت كسائل من حديد يا ليالي الربيع متت في الشرخ *** صبايا مكممات الورود خنقت عطركن في قلبي الأبكم ، ريح صفراء ، تنخر عودي .	لم يكتفي محمد ساري في بطاقته السحرية بالاقتباس عن القرآن الكريم فقط ، بل ذهب الى منهل أخر وهو الشعر ، وأنت تقرأ روايته هذه فإذا بك تحس بتلك اللغة الشهرية التي تتغلغل في أسلوبه خاصة وهو يصف لنا الجماد والمشاعر والأشخاص وها هي بين أيدينا صورة شعرية حول فيها فصل الصيف من شيء تجريدي الى شيء حسي مما يذكرنا بأبيات الشاعر

[1] - المصدر السابق ، ص 72.
[2] - المصدر السابق ، ص 05.
[3] - المصدر نفسه ، ص 06.

الأمطار القليلة والرياح النادرة في منتصف فصل الربيع ، مما أسرع تحويل اللون الأخضر الى الأصفر الشاحب .[1]	يقول محمد آل خليفة :	الجزائري عبد الله شريط ، وهنا تظهر براعة محمد ساري كما ظهرت عند "عبد الله شريط " في بعث الحياء **بالموصوفات** فإذا بها حية تتحرك ، إذ تحول الصيف في هذه اللوحة الى شيخ هرم كل ملامحه توحي بالشيخوخة والفناء .
"قضى الزوجان ليلة بيضاء ، لم يعرفا خلالها نوما ولا أكلا تبادلا عبارات نادرة ، منقطعة وتأوهات مسموعة متواصلة عبر الليل الطويل الذي لم يرد أن يتجلى إلا بعد أن تطلع الروح من مستقرها المؤقت ، تبدو الساعة متوقفة تدور عقاربها ببطء السلحفاة .[2]	يا ليل طلت جناحا متى تريني الصباحا أرى الكرى صدى عني بوجهه واشاحا أمس علي حراما ما كان منه مباحا قد ضقت بالهم ذرعا وما وجدت انشراحا ملت فراشي نفسي واستوحشت منه ساحا كأنني رهن سجن لم أرح منه سراحا كأن تحت شوي يبتر كفي أو رماحا...	وها هو محمد ساري يصف لنا جمادا أخر وهو "الليل" فيصفه كأنه وحش ينهال على فريسته ، أو كأنه دهر " لا يمضي حتى يأكل اللحم والعظم ، وهو يصف لنا مشاعر شخصياته إزاء الليل فإذا به يذكرنا بمشاعر الشاعر لمحمد آل خليفة هو الأخر وهو يصف لنا الليل سواده ووحشته ، الذي تطول زيارته ، ولا يمل ولا يكد وهو يجمع كل الهموم على رأس النائم فيشعر انه في بئر عميق يختنق ،

[1] - المصدر نفسه ، ص 42.
[2] - المصدر السابق ، ص 98.

		ولا مفر منه.
أينك يا زمان اينك لو	قال مفدي زكريا : نطق الرصاص فما يباح	
تعود في رمشة عيد فقط ، لتتمكن من تصفية قطيع ضخم من تلك النعاج المبعبعة الراقصة ..... كنا الاسود وكانوا الذئاب ، نطق الرصاص جل جلاله ثم انسلت السكاكين البوسعادية ....[1]	كلام وجرى القصاص فما يتاح ملام وقضى الزمان فلا مرد لحكمه وجرى القضاء وتمت الأحكام وسعت فرسا للقيامة وانطوى يوم النشور وجفت الأقلام .	القارئ للرواية أو "للبطاقة السحرية " يحسها كأنها ما هي إلا نشر كشعر مفدي زكريا" الذي تغنى بحب الجزائر والحرية وتقديس النضال والرصاص على منواله فعل "محمد ساري " الذي تكلم عن الثورة والثوار والرصاص والزمان والحرية جاعلا من الثوار اسودا ومن الطغاة ذئابا .
"... جئنا نحرر الجزائر ...نحارب فرنسا "[2]	قال مفدي زكريا : يا ثورة التحرير صوني	
"هكذا الثورة والا لا ..."[3] "يحيا استقلال الجزائر ... يحيا استقلال الجزائر ..."[4]	الحمى*** وحرريه من يد الغاصبين شقي الطريق فوق سبيل الدمى وحطمي الطاغين والظالمين	مفدي زكريا شاعر الثورة ومحمد ساري هو أيضا كذلك لكن بطريقته يكتب النثر لكن بلغة شعرية ، حيث صور المجاهدين في نضالهم قصيدة خالدة لأنها كانت مثلا أعلى في الكفاح والجهاد
"اللي ما ينفع ادفع ..."[5]	المثل : مثل شعبي جزائري	

[1] - المصدر السابق ، ص 75.
[2] - المصدر نفسه ، ص 27.
[3] - المصدر نفسه ، ص 75.
[4] - المصدر السابق ،ص 78.
[5] - المصدر نفسه ، ص 10.

		تغلغل "محمد ساري " في عالم الاقتباس فلم يكتفي بالقرآن الكريم والشعر العربي والجزائري بل وصلت به الجرأة الأدبية الى الذهاب الى الموروث الشعبي والمتمثل في الأمثلة الشعبية الذي استطاع أن يستخرج منها عصارة أدبية ، إن يصل الى الروح الشعبية التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري ، ومفاد هذا المثل الشعبي ، هو طغيان المنفعة على بعض النفوس ، فكل أمر أو شيء لا يؤدي أي منفعة أو أي شخص لا يؤدي أي مصلحة فلا حاجة إليه ، وبالمقصود بـ"ادفع" أي تجنبه أو أزحه عن طريقك ، ومحمد ساري برع في اختيار هذا المثل الشعبي ليعبر به عن روح احد شخصياته (السارجان) فخير الكلام ما قل ودل .

" اترك البير بغطاه "[1]	مثل شعبي	
		يبدأ هذا المثل الشعبي بفعل أمر ، وفيه نوع من النرفزة والغضب والإخفاء بالإضافة الى الألفاظ أو الكلمات التي اختيرت له (البئر ، الغطاء) كذلك بالنسبة للأسلوب الذي جاء به على منواله أي أسلوب بالمجاز ، فقال المثل لا يقصد البئر أو غطاء ، بل المعنى الحقيقي المراد أثر الأمور في نصابها ، أو لا داعي للسؤال عن الأمور ، لأن الأفضل لها أن تبقى سرية ، فبعض الأسرار من الأحسن أن تبقى سرية لأنها قد تصبح خطيرة عند خروجها من السرية ، وعليه فمعناه لا تسألني اترك الأمور بيني وبين نفسي ، وهو بالمختصر يعبر عن شخصية "مصطفى عمروش" التي تتميز بالغموض وجب
"... العين بصرة واليد قصيرة... "[1]	مثل شعبي	

[1] - المصدر السابق ، ص 12.

		الصمت. مثل شعبي يقوله أصحاب الأحوال الميسورة في الغالب لأن العين تشتهي كل ما تراه ، فهي تعيش عالما خياليا وتحتل مكانة السلطان في جسم الإنسان لكن اليد لا تستطيع تلبية كل ما يأمر (السلطان) فالعين تبصر ما لا نهاية من الأمور والأشياء والأحلام ، لكن اليد لا تلمس إلا ما يوجد أمامها ، وقد جاء " ساري " بهذا المثل ليعبر عن حالة الطبقة الوسطى أو الطبقة الكادحة في المجتمع الجزائري عامة ومجتمع عين فكرون بالتحديد و"مصطفى عمروش" بالأخص الذي يحلم بخدمة الجزائر وإرجاع الأمور الى نصابها لكن القدر ويده المغلوب على أمرها لا تستطيع تحقيق ذلك.
" الحاضر أعطيه ، والراقد غطيه ، والغائب خليه ..."[2]	مثل شعبي	

[1] - المصدر السابق ، ص 82.
[2] - المصدر السابق ، ص 80.

القافلة تمر والكلاب تنبح	مثل شعبي	مثل شعبي قالته الجدات والأحداث في الأزمان الغابرة والقارئ له يفهم أنه يتحدث عن المقام ، بمعنى أن لكل مقام مقال ، ولكل ذي حق حقه ، فإن كنت تفعل شيئا أو تملك شيئا ، وحضره معك أحد فله حق فيه ، وان كان نائما أو غائبا فله في غيره ، فكأن القائل لهذا المثل يبرأ نفسه من حقوق الغير .
..."[1]		يقوله الأجداد على أصحاب القلوب المريضة ، على الإنسان الطفيلي والفضولي الذي يتطفل على غيره ويتحدث في كلام لا يعنيه ، فيتم تشبيهه بالكلاب التي تنبح دون أن يأبه بها أحد فمر عليها مرور الكرام ، وقد وضفه "محمد ساري " في روايته ليصدق بها المنبوذين من المجتمع أصحاب الأفعال والصفات السيئة ، فاكتفى بوصفها بالكلاب اقتبس

[1] - المصدر السابق ، ص 89.

" اسمع مليح يا سي احمد"[1] القربي [2] الخاوة [3] الغلاقة [4] _ القرللو [5] _ البيعات [6] _ الدزاير [7] _ " احبس يا الشيفور يرحم والديك رايح نتقيا ..."[8] _ القواد[9] _ واحد الحلوف[10] _ جيفة[11] "مسيو غوميز" "لاصاص "	اللغة العامية (اللهجة الجزائرية)	"محمد ساري" هذه الأمثال الشعبية لما فيها من جدة وحقيقة وتجربة معاشة ، فأراد أخذ الدرس والتجربة بالإضافة الى الاقتباس من القرآن الكريم والشعر والأمثال الشعرية أضاف أيضا اللغة العامية وبالتحديد اللهجة الجزائرية في روايته على الرغم من وجود مرادفات لها في اللغة العربية الفصحى ، وربما ذلك عائد الى تشبثه بهويته الجزائرية ، ويجد في هذه الألفاظ العامية طريقة للتعبير عن البيئة والأسرة والروح الجزائرية ، وفي نفس الوقت حتى يستطيع الوصول الى عمق

[1] - المصدر السابق ، ص 26.
[2] - المصدر نفسه ص 13.
[3] - المصدر نفسه ، ص 42.
[4] - المصدر نفسه ، ص 15.
[5] - المصدر نفسه ، ص 44.
[6] - المصدر نفسه ، ص 45.
[7] - المصدر نفسه ، ص 47.
[8] - المصدر نفسه ، ص 68.
[9] - المصدر نفسه ، ص 92.
[10] - المصدر نفسه ، ص 106.
[11] - المصدر السابق ، ص 106.

" التليفون " " الفوتاي "	اللهجة الأجنبية(الفرنسية)	المتلقي والقارئ بصفته سيكون جزائريا في المقام الاول .
		برع محمد ساري في الخوض في غمار اللغة العامية ، فضمت روايته ألفاظا من اللهجة الجزائرية كذلك بعضا من الألفاظ الأجنبية وبالتحديد "الفرنسية" وذلك عائد الى الجو العام السائد في الرواية بما أن أحداثها وقعت أيام الاحتلال الفرنسي للجزائر ، ونتيجة براعة سكه ومزجه لهذه اللهجات يحس القارئ أو المتلقي كأنه يعيش أحداث هذه الرواية ، كما يتفوق نوعا من الحقيقة في اللغة المستعملة .

الفصل الثالث

التجريب عند محمد ساري

رواية الورم 2002م

1- الغلاف
2- العنوان
3- الزمن الحكائي في رواية الورم
4- بنية المكان
5- أبعاد كلمة الورم
6- الشخصيات
7- التناص في الرواية
8- استحضار التاريخ في الرواية

رواية الغيث 2007م.

1- قراءة العنوان
2- بنية الفضاء الروائي
3- اللغة
4- دينامية " حركية " الشخصية الروائية
5- استراتيجية التناص
6- ملخص الرواية
7- العلاقة بين الروايات

محمد ساري

الورم

رواية

منشورات الاختلاف

أولا: الورم 2002م.

1- الغلاف TITRE:

يعد الغلاف من بين العناصر المناصية التي ذكرها "جيرار. جينيت" وتحديدا عنصر من النص الموازي النثري، الذي هو مسكن باقي العناصر المناصية الأخرى (اسم الكاتب، العنوان، الصورة، دار النشر)، فالغلاف هو أول ما ينتبه إليه المشاهد / القارئ، كونه واجهة إشهارية للكتاب/الرواية، يكون دائما سابقا عن النص وقبل العناصر الأخرى، بتقديم نفسه كموضوع للقراءة والتحليل، كونه سلعة منتجة صناعيا، وقيمة جمالية بوصفه صنعة فنية جميلة ، ومن نماذج هذه الصور والأغلفة غلاف الكتاب / الرواية باعتباره يحمل كل عناصر الصورة الثابتة، وانطلاقا من هذا فإذا كانت الصورة هي مجموع سنن، فإن قراءة هذه الصورة الثابتة مهما كان نوعها بما في ذلك غلاف أي كتاب بكل ما يحمله من رموز وأشكال وألوان، يعني تفكيك هذه السنن.

يعتبر الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب، أول واجهة مفتوحة أمام القارئ، تهيئه لتلقي العمل الأدبي، وغلاف الكتاب إذن هو واجهة إشهارية وتقنية، وبالتالي فعملية تصميم الغلاف لابد أن تخضع لنوع من الدقة والعلمية، تراعى فيها جملة من الشروط والمواصفات تتعلق أساسا بالمتلقي وبالمحيط الذي يصدر فيه هذا العمل الأدبي.

ويحوي الغلاف صورة أو عدة صور، والقاعدة الصحيحة لقراءة الصور هي أن نتقبلها ونستقبلها دون أحكام مسبقة، وهذه الأحكام المسبقة تأتي إما من مرجعياتنا الدينية أو التاريخية، أو الثقافية، أو الإيديولوجية أو الجمالية.[1] والمبدأ الذي تطرحه علينا قراءة الصورة هو تعدد التأويلات؛ لأن بتعدد القراء تتعدد القراءات، فالصورة تتكلم في صمتها مع كل واحد منا,إذن فللصورة دلالة"تجعلها عنصرا وضيفيا يرتبط بالرؤية الكلية للتجربة,ويؤثر على إمكانات متعددة للقراءة و التأويل[2] .

2-العنوان:

[1] - سعيد بنكراد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2003، ص 15-16.

[2] - عمار بوجمعة:ملامح الكتابة الجزائرية الحديثة,ضمن مجلة الثقافة,المكتبة الوطنية الجزائرية,العددان 3 و4,ص 60.

سيميائية العنوان:

يعتني الباحثون –عادة- بعناوين الأعمال السردية، لأنها تحفز المطلع على العمل كما تعنيه على إدراك وفهم الكثير من المضامين الخطابية والدلالية، حتى أن الكثير من القراء يقتنون الكتب وفق جاذبية العنوان، وما يلاءم ميولاتهم دون تصفح المضمون، لأن المعروف والسائد في الأوساط الأدبية هو تخليص العنوان للمضمون، أو إعطاء توجه عام لذلك المضمون. إن العنوان عموما هو ما يعلو النص أو الكتاب، وهو البوابة الأولى التي يلج من خلالها القارئ إلى عالم النص ليتعرف على خباياه و مكوناته وما يحويه من أسرار يحيل القارئ إليها، وبالمقابل يمثل واجهة إعلامية تأخذ شكل "الجملة المفتاح"، فهي تمارس على القارئ سلطة أدبية وفكرية، فالعنوان يمثل العتبة النصية التي يعمل القارئ على استنطاق وافتكاك بنيتها اللغوية والدلالية على حد سواء، ومنه يتضح أن العنوان هو قائد النص، فهو كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به ويدل به عليه، يحمل وسم كتابته.

فالعنوان لم يعد: "إعلانا محضا لعائدية النص لمنتج ما، وليس هو ورقة ملصقة تربط بين النص وكاتبه، بل هو استدعاء القارئ إلى نار النص"،[1] هذا يحيلنا إلى أهمية العنوان والدلالة التي يحويها في الدراسات النقدية الحديثة، ولكن الكثير من العناوين تمارس سلطة ما على قارئها قد تحيله إلى مكنون النص أو تضلله فيذهب بعيدا عن ما يريد النص قوله، فإنها: "مع ذلك تظل تحجب أبعادا أخرى للنصوص تحتاج إلى قراءة متمحصة يقظة"،[2] وقد اعتبر "يوسف الأطرش" العنوان: بنية مستقلة تشتغل دلاليا في فضاء خاص بها"،[3] ومن هنا نجد العنوان عبارة عن أنظمة دلالية سيمولوجية، تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، ويعد العنوان أول نقطة تلاقي القارئ والنص، والحقل الذي ينشط فيها فكره ومخيلته إلى أجواء روائية رائعة قد يتوقع طبيعتها فتملكه حينئذ رغبة حادة في استنطاق واختراق هذه الأجواء والاطلاع عن كثب على أحداث الرواية، وقد يثير العنوان سؤالا وجيها لا تتحقق الإجابة عنه إلا بعد الانتهاء من قراءة النص بكامله، لذلك فالعنونة ليست

[1] - علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق، الأردن، ط1، 2001، ص173.

[2] - حسن نجمي: شعرية الفضاء، (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص 222-223.

[3] - يوسف الأطرش: دلالة العنوان في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات، المتلقي الوطني الثاني، وزارة الثقافة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 1999، ص199.

عنصرا خارج النص أو زخرف أو حروف ملصقة إلى بعضها البعض جمعت لا لشيء ما لكن لكي تكون عبارة عن هيكل يوضع على الرواية، ولكنها محفورة ومتضمنة في قلب النص، فالعنوان يستوعب النص وبواسطته نقوم بفك شفرات ورموز النص المتشابكة واستثمارها للقراءة والتأويل لأن العنوان حسب إمبرتو إيكو- هو للأسف منذ اللحظة الأولى التي نضعه فيها مفتاح تأويلي".[1]

والراسخ هو تلخيص العنوان للمضمون، أو على الأقل إعطاء توجه عام لذلك المضمون، فهو محفز و مؤطر لتواصل النص مع القارئ، ليستقطبه ويحقق ما يمكننا تسميته بالاختزال والاقتصاد للمتن "عبر علاقة توليدية Généralité تنهض بالتحفيز الدلالي، وتشهد على انسجام عناصر الخطاب، محققة عبر اشتغالها على النص لوظائف عدة تشمل الوظيفة المرجعية المبئرة للموضوع، والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي"،[2] والكثير من العناوين تمارس تظليلا على القارئ، فرغم أنها تبدو واضحة مثيرة للفضول ولهذا فعلى العنوان أن يحبك حبكا: "ليشوش الأفكار وليس يوحدها".[3]

إن للعنوان سياقات جديدة ولغة جديدة أيضا وهذا ما يجعلها أكثر إيحاءا أو دلالا، فهو دال بنفسه، لأن السياقات اللغوية الأخرى يمكن أن تساهم بشكل كبير في إعطاء مقاصد ودلالات العنوان، يتضمنها، ولأن لغة العنوان لغة اختزال فهي تتركنا نحاول كشف ما هو خفي وما لا يستطيع العنوان قوله، فالعنوان إذا: "يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، يوازي أعلى فعالية تلقي ممكنة"،[4] ومن هنا نستنتج أن العنوان بحق هو الرحم الخصب الذي يتمخض فيه النص الأدبي؛ أي أنه بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، ولعل هذا ما يجعلنا أيضا نقول بأن العنوان ينفتح على عالم النصوص والخطابات، الأمر الذي يشير إلى أنه "نظام دلالي رامز، له بنيته السطحية وبنيته العميقة".[5]

يعد العنوان بالنسبة للسيميائي نواة أو مركز النص الأدبي، لأنه يجمع كل المعاني التي يفيض بها النص في معنى واحد ومختزل، يقول محمد مفتاح: "إن

[1] - أحمد فنشوبة: دلالة العنوان في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، محاضرات المتلقي الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 2002، ص81.

[2] - أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، دار الأمان، الرباط، 1991، ص22.

[3] - عبد الله ابراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة، بيروت، ط1، 2000، ص13.

[4] - بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان، ط1، 2001، ص6.

[5] - محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص36.

العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: أنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه...".[1]

مما لا ريب فيه أن عناوين النصوص السردية منها تتضمن علامات دالة، يغلب عليها الصورة الإيحائية، فإن أي قراءة تأويلية لها تطلعنا على سياقاتها التاريخية والسياسية والاجتماعية، وتعكس بالضرورة وعيا بالواقع المعاش، أو أنها تحيل إلى واقع معين من صنع خيال الكاتب أو كما يتمناه، وكما يقول "رولان بارت"*: "... إذا ما قرأت تحت العنوان ستدرك السبب، وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيما مجتمعية أخلاقية، وإيديولوجية كثيرة لابد بالإحاطة بها من تفكير منظم، هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سيميولوجيا"،[2] إذن فالعنوان هو أول لقاء بين القارئ والنص، وكأنه نقطة اختراق حيث صار هو أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ. من الواضح أن عنوان رواية الورم وبملاحظته لأول مرة نجده لا يتوقف عند المستوى المعجمي فقط، فهو من ناحية يزخر بمعان يلقاها القارئ في المعاجم، ومن ناحية أخرى فهو يخفي تحت ظلاله مجموعة من المضامين لا يمكن أن ندركها ونفهم كنهها إلا من خلال السياقات النصية، فالورم يملك سلطة توجه القارئ إلى النص. فالعنوان يغري القارئ، فلو أننا لا نجد المؤشر الجنسي تحت عنوان الرواية لحسبناه كتابا طبيا عن الأورام المختلفة؛ لذا فهو يلقي احتمالات دلالية كثيرة يصعب علينا ربطها بهذا المسار الدلالي لذلك النص، وكلمة الورم في الأصل اللغوي تعني: "ورم: الورم؛ أخذ الأورام النتوء والانتفاخ، وقد ورم جلده، وفي المحكم ورم يرم بالكسر نادر وقياس، يورم قال ولم تسمع به، وتورم مثله ورمته، أنا توريما، وفي الحديث أنه قام حتى تورمت قدماه، أي انتفخت من طول قيامه في صلاة الليل، و أورمت الناقة ورم ضرسها، والمورم منبت الأضراس و أورم بالرجل وأورمه أسمعه ما يغضب له، وهو من ذلك".[3]

---

[1] - محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص72.

*- رولان بارت: ناقد وباحث كبير له كتب حول السيمياء خاصة سيميولوجيا الدلالة، لذة النص، هسهسة اللغة.

[2] - بلقاسم دفة: علم السيمياء، العنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الأول –السيمياء والنص الأدبي- جامعة بسكرة، 2000، ص39.

[3] - ابن منظور: لسان العرب، مادة (ورم)، دار صادر، بيروت، ط1، (د.ط)، مج15، ص 198-199.

وفي المنجد في اللغة العربية المعاصرة "ورم، ورم و أورم، أصيب بورم وانتفاخ وتضخم أو زيادة حجم مرضية.

ورم: انتفاخ من مرض أو صدمة: زيادة حجم مرضية في أنسجة حية، أو في عضو نتيجة تكاثر الخلايا ونموها نموا غير طبيعي.

ورم أصفر (طب) ورم غير خبيث جلدي أو تحت الجلد أصفر اللون".[1]

وقد استعملت كلمة الورم في حقول دلالية مختلفة منها الحقل الطبي والأدبي، ويتكون العنوان من وحدة دالة لها علاقة وثيقة بمضمون الرواية، ووردت كلمة ورم معرفة بـ "أل" التعريف، والتعريف يدل على التخصيص، وفي اعتقادي أن الكاتب عرف العنوان قصدا لأن هناك أورام متعددة كل حسب خطورته والنتيجة التي يؤدي إليها، والورم الذي يريد الكاتب تعريفنا به هو ذلك الشيء الذي يؤدي إلى الموت مهما طال الزمن أو قصر.

إذا ما لاحظنا العلاقة التي تربط بين العنوان ومضمون النص من ناحية الدلالة المعجمية لما وجدنا أي علاقة بينهما، ولكننا لو ننظر من الناحية المجازية لوجدنا تطابقا بين مضمون الرواية وعنوانها، لأن الرواية تعالج قضية اجتماعية إذا ما أتت على كل فئات المجتمع كان مصيرها الموت وهنا هو الإرهاب، لأن مهمة الإرهابي القتل لا غير، وهذا من أبرز صفات الورم لأنه قاتل وفتاك بسائر أعضاء الجسم، فالتعريف هنا للعنوان ربما يقصد الروائي من وراءه ذلك المرض الفتاك الذي إذا ما دخل جسما ما هلكه ولم يبق منه شيئا دون المساس به، وإذا ما حاولنا المقارنة بين الورم والإرهاب لوجدنا بينهما صفات مشتركة، أهمها القتل والهلاك، لأن كل منهما يصيب عضو في المجتمع أو الجسد في المرحلة الأولى، وينتقل رجال السلطة ثم رجال الأمن من درك وشرطة... إلخ، وصولا إلى المجازر التي تكون في القرى والمدن، فيقتلون الصغير والكبير، المرأة والشيخ، الرضيع والصبي دون استثناء، وهذه نفس الملامح التي نجدها عند الورم الذي يصيب جسما ما، فهو لا يفرق بين كل أنواع البشر، ولو أتى الكاتب بعنوان روايته نكرة لكان عاما دون تخصيص، ولم يتكرر العنوان داخل مضمون الرواية حتى ولو كان ضمنيا.

[1] - المنجد في اللغة العربية المعاصرة: دار الشرق، بيروت، ط1، 2000، ص 1520-1521.

ويحيل العنوان "الورم" مباشرة على المرض الخبيث كما هو واضح الذي يكنى به الروائي عما أصاب البلد من مرض يستعصى على الشفاء.

وصفة القول أن عنوان الرواية مناسب إلى حد ما لمضمون الرواية، وفي اعتقادي أن هناك عناوين يمكن أن تكون مغرية ومحط أنظار القراء منها: الإرهاب ، العشرية السوداء، الدم والنار، المأساة، القتل، فالعنوان "هو علامة سيميائية تعلو النص وتمنحه النور اللازم".[1] فهو يرمز إلى واقع سياسي مدمر مفاده أن كل من يخالف الرأي أو الفكر فالحكم هو الموت، وعنوان الرواية كذلك يحيل إلى واقع معاش، عاشه الجزائريون أيام الحقبة السوداء، أو العشرية الحمراء أين كان الناس ينهضون على وقع الرصاص وينامون بخوف وهلع كبيرين تحت الرصاص كذلك.

3- الزمن الحكائي في رواية الورم:

يخلق الزمن في رواية الورم شبكة متداخلة في خيوط وقائع الرواية، فقد تنوعت الفقرات الزمنية السردية بين الاستباق والاسترجاع فتمتعت الرواية الحديثة بأصول في الترتيب تختلف عن الرواية الكلاسيكية، التي تخضع إلى ترتيب منطقي في سرد الأحداث مقابل ترتيبها في القصة، فالحدث فيها يأتي وراء الآخر بصورة متسلسلة، حتى تصل إلى النهاية، أما الرواية في العصر الحديث فقد فقدت في سير أحداثها هذا الترتيب المنطقي في السرد، فنجدها مبنية، على مفارقات زمنية مشكلة من استباقات واسترجاعات فهي: "الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← ج

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج

وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون

[1] - بسام موسى قطوس: سيميائية العنوان، ص148.

استرجاعا لأحداث ماضية (rétrospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (Anticipation).[1]

ولقد عجت رواية الورم بها تبين الحركتين في ثنايا فصولها فأما:

أ-الاسترجاع:

الذي هو حركة سردية نحو الماضي متجسد في نوعين داخلي وخارجي وظيفته الأولى إضاءة الحاضر واستحضار فترة تم القفز عليها، وقد وظف "محمد ساري" هذه التقنية، ليس في ثنايا الفصول فقط، بل كانت مجسدة باسترجاع فصول كاملة، إذ نجد الرواية في فصل قد استكملت واقعة معينة ولكن نجدها في الفصل اللاحق بها قد عدنا إلى بدايات هذه الواقعة، لاستحضار واقعة أخرى أو مشهد آخر ثم القفز عليه، وأراد المؤلف أن يستحضره ليثير قارئة، ويتكسل مشهده فكأنما يمهد بين الفصول مفاده أن يعيش معه واقع القصة كأنه شاهد عيان فيها ومن أمثلة هذه الاسترجاعات بين الفصول نجد منها هذه العبارات:

- "لم يكن عبد القادر سعيد لامعا في الدراسة، أو لنكون أكثر دقة، نقول بأنه كان تلميذ أقل من المتوسط، يكتفي بجمع النقاط التي تسمح له بالانتقال من سنة دراسية إلى أخرى".[2]
- "هو حارس ليلي منذ فتحت البلدية أبوابها في نهاية الستينات، أو إذا أردنا الدقة كان عمله يتمثل في غلق الأبواب وإلقاء الأضواء الداخلية مساءا وفتحها صباحا".[3]
- "أما حينما التحقت بالدرك في السنوات الأولى للاستقلال لم أكن أحسن فك الحروف، ... لم أكن أعرف معنى القراءة و الإغراق لساعات طويلة بين السطور".[4]
- "أين تلك الأعوام المثمرة حيث كنا نتقاذف بعناقيد العنب وحبات التشينة والماندرين والكليمانتين، كنا مجموعة أطفال الحي الغربي، يزيد، خويا علي، عبد القادر، إبراهيم، أنا وآخرون لا أتذكرهم".[5]

ب- الاستباق:

---

[1]- حميد لحميداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط3،2000،ص74.

[2]- محمد ساري: الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص66.

[3]- المصدر نفسه ، ص79.

[4]- المصدر نفسه، ص100.

[5]- المصدر نفسه، ص08.

حركة سردية نحو المستقبل يوظف أساسا إعلان ما سيأتي واستشراف للمستقبل، وقد علمت رواية الورم بالعديد من هذه الاستباقات أهمها مصير كريم الذي سيؤول إليه بين قبول عرض الإرهابيين أو العيش في ظل دولة، أدماها أبناؤها بغدر أيديهم.

من أهم الاستباقات الموجودة في الرواية:

- "بدون كلمة اقتفيت أثر أميري يزيد لحرش، متبوعا بعبد اللطيف، إنني مسرور جدا بهذه الترقية، إنها البداية أنا أيضا أرغب في رتبة أمير يقود جماعة من الرجال الأشداء، ينصاعون لأوامري، قريبا إن شاء الله".[1]
- "تخيل موقفها من لقائه، تارة تستقبله بابتسامة حنونة وتواطئية، تارة تدير وجهها بعنف أو تتظاهر بعدم التعرف عليه... تتماوج الصور بين الرغبة الملتهبة في اللقاء الحار بين حبيبين حالت دون لقائهما نوائب الحياة المضطربة، بين مخاوفه الحالكة في تجاهلها العمدي له".[2]
- "لا تكن متشائما يا كريم؟ قلت لك بأن تغييرات أساسية ستحدث هذه الآثام وسيتم وقف سفك الدماء".[3]
- "خاف من مرور دورية للدرك، ما هو المبرر الذي سيقدمه لهم لسبب وجوده خارج بيته في مثل هذا الوقت من الليل".[4]
- "يبدو أن تغيرات جوهرية ستحدث هذه الأيام على هرم السلطة هناك حديث حول غلق المعتقلات وإجراءات مفاوضات حقيقية من أجل استعادة السلم".[5]

ج- المدة:

لا يتحدد الزمن في الرواية فقط بالاستباقات والاسترجاعات، إنما هناك حركة زمنية أخرى حددها "جيرار جنيت" مع حركات زمنية متنوعة، تتمثل في المدة "تساهم في الخروج من أسر الزمنية الروائية شأنها في ذلك التجاوزات التي تصل بنظام ترتيب الأحداث زمنيا".[6]

---

[1]- المصدر السابق،ص254.
[2]- المصدر نفسه، ص35.
[3]- المصدر نفسه، ص 55.
[4]- المصدر نفسه، ص24.
[5]- المصدر نفسه، ص54.
[6]- السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء القاهرة، 1998، ص113.

ويعني بالمدة عند "جيرار جنيت" دراسة زمن القصة بترتيب، مقارنة بتجسيدها في شكل مقاطع مطبعية بعدد الأسطر والصفحات في المحكي، يعني ذلك البحث عن الزمن الذي تستغرقه الأحداث في القصة قياسا بطول النص بعدد صفحاته وأسطره، ويطلق على مفهوم المدة، مصطلحا آخر هو "الاستغراق الزمني".

"لأن الأمر يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي الذي يصعب قياسه، بين زمن القصة، وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي، أولا يتناسب وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، أي أنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني".[1]

وتدرس المدة خلال أربعة حركات سردية هي: (الحذف، التلخيص، الوقفة، الوصفية، المشهد).

د- الحذف:

"زمن الرواية يساوي الصفر، زمن القصة = س، إذن زمن الرواية لا نهاية له في الصفر بالنسبة لزمن القصة: زر <∞ زق، ز = زمن، ر = رواية، ق = قصة، ∞ = ما لا نهاية".[2]

ومنه فالحذف؛ هو إسقاط فترة زمنية يتم السكوت عن ما جرى فيها من أحداث، ذلك أنها تشريع للمحكي، في وتيرة الزمن وقد يكون أحيانا معلنا عنه، أي محدد، وتحدده جمل سريعة جدا على نمط "ومضت بعض سنين" "وفي هذه الحالة، فإن هذه الإشارة هي التي تشكل الحذف لما هو مقطع نصي، والذي لا يساوي عندئذ الصفر تماما وإما عن حذف مطلق لدرجة الصفر في النص الحذفي، مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية أو نمطه هو بعد ذلك بسنتين".[3]

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 75-76.

[2]- عبد المالك مرتاض: في الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص118.

[3]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، (م، غ، م)، ط2، 1997، ص118.

بمعنى أن تكون المدة المحذوفة معلومة، وهناك حذف ثاني يعرف بالحذف الضمني (غير محدد) لا يشار إليه بشكل صريح في القصة نفهمه من سياق الكلام وهناك حذف ثالث وهو حذف افتراضي، "والذي تستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان".[1]

وهو تلك البياضات المطبعية التي تأتي بين المشاهد والفصول، أحداث لا يمكن أن نحددها لكن نفترض وجودها فقط.

- "مضت أزيد من سنة وخلالها يكون كريم قد غير رأيه".[2]

ه- التلخيص:

حركة سردية داخل المدة، زمن الخطاب أصغر زمن القصة، هو عملية تسريع للزمن لمرحلة معينة وما يمتد لسنوات يجري سرده في بضعة أسطر: "التلخيص: زمن الرواية < زمن القصة: زر < زق"،[3] وهذه بعض التلخيصات الموجودة في الرواية:

"قضيت قرابة السنة في السجن، وأي سجن".[4]

- "لو أحكي لك تفاصيل الأيام والليالي التي قضيتها تحت خيم تنتقل فيها الحرارة من الصفر إلى الأربعين في ساعات قليلة، لو أحكي لك".[5]
- "بعد أن قضى يوما كاملا وهو يجوب الطرقات...".[6]
- "بعد ساعات من الانتظار والترقب....".[7]
- "بعد عشرين سنة من الخدمة... ثلاث سنوات فقط وأتخلص من حياة الترحال... بعد أزيد من ساعتين من المشي المضني".[8]

و- الوقفة الوصفية:

حركة بطيئة سردية، تعطل حركية السرد بمقاطع وصفية، وهي إما أن تتم داخل المحكي، وفي هذه الحالة لا يكون هناك توقف في المحكي لأنه يصبح توقف تأملي أثناء عرض شيء ما، وفي هذه الحالة يعتبر الوصف بنيوي داخل في تركيب المحكي بمعنى أنه جزء أساسي وضروري لفهم المحكي، ووصف توضيحي

---

[1]- المرجع نفسه، ص119.
[2]- محمد ساري: الورم ،ص60.
[3]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص118.
[4]- محمد ساري: الورم ،ص53.
[5]- المصدر نفسه، ص54.
[6]- المصدر نفسه، ص63
[7]- المصدر نفسه، ص75
[8]- المصدر نفسه، ص103

شارح وضروري بالنسبة للقصة، خادم لها، أما الوصف خارج المحكي فوظيفته تزينيه، ووصف إضافي خارج عن القصة، "الوقفة: زمن الرواية = س/ زمن القصة = صفر، إذا زمن الرواية لا نهاية له في الكبر بالنسبة لزمن القصة = زر ∞> زق".[1]

وهذه بعض الأمثلة التي تبين الوقفات الوصفية في الرواية:

- أين تلك الأعوام المتميزة حيث كنا نتقاذف بعناقيد العنب وحبات التشينة والماندرين والكليمانتين، كنا مجموعة أطفال الحي الغربي... نجوب البساتين المثمرة بشجاعتنا العنترية، نسرق الفواكه خفية أن يرانا الحارس "سي العربي" نزحف كالثعالب الواحد خلف الآخر...".[2]
- "لم يتمكن من النوم تقلب بعض الوقت دون فائدة، أزعجه بكاء رضيع أخته التي جاءت خصيصا لرؤيته بمناسبة إطلاق سراحه، ولكن مكوثها قد طال أكثر من اللزوم وهي ما ملت من أجترار مشاكلها مع حماتها وسلفتها، تطيل الحكي في تفاصيل أصبح الجميع في البيت بحفظها ...تحمل كريم بكاء الرضيع ثم انطلقت أخته في هذيان تشتكي من حظها التعيس وتصرخ في وجه طفلتها البكر ذات ثلاث سنوات...".[3]
- "...كان القادم الجديد يرتدي قندورة رمادية اللون ويعتمر شاشيته بنية ولحية سوداء غابية تغطي معظم الوجه.

يزيد لحرش يريد ملاقاتك، قال الرجل الملتحي دون أن يدير وجهه نحو كريم وهو يتظاهر بانشغاله بالسبحة التي بين أصابع يده اليمنى يمرر كرياتها بحركة سريعة تنم على القلق والارتباك".[4]
- "حوش غريس بناية قديمة على حافة الانهيار التام، تقع على بعد كيلومترات من وادي الرمان، خزانات إسمنتية استخدمت لمدة طويلة لتخمير العنب، أيام كانت الأراضي المحيطة بالقرية مغروسة بالكروم، يستخرج منها أعتق الخمور... يعرف كريم هذا المكان معرفة جيدة في صغره سلك جميع الدروب والمسالك... ويتقدم من الخزنات، لاحظ شيئا لم يتغير الشمس تميل نحو المغيب... تقدم نحو

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص118.
[2]- محمد ساري: الورم ، ص08.
[3]- المصدر نفسه، ص10.
[4]- المصدر السابق، ص11.

السياج الحديدي الصدئ، جاءه صوت من داخل الخزان: أدخل كريم، نحن هنا...".[1]

- "داخل القبو خمسة رجال... كان يزيد لحرش يرتدي جاكيتة عسكرية أكبر من قامته وسر والا رماديا، لحيته سوداء عكشة، تغطي ثلاثة أرباع الوجه المستدير، وجنتاه معظمتان بارزتان... بوشاقور... استبدل قندورة الأمس ببذلة صينية في زرقة حالكة مائلة إلى البياض...".[2]
- "... لقد تحلق مجموعة الأمراء القياديين في المعتقل حول مائدة مزينة بما طاب ولذ من المأكولات، دجاج محمر، عرجون تمر دقلة النور، زيتون بنوعيه، الأخضر والأسود، الجبن، التشينة، الليموناد...".[3]
- "مرة اشتريت مسجل والكمان وكاسيت الشيخة، وأنزويت مع خيرة في ركن شبه مظلم من صالون الشاي "راي ديالنا في الطابق الأول الخاص بالعائلات، هكذا كتب على مدخل الصالة الأنيقة، وهي في حقيقة الأمر وكر لعشاق سيدي بلعباس كان بالأحرى على صاحبها أن يعلق لافتة بعبارة ممنوع على العزاب الرجال".[4]
- "تبعد ذلك المعلم المبجل الذي يلجأ إليه أولياء التلاميذ للمشورة أو المساعدة أضحى ينتمي لصنف من الرجال اقترف بعضهم جرائم بشعة...".[5]

ي- المشهد:

يكون زمن القصة تقريبا مساويا لزمن الخطاب غالب الأحيان، يكون حوارا، الشخصية لحظة الفعل ويكون السرد مساويا مع الزمن، يغيب السارد وتقدم الشخصيات يتحدثان، السارد لا دور له ل يسرع ولا يبطئ لكن ينقل الحدث كما هو والحوار بين شخ1صيتين أو أكثر، ويكون المشهد عادة نقلا لحوار هو تباطؤ نسبي بدرجة أقل من الوقفة الوصفية دلالة الأسماء تعطي قيمة.

المشهد دلالة على أنه يطلعنا على عالم الرواية بشكل أكثر مباشرة ويقدم لنا الشخصيات بأشكالها المختلفة ويضعها في بعض الأحيان في موضع المواجهة لنا.

وهذه الحركات الأربعة نقيس بها الحدث زمنيا، وكيف يتأطر ضمن التجسيد اللفظي بعدد السطور والصفحات.

- "المشهد: زمن الرواية = زمن القصة: زر = زق".[1]

---

[1]- المصدر نفسه، ص13-14.
[2]- المصدر نفسه، ص15.
[3]- المصدر نفسه، ص19.
[4]- محمد ساري: الورم ، ص217.
[5]- المصدر نفسه، ص35.

ومن بين المشاهد نذكر:

- "وجدت التلميذ النادل ينتظرني في البهو المعتم مسك ذراعي حدق في بنظرة متوسلة وقال مرتبكا متلعثما:
- يالشيخ... هل تسمح لي بكلمة؟
- تفضل، تكلم دون حرج؟
- خذوني معكم... أريد أن أصبح مجاهدا.

أدهشني اقتراحه، فسألته:

- نأخذك معنا إلى أين؟ وفرنسا هل نسيتها؟
- لم يعطولي التأشيرة... قالوا ملفك ناقص...
- وماذا تفعل معنا؟ وأنت صغير السن، وظروفنا شاقة....
- أنت أيضا تريد أن تصبح مجاهدا... بعون الله سنصنع منك مجاهدا صنديدا تحارب الطاغوت، ولكن ليس اليوم... ابق في عملك سنتصل بك بعد أيام".[2]
- "دفعه موح لكحل نحو الجدار وقال:
- منذ متى رأيت يزيد لحرش؟
- رأيت يزيد قبل أن أسجن.
- أعرف ذلك، أعرف بأنكما حليفان في حزب الشيطان، أقصد هذه الأيام منذ سرحوك من الصحراء.
- منذ خرجت لم ألتق أحدا، لا يزيد لا غيره.
- أين كنت هذه الليلة؟
- في الدار.
- ألم تخرج مع عصابة يزيد لحرش؟
- لا ... قلت بأن آخر مرة قابلت يزيد كان قبل أن يأخذوني إلى الصحراء.
- أتمنى لك أن تقول الحقيقة.[3]

4- بنية المكان:

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص188.
[2]- محمد ساري: الورم ، ص202.
[3]- المصدر السابق، ص 138-139.

تضمنت الرواية تنويع في الأماكن والمحلات، إذ أراد الكاتب (الروائي) رصد كل الأحداث في الأماكن والمواقع التي حدثت فيها في الجزائر في مرحلة معينة من مراحلها، فالروائي قام بتجسيد تلك الأحداث من خلال أماكن متنوعة تنوعت بين أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة على حسب علاقتها بالشخصية البطلة، غير أن المطلع على مجمل الأحداث المسرودة يجد أن للأماكن المغلقة في الحركة السردية مجال واسع، فهي الأكثر حضورا في الرواية، ويمكن تأويل هذا أو رده إلى أن الانغلاق دليل على الرغبة في الإخفاء وستر الشيء عن العيون، إذ أن مجمل أحداث الرواية ضمن أماكن مغلقة مرتبطة بالموضوع الإشكال في الرواية ألا وهو الإرهاب، فالخوف من الإرهاب ومن الموت، ما دفع شخصيات هذه الرواية للإختفاء ضمن عملياتها في أماكن مغلقة، وكذا الجماعات الإرهابية بدورها تقوم بجميع عملياتها في أماكن سرية متسترة، عليه فإن الأماكن المغلقة هي الأكثر أمانا وراحة بنسبة للطرفين وإن كان ذلك الأمان نسبيا.

تدور معظم أحداث الرواية في قرية الرمان، باعتبارها المكان الحاضن لمختلف الأحداث، وذلك ضمن شوارعها وطرقاتها ومحلاتها ومنازلها إلى غير ذلك، ويمكن أن نقسم الأماكن في هذه الرواية إلى أماكن منفتحة وأخرى منغلقة بحسب علاقتها بالشخصيات.

أ-الأماكن المنفتحة:

تعددت الأماكن المنفتحة في رواية الورم، من بين تلك الأماكن نجد المسجد باعتباره الملتقى الذي تجتمع فيه مختلف فئات المجتمع حيث يمثل الواجهة لسكان القرية، فالتقاء تلك الجماعات المختلفة من السكان تشكل رؤيا عامة عن الأحداث المختلفة في المجتمع "المسجد مكان عمومي والجلوس متاح في أي مكان"،[1] فهو مكان اجتماع جميع شرائح المجتمع.

كما نجد مقهى الصداقة الذي يعتبر هو الآخر ملتقى أنواع مختلفة من فئات المجتمع، فهو منفتح على الجميع يضم كل الأشخاص حيث تلتقي فيه شخصيات الرواية من بينها شخصية كريم الذي التقى فيه بصديقه ومحمد يوسفي "دخل الرجلان مقهى الصداقة الكائن في زاوية شارعين، ومقابل الساحة العمومية المحاذية لدار البلدية عند العتبة... بحثا عن طاولة فارغة، كان المقهى عامرا لكنه هادئ".[2]

[1]- محمد ساري: الورم ، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص50.

"اكتظ الشارع الرئيسي وامتلأت المقاهي، بحثا عن طاولة للجلوس".[1]

فالمقهى إذن إحدى ملتقيات الأشخاص وهو منفتح على جميع الفئات إضافة إلى كل ذلك نجد مدينة زرالدة التي ذكرت ضمن الرواية حيث احتوت بتظاهرات شاحنة بين مجموع سباب "في ذلك اليوم، كانت زرالدة تشتعل نارا ودخانا، يصل إليها الشباب من كل الاتجاهات".[2]

كما نجد أماكن منفتحة أخرى من شوارع رئيسية في القرية الدكاكين، زمرة الدرك إلى غير ذلك... فقد اعتبرت تلك الأماكن تجمعات لأنواع شخصيات مختلفة تضمنت أحداث متنوعة.

ب- الأماكن المنغلقة:

تختص هذه الأماكن بالشخصية البطلة (الشخصية الرئيسية في الرواية) إذ تعتبر أماكن ذات علاقة وطيدة بأحداث مهمة تضمنتها الرواية، فهي تلعب دورا أساسيا في تشكيل صورة واضحة واقعية من أحداث الرواية.

يعتبر منزل كريم وخاصة غرفته من الأماكن المنغلقة التي تشكل حيز ضيق لبعض الأحداث الخاصة بالشخصية الرئيسية في الرواية، إذ يسمح لهذه الأخيرة بالإنفراد حتى يتمكن من بلورة أفكاره وتجسيدها في وعي خاص به، من خلال استحضار ماضيه والتفكير في مستقبله والأحداث المقبلة.

يعيده شخير إخوته النائمين في نفس الغرفة إلى أرقه، ينام اثنان على الأرض فوق أفرشة اسفنجية، فيما انزوى على الجهة المقابلة فوق سرير خشبي".[3]

كان كريم يتقلب باستمرار على السرير الضيق، ينتابه توعك مزعج يكبر مع مرور الساعات.

هكذا كانت الشخصية تتعايش والأماكن الخاصة بها، في انغلاق تام عن العالم الخارجي، تفكر فيما ستؤول إليه من خلال الأحداث المحيطة بها "كيف يمكن لي أن أقتل رجلا؟ هكذا الكل ببساطة أتقدم نحوه أصوب المسدس اتجاه صدره أو ظهره وأطلق النار...".[4]

لذا فالأمكنة المنغلقة في الرواية تشكل الحيز الضيق لبعض الأحداث المتعلقة بمصير الشخصية البطلة، فكل من الغرفة والزنزانة وقاعة المداومة الليلية تشكل أماكن مغلقة تتجسد من خلالها أحداث مختلفة في الرواية.

---

[1]- المصدر نفسه، ص240

[2]- محمد ساري: الورم ، ص240.

[3] - المصدر نفسه، ص29.

[4] - المصدر السابق، ص30.

5- أبعاد كلمة الورم:

وأول ما يتبادر إلى أذهاننا حين نتأمل كلمة الورم،انه مصطلح طبي،أي هناك انزياح وتعالق مع اللغة الطبية فنحن لو رجعنا إلى القاموس الطبي لوجدنا دلالات اللفظة إلى وجود مرض مستعص أو خبيث، يطلق عليه الورم، والشائع أننا نجد اللفظة تطلق على داء السرطان الذي هو مجموعة من الخلايا الشاذة التي تنمو معا بطريقة مضبوطة، وتحتاج الأنسجة السليمة وتلحق الضرر بها تتحول مجموعة الخلايا السرطانية النامية إلى كتلة يطلق عليها اسم الورم"[1] ونحن نعلم أن هذا السرطان حاصل في الجسم، فهل يا ترى قصد المؤلف من خلال هذا التناص، أن السرطان في جسد الجزائري، هو خلايا مع المجتمع تبتعد عن صوابها وتتحول عن دورها السليم لتكون ورما في الجزائر، وبؤرة لتفشي الموت والدمار؟

لأننا لو تتبعنا بناء الجسد الفسيولوجي وذلك في المفهوم الطبي نجده يتركب كما جاء في مصدره العلمي من خلايا، وإذا أن هذه الخلايا هي قطع بناء الجسم، فكل الأعضاء والأنسجة مؤلفة من عدة أنواع مختلفة من الخلايا وتحافظ الجسم على سلامته عبر نمو الخلايا وتجديدها وتحتاج كل الخلايا تقريبا إلى الاستبدال في فترات منتظمة، لتنمو الخلايا السوية وتنقسم وتموت تحت الجينات، وفي حال حدوث تغير ظفر في إي واحدة من الجينات المسيطرة على عملية النمو تتحول الخلايا السليمة إلى خلية ورمية غير سليمة، والواقع أن هذه التغيرات تجعل الخلية تبدو غير طبيعية عند النظر إليها تحت المجهر، وبالإضافة إلى تغيير شكل الخلايا، تتصرف هذه الأخيرة على نحو مختلف، فهي تنمو على نحو يتعذر ضبطه، وتنقسم لتؤلف المزيد والمزيد من خلايا الورم[2].

ونلحظ أن "محمد ساري" حاول أن يبني هذا المفهوم في روايته، إذ جعل من الجزائر جسما بخلاياه المختلفة والتي تعمل بنظام معين، لكن حين حدث تغيير طارئ في أحد خلاياه فقد حدث الورم أو المرض، ويبقى أن نتساءل هل كان حقا هذا المعنى حاضرا في الرواية؟ ودائما وتبعا للقاموس الطبي" يمكن أن تكون الأورام حميدة أو خبيثة نمو الأورام الحميدة ببطء ولا تنتشر إلى بقية أنحاء الجسم، ولا تهدد حياة الإنسان، أما الأورام الخبيثة فهي مؤذية وتنمو بسرعة أكبر، تنتشر هذه الخلايا. في أنحاء أخرى من الجسم تؤلف أوراما ثانوية "أو ما يعرف أيضا

---

[1]- د. روبرت كيمان و تيرانزويتاكر: كيف تعالج نفسك (سرطان الثدي)، تر جولي صليبا اكاديميا للنشر والطباعة، بيروت لبنان، (2001)، ص 10.

[2]- المرجع السابق، ص10.

بأورام التقيلية"[1]. نعيد سؤالنا من جديد هل الورم الموجود في الرواية كان حاضر بمعناه الطبي ومتناصا معه في بعده الفكري، وهل كان هذا الورم حميدا لم يخل كليا بالهيكلة العامة لخلايا ونظام الجزائر، آم هو ورم خبيث قضى على الأخضر واليابس؟

وكلمة الورم لها معناها في معجم اللغة، إذ نجدها في لسان العرب تعني: الانفتاح والمتري...ورم جلد ورم يرم...في الحديث أني قام حتى تورمت قدماه، إي انفتحت من طول قيامه في صلاة الليل... و أورم بالرجل وأورمه اسمعه ما يغضب له وقيم انفه إي غضب..."[2]

ومن هذا نجد أن الورم في الدلالة المعجمية يقصد بع عارض على وجود شيء صحي،أو غير سوي، ومنه فان اللفظ في اللغة يعطي تقريبا نفس المعنيين المتداول في اشكلاتنا الشائعة أو في قاموسنا اللغوي المتداول الذي هو الانفتاح، دلي على وجود علة أو سقم، ثم أن الورم في اللغة تجليا على الغضب، وفي حالة الفعالية يمكن أن توصل المرء إلى مالا تحمد عقباه وربما نسترق هذا المعنى ونسقطه على أجواء الرواية، فنجدها تدور في دوامة من الغضب الدموي أو أنها تغلي تحت بركان من السخط والصراع الداخلي الذي هز وقعه قلب الجزائر وأطرافها فهو صراع يشكل صوتا ساخطا يندفع من أوصالها ومنه فالعنوان يشكل العتبة الرئيسية حسب تعبير جيرار جينات للوحاح إلى عالمها تتضمن بين طياته[3] بؤرة المضمون العام لما يقع فيها من أحداث.

انه يحدد من البداية ملامح هذا الصراع ويحدد لنا بصورة أو بأخرى بين أطراف الصراع، وانه داخلي لم يقع بين أغراب، بل هو تابع من صميم الجسد وقلب الجزائر يمثل تصارع الإخوة الأعداء تربطهم علاقة القرابة والأرض.

هو صراع أمان القلوب النابضة والضمائر الحية وأصبح قاموس خطر يدق كلما علا صوت في الجزائر ماديا بوجوده فيها، فيشب حين ذاك لهيب أصوات أخرى مضادة له تدافع عن حضورها، وتريد بذلك من جدة الصراع وتساهم في تمزق أوصال الجزائر لا لشيء إلا لان أبناءها أرادوا ذلك فتصير بلادنا السيدة تتربص ببعضها البعض، فبينما ها تقطع يسراها، وتطعن بسيفها جسدها وتهدر بذلك أخر قطرات دم في عروقها.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 10.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج6 (1997)، ص431.

[3]- مجلة نقد وفكر: ع9، ص 95-96.

لقد كان هذا حقا حال الجزائر في العشرية الأخيرة، فهل يا تري استطاع محمد ساري أن يوصل لنا هذا المعنى في روايته أن انه حمل العنوان ما لم يطق؟
هذا أو سنرى هل استطاع "محمد ساري" أن ينقل هذا المعنى الاجتماعي للفظة إلى المعنى الأدبي الفني فانتقال هذا المعنى في الكتابات الأدبية له معان خفية تعبر عن المضمون الجوهري للخطاب الروائي، فالعنوان يبقى دائما "عتبة إلى النص وهو جوازي متن القصة نفسه أول ما يتلقاه القارئ ويتفاعل معه"[1] وهو كذلك رواية مضغوطة وصورة كلية لفحواها ويلقى لضلالة على النص الروائي والعنوان باعتباره مظهرا وقسما من الأقسام النصية يعبر بمفرده جنسا أدبيا مستقلا كالنقود والتقديم....الخ ويعنى هذا مبادئ التكوينية ومميزاته التجنيسية...لان العنوان مقاربة نصية تحت اسم المقاربة العنوانية" لان العنوان بمفرده، يمكن من خلاله تفكيك النص إلى بنياته الصغرى والكبرى،قصد إعادة تركيبه من جديد نحويا ودلالته، وتداولا من الأسفل إلى الأعلى ومن الأعلى إلى الأسفل ومن الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل"[2].

أن اختيار الكاتب للعنوان لا يكون اعتباطيا؟ إذ يختاره بعناية وتركيز كما يعطيه البعد الشكلي، أو الصورة الشكلية له، حتى يستطيع القارئ أن يتصور من خلاله ما يمكن أن يواجه من أحداث الرواية، وازداد الاهتمام بالشكل ورسم العنوان وإعطائه البعد التمثلي المنظوري، خاصة في الكتابات العصرية التي تعتمد أكثر على الأنحاء الخارجي والترميز حتى يكون العنوان بحق المسجد الأول لعناصر الخطاب الروائي هو بمثابة رأس للجسد والنص تمطيط له"[3] والمؤلف محمد ساري بوسم روايته التي نحن بصدد دراستها "بالورم".

6- الشخصيات:

أ-الشخصية البطلة:

تظهر لنا الشخصية في الرواية على قدر من المعرفة والمعرفة، تصارع في قضية معينة، قضية تهمه بصفة خاصة وتهم أهل قريته بصفة عامة إلى أين سيؤول الوضع؟ والدليل على ثقافته هو توظيفه ضمن سلك التعليم، كما نلاحظ ثقافته الدينية، التي تعارض تلك الأفكار المنتشرة في ذلك الوقت.
كما تنوعت الشخصيات بين السياسية منها والشعبية والإرهابية.

---

[1]- نسيمة الغيث: من المبدع الى النص "دراسات في الأدب والنقد،دار بقاء القاهرة، (2001) ص 2015.
[2]- جميل حمداوي: السيمو طيقا والعدونة، ص 105-106 مجلة عالم الفكر م ج 25-ع3 مارس (1997) ص 104.
[3]- المرجع السابق، ص 107.

البطل في هذه الرواية هو (كريم بن محمد)، هو الشخصية المأثرة والمحركة لأحداث الرواية، إذ تتميز بالثقافة الواسعة حتى في مجال الدين، فمعظم أفكاره ومبادئه مبنية على قضية واحدة، تشغل كل تفكيره لقد كان على دراية بالوضع الجديد الذي آلت إليه قرية وادي الرومان تغيرت أشياء كثيرة أثناء غيابه الذي دام قرابة السنة، كريم يحسبها بالحساب اليومي الدقيق، عشرة أشهر وسبعة وعشرون يوم مرت من الليلة التي تحاصرت فيها قوات الأمن الحي الغربي واعتقلته مع ستة أعضاء آخرين".[1]

فالبطل متأثر بفكر تجسده قضية أمته لا طالما صارع لأجلها، فالروائي هنا أبدع في تصوير الشخصية البطلة كمحرك فعال في سيرورة الأحداث، لتجسيد تجربة فكرية مبدعة "فهو رجل مسالم يكره العنف ثم إنه حينها ينظر إلى قضية من زاوية فقهية، تتراجع المبررات التي تشهرها الجماعات المسلحة لإعلان الحرب على الدولة والمجتمع".[2]

فهذه الشخصية تتميز بمعرفة تامة عن أمور الدين هذا ما جعلها تميز بين القواعد الفقهية الثابتة وما تدعو إليه الجماعات المتطرفة.

ب- الشخصية العاطفية:

تنوعت الشخصيات العاطفية في الرواية لتمثل فسحات صغيرة في الرواية فرغم الأحداث الدامية التي شهدتها معظم مجريات الرواية غير أن للمجال العاطفي حيز فيها، تجسد في قصة حب ضائع بين البطل (كريم) وأخت الصحفي المجبور في قتله ألا وهي (جميلة) فالروائي أعطى لهذه الشخصية حقها، فرغم كل الأفكار والآراء التي تجول في ذهن كريم غير أنه منشغل على دوام بمحبوبته جميلة خاصة وأنه يتذكر لقائه بها وبوحه بحبه لها فقد "انتابه حنين دافئ لأيام التدريس ارتعشت أوصاله شوقا إلى تلك الابتسامة الفياضة بالحيوية وإلى تلك النظرات الخاطفة الخجولة توقف عن التفكير".[3]

ج- الشخوص الشعبية:

تشكل مجموعة الشخصيات التي تجسد عالم الرواية وتعطيها بصمة المجتمع الواحد، لذا الروائي حرص على تعددها حتى يظهر لنا شبكة من العلاقات المترابطة في الرواية ورغم اختلاف هذه الشخصيات بين السلبية والإيجابية منها

---

[1]- محمد ساري: الورم ، ص7.

[2]- المصدر السابق، ص31.

[3]- المصدر نفسه، ص33.

غير أنها تبقى ذات كتلة واحدة تشكل مجتمع واحد، ضمن علاقة واقعية معاشة فمن عينات ساهمت في انتشار تلك الآفة الرهيبة، من بينها عبد القادر بن سعيد، مصطفى شكري، عبد النور القهواجي وغيرهم.

مثال ذلك عائلة زيتوني: "على خلاف عائلة عبد النور خصتنا عائلة فريد زيتوني باستقبال حار له أخوة كثر وكلهم يعملون لصالح قضيتنا...".[1]

وكذا نجد الشخصيات المساهمة إيجابيا الناقمة على الإرهاب وما آلت إليه البلاد، فهم يرفضون التآمر ضد بلادهم ولو على حساب أرواحهم من أمثلة ذلك الحارس البلدي الذي كان حريصا على أملاك الشعب والدولة "مكث الحارس قرب مدخل الرواق يتابع المشهد حائرا متسائلا عن هوية المعتدين وعن هدف حرق كل هذه الشاحنات والحافلات، وحينما اقترب يزيد من حافلة صغيرة ليحرقها لم يتمالك الحارس وصاح قائلا: "إنها حافلة العمال والفرق الرياضية...".[2]

د-الشخوص الإرهابية:

هي الشخصيات الأساسية التي بني وفقها الروائي إطاره السردي الروائي، فهي الشخصيات المناهضة للحكومة والشعب وبذلك تعبر عن العنصر الأول الفعال في سير معظم أحداث الرواية، إذ تميزت بملامح الرعب والتخريب والقتل من أمثلتهم: يزيد لحرش الأفغاني وبوشاقور فهي تهدف للقتل والتخريب "تقدم يزيد نحو المازدا، نزع غطاء خزان البنزين، أشعل عود ثقاب انتظر ثواني لتستقر الشعلة ثم رماه داخل الخزان.[3]

"انتظر قليلا ولم يتوقف من الارتعاش والحركة أخرج مسدسا من حزامه وأطلق رصاصتين أخريين على الرأس".[4]

7-التناص في الرواية:

استثمر محمد ساري مكتسباته القبلية و موروثه الثقافي في تشكيل بنية روائية جديدة، تجسد تجربته الأدبية الخالصة من خلال بعض الإشارات والتضمينات التي ساهمت دلالتها في توسيع دائرة الرواية الدلالي والرمزي أنه استثمر نوعين من التناص الداخلي و التناص الخارجي.

بالنسبة للتناص الداخلي الذي يعبر عن المرجعية الثقافية والسياسية للكاتب، وهي تجسد بذلك فكر الكاتب ورؤيته للواقع لكن ضمنيا وليس ضمن الأسطر، فمن

---

[1]- محمد ساري: الورم ، ص274.

[2]- المصدر نفسه، ص82.

[3]- المصدر السابق، ص81.

[4]- المصدر نفسه، ص42.

خلال الأحداث المتداولة في الرواية وضمن الإطار السردي يتجسد لنا التناص الداخلي، أما بالنسبة للتناص الخارجي فيشكل قراءات متحولة لنصوص أخرى ضمن المكتسبات القبلية للكاتب أهمها:

أ- التناص مع القرآن الكريم:

إن لغة "محمد ساري" السردية متأثرة تأثرا كبيرا بلغة القرآن الكريم، فهو يتشرب الكثير من تصوير القرآن في نصوصه، ولا أظن في ذلك تناصا موجها بقدر ما فيه من تأثر أملته ظروف تشكل الملكة اللغوية والمعجم الشعوري لديه, تناصت رواية "الورم" مع القرآن الكريم من خلال ما ورد في ثنايا الرواية، ومن أمثلة ذلك قول الروائي: **"إمن الله لا يكلف نفسا إلا وسعها"**،[1] وقد وردت في قوله تعالى: **" وَلَا نُكَلِّفُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا وَلَدَيْنَا كِتَابٌ يَنْطِقُ بِالْحَقِّ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ "**،[2] وهذا يدل على النفس راضية بما قسم الله لها في الدنيا وأنه تعالى يكلف الناس كل حسب قدرته، أو في قوله تعالى: **" لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا..."**،[3] ونجد تناصا آخر في قوله تعالى: **" ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ...** "،[4] وهذا التناص يوظف من أجل الدعوة إلى الأخذ بالحكمة والعمل بها، وكذلك العبر الحسنة جراء مختلف التجارب التي تصادف الإنسان يوميا، ويقول الروائي: **"ويدعو إلى سبيل ربه بالحكمة والموعظة الحسنة"**.[5]

نجد كذلك قول الراوي كذلك في: "أن يجادل الناس في دينه بالتي هي أحسن"،[6] مع قوله تعالى: "ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن"،[7] أي أن الإنسان عندما يجادل غيره حول الدين وما يدعو إليه يجب أن يكون متأدبا وخلوقا في مناقشة مختلف القضايا الدينية.

إن حمد الله على كل شيء مهما بلغ الأمر من صعوبة أمر مفروغ منه ويبرز في قول الراوي "الحمد لله"،[8] فالتناص اللفظي يستحضر في أذهاننا قوله سبحانه وتعالى: **" الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا "**.[9]

---

[1]- محمد ساري: الورم ، ص32.
[2]- سورة المؤمنون، الآية 62.
[3]- سورة البقرة، الآية 286.
[4]- سورة النحل، الآية 125.
[5]- محمد ساري: الورم ، ص 32-33.
[6]- المصدر نفسه، ص23.
[7]- سورة العنكبوت، الآية 46.
[8]- محمد ساري: الورم ، ص 100-165.
[9]- سورة الكهف، الآية 1.

نجد كذلك التناص اللفظي في قوله "أقسم"[1] مع قوله تعالى " **لَا أُقْسِمُ بِيَوْمِ الْقِيَامَةِ** "[2] وكذلك مع قوله سبحانه وتعالى: " **فَلَا أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ** "،[3] دلالة على التأكيد بواسطة القسم.

يبرز التناص في قول الراوي "بالله العلي العظيم"،[4] وهو تناص لفظي مع قوله تعالى: " **وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ** ".[5] وهنا يظهر تشبع المجتمع الجزائري بالقرآن الكريم.

أورد الراوي تناصا آخر في قوله "في سبيل الله"،[6] وهو أيضا تناص لفظي مع قوله تعالى: " **وَالَّذِينَ هَاجَرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ**...".[7]

وهذا يبرز مدى نزعية القتل بالنسبة للجماعات الإرهابية وتشبيه جهادهم كما يدعون بجهاد المسلمين، كذلك "فإن الله غفور رحيم"،[8] مع قوله عز وجل:"**...فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ** "،[9] فالإرهاب يقتلون ويذبحون ويرجون المغفرة من الله عز وجل.

نجد التناص كذلك مع القرآن الكريم في قوله تعالى: "سيصلى نارا ذات لهب"[10] وهو تناص لفظي مع قول الروائي "دور ما هم في لهب"،[11] واللفظة هي (اللهب)، وتدل على شدة الحرارة وارتفاعها وحجم الهوة العميقة التي تقع فيها الجزائريون، ونجده كذلك في قول الروائي "جهنم خالدين فيها أبدا"،[12] مع قوله عز وجل: "...**فِي نَارِ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا**..."،[13] وهو المصير والمثوى لكل من خالف أوامر الله وينطق هذا على كل من يخالف أوامر الجماعة.

يبرز أيضا التناص القرآني مع قوله تعالى: "... **أَنْ لَنْ يَنْصُرَهُ اللَّهُ فِي الدُّنْيَا وَالْآَخِرَةِ**..."،[14] وقد وردت بصيغة "في الدنيا وفي الآخرة"،[15] دليل على أن

---

[1]- محمد ساري: الورم ، ص 70.
[2]- سورة القيامة، الآية 1.
[3]- سورة الانشقاق، الآية 16.
[4]- محمد ساري: الورم ، ص7.
[5]- سورة البقرة، الآية 255.
[6]- محمد ساري: الورم ، ص27.
[7]- سورة الحج، الآية 58.
[8]- محمد ساري: الورم ، ص198.
[9]- سورة البقرة، الآية 226.
[10]- سورة المسد، الآية03.
[11]- محمد ساري: الورم ، ص166.
[12]- المصدر نفسه، ص166.
[13]- سورة البينة، الآية 06.
[14]- سورة الحج، الآية 15.
[15]- محمد ساري: الورم ، ص83.

العقاب في الدنيا والآخرة وهو أيضا تناص لفظي (في الدنيا والآخرة)، ونجد كذلك التناص اللفظي "يذبحون عباد الله باسم الله"،[1] مع قوله تعالى: " **إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ** ".[2]

وهناك تناص قرآني آخر مع قوله تعالى: "... **قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ** "،[3] وقد ورد في الرواية "آمين رب العالمين"،[4] وهنا يستعمل الكاتب صفة من صفات الله تعالى.

وهناك تناص قرآني آخر هو "السن بالسن والعين بالعين"،[5] وقد ورد في قوله تعالى: " **وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ**...".[6]

تناص قرآني آخر هو "لا حول ولا قوة إلا بالله"،[7] وقد ورد في القرآن الكريم بصفة "... **لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ**...".[8]

نستنتج من هذه التناصات القرآنية أن "محمد ساري" على صلة وثيقة بالقرآن الكريم والدليل استعماله لبعض الآيات القرآنية ضمنها في طيات روايته، وربما يدل على تمسك الشعب الجزائري بالكتاب المقدس – القرآن الكريم – والعمل به.

ب- التناص مع الموروث الشعبي:

- **الأمثال:**

يعد المثل أحد آليات التعبير الفنية، إذ يمكننا اعتباره وسيلة فنية جمالية يستند إليها المعبر ليمنح كلامه ثقلا وتقبلا، لعل ذلك الثقل يكتسبه من بناء المثل نفسه، حيث يتسم بالتركيز وعمق الدلالة، أما التقبل فراجع إلى أن المثل كثير التداول من قبل الناس، فكثيرا ما يقبل عليه المرء ليلخص أفكاره ويعطيها دقة وتركيزا.

تبرز ثقافة الروائي لأنه ابن مجتمع يكرس هذه الفكرة لتوصيل ما يريد من معان، فإنه لجأ في العديد من المقاطع الروائية إلى توظيف الأمثال الشعبية، وسأحاول بهذا اتتبع أغلب تلك الأمثال، وأرى السياقات التي وظفت فيها.

---

[1]- المصدر نفسه، ص83.
[2]سورة النمل، الآية 30.
[3]- سورة النمل الآية 44.
[4]- محمد ساري: الورم ، ص84.
[5]- المصدر نفسه ، ص286.
[6]- سورة المائدة، الآية 45.
[7]- محمد ساري: الورم ، ص26.
[8]- سورة الكهف، الآية 39.

تناصت رواية "الورم" مع المثل الشعبي "الواد إذا حمل ما يفرق بين الصغير والكبير"، ودليله أن العاصفة الهوجاء أو المشاكل الصعبة لا تفرق بين الصغير والكبير، وقد ورد في الرواية كما يلي "الواد إذا حمل ما يفرق بين الحشيشة وجذع الشجرة".[1]

ورد تناص آخر مع المثل الشعبي القائل "الصراحة راحة... واللي في قلبي على لساني"، وقد ورد بصيغة أخرى في الرواية مفادها: "الصراحة راحة... واللي في القلب إجيبو اللسان"،و يدل المثل على الصراحة القائمة بين الطرفين، وعدم كتمان الأمور الصغيرة كانت أمم كبيرة بين الأصدقاء.

وقد وظف الروائي مثلا شعبيا آخر ليعزز فكرة وضع الأشياء من أجل تقديمها فقط لا من أجل الجودة والصفاء وهذا المثل هو "كعبر ومد للأعور"، وقد جاء في الرواية بصيغة "كور وأعطي للأعور"،[2] دلالة عدم إتقان العمل، وظف "محمد ساري" مثلا شعبيا آخر كثير التداول بين الناس، حيث وفي سياق اختيار الزوجات في المجتمع الجزائري خاصة لدى كبار السن يقولون هذه الأمثال ربما للتدليل بحسن اختيارهم، وهذا المثل كما ورد في الرواية "قالوا ناس زمان ما تخدش البيضة وماتخسرش مال بوك عليه، كالبياض إذا طاح على العين يعميها.

- ما تخدش الصفرا، ما تخرش مال بوك عليها كبو صفاير إذا طاح على الغنم يمضيها.
- ما تخدش طويلة العرقوب لي ضلوعها بالعدادي، الخير يكون جاي، وهي تقوله وين راك غادي.
- خذ السمراء، واخسر مال بوك وجدك عليها، كقطرة العسل، إذا طاحت على الجرح تبريه".[3]

بث الروائي "محمد ساري" في طيات روايته أمثالا أخرى منها: "اللحم إذا فاح عليه بمواليه" وقد ورد في الرواية بصيغة "اللحم إذا فاح يرفدوه مواليه"،[4] دلالة على أن الأفراد ينتمون إلى عائلاتهم مهما كانوا يحملون من أوصاف سواء كانت سيئة أم حسنة، وهناك مثل آخر تناص الرواية "مول التاج يحتاج" وجاء في

[1]- محمد ساري: الورم ، ص12.
[2]- محمد ساري: الورم ، ص59.
[3]- المصدر نفسه، ص216.
[4]- المصدر نفسه، ص10.

الرواية "مول التاج يحتاج"،[1] يظهر هذا المثل تلاحم الجزائريين واستفادة بعضهم من البعض الآخر مهما بلغ الإنسان مرحلة متقدمة من الاكتفاء الذاتي.

تناصت الرواية مع مثل آخر يدل على الإيمان بالقضاء والقدر وهو: "كما تدين تدان" أو "يا قاتل الروح وين تروح" والذي يدل على أن القتال سيأتي يوم ما ويحدث نفس ما حدث مع المقتول وسيحاسب عليه.

يظهر مثل شعبي آخر تناصت معه الرواية هو: "ريحة اللحم في الساطور"، وقد ورد في الرواية بصيغة: "ريحة اللحم في الشاقور"،[2] وظف الروائي "محمد ساري" مثلا شعبيا آخر هو "ضربة بالفاس خير من ضربة بالقادوم"،[3] والمثل المتداول في وسط مجتمعنا هو: "ضربة بالفاس خير من عشرة بالقادوم"، دلالة على استعمال القوة في التعامل مع الغير.

هناك مثل آخر هو "صام دهرا على قدم ضفدعة"،[4] والمثل المتداول بيننا هو "ياصايم الدهر يا فاطر على بوجرادة"، ويبرز مدى انتظار الإنسان طويلا شيء ما عندما يتحصل عليه يجده بسيطا لا يستحق كل هذا العناء.

نجد تناصا آخر مع الأمثال الشعبية مثل: "وقد أعذر من أنذر"، وجاء في الرواية بصيغة "أعذر من أنذر"،[5] دلالة على الإعلان مسبقا بالقيام بالفعل، ومثل آخر هو "بعيد عن العين بعيد عن القلب"، ورد في الرواية بصيغة "بعيد عن العيون بعيد عن القلب"،[6] ويثبت أن من كان بعيدا عن النظر والعين كان بعيدا عن التفكير والقلب، وتناص آخر هو "السن بالسن والعين بالعين والبادئ أظلم"[7] إن مقابل الاعتداء على الغير هو نفسه ما اعتدى به سواء أكان ماديا أو معنويا.

بناء على هذا كله نلاحظ تلك اللمسة الفنية والجمالية التي وفرها لنا "محمد ساري" من خلال توظيف الأمثلة الشعبية الجزائرية في نصه الروائي، إذ أن استعمال الأمثلة الشعبية يربط المتلقي أكثر بالنص، ويجعل ثلاثية السرد (الروائي، المتلقي، النص) تتناغم أكثر وتقترب من بعضها، وهذا باعتبار أن الأول والثاني يشتركان في خلفية وبنية اجتماعية واحدة، ورغما حتى في الأرصدة الثقافية والفنية، لذا

---

[1]- محمد ساري: الورم ، ص48.
[2]- المصدر نفسه، ص43
[3]- المصدر نفسه ، ص219.
[4]- المصدر نفسه ، ص56.
[5]- المصدر نفسه ، ص198.
[6]- المصدر نفسه ، ص218.
[7]- محمد ساري: الورم ، ص286.

وعندما ينهل الروائي من تلك الخلفية الشعبية فإنه يدخل في تماس مباشر مع المتلقي خاصة عند نقاط إحساسه بالجمال.

ج- التناص مع الفنون:

- **الموسيقى:**

نجد "الورم" قد تناصت نع تلك النغمات الموسيقية التراثية الشعبية منها الريمي الذي كان يغني في حالات الحب والعشق والغرام وخاصة كما يقول: "بلقاسم عرفاوي" "اشتريت مسجل والكمان وكاسيت الشيخة"... واستمعنا معا لأغاني الريمي، ملتصقين إلى السماعة".[1]

- **التناص مع السينما والأفلام:**

وتناصت الرواية "الورم" مع مشاهد الأفلام والسنيما خاصة فيما يخص الحرائق ومشاهدها ويقول "فريد زيتوني" "أشعلت فيها النار تصورت أن السيارة ستنفجر مثلما يحدث في الأفلام".[2]

- **التناص مع الشعر:**

ويلتقي الطرفان- الروائي والشاعر- في مساحة جمالية أخرى عبر متن الرواية، وهذا عند الفضاءات السردية التي استعمل الروائي فيها مقاطع شعرية، وسأتتبع بعض تلك الفضاءات لنلمس جمالية التعبير خلالها، منها:

تناص لفظي شعري مع قول امرئ القيس:

مكر مقر مدبر معا *** كجلمود صخر حطه السيل من عل.[3]

وقد ورد في الرواية كما يلي: "ولكني بقيت صامدا كجلمود صخر"، وقد استعملها للدلالة على البقاء ثابتا وقاسي القلب كالصخر لا يهزه شيء ولا تؤثر فيه المشاعر والعواطف بغض النظر عمن يصدرها.

---

[1]- المصدر نفسه، ص217.

[2]- محمد ساري: الورم ، ص241.

[3] - أحمد الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبارها وشعرائها، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2005، ص30.

د- التناص مع المنشورات الإعلامية:

يلتقي الروائي والصحفي في مساحة جمالية عبر متن الرواية، وهذا عندما يقتبس الروائي إحدى المنشورات الإعلامية ليضمنها في ثنايا روايته، وهذا ما نجده في رواية "الورم" حيث وظف الكاتب أحد المنشورات التي كانت تلصقها الجماعات الإرهابية على جدارات الأحياء بغية إعلام الشعب بها مثلما ورد في الرواية، حيث كانت صفحة كاملة،[1] وقد استعملت الجماعة بعض العبارات الدالة على الإسلام منها "بسم الله الرحمان الرحيم".[2]

8- استحضار التاريخ في الرواية:

تقوم على استقراء الأحداث التي يقوم فيها الروائي باستحضار عناصر الخلفية التاريخية المتعلقة بزمن تاريخي ما، والتي ترتكز على حقائق تاريخية معروفة عن مجتمع من المجتمعات المسجلة في كتب التاريخ إذ يمثل "الإطار أو الفضاء الذي وقعت فيه لأحداث المتعلقة بفترة زمنية معينة"،[3] حيث يستطيع الروائي فيها من خلال وعيه بذلك الزمن التاريخي المسيطر أن يمزج بخياله لينتج لنا أيضا روائيا من الدرجة الأولى، بالإضافة إلى معرفة ذهنية البطل فيها يتعلق بتاريخها وتاريخ شخصياتها كمشاركة كريم في حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ ومشاركة الأفغاني في حرب أفغانستان ضد الإتحاد السوفيتي ولقد جاء كل هذا في الرواية، بحيث شغل الزمن التاريخي مساحة شاسعة فيها من ماضي يعود إلى زمن الفتوحات الإسلامية، والزمن التاريخي للثورة التحريرية الكبرى وصولا إلى الحاضر التاريخي في الرواية والمتمثل في السنوات التسعينية... زمن الإرهاب... العشرية السوداء التي عاشها الروائي.

أ- الزمن التاريخي للأحداث الثورة التحريرية الكبرى:

تتمثل هذه الأحداث في اندلاع الثورة المباركة في الأول من نوفمبر عام 1954م، يشار فيها إلى البطولات الثوار والشهداء، وظلم الإستدمار، وغيرها من

---

[1]- محمد ساري: الورم ، ص164.

[2]- المصدر نفسه، ص164.

[3]- عبد الحميد بورايو: منطقة السرد، دراسات في القصبة الجزائرية الحديثة-ديوان المطبوعات لجامعية، د.ط، 1994، ص34.

الأحداث كما نجد قوله: "نعم يا أخي العزيز... كان أبونا عميلا لفرنسا ضد استقلال الجزائر... حركي".[1]

وربما هذه إشارة إلا أن بعض الجزائريين أصبحوا تابعين لفرنسا يعملون ضد وطنهم، ولكنهم بعد الاستقلال بدئوا يعانون نتائج هذه التصرفات الحمقاء إذ صح القول.

من أزمة تاريخية كبرى نجد "أكتشف أن أبي كان عميلا لفرنسا أثناء حرب التحرير"،[2] والدليل القاطع أنه "الأكيد لم يكن مجاهدا".[3]

يوجد تصريح من الأب أن الثورة التحريرية الكبرى قد اندلعت قبل السنة المذكورة في عامين: "صحيح أن في 1956م كانت الحرب التحريرية قد اندلعت"،[4] وهناك دلائل ملموسة على وجود الاستدمار ببلادنا منها على حد تعبير الأب: "ونشاهد قوافل الشاحنات العسكرية للجيش الفرنسي تمر في طريق بعيدة، كانت الثورة منحصرة في الجبال، أو ربما في العاصمة.[5]

يوجد من الأحداث ما يعود بذاكرتنا إلى الوراء خاصة إلى زمن المحتشدات التي أقامها الاستدمار الفرنسي لعزل الثورة عن الشعب الذي نجده في قوله: "إنه تجمع سكاني كبير، رحلوا من الجبال المجاورة، صفوف عديدة من المنازل مصنوعة من القصب والزند والطوب والحجر، محاطة بسياج من الأسلاك الشائكة".[6]

القصب وردت لفظة محتشد في الرواية على لسان أب كريم: "كنا ثلاثة مساعدين في ذلك المركز، كنت العون المساعد للعسكريين، أعطوني بندقية صيد ولكنني لم استخدمها ولو لمرة واحدة، أشرح للسكان القوانين الخاصة بالمحتشد".[7] يتضح من هذه العبارة أن الجزائريين أصبحوا مترجمين للقوانين الفرنسية للشعب الجزائري خاصة ما يتعلق بالنظام داخل المحتشدات.

نجد من المقاطع السردية كذلك المستخدمة في الرواية التي تعود إلى زمن التجنيد الإجباري: "وفي أواخر شهر أوت تلقيت استدعاء التجنيد الإجباري من

---

[1]- محمد ساري: الورم ، ص151.
[2]- المصدر نفسه، ص151.
[3]- المصدر نفسه ، ص155.
[4]- المصدر نفسه ، ص155.
[5]- المصدر نفسه ، ص155.
[6]- محمد ساري: الورم ، ص156.
[7]- المصدر نفسه، ص156.

البليدة"،[1] وكذلك: "كنت مجندا في الجيش الفرنسي نقلوني إلى بشار للتدريب ثم إلى فرنسا".[2]

ب – الزمن التاريخي لاستقلال الجزائر 1962م:

ضمن الروائي في ثنايا روايته أحداث الاستقلال وما فيها من حقائق تاريخية تدل على سبيل التمثيل لا الحصر منها: "الحركة غادروا البلاد سنة 1962م مع الكولون والجيش الفرنسي"،[3] وهذا يدل على أن عملاء فرنسا قد غادروا الجزائر مع رحيلها خوفا على أنفسهم الحساب واتهامهم بالخيانة، لأن الكثير من المجاهدين قاموا بتصفية عملاء فرنسا واحد تلو الآخر إلا من نجا بنفسه، ولكن بقي العار يتبعهم وأولادهم طول الزمان.

وكذلك "من ينصر أن الفرنسيين سيغادرون هذه الأرض ليعودوا إلى بلادهم"،[4] ونجد أيضا شارة إلى رحيل الاستدمار عن بلادنا: "تساءلنا كيف يرحل الكولون ويتخلى عن كل تلك الأراضي الخصبة وخيراتها بسهولة"،[5] وكذلك "كأن ذلك قبل أيام من الإعلان عن وقف إطلاق النار"،[6] "وأنا أيضا كنت فرحا باستقلال الجزائر".[7]

كل هذه الملفوظات السردية دليل على استقلال الجزائر وعودة الاستدمار إلى بلادهم، وأصبحت أملا ك الجزائريين لهم وحدهم دون غيرهم: "عدت إلى العمل الزراعي إلى مزرعة مسيسير فيزي التي تحولت إلى مزرعة مسيرة ذاتيا".[8]

ج- الزمن التاريخي لمظاهرات 5 أكتوبر 1988م:

هي أحداث باقية في الذهن الجزائري، وطبعت الخامس من أكتوبر 1988م مظاهر متعددة في ذكريات الجزائريين، وهذا اليوم المشهود الذي تظاهر فيه الشباب خاصة.

د- الزمن التاريخي للانتخابات التشريعية 1991/12/26م:

هذا الزمن التاريخي الذي يعود إلى عهد تولي سيد أحمد غزالي لرئاسة الحكومة المؤقتة بعد إقالة العسكر للرئيس الشاذلي بن جديد وإعلانه الرسمي عن

---

[1]- المصدر نفسه ، ص154.
[2]- المصدر نفسه ، ص154
[3]- المصدر نفسه ، ص154
[4]- محمد ساري: الورم ، ص155.
[5]- المصدر نفسه، ص155.
[6]- المصدر نفسه، ص157.
[7]- المصدر نفسه ، ص157.
[8]- المصدر نفسه، ص157.

إجراء انتخابات تشريعية في 26 ديسمبر 1991م، في إطار تعدد حزبي كان قد انتهج 1989/02/23م.

هذه الانتخابات البرلمانية والمحلية التي كانت نتائجها الإلغاء وإعلان حالة الطوارئ واعتقال قيادي حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ التي فاز بها... هذه الأحداث وأخرى نجد لها توظيف في الرواية والممثلة في هذه المقاطع السردية: "رشحته الجبهة للانتخابات التشريعية وكان ينتصر انتصارا ساحقا لولا أن السلطة ألغتها وأعلنت حالة الطوارئ والحكم العسكري".[1]

"إنا لم انتخب لا لصا للحكم ولا لصالح الحكومة لا أملك بطاقة انتخاب".[2]

ينطلق أفراد الشعب لهذه العبارات عندما يواجهون تهديدا من قبل الجماعات الإرهابية.

"يتوعدون بأشد العقوبات بعد أن يستولوا على السلطة، وفي تلك السنوات سافر كريم كثيرا متغيبا عن عمله دون أن يحاسب أحد، فوضى عارمة سادت البلاد، لا رئيس ولا مرؤوس".[3]

"كان السير المنتخب في أول انتخاب نقدي بعد الاستقلال ينتمي إلى الحزب الإسلامي المعارض، فقرر تغيير الشعار المثبت في الواجهة الأمامية لباب البلدية- من الشعب إلى الشعب-فقالوا قياديو الحزب أن هذا من مخلفات المرحلة الاشتراكية الملحدة، وعلى أن يضع شعارات جديدة تعبر بحق عن أفكارهم فيتم استبداله بشعار-البلدية الإسلامية".[4]

ه- الزمن التاريخي للإرهاب بعد انتخابات جوان 1991م:

هذه الأحداث تعود إلى ما بعد انتخابات الواحد وتسعين وتسعمائة وألف، بالإضافة إلى الأحداث التاريخية التي عرفتها البلاد في هذه الفترة الزمنية جراء الفوضى العارمة التي حلت بالبلاد وعمرت بها طويلا عاش الشعب الجزائري آنذاك حالة عدم الاستقرار وعدم الأمن جراء الأحداث الدامية يوميا، وكانت نتيجة هذه الأحداث موت الآلاف من الشهداء بسبب ذلك الصراع بين الطرفين، الذي اتخذ كل طرف منهما موقفا عدائيا تجاه الآخر، فمن جهة موقف الجبهة الإسلامية للإنقاذ من السلطة التي قامت بإلغاء الانتخابات وحل حزبها، ومن جهة أخرى موقف السلطة من الحزب وعدم التنازل عن أي شيء.

---

[1]- محمد ساري: الورم ، ص278.

[2]- المصدر نفسه، ص205.

[3]- المصدر نفسه، ص18.

[4]- المصدر نفسه، ص39.

وما هذه المقاطع السردية إلا تجسيد لأحداث تاريخية أو أنها عبارة عن تصور الروائي لأحداث ذلك الزمن التاريخي، أو ما يعرف بالعشرية السوداء أو الحمراء.

"يريد السياسيون التفاوض مع القادة السياسيين للحركة الإسلامية على أساس تكليفهم بمهم الاتصال بالمسلمين لوضع السلاح".[1]

"أنت أيضا تريد أن تصبح مجاهدا بإذن الله سنصنع منك مجاهدا صنديدا يحارب الطاغوت".[2]

"إن شيوخ الإسلام أصدروا فتاوى تبيح رجال الدرك والشرطة والعسكريين لأنهم ينتمون إلى سلطة الطاغوت، فهم أعداء الله والإسلام".[3]

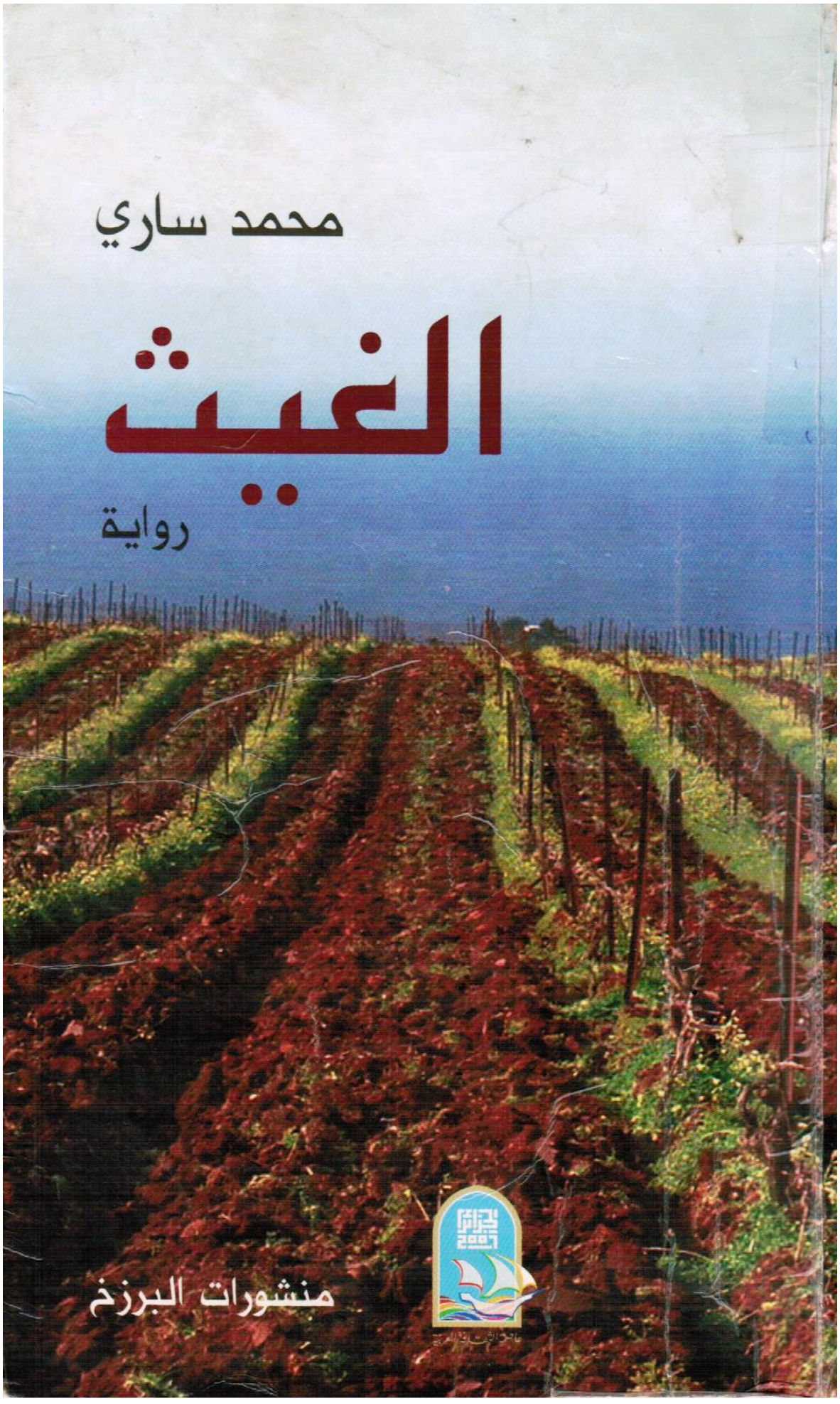
"انفجرت قنابل يدوية وسيارات مفخخة في الأسواق والشوارع خلفت جرحى وقتلى وهلعا كبيرا في القلوب".[4]

[1]- محمد ساري: الورم ، ص190.
[2]- المصدر نفسه، ص202.
[3]- المصدر نفسه، ص227.
[4]- محمد ساري: الورم ، ص256.

محمد ساري

الغيث

رواية



منشورات البرزخ

ملخص الرواية :

تعتبر رواية الغيث من أبرز الروايات التي اشتهرت في عالم الكتابة لدى محمد ساري وهي الخامسة من مجموع ترتيب رواياته الصادرة عن دار البرزخ عام2007م تحوي 259 صفحة.

يعالج محمد ساري من خلال روايته الغيث موضوعا اجتماعي وسياسي في نفس الوقت ، ألا وهو التطرق للجماعات الإسلامية وما خلفته من أزمة أمنية وفتنة .

تدور مجموع أحداث الرواية على وقائع هي أقرب للحقيقة ارتكزت في مجملها على بطل الرواية " المهدي " ، الذي يقطن بقرية عين الكرمة حيث اعتمد الروائي على استرجاع لأحداث ماضية مرتبطة بهذه الشخصية ، بداية من طفولته القاهرة التي كان فيها الفقر والحرمان كما عاش معاناة وقسوة من طرف أبيه المتعصب المزاج ، عاش طفولة صعبة لم تبق له ذكريات سوى الآلام والأحزان وصورة أمه المقلوب على أمرها التي كانت هي كذلك من الأمرين .

كان من الحرمان العاطفي وقسوة أبوه الذي يكن له الكره الشديد ومن هنا نشأ وشب على فكرة العنف والكره والانتقاد ، والذي جعله يتفرد بفكرة منتقدا لمجتمعه وسياسيته ، بذلك تعصب في الدين وانضم إلى جماعات إسلامية متطرقة ، تنكر العمليات التي قام بها المجاهدون وتصفهم بالخونة ، وأنكروا صفة الشهادة على الشهداء وتضحياتهم من أجل حرية الوطن .

ومن خلال تلك الجماعات حاول فرض رأيه ، وفكره التكفيري الذي يهين كل مقدس ويدعو للفتنة ، كما حاول جمع أكبر عدد من المناصرين من أجل التمرد على السلطة وبالتالي خلق فتنة كبيرة في المجتمع كل هذا بدعوة مكافحة الفساد والرذيلة والذي خلق بذلك أزمة أمنية وعدم الاستقرار .

ثانيا: في رواية الغيث 2007م:

1- قراءة العنوان :

عند الوقوف أمام عنوان " الغيث " يتبادر لذهن القارئ ، المطر النافع للأرض، إذ يتساءل القارئ في بادئ الأمر عن المضمون الذي يربط العنوان ومعناه بمحتوى الرواية .

" فالغيث " عنوان جذاب يلفت الانتباه إذ يعتبر العنوان البوابة الأساسية للولوج إلى عالم النص ، فهو يحي عنصر التشويق في الأذهان وهي من الآليات التجريبية

التي استعان بها "محمد ساري " في روايته وهي تقنية تساهم في انفتاح التأويل ، فيا ترى هل يراد بكلمة الغيث في هذا النص ، المطر الذي يروي الأرض وهو الذي ذكره الكاتب في روايته ، إذ دعا أهل القرية مطوب من اجل نزول الغيث اثر الجفاف الذي أصابهم ، لكن لم يسقط المطر وأصابهم جفاف شديد هذا ما يذكره محمد ساري في روايته إذ يقول :" طال الجفاف زاحفا ، قاسيا لا يلوي بتأوهات الأرض الجدباء ، حاملا بين جناحيه تلك الرمضاء التي تمتص نسغ الأحياء ، تشاءم الشيوخ من الوضع السيئ وقفزت بهم ظنونهم مباشرة إلى احتمال حدوث كارثة طبيعية ستردم المدينة ومن عليها لا يملون من التكرار بأن في حياتهم الطويلة ، لم يعيشوا جدبا شبيها بهذا الذي جثم على رؤوسهم منذ شهور ...."[1]

لم يقصد بالغيث ذلك الطوفان والمطر الهالك الذي أثر على مدينة عين الكرمة ، الذين دعوا مطولا الله أن يرزقهم غيثا ، غير أنهم فوجئوا بطوفان " .... أتي الغيث مدرارا عاصفا إلى الطوفان،ها قد استجاب الرب للأدعية المتواصلة ".[2]

غير أن هذا الغيث تسبب بطوفان وخسائر كبيرة ، حتى ظن أهل القرية أن الساعة قربت ، وان هذه العلامات لا محالة علامات القيامة ، فهرعوا وخافوا وامتلأت المساجد إلى آخرها بالمصلين مرتجفين طالبين العفو والمغفرة من عند الله

كلها تأويلات تحتمل في النص ، أما التأويل الآخر للعنوان ، فهو يرتبط بأصحاب الناقة أو المهتمين بالدين الجدد والذين عموا آرائهم ونشروها في بقاع القرية .

العنوان إذن يحتمل تأويلات عدة ، ولا يمكن أن تربطه بتأويل واحد فآليات التجريب لدى محمد ساري تعتمد على عنصر التشويق وتعدد التأويلات التي تتضمنها أفكار النص وإيديولوجياته المختلفة .

2- بنية الفضاء الروائي:

أ- المكان:

[1] - محمد ساري : الغيث، منشورات البرزخ،الجزائر،فيفري 2007، ص 147.
[2] - المصدر نفسه, ص 147.

يعتبر المكان من بين أهم البنيات المكونة للنص السردي ، إذ يعمل كبنية أساسية في الربط بين الأحداث والشخصيات وتقنيات الوصف فهو يقرب فكرة الواقعية ، إذ يعطي نظرة خاصة للمتلقي ، إذ يحاول أن يسقط نظرته في ذلك النص على الواقع ، والأمكنة هي الأسس التي تربط سيرورة الأحداث في النص ، فلا وجود لحدث دون مكان وكل مكان في الرواية يتعلق بمدلولات عديدة .

لقد ارتبطت الأمكنة في رواية الغيث برؤية مأساوية ، إذ استخدم " محمد ساري " مدينة عين الكرمة " للدلالة على الحالة المأساوية التي آلت إليها بعد الفوضى العارمة ، فهر ينظر إلى الواقع برؤية متأسفة متحسرة على ما آلت إليه " .... عين الكرمة اليوم .... تصدعت تورمت تشوهت من جراء الزحف الريفي الفوضاوي وفوق كل هذا ها هو الإرهاب يفرقها في أوحال جهنم برصيد اختراعاته البشعة في زهق الأرواح وتشويه الجثث .... من قرية تشعرك بالأمان والاطمئنان من الاحتكاك الأول ، إلى مدينة يمتد عمرانها الخرساني القبيح إلى ما نهاية "[1] والذي زاد الأمر سوءا هو الإرهاب وجرائمه الشنيعة التي هزة أهل القرية ، حقا إنه الدمار الذي شهدته عين الكرمة .

لقد حاول محمد ساري أن يبني نظرته للواقع في أمكنة لروايته والتي وسمها بطابع واقعي ، إذ طبعها بطابع تجريبي جديد ، يوحي بواقعية الرواية .

إضافة إلى الارتباط الوثيق بين الشخصية الرئيسية " المهدي " والتي عاش ضمن جو صوفي ومن هنا جرت معظم الأحداث في : المزارات ، القبور ، الأولياء الصالحين ، كما اعتبرت مدينة عين الكرمة هي المحور الأساس التي تدور فيه الأحداث ، غير أنها فقدت بريقها من مدينة هادئة آمنة جميلة كانت في السابق ملتقى لجميع الفئات غير أن الأحداث التي جرت فيها غيرت من نظرتها للواقع من نظرة سعيدة جميلة إلى نظرة الازدراء إلى النظرة المأساوية المتشائمة .

كما اشتغل محمد ساري بكثافة على القرية التي تجمع بين فئات المجتمع حملت العديد من أحداث الرواية التي جمعت شخصيات متباينة والتي ساد فيها العنف ، فأغرقت المأساة القرية ، وسودت أحداثها وعكرتها بمجازها البشعة ومن هنا كل العنف هو الأساس الذي بنيت عليه أماكن الرواية سواء المفتوحة أو المغلقة منها.

[1] - محمد ساري : الغيث ، ص 23.

ب- الزمن :

عمل الروائي محمد ساري في روايته " الغيث " على استحضار التاريخ ، مما انعكس على النتاج الفني ، إذ نجد تمازج بين الواقع والتاريخ في أحداث متعددة ، مؤطرة ضمن الزمن الحاضر في جل فصولها .

بدأ عملية الحكي بمشاهد حواري يحويها فصل " لحظة الانتظار " تجسد لحظة الحاضر ، لينحرف فيه السارد ويرجع إلى الوراء ويقدم شخصية أخرى ضمن أحداث مسترجعة إذ يسجل فيه حضور لزمن السابق ، ليتناوب كل من الحاضر والماضي ضمن سرد الأحداث " .... ابتلع الشتائم والتفت حواليه ، وحدة الصمت يخيم على المكان ، من بعيد أتاه نباح كلب ضعيف متواصل ، أقرب على العواء ، تشهد غمم تعويذة حوقلة ، ثم واصل السير مصمما ألا يتوقف إلا عند باب المزار)[1] من خلال هذا المثال يتضح الزمن الحاضر ، غير أن هناك العديد من العبارات الدالة على سيرورة الزمن نحو الماضي لاسترجاع بعض الأحداث.

ضمن عمله السردي التجريبي سعى الروائي إلى مزج بنية الزمن وفق حركة زمنية تخالف التقليدية منها ، التي تعتمد بدورها على سيرورة الأحداث وفق خط زمني منظم متسلسل ، فنجد ضمن مختلف البنيات السردية التي اعتمدها الروائي في سرد أحداثه ، تمتزج بين ما هو حاضر في ذكره لأحداث واقعية أو مخيلته ثم يقوم باسترجاع أحداث ماضية تتضمن في شكل وصف لذكريات ، ليعود ويستطرد ضمن استباق لأحداث مستقبلية (إننا أمام زمن يرمي إلى تكسير منطق الزمن الخارجي وروتينه (ماضي ، حاضر ، مستقبل) وذلك بالانتقال بين مختلف الأزمنة ، وفي هذا الانتقال يتداخل التاريخي بالواقعي بالنفسي بالمتخيل)[2] .

يعد النسق الزمني في رواية "الغيث" تطورا جديدا في بناء الزمن في النص الروائي ، فقد أخذ الكاتب يقدم ويؤخر في بعض الأحداث ، ومن هنا تعددت أصوات الشخصيات الساردة لتعدد الأبطال ، مما سمح بتواجد العديد من الاسترجاعات الخارجية إذ تتمثل بطاقة تعاريف للشخصيات المحددة ضمن الأحداث المسرودة حتى تسمح للقارئ بالاطلاع على ماهيتها ، من خلال أحداث الرواية يتجلى لنا استرجاع بعض الأحداث الماضية من حياة (عمر حملوش)

[1] - محمد ساري : الغيث، ص 25.

[2] - أمال طوروش : التجريب في الرواية المغاربية ، مذكرة لنيل شهادة ماجستير ، إشراف محمد منصوري ، جامعة الحاج لخضر ، كلية الآداب واللغات ، 2011 _2012، ص 98.

يعتمد فيه الروائي تجريب تقنية الاسترجاع حتى يتمكن القارئ من معرفة ماضي الشخصية والتعمق في أفكارها أكثر يبدأ في وصف ماضيه بقوله :(هو يتيم الأم، ماتت والدته أثناء الولادة ، حكى له أبوه مرارا ظروف وفاة الأم بعد الولادة بأيام معدودة ، والمعاناة التي لاقاها في إيجاد مرضعة له ، كانت سنوات جفاف وفقر مدقع ....)[1]

تشير عملية الاسترجاع إلى أحداث وقعت ضمن زمن الماضي ، إذ تساعد على إعادة بناء الأحداث من جديد حتى يتسنى للقارئ الغوص أكثر ضمن شخصيات الروائية ومعرفة ماضيها .

كما اعتمد الروائي على مجموعة من الاسترجاعات التي لعبت دورا في التعريف ، بماضي الشخصيات ، كما عالجت وقائع تاريخية دينية كحادثة بناء أول مسجد في الإسلام وحادثة هجرة النبي صلى الله عليه وسلم ، الاستباقات في رواية الغيث ، قل ورودها لأن من تقنيات التجريب الروائية الحديثة هو ذكر عنصر التشريق والذي يعتمده الروائي من خلال ذكر لأحداث مستقبلية والإشارة إليها مما يسمح للقارئ بتخيل تلك الأحداث وخلق عنصر التشويق لديه ، لكثير من الأحداث لا يمكن للسارد أن يحتفظ بها بل يقدمها قبل أن يحين زمن سردها ، في شكل تنبؤات للمستقبل أو إشارات لأحداث مستقبلية ، هذا ما ذكر ضمن أحداث الرواية مع لسان الشخصية نايلة ، " في صباح الغد أتى إلي وقال إن كنت بحاجة إلى شيء ما ، فلا تترددي عن طلبها مني ، اعتبريني أخا لك ، قال دون أن يقدر على مواجهة نظري " [2] تدور هذه الأحداث حول البؤس والشقاء أثناء الحرب وبعد الاستقلال إذ تقول : "أقسمت أن أكون قوية ، وسوف لن تهدني نائبة من نوائب الدهر مهما كانت قوة وشجاعة صدمتها "[3] والملاحظ أن نايلة حققت تلك التنبؤات من خلال الأحداث التي واجهتها لاحقا .

نلاحظ من خلال استخدام مصطلح جيريكانات أنه دخيل على اللغة العربية الفصحى وقد استخدمه محمد ساري ضمن قاموسه اللغوي حتى يضفي أنسا على عباراته السردية ، كما استخدم بعض العبارات المتداولة ضمن المجتمع الجزائري التي تعبر عن الثقافة والمقعد "يقمن بضم المعصمين ، علامة الاستسلام التام

[1] - محمد ساري : الغيث,ص 59.
[2] - محمد ساري : الغيث، ص 167.
[3] - المصدر نفسه، ص 141.

للجن متمتمات العبارة المألوفة مسلمين ، مكتفين يا سيدنا "[1] هذه العبارة التي لا طالما دارت بين ألسنة المجتمع الجزائري فاطمة فئة النسوة منهم .

كما دمج محمد ساري بعض العبارات المعربة في سرده لأحداث روايته ، عادة ما يستعملها الفرد العادي في المجتمع الجزائري بصفة عادية (قال رشيد حلموش قبل أن يختفي خلق الكنطوار)[2]

(كان قدور بن موسى يمشي بخطى متثاقلة فوق رأسه كسكيت سوداء لا تكاد تغطي شعره الكثيف)[3]

إذن اللغة المستخدمة من طرف الروائي لغة تقوم على بنية محكمة توازي معالجة الموضوع الذي يشتمل عليه النص السردي غير أنها خرجت من الشكل التقليدي الاعتيادي الذي عرفته الرواية العربية لتتبنى قوالب تجريبية في سياقات لغوية جديدة .

3- اللغة :

تعد اللغة من أبرز مكونات الخطاب السردي ، فهي تلعب دور المحرك لأحداث الرواية ، وهي العنصر المميز للجنس الروائي عن باقي الأجناس الروائية، لذا سعى محمد ساري في روايته الغيث إلى التنويع والتعدد اللغوي ، حتى يزيد من إثراء نصه السردي .

إذ سارت الرواية وفق معجم لغوي ثري ، تميزت فيه لغة الكاتب ما يدل على ثقافته الواسعة وسعة اطلاعه في مجال الأدبيات هذا ما تبرره بعض العبارات المستخدمة " في الأيام الخوالي ، كانت ليالي موسم الصيف في عين الكرمة تتزين بالأعراس والسهرات الموسيقية التي يلف حولها الناس إلى غاية تباشير الفجر ، مع مجموعة أصدقاء "[4] .

غير أن الكاتب لم يعتمد على تلك اللغة وحدها بل سعى إلى دمج اللهجة العامية في خطوة تجريب لغة دخيلة على اللغة الفصحى التي لا طالما اعتادها القارئ ضمن النصوص السردية .

---

[1] - المصدر نفسه، ص 30.
[2] - المصدر نفسه، ص 18.
[3] - المصدر نفسه، ص 17.
[4] - محمد ساري : الغيث,ص 183.

جرب محمد ساري بعض الكلمات باللهجة العامية لكسر حاجز الروتين الذي طالما عرفته النصوص السردية مثلا : "من عمق البطحاء ، المحاذية للوادي ، ظهر حشد من الأطفال بأعمار متفاوتة يركضون في ضجيج .... مشدودة بأسلاك وحبال ومسامير معبأة بالدلاء وجيريكانات بلاستيكية ".[1]

4- دينامية "حركية الشخصيات الروائية" :

تبنى محمد ساري مجموعة من الشخصيات التي تقترب إلى مجال الواقع أكثر ، إذ تميزت كل شخصية منها بملامح وادوار خاصة ، ساهمت بشكل مميز في بناء أحداث الرواية .

برزت شخصية المهدي كشخصية بطلة تحكمت في سيرورة الأحداث وتطورها، إذ تتميز بفكر وثقافة معينة ، رغبة في فرض نفسها وسط مجتمع اتهمته بالزندقة والخروج عم معالم الدين الإسلامي ، رغبة منها في تغيير الأوضاع نحو توجه ديني معين بدل ما تبنته النظر الاشتراكية آنذاك ، غير انه في رحلته هذه نحو التغيير كان لا بد له من التركيز على نقطة يجعلها ضمانا لما يتوجه له ، فكان له أن يتكأ على عنصر تاريخي ذو شرعية عقائدية ، فما كان له إلا أن يتبنى ضمن فكره شخصية محمد بن تومرت ، الأمر الذي يمنح له الأحقية في فرض رأيه .

وسط زحام الأحداث تتولد شخصيات أخرى لعبت أدوار مكملة لأحداث الرواية، تميزت بعضها بالغموض والأخرى بالأسطورية والغرابة مثل شخصية " الشيخ مبارك " فيم أخذ الروايا في أعلى جبال الونشريس الذي تميز بقوى خارقة من تخصيب للعواقر وشفاء المرضى ، فالروائي محمد ساري هنا قام بوضع سمة العجائبية على هذه الشخصية حتى يكسبها نوع من الغرابة التي تمنح للقارئ تشويق ورغبة في كشف الغموض والضبابية حول تلك الشخصية .

كما تبرز شخصية " نائلة " التي عاشت أوضاع مديرة في حياتها منذ تعرضها للاغتصاب الوحشي أثناء فترة الاستعمار ، فعايشت أزمات نفسية ، خاصة بعد رفض المجتمع لها و اهانتها وهي تلعب كدور أم " المهدي " وزوجة" الشيخ

[1] - محمد ساري : الغيث, ص 16.

مبارك" ، وهي كعنصر مميز ضمن السرد ، مما يزن الأحداث وساهمت في تطورها ، واسم نايلة مميز خاصة في التاريخ العربي ، إذ حاول محمد ساري أن يستعير هذا الاسم عن خلال التاريخ العربي القديم إذ يروي أن رجل وامرأة اسمها نائلة في العصر الجاهلي قدما إلى الكعبة وارتكبا الفاحشة فمسخهما الله إلى حجرين ليكونا عبرة لمن يخالف التعاليم . هذه الشخصية تمثل الجانب المظلم الذي أفرزته مرحلة بعينها .

كما حاول محمد ساري أن يبرز نوع آخر من الشخصيات شخصية تميزت بالغموض والغرابة متناقضة في الوقت نفسه ، فهي شخصية ازدواجية ، تعبر الأولى منها عن المجاهد المقاوم في وجه الاستعمار والثانية منها عن الشخصية الراغبة في اكتناز الثروات بعد الاستقلال .

كما وظف الروائي شخصيات متعددة ضمن الرواية ، اتسمت بصفات متباينة تتميز وفيما بينها بصفات مختلفة إذ عمد الروائي على إعطاء أوصاف دقيقة لكل شخصية ما يسمح بتجسيد الشخصيات ، من شخصيات ورقية إلى شخصيات حقيقية ، لعبت أدوارها خلال سيرورة الأحداث .

من بينها شخصية رشيد حلموش الذي لعب دور المرشد والمصلح بفكره وتوجهه العقائدي ، كما ساهم وصف الراوي له من خلال الأحداث إلى تقريب شخصيته للقارئ حتى يتخيلها كأنها ضمن الواقع :" تحت جلابيته الرمادية ، يخفي جسدا نفخته السمنة ، على محياه شيء من النعمة يتناقض مع اليبس والبأس والضمور المكشر على أنيابه واللاصق بمتانة على الوجوه المحيطة به ، من حين لآخر ، يداعب لحيته الكثة المدهونة بالحناء ".[1]

تقترب هذه الشخصية أكثر للواقع من خلال الصفات التي أسقطها الراوي عليها ، فمن خلال هذا الوصف يتمكن القارئ من تصور الشخصية والاقتراب منها أكثر .

[1] - محمد ساري : الغيث, ص 16.

كما برزت شخصية عبد الله كروش التي تبعث عن البؤس المعايش "على أمتار قليلة فقط من باب حانوت المواد الغذائية ، وقف شاب هزيل أمام صينية حديدية "[1] هذه الشخصية تعبر عن البؤس والفقر المعايش للشعب في تلك الفترة .

5- إستراتيجية التناص :

ارتبطت الرواية من حيث الموضوع بسياق مرحلة العنف الذي تستهدف تلك الفترة ، تقترب في بدايتها من طريقة الحكي التراثي الذي يعتمد على سرد الأحداث أمام ملأ من الناس والمستمعين "الحكاية طويلة ودروبها متشعبة ، وقودها الصبر ونفاذ البصيرة ، تعرفون أن السماع والاستمتاع يستوجبان الجلوس المريح ، استعدادا للسفر مع فعل القص النبيل ، إذ أنني سأقص عليكم أحسن القصص وأمتعها "[2] ، هذه طريقة في جذب القارئ لسماع القصة يرجع ويقول أن هذه الطريقة قد انتهت مع زمن الأسواق ، غير أنه سيقطعها على روايته لأنه بحاجة إلى أوصاف عديدة ، إذ أن الرواية حبكت على أساس صراع بين تيار تقدمي حد ممثل في بعض الشخصيات التي تهتم بالفلسفة والزندقة أو السكر والعربدة مثل عبد القادر وجماعة الناقة بقيادة المهدي التي تريد أن تغير المجتمع نحو توجه عقائدي معين وبين أخرى شعر للتحرر وفرض نظم الاشتراكية التي تدعو إلى التعددية والانفتاح .

حاول محمد ساري من خلال تقنياته التجريبية أن يجمع كل العناصر الثقافية ضمن منتجه السردي الذي يتميز بالتنوع والاقتباس من مختلف المنابع .

برز النص الديني كعنصر هام في الخطاب الروائي لدى محمد ساري ، فهو يسعى في كل مرة لكتابة جمل وعبارات تحمل الصبغات الوراثية للنص القرآني وأمثلة ذلك واردة ضمن سطور الفصول المختلفة " تحدث الشيوخ برهة عن أيام عسيرة عجاف"[3] ، أراد الكاتب هنا أن يعبر عن القحط والجفاف الذي أصاب القرية وأسقطه على القصص القرآني المذكور في يوسف " **سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ** " .[4]

---

[1] - المصدر نفسه ,ص 17.
[2] - محمد ساري : الغيث, ص 5.
[3] - المصدر نفسه, ص 11.
[4] - سورة يوسف، الآية 43.

التعبير مختلف والمعنى واحد ، دلالة القحط والجفاف الذي أصاب القرية في تلك الفترة من الزمن والاقتباس من النص القرآني دلالة على سعة ثقافة الكاتب وتعلقه بالجانب العقائدي،إذ

استثمر النص القرآني بإعجازه وبرهانه واقتبس ألفاظه ليوظفها في قالب سردي مؤثر وجذاب.

كما جاءت عبارة (لا يكلف الله النفوس إلا وسعها)[1] ، ذات صدى ومعنى قوي في السياق ليبرز الكاتب للقارئ أن الله عطوف رحيم بعباده ، فالعمل يكون قدر المستطاع ، وما يزيد من قوة العبارة وتأثيرها هو أنها مقتبسة من القرآن الكريم، مستشهدا من القول الحكيم" **لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا...**"[2] وهذا دليل على تأكيد فكرة اليسر العسر في القرآن الكريم.

كما نجد عبارة " لا خوف عليهم ولاهم يحزنون "[3] مقتبسة من القول العزيز "**إِنَّ الَّذِينَ قَالُوا رَبُّنَا اللَّهُ ثُمَّ اسْتَقَامُوا فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ**"[4] لقد استشهد من القرآن الكريم حتى يبرز قوة العبارة ومدى تأثيرها على المتلقي ، وهو ما يعبر عن الثقافة الواسعة للكاتب .

و يقول محمد ساري في الرواية :

"لا إكراه في الدين من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر "[5] إن هذا القول يرجع إلى قوله تعالى : " **وَقُلِ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكُمْ فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْيَكْفُرْ** " [6], تناول الكاتب هذه الفكرة ليبين لأهل القرية أن الله جعل الناس مختارين بين الخير والشر ، ويبين العمل الصالح والطالح ، و أنهم سيلقون ربهم يوم القيامة .

ويقول الكاتب أيضا :"ادعوا الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجاء لهم بالتي هي أحسن "[7] في سبيل هذا العرض قال جل جلاله :" **ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ...** "[8], وإذا تألمنا هذه الآية

[1] - محمد ساري : الغيث,ص 14.
[2] - سورة آل عمران ،الآية 286.
[3] - محمد ساري : الغيث, ص 14.
[4] - سورة الاحقاف ،الآية 13.
[5] - محمد ساري : الغيث, ص 228.
[6] - سورة الكهف، الآية 29.
[7] - محمد ساري : الغيث, ص 288.
[8] - سورة النحل الآية 125.

وقول الكاتب لوجدناه يمتاز بالدعاء إلى الله عز وجل بالترغيب والترهيب ، ومن الحكمة الدعوة إلى العلم لا للجهل ، وبالأقرب إلى الأذهان والفهم بما يكون قبوله أتم ، وبالرفق اللين ، فإن انقاد بالحكمة وإلا حدة معلم بالدعوة والموعظة الحسنة ، وهو الأمر والنهي المقرون بالترغيب والترهيب .

ويقول الكاتب في موضع آخر :" نفسه يذبح ابنه ليقدمه قربانا للإله "[1] فقوله تعالى :" **فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى...** "[2].

أي : لما تشهد وذكر الله تعالى ، والولد على شهادة الموت فإبراهيم امتثل أمر الله وإسماعيل امتثل طاعة الله وطاعة أبيه .

كما ذكر محمد ساري في رواية الغيث قال : "والمغضوب عليهم"[3] فورد ذلك في كتاب الله المسطور في قوله :" **صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ** " [4]

فالمغضوب عليهم هم القوم الذين عرفوا الإسلام ولم يتبعوه .

وقوله أيضا : "الزانية والزاني فاجلدوا كل واحد منهما مئة جلدة" [5]، ففي قوله تعالى : " **الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا مِئَةَ جَلْدَةٍ** ..."[6].

" اتى الغيث مدرارا "[7] إن هذا القول مأخوذ من قوله تعالى :" **يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَارًا...** "[8] تناول الروائي هذه الفكرة ليؤكد عليها أو يثبت استجابة الله لدعوات أهل القرية ، واستشهد من القرآن ليبين لهم جزاءهم عند الله سبحانه تعالى .

---

[1] - محمد ساري : الغيث, ص 236.
[2] - سورة الصافات، الآية 102.
[3] - محمد ساري : الغيث, ص 238 .
[4] - سورة الفاتحة، الآية 7.
[5] - محمد ساري : الغيث, ص 238.
[6] - سورة النور الاية2.
[7] - محمد ساري : الغيث, ص 14.
[8] - سورة نوح الآية 11.

" وان شكرتم ليزيدنكم "[1] إن هذا القول يعود أصله إلى قوله تعالى: "...**لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ**... "[2] يتناول الروائي هذه الفكرة بالاستشهاد من القرآن ، دون تغيير في اللفظ ولا في المعنى ، ولقد وقف الكاتب في تحديد أبعاد موضوعه تحديدا دقيقا ، وفي إقناع أهل القرية إقناعا لا يشوبه شك .

"ارم ذات العماد"[3] إن هذا القول يعود أصله إلى قوله تعالى:" **إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ (7) الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ (8) وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ(9) وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ** "[4]

قام الروائي بتأكيد فكرته والبرهنة عليها سردا وحوارا ، حيث استشهد من القرآن شكلا ومضمونا ، وذلك ليبرز سيكولوجية أهل القرية ونفسيتهم ، وبالإضافة إلى ذلك فقد قام بتذكيرهم بالأقوام السالفة من الطغاة والجبابرة الذين قضى الله عليهم بعدما أنذرهم بالعذاب .

"واعتصم بحبل الله "[5] يعود أصل هذا القول الى قوله تعالى:" **وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا...** ".[6] ولقد آتى الروائي بهذا القول من القرآن الكريم شكلا ومضمونا حتى يدعوا هذه الجماعة إلى التمسك بدين الله وأن يجعلوا إيمانهم بالله قويا لأنه سبب يتوصل به إلى زوال الخوف .

"ورحمة ربك لم تصل إلى احد من البشر"[7] إن هذا القول يعود أصله إلى قوله تعالى :" **أَهُمْ يَقْسِمُونَ رَحْمَةَ رَبِّكَ نَحْنُ قَسَمْنَا بَيْنَهُمْ مَعِيشَتَهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَرَفَعْنَا بَعْضَهُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سُخْرِيًّا وَرَحْمَةُ رَبِّكَ خَيْرٌ مِمَّا يَجْمَعُونَ** "[8]. وقد جاء الكاتب بهذه الفكرة حتى يبين لهم بأن الله هو الذي يقسم الرحمة والرزق حيث يغني البعض ويفقر الآخر ، فكل يرزق من عند الله تعالى .
"ولكنهم صم بكم لا يعقلون"[9] الأصل في هذا القول هو من القرآن الكريم حيث يقول الله تعالى :" ... صُمٌّ **بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ** "[1] وقد أورد الروائي هذا

[1] - محمد ساري : الغيث, ص 14.
[2] - سورة إبراهيم ،الآية 7.
[3] - محمد ساري : الغيث, ص 14.
[4] - سورة الفجر، الآيات 7-8-9-10.
[5] - محمد ساري : الغيث ، ص 18.
[6] - سورة آل عمران، الآية 104.
[7] - محمد ساري : الغيث ، ص 18.
[8] - سورة الزخرف، الآية 32.
[9] - محمد ساري : الغيث ، ص 23.

القول في هذا الموضع حتى يؤكد بأن هذه الجماعة لا حياة لمن تنادي وانه لا جدوى من الحديث معهم فهم لا يفقهون شيئا .

"الله يرزق من يشاء"[2] لقد آخر الراوي هذا القول من القرآن الكريم حيث يقول الله تعالى: " **قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**".[3] جاء الكاتب بهذا القول حتى يذكرهم بأنه لا أحد يدري من أين يأتي الرزق وفي أي لحظة فهو هنا يدعوهم للتفاؤل وتقوية إيمانهم بالله ، فلربما يأتي الرزق في أي لحظة .

"كانت ريح عاتية تزمجر على قصة الرابية "[4] إن هذا القول يعود في الأمر إلى قوله تعالى: " **وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ** ".[5] وقد أورد الروائي هذا القول حتى يذكرهم بقصص السابقين ويقوي عزيمتهم في تحدي ما حدث لهم وأنهم ليسوا أو من يواجهون مثل هذه الظواهر فكل شيء مقدر وعليهم بالصبر والإيمان .

" بعد اداء الصلاة فانتشروا في ارض الله "[6] يعود أصل هذا القول إلى قوله تعالى:" **فَإِذَا قُضِيَتِ الصَّلَاةُ فَانْتَشِرُوا فِي الْأَرْضِ وَابْتَغُوا مِنْ فَضْلِ اللَّهِ وَاذْكُرُوا اللَّهَ كَثِيرًا لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ** "[7] .

ولقد أورد الروائي هذا القول في هذا الموضع حتى يبين له بان بيوت الله مفتوحة في كل وقت لكل عباده ، وعبادته لا تقتصر على وقت محدد فهو قريب وموجود في كل لحظة ليجيب دعوة عبادة المؤمنين .

"السارق والسارقة تقطع أيديهم من خلاف "[8] إن هذا القول يعود في أصله إلى قول الرسول صلى الله عليه وسلم :"السارق والسارقة اقطعوا أيديهم".[9] استشهد الروائي بهذا الحديث دون تغيير لا في اللفظ ولا في المعنى ليبين فيه تراجع ولا شفاعة .

---

[1] -سورة البقرة ،الآية 171.
[2] - محمد ساري : الغيث ، ص 18.
[3] - سورة آل عمران، الآية 26.
[4] - محمد ساري : الغيث ، ص 26.
[5] - سورة الحاقة، الآية 06.
[6] - محمد ساري : الغيث ، ص 44.
- سورة الجمعة، الآية 10.[7]
[8] - محمد ساري : الغيث ، ص 124
[9] - حديث نبوي شريف .

"الفتنة أشد من القتل والعنف " [1] إن هذا القول يعود في أصله لقوله تعالى :

" ...**وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ...** "[2]. استشهد الروائي بهذه الآية ليبين أن مقتل عثمان بن عفان أثار فتنة كبيرة بين المسلمين والتي تسببت في تفككهم وتقاتلهم فيما بينهم وموت آلاف المسلمين وأن هذه الفتنة سببها الزوجة التي عقدت المشعل في زر القميص بعرض التخلص من علي وسلطته.

" إن الأبطال الذين كان هؤلاء يسمعون عنهم ويقرءون عن سيرهم في كتب التاريخ والفقه أصدرا أحياء يرزقون" [3] إن هذا القول يعود أصله إلى الآية الكريمة قوله تعالى: " **وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ** "[4].

استشهد الروائي بهذه الآية دون تغيير في المعنى وذلك ليبين إن المهدى وأصدقائه يستخدمون طاقة المقاومة وشراسة المواجهة من الأبطال الذين كانوا يسمعون ويقرءون أحياء في أذهانهم وأمام أعينهم وهذا ما كان يجهله ذلك المفتش.

" لا يكون الله نفسا الا وسعها " [5]. إن هذا القول يعود في أصله الى قوله تعالى :" **لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ**... "[6]

استشهد الروائي بالآية الكريمة دون تغير في اللفظ ولا في المعنى ليبين أن الله تعالى عادل مع عباده لا يظلم أحدا فلكل شخص ما عمل وما استطاع فالله لا يحاسب عبدا على ما لا يستطيع فعله .

" لا خوف عليهم ولا هم يحزنون "[7]. إن هذا القول يعود في أصله إلى قوله سبحانه وتعالى في الآية الكريمة : "... **فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ** "[8] . استشهد الروائي بهذه الآية ليس أنه لكل امرئ ما كسب فالملائكة المحاسبة ساهرات على توزيع الأرباح بالقسط لكل يأخذ حسابه بلا زيادة ولا نقصان .

---

[1] - محمد ساري : الغيث, ص 64.
[2] - سورة البقرة الآية 191.
[3] - محمد ساري : الغيث, ص 100.
[4] - سورة آل عمران الآية 169.
[5] - محمد ساري : الغيث, ص 185.
[6] - سورة البقرة، الآية 286.
[7] - محمد ساري : الغيث ، ص 186 .
[8] - سورة الأنعام ،الآية 48.

"صلاة الاستسقاء" [1] استشهد الروائي بهذه الكلمة دون تغيير فيها لطلب الغيث ولكي يشترك المصلون في التجمع المشهود .

" ان الرب قريب وسيجيب دعوة الداعي"[2] إن هذا القول يعود أصله إلى قوله تعالى :" **وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ** " [3]. وضع الروائي هذه الفكرة لحث الناس على دعاء الله عز وجل لأن الله مجيب لكل هذه الدعوات.

" لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى حتى تعلموا ما تقولون "[4]. إن هذا القول يعود أصله إلى قوله تعالى :" ... **لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى حَتَّى تَعْلَمُوا مَا تَقُولُونَ**... "[5].

استشهد الروائي بهذه الآية الكريمة لكي يبين رغم سكره إلا أنه يعمل على تنفيذ أوامر الله واجتناب نواهيه فالله تعالى في هذه الآية يأمر عباده بأن لا يقربوا الصلاة في حالة سكر وإنما إلا وهو في حالة واعي الذهن .

"وأنتن النساء ناقصات عقل ودين لا تفقهن شيئا في مثل هذه المسائل"[6]. إن هذا القول يعود أصله إلى قوله صل الله عليه وسلم :" النساء ناقصات عقل ..... "

استشهد الروائي بهذا الحديث لكي يبين أن هناك أمور تتجاوز النساء ولا يحق لهن التدخل فيها لأنهن ناقصات دين وعقل ومفسدات للمجتمعات .

"ان لله وان اليه راجعون "[7].رحم الله سير عمر إن هذا القول يعود أصله إلى قوله تعالى: "... **إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ**"[8]. استشهد الروائي بالآية الكريمة دون تغيير لا في اللفظ ولا في المعنى لطلب الرحمة للفقيد سي عمر والمغفرة.

---

[1] - محمد ساري : الغيث ،ص 147.
[2] - رواية الغيث، ص 148_151.
[3] - محمد ساري : الغيث ، ص 186.
[4] - المصدر نفسه, ص 173.
[5] - سورة النساء ،الآية 43.
[6] - محمد ساري : الغيث, ص 181.
[7] - المصدر نفسه ص 205.
[8] - سورة البقرة، الآية 156.

"لا خلود لأحد في الدنيا ولا يبقى إلا وجه ربك ذي الجلال والاكرام"[1] هذا القول يرجع أصله إلى قوله تعالى:" **كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ (26) وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ** "[2]

اعتمد الروائي على هذه الحجة ليبين أن حياة الإنسان فانية غير دائمة وزائلة وإنما يدوم وجه الله عز وجل القادر وملك كل شيء .

"انتم السابقون ونحن اللاحقون" اخذ الروائي هذا القول من الآية الكريمة لقوله تعالى:

"**وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ (10) أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ (11) فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ**"[3]. أورد الروائي هذا القول ليؤكد لنا أن الذين يعملون الحسنات وسبقونا اليها فهم مقربون عند ربكم في جنات الخلد ماكثون فيها .

" يؤمنون ببعض الكتاب ويكفرون ببعض الاخر" استعمل الروائي هذا القول من الآية الكريمة :" ... **أَفَتُؤْمِنُونَ بِبَعْضِ الْكِتَابِ وَتَكْفُرُونَ بِبَعْضٍ...** " [4].

أورد الروائي هذا القول ليبين لنا أن كتاب الله كله صادق ولا تحريف فيه ويجب الإيمان به دون أن تكفر به .

" ما كل ما يتمنى المرء يدركه ، تجري الرياح بما لا تشتهي السفن"[5] , استعمل الروائي في روايته قوله لكن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن ، أخذه من قول المتنبي ليبين أن كل إنسان في الحياة يستطيع أن يدرك كل ما يتمناه لأن الرياح كثيرا ما تجري على غير ما يشتهون .

كما استشهد محمد ساري من الموروث الثقافي والعربي في قوله :" العدو الغاضب أمامنا والصحراء القاحلة وراءنا أين المفر "[6] يعبر هذا القول عن حالة الحصار الذي آل إليها وشدة الموقف خاصة أنه مقتبس من قول طارق بن زياد في معركة فتح الأندلس " البحر وراءكم والعدو أمامكم ، فأين المفر؟" جاءت هذه

[1] - محمد ساري : الغيث,ص 206.
[2] - سورة الرحمان، الآيتان26- 27.
[3] - سورة الواقعة ،الآيات 10_11_12.
[4] - سورة البقرة، الآية 85.
[5] - مآخوذة من قصيدة المتنبي .
[6] - محمد ساري : الغيث, ص 6.

العبارة للتعبير عن حالة الحصار التي آل إليها سكان القرية ، فالاستعمار الغاشم يحاصرهم من جهة والقحط من جهة أخرى .

كما اعتمد الروائي على أسلوب المقارنة من خلال عرض لأفكار وعبارات من أشعار الجاهلية في عبارة" تكون مهفهفة غير مفاضة"[1] ، يعود لقوله : "مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسخبجل" [2].

هذه العبارات تدل على اطلاع الكاتب بالمورث الثقافي القديم وهذا رغبته في إحياء التراث من خلال تجربته الأدبية الروائية ، كما حاول محمد ساري أن يستقطب التراث الاساطيري اليوناني من خلال ذكره لبعض العبارات المتعلقة بهذه الأساطير مثل أسطورة أوليس وحبيبته بينيلوب التي ضحى من أجلها حتى يعود من أعماق البحار :" كان أوليس يستبسل في مواجهة كل الأخطار لمن لم يكن يؤمن إيمانا قاطعا بيقين عودته ، عاجلا أم آجلا إلى حضن حبيبته بينيلوب "[3] .

ذكر هذه الأسطورة تدل على اطلاع الكاتب بالموروث الثقافي اليوناني ورغبة منه في جذب القارئ إلى أغوار القصة حتى يشوق لإكمالها .

كما حاول محمد ساري من خلال تقنياته التجريبية أن يمزج الطابع الشعبي باعتبار القصة هي قصة ذات بعد واقعي وسط محيط شعبي ، فكان له أن يستثمر عبارات من الملفوظ الشعبي ويقتبس منها في عباراته (عوم باطمئنان) هذا مثل شعبي يطرح في المواقف التي تدل على السخرية يدعو الإنسان العطش للسباحة لكن بطريقة استهزائية ، فكيف له أن يسبح وهو شديد العطش في قفار وجفاف مدقع .

6-العلاقة بين الروايات :

أبدع محمد ساري في مسيرته الكتابية ، إذ حاول أن يوظف تقنيات تجريبية عديدة ، سواء على مستوى الشكل أو المضمون ، مضمنا بذلك أفكاره وأيديولوجياته المختلفة ضمن صفحات رواياته .

---

[1] - محمد ساري : الغيث, ص 14.
[2] - ديوان امرئ القيس .
[3] - محمد ساري : الغيث, ص 9.

بدأ مسيرته الكتابة برواية السعير 1986م والتي اعتبرها كتمهيد لعملية نقل الوقائع المشهودة في تلك الفترة غير أنه ابتعد قليلا عن الخطاب السياسي الذي كان يشهد حكم الحزب الواحد في ظل ناظم الاشتراكية .

غير أنه ومع مطلع التسعينات تغيرت الأوضاع مع دخول الجزائر ضمن الأزمة السياسية ، فعايش تلك المحنة وهذا ما جسده من خلال روايته البطاقة السحرية 1997م والتي تحدث فيها وقائع تلك الفترة التي تميزت بالاضطراب ، ليكمل وصفه لأحداث تلك الفترة من خلال عمله الروائي " الورم " (2002م) الذي تحدث فيه عن الازمة التي عايشها الجزائر فيما يعرف بالعشرية السوداء ، والتي عانت فيها من سفك للدماء واضطرابات سياسية خطيرة، ثم تلي هذه الأعمال ظهور عمل فريد من نوعه ، خاصة من خلال تقنياته التجريبية ألا وهو رواية " الغيث " 2007م والتي جمعت بين كل تلك الأحداث من تحولات سياسية إثر انقلاب النظام السياسي التي كان في ظل الحكم الشيوعي وسياسية الحزب الواحد إلى تعدد الآراء السياسية ورغبت الجماعات الإسلامية في تصدر الحكم وتحويل جميع النظم وفق الشريعة الإسلامية التي يتبعونها والتي تميزت بالتعب الشديد هذا الشيء الذي سمع بخلق أزمة أمنية وسياسية واضطراب الاستقرار والملاحظ من خلال الاطلاع على أعمال محمد ساري أنها تشكل حلقات لسلسة أحداث مترابطة المضامين ، تدور معظمها ضمن الأوضاع السياسية والاجتماعية خلال فترات متتالية مستمدة من الواقع .

خاتمـــة

يعد التجريب من المصطلحات الزئبقية التي حاول الكثير من الباحثين والدارسين التنقيب لفهمه والكشف عن أهم مظاهره من الناحية الخارجية أي الشكلية في الرواية الجزائرية على سبيل المثال لا الحصر ويعود السبب في كونه مصطلحا زئبقيا نسبيا ولعل الاسباب تتعدد لتوضح ذلك .

ثارت الرواية الجديدة على كل أشكال السرد التقليدي ، ابتدءا بالبنية السردية التقليدية من شخصيات وحبكة وحوار وغيرها وقد مس هذا التغيير الشكل الخارجي أيضا ، لذلك يمكن أن نربط بين التجريب والرواية الجديدة .

يعد تمردا ذلك التغير الذي ينادي به القارئ منذ زمن ليس قصير، وتحدو البعض الآخر الرغبة في نزع القيم التقليدية القديمة التي ترسخت فيه من آلاف السنين لذلك فإن مفاهيم التمرد والتغير من المصطلحات التي ارتبطت بالتجريب .

يعد مجددا عند بعض النقاد كل أديب يستطيع أن يعكس ما في مجتمعه ويلزم بالمجتمع الذي ينتمي إليه ويساير و يعاصر ذلك المجتمع عبر تطوراته المختلفة.

تبنى الرواية الجديدة على عنصر مهم جدا وهو (تيار الوعي) والذي نقصد به نقد الواقع ومحاولة تغييره ،هذا ما تجسد في الإنسان.

أصبحت الرواية الجديدة الأم التي تحتضن مجموعة من الفنون الأدبية نحو التراث الشعبي، الأمثال، النصوص التاريخية وغيرها من الأمور التي ساهمت في تطويرالروايات الجديدة.

تستحوذ الرواية الجديدة على لغات متعددة بالإضافة إلى أسطرة الأمكنة والأزمنة ونشئ الشخوص وبالتالي لم تصبح الشخصيات كما في الرواية التقليدية .

تراسل الفنون في الرواية الجديدة، وبالتالي أصبحت كل الأجناس الأدبية في جنس واحد وهو الرواية مثل الشعر، المسرحية، الحكم، الألغاز إضافة إلى تعدد اللغات وإدراج اللغة العامية التي تقترب من الواقع، فالتراث الغربي تعرف منه الرواية يبسط سلطة لغته.

وظفت الرواية الجديدة العديد من التقنيات مثل : الاستباق ، الاسترجاع ، الحوار الداخلي ، كذلك التنبؤ بالاستشراف .

اسطرة الزمن والأمكنة والشخصيات أو ما يعرف بالعجائبي أي من نسيج الخيال وبالتالي أصبح الفضاء مفتوحا يسبح البطل فيه كما يشاء .

تمرد المكان في رواية (الغيث) من خلال البنية السردية التقليدية وخلق انسجاما مع رؤية الكاتب.

إن انفتاح رواية " البطاقة السحرية " على أجناس أدبية متنوعة من جهة وتعدد الرواة من جهة أخرى، قد خلق تعدد في مستويات اللغة التي اختير تقديمها على شكل مشاهد بلغة ذات طابع رمزي أحيانا كما وظفت اللغة العامية واللغة العربية الفصحى.

إن احتواء البنية النصبة في رواية " الورم " على نصوص مختلفة مواكبة لجماليات الكتابة الروائية الجديدة، جعل النص الروائي يعيش تفاعلا نصيا يوحى بالتمرد على البنية السردية.

أكثر ما يميز رواية البطاقة السحرية هو حرفية وبراعة ومهارة " محمد ساري " اللغوية ، صنع مزيجا رائعا من اللغة الفصحى واللهجة العامية مع الاقتباس من التراث مما جعلها أقرب إلى الإنسان العادي أو أصناف المثقفين كل هذا أكسب الرواية قيمة أدبية عالية لفتت أنظار النقاد إليها فاستحسنوها ودرسوها .

الاعتماد على التراث الشعبي والقرآن الكريم، يرجع إلى أن هذا التراث يمثل مكونات ثقافة الكاتب، وكذلك طبيعة موضوع الرواية التي يتسم بطابع ديني حتم عليه اللجوء إلى القرآن.

الروايات تحتوي على إثارة تاريخية متعددة زادت من جماليتها.

الروايات تعكس العديد من البنيات الاجتماعية المختلفة وتعكس الأفكار المنبثقة عنها سواء فيما يتعلق بالعلاقات التي تربط أفراد المجتمع بمراكز السلطة خاصة.

أخيرا رغم وجود مظاهر تقاطع ومظاهر اختلاف بين هذه الأعمال الأدبية، إلا أنها تصب كلها في منبع التجريب آخذة الحداثة والوعي بالعالم الخارجي مقدمة إياه بصور عديدة في جنس روائي تجريبي.

الملحق

محمد ساري

أستاذ السيميولوجيا والنقد الحديث

قسم اللغة العربية كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر

من مواليد: 1958/02/01 ولاية تيبازة الجزائر

شهادة البكالوريا في دورة جوان 1976

شهادة الليسانس في جوان 1980 بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر

شهادة دبلوم الدراسات المعمقة بجامعة السوربون بباريس (فرنسا) في جوان 1981

شهادة الماجستير سنة 1992 بجامعة الجزائر تحت عنوان (المنهج النقدي عند محمد مصايف)

<u>في النقد الأدبي:</u>

1- البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت لبنان، 1984.

2- محنة الكتابة: دراسات نقدية، دار البرزخ، الجزائر، 2007.

3- في معرفة النص الروائي (دراسات نقدية بين النظري والتطبيقي) دار أسامة الجزائر (2009).

4- الأدب والمجتمع، دار الأمل، الجزائر 2009.

5- النقد الأدبي عند محمد مصايف، رسالة ماجستير، مخطوط، نشر منه فصلان: النقد الأدبي عند محمد مصايف، مجلة الثقافة عدد 109 يوليو أغسطس 1995 (ص79 إلى ص 128)، نقد القصة القصيرة عند محمد مصايف، مجلة آمال عدد 64،1996 (ص11 إلى ص 44).

في الإبداع الروائي:

1- السعير (رواية) لافوميك الجزائر 1986.

2- على جبال الظهرة (رواية) المؤسسة الوطنية للكتاب 1988.

(وقد نالت هذه الرواية الجائزة الثالثة في المسابقة الأدبية للرواية التي نظمتها وزارة الثقافة بمناسبة الذكرى العشرين للاستقلال سنة 1982، ونشرت ضمن نصوص المسابقة في عدد خاص بمجلة آمال سنة 1983).

3- البطاقة السحرية (رواية) منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق سوريا 1997.

(وقد سبق نشرها على حلقات في جريدة الخبر في صائفة 93 42 حلقة).

أعيد نشرها في منشورات الجاحظية، الجزائر، أكتوبر 2000.

4- الورم (رواية) منشورات الاختلاف الجزائر 2002 (294 ص)

5- الغيث (رواية) منشورات البرزخ الجزائر 2007 (259ص)

6- La labyrinthe: ed: marsa. Paris 2000. Edition de poche, alger, 2002.

الترجمة (من الفرنسية إلى العربية)

1- أنور بن مالك: العاشقان المنفصلان، (رواية) منشورات مرسى الجزائر 2002.

2- مليكة مقدم: الممنوعة (رواية) منسورات الاختلاف مارس 2003 الجزائر.

3- عيسى خلادي: الديمقراطية على الطريقة الجزائرية، منشورات مرسى الجزائر 2004.

4- بوعلام صنصال: قسم البرابرة، نشر مشترك (عدن باريس، الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان) 2006.

5- جورج إيليا سرفاتي: مبادئ في تحليل الخطاب، دار الحكمة الجزائر (تحت الطبع)

6- سليم باشي: أقتلوهم جميعا (رواية) البرزخ الجزائر 2007.

7- مايسة باي: أتسمعون ... صوت الحرار؟ البرزخ الجزائر 2007

8- سيدي الرئيس: حميد سكيف، دار الحكمة الجزائر 2007.

9- سنونوات كابول: ياسمينة خضرا، دار الفرابي بيروت سيديا الجزائر 2007

10- أشباح الجحيم: ياسمينة خضرا، دار الفرابي بيروت سيديا الجزائر2007

11- أمستان صنهاجي: جمال سويدي منشورات التل الجزائر 2010

12- خرفان المولى: ياسمينة خضرا، دار الفرابي بيروت سيديا الجزائر 2009

13- رسائل جزائرية: رشيد بوجدرة، دار أسامة الجزائر، 2009.

14- سأهديك غزالة: مالك حداد، منشورات ميديا ببلوس (تحت الطبع) 2009.

15- أرض البشر، أنطوان دي سانت إكسيبيري، دار تلانتيكيت بجاية الجزائر 2010.

16- الأمير الصغير: أنطوان دي سانت إكسيبيري، دار تلانتيكيت بجاية الجزائر 2010.

إضافة إلى:

قصص قصيرة لكل من رشيد ميموني ولوكليزيو وروبير إسكاربيت منشورة في الجرائد اليومية والمجلات.

الدراسات:

1– أوراق: مجلة ثقافية تصدر بلندن. عدد 18/ ديسمبر 1984.
(ملحمة التيه بين الواحة و الغرباء) دراسة في " مدن الملح" ج1 لعبد الرحمن منيف. ص 29/27.

2- أفاق : مجلة اتحاد كتاب المغرب عدد 1 / 1990. ص. 114/107.
(في طبيعة الصراع و الرؤية للعالم في أدب مبارك ربيع).

3- المساءلة: مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين. العدد 1 /1991. ص.154/145.
(السلطة الكليانية و جرائمها: دراسة سوسيونقدية لرواية (عزوز الكبران) لبقطاش مرزاق) .

4- التبيين: مجلة جمعية الجاحظية. عدد 3/2 1990.
(ظاهرة الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة).
5- المنتدى: تصدر بالامارات العربية. عدد 136. نوفمبر 1994.
(نقد الرواية عند محمد مصايف).
6- الثقافة : تصدرها وزارة الثقافة الجزائرية. عدد 109. 1995.ص. 128/97.
(النقد الأدبي عند محمد مصايف).
7- آمال: تصدرها وزارة الثقافة الجزائرية. عدد 64 1996. ص. 44/11.
(نقد القصة القصيرة عند محمد مصايف).
8- اللغة و الأدب: يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها بجامعة الجزائر.عدد1996/8.
(منهج السوسيو -نقدية في دراسة النصوص الأدبية) ص241/248.
9- اللغة و الأدب: يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر. عدد 1997/12.
(النص، علم النص: إشكالية التعريف.) ص 155/136.
10- المدى: فصلية ثقافية حرة تصدر بدمشق ، سوريا. عدد 1997/16.
(محنة الكاتب العربي) ص: 38/26.
11- المدى: فصلية ثقافية حرة، تصدر بدمشق سوريا. عدد 1998/21.
(رشيد بوجدرة و هاجس الحداثة) ص: 53/48.
12- الخطاب: يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها بجامعة تيزي وزو. عدد 1996/1.
(دراسة الأصوات الساردة في رواية الطاهر بن جلون (موحا المعتوه، موحا الحكيم)ص: 27/23.
13- روافد: مجلة فصلية ثقافية متنوعة. الجزائر. عدد 1998/1.
(رواية الرومانسية المتشائمة عند أحلام مستغانمي).
14- الحياة الثقافية : وزارة الثقافة تونس . جانفي 1998.
(ملامح الرواية المعاصرة في تونس) ص: 64/56.
15- المنتدى:مجلة ثقافية شهرية تصدر بالإمارات العربية.عدد189أفريل1999م.

(التجربة الواقعية في الإبداع القصصي عند الأديب الجزائري أحمد منور) ص 37/34.

16- المبرز : مجلة فكرية أدبية، تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية. (التحليل البنيوي للسرد) ص11 إلى 26. عدد 11 أكتوبر - ديسمبر1998.

17- التبيين (مجلة ثقافية تصدر عن الجاحظية) عدد 14. 1999.
(أي منهج لأي نقد) ص116/ 120.

18– الخبر الأسبوعي العدد 32. من 13 إلى 19 أكتوبر 1999.
(المثقف والسلطة في الجزائر: هل يشكِّل المثقفون نخبة تابعة للسلطة أم طليعة تخدم الشعب؟) ص 19/12.

19-الحياة (جريدة يومية صادرة بلندن) العدد: 1330/الأربعاء11 أغسطس 1999
(المثقف الإسلاموي والسلطة في الجزائر). ص: 16.

20- مقدمة لمجموعة قصصية (التوغل في أعماق المتاهة) لغزالة الزهرة: منشورات الجاحظية. 1999.
(ذاتية متشائمة وتعاطف إنساني مع المظلومين الأبرياء) ص7/4.

21- القصة (ملحق لمجلة التبيين يهتم بالقصة القصيرة). عدد 1996/1.
ترجمة لقصة (الشوط) لروبير إسكاربيت. ص 21/ 25.

22- القصة (ملحق لمجلة التبيين يهتم بالقصة القصيرة) عدد 2/ 1999.
دراسة لرواية (المضطهدون) لهاشمي سعيداني. ص 70/69.

23- اللغة والأدب (مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها . جامعة الجزائر). عدد 14/ ديسمبر 1999م. (التحليل السيميائي للسرد : رواية "المعجزة" نموذجا). ص160/131.).

24- المنتدى (مجلة ثقافية شهرية، تصدر بالإمارات العربية المتحدة) عدد 207. أكتوبر 2000م. (بين لغة الكتابة ولغة المشافهة) ص 25/24.

25- التبيين: (مجلة ثقافية محكمة تصدر عن جمعية الجاحظية الجزائر). العدد15. سنة2000. (الأديب بين الحرية والالتزام) ص 97/87.

-* جوليا كريستيفا: باحثة السنة وناقدة فرنسية من أصل بلغاري، ولدت عام 1941م ، شكلت جمعية (tel quel) لها كتاب علم النص ،(د،ط).(د، ت).

-* مايكل ريفاتير: أستاذ بجامعة كولومبيا في نيويورك، مختص في الدراسات الأسلوبية الحديثة منذ الخمسينات.

-*ميخائيل باختين (1895-1975): ناقد روسي شهير، وكان ضمن المدرسة الشكلانية الروسية، وظن لنظرية التناص،لكن بمصطلح أخر هو الحوارية له كتاب شعرية دوستفسكي.

-* رولان بارت: ناقد وباحث كبير له كتب حول السيمياء خاصة سيميولوجيا الدلالة، لذة النص، هسهسة اللغة.

-* الفرد الاتكالي: (البطل الاتكالي) herosproplmatique ظهر هذا المصطلح في دراسات لوكاتش ودراسات غولدمان، للدلالة على الشخصية الرئيسية في الأثر الأدبي التي تثير تساؤلات وتطرح قضايا ترتبط بقيم المجتمع والحضارة، وتبرز وجود تناقض قائم بين الشخصية والعالم (النقد العربي وأوهام رواد الحداثة).

-* طائر الفنيق: يمثل الانبعاث المتجدد بعد الموت، فبعد موته ينبعث من رماده طائر صغير وبعد عيشه خمسمائة سنة يموت ويولد طائر فنيق آخر وهكذا في رمزية الأسطورة.

-* ناتالي ساروت (n. saraute): روسية الأصل، أهم رواياتها، انتحاءات ضوئية trapismes سنة 1939.

-** إيميل زولا: كاتب فرنسي (1840-1902) أبرز ممثلي المذهب الطبيعي في الأدب درس نظريات الفيلسوف "تين" في العلم الوصفي، ونظرية الوراثة الطبيعية، فأدخلها في الرواية، ينظر: عبد الرزاق الأصفر المذاهب الأدبية لدى العرب، مع ترجمان ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع

أولا: المصادر

1- محمد ساري: البطاقة السحرية, منشورات التنين، الجاحظية، الجزائر 2002.
2- محمد ساري: السعير ، لافوميك ، الجزائر ، 1986.
3- محمد ساري: الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
4- محمد ساري:الغيث،منشورات البرزخ،الجزائر،فيفري 2007.

ثانيا: المراجع

أ- المراجع العربية

01- إبراهيم أحمد الهواري: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث،دار المعارف،ط11 ،1999.
02- إبراهيم عباس : تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال للنشر والإشهار ، الجزائر 2002.
03- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مؤسسة، اسطنبول، تركيا، ج1، ط2، 1989.
04- أحمد الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبارها وشعرائها، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2005.
05- أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، دار الأمان، الرباط، 1991.
06- المويقن مصطفى : تشكيل المكونات الروائية ، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1 ، 2001.
07- ادوار الخراط : الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية دار الآداب ، بيروت ، ط1 ،1993.
08- الركيبي عبد الله:تطور النثر الجزائري الحديث،ط2،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1983.
09- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسات في الروايات نجيب كلاني، عامل الكتب الحديثة.
10- السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء القاهرة، 1998.
11- واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986.
12- حامد حفني داوود:الأدب الحديث (تطوره،معالمه الكبرى،مدارسه)،دط، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1983.

13- محمد مفتاح: الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
14- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان، ط1، 2001.
15- بشير بوحيرة محمد : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986) جماليات وإشكاليات الإبداع،دار الغرب ت للنشر والتوزيع،2002، ج خ.
16- هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر ، النظرية والتطبيق.
17- بلقاسم دفة: علم السيمياء، العنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الأول – السيمياء والنص الأدبي- جامعة بسكرة، 2000.
18- بن جمعة بوشوشه: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، ط1،تونس 2003.
19- بوشوشة بن جمعة : التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية ، الملتقى الخامس لعبد الحميد بن هدوقة وزارة الاتصال والثقافة مديرية الثقافة لبرج بوعريريج ط5 ، 2002.
20- بوشوشة بن جمعة:سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،المغاربية للطباعة و النشر تونس،ط1 ،2005.
21- بن قينة عمر:في الأدب الجزائري الحديث.
22- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافي الجزائري، 2002.
23- جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، ص 105-106 مجلة عالم الفكر م ج 25-ع3 23مارس 1997.
24- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998.
25- حسن البحراوي : بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 1990م.
26- حسن نجمي: شعرية الفضاء، (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.
27- حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
28- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة-تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2003.

29- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط3 ،2000.
30- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،ط 2003.
31- ن.ك.عصما نوف: الرواية التونسية حتى عام 1985 ،ط 1،دار علاء الدين ، دمشق ،1996.
32- نبيل سليمان: في النقد و الإبداع،دار الحوار للنشر و التوزيع،سوريا،ط.،2001.
33- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائيين المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.
34- سعيد بنكراد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2003.
35- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الرباط المغرب، ط1، 1992.
36- سعيد يقطين: القراءة والتجربة نحو التجريب في الخطاب الروائي، سلسلة الدراسات النقدية (4)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.
37- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1.
38- سعيد يقطين: من النص إلى النص الترابط (مدخل) إلى جماليات الإبداع التفاعلي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2005 .
39- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي،1989.
40- سمية الغيث: من المبدع الى النص "دراسات في الأدب والنقد،دار بقاء القاهرة، 2001.
41- سمير الحاج شهين: لحظة الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1980.
42- سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، دط، دت.
43-سمير بنسعيد حجازي: مؤسسة جورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1، 2005.
44- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية.
45- شربيط أحمد شربيط : تطور السنة الفنية في الرواية ، الرواية الجزائرية منشورات اتحاد العرب ، سوريا ، 1998.

46- صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية ، ط 1 ، دار الهدى، عين مليلة ، الجزائر،2008
47- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع, 2004.
48- صدوق نور الدين : أسلوبية الرواية ، مدخل نظري ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 1989.
49- صلاح فضل: الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996.
50- عبد الإله الصائغ:الخطاب الشعري الحداثاوي و الصورة الفنية،الحداثة و تحليل الخطاب ،المركز الثقافي العربي،بيروت ،لبنان ط1 ، 1999.
51- عبد الحميد المحادين: تقنيات السردية في روايات عبد الرحمان مونيف، المؤسسة العربية، بيروت ط1، 1999.
52- عبد الحميد بورايو: منطقة السرد، دراسات في القصبة الجزائرية الحديثة- ديوان المطبوعات لجامعية، د.ط، 1994.
53- عبد الرحمان منيف: عروة الزمن الباهي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1999.
54- عبد الرحمن منيف: سيرة مدينة (الرواية)، المؤسسة للنشر، بيروت، ط1، 1994.
55- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن و دلالته، الدار العربية للكتاب 1985.
56- عبد العاطي كيوان: التناص في شعر امل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، المنصورة، 1998.
57- عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية).
58- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلي التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة الكويت،1998 ، منشورات اتحاد العرب، دمشق.
59-عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، اغسطس 2001.
60- عبد القادر حيدوج: الرواية والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994.
61- عبد الله ابراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة، بيروت، ط1، 2000.
62- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993.
63- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية،الساحة المركزية ،بن عكنون الجزائر.

64- عبد الملك مرتاض: فكر السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج1، مج1، 1991.
65- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية سلسلة عالم المعرفة 240.
66- عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية.
67- عبد الملك مرتاض: في الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
68- عبد المجيد رزاقط: في بناء الرواية اللبنانية، منشورات الجامعة اللبنانية،ج1999،2.
69- مراد عبد الرحمن مبروك: جبيوليكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2002.
70- مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب العربي الحديث،ط1،الدار الدولية للاستثمارات الثقافية،القاهرة،مصر.
71- عبد الوهاب الرفيق : في السرد (دراسات تطبيقية) ، دار محمد على الحامي، تونس ، ط1 ، 1998.
72- علاء عبد الهادي: تجريب ماذا وطليعة من، جريدة أخبار الأدب، القاهرة، ع 324، 1999.
73- علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق، الأردن، ط1، 2001.
74- علي محمد المومني: الحداثة و التجريب،دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع،الطبعة العربية،2009.
75- محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990.
76- عمر حفيظ: التجريب في كتابات ابراهيم درغوتي القصصية والروائية، ط1، الطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999.
77- غالب هلسا: مقدمة من كتاب باشلار، جماليات م س.
78- فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مطبعة الدار البيضاء، ط1، 1989.
79- فيصل دراج: العلاقات الروائية في العلاقات الاجتماعية (الإجابات الجاهزة، والإجابات الناقصة)، مجلة الطريق، ع 3-4، 1981.
80- فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية نقلا عن :
GOLD MAN:pour une sosiologie du korman gallimard 1964.
81- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

82- محمد معتصم : الخطاب الروائي والقضايا الكبرى (النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1991.
83- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.
84- مجموعة من المؤلفين: الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، ط1، 1996، الدار البيضاء، نقلا عن رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر.
85- مجموعة مؤلفين: نظرية الدواية علاقة التعبير بالواقع، محسن جاسم الموسوي، ط1، 1986.
86- محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000.
87- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ج1، ط2، 2002.
88- محمد تواتي: دراسة في رواية نجيب محفوظ، الذهنية.
89- محمد عباد الجابري : نحن والتراث ، دار الطليعة ، بيروت 1970.
90- محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،شركة النشر و التوزيع المدارس،الدار البيضاء،ط70،2006.
91- محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي ، تقنيات ومناهج ، دار الحرف للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2007.
92- محمد برادة: رواية عربية جديدة في الرواية العربية واقع وآفاق، مجموعة من المؤلفين، دار بن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981.
93- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاتها (الشعر المعاصر) دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.
94- محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، د،ط،د،ت.

ب- المراجع المترجمة

01- ألان روب غرييه:نحو رواية جديدة،ترجمة:مصطفى إبراهيم،دار المعارف بمصر،د ط ،دت.
02- أوزوالد ديكرو وجان ميري شايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر، منذر عياشي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ط2 ، 2007.
03- بيان متفريد : علم السرد (مدخل الى نظرية السرد) ، تر: أماني بورحمة ، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا ط1.

04- تزفطان تودوروف : مقولات السرد الادبي ، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفاء ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، المغرب ط1 ، 1992 .
05- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، ط1.
06- جورج لوكاتش: الرواية كملحمة برجوازية، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.
07-جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي،دارتوبقال للنشر،المغرب،ط2.
08- جيرار جينيت وآخرون : نظرية الرواية من وجهة النظر الى التبئير .
09- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، (م، غ، م)، ط2، 1997.
10- جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة،تر لطيفة الرليمي،ط1،دار الهدى،بيروت،2016.
11- د. روبرت كيمان: تيرانزويتاكر، كيف تعالج نفسك (سرطان الثدي)، تر جولي صليبا اكاديميا للنشر والطباعة، بيروت لبنان، 2001.
12- فينوس خوري: مقالة رواياتي من الشخصيات المجمدة في حمل لقضية إلى شخصيات تشبه الناس الذي عشت معهم، مجلة الطريق، المرجع السابق.
13- ناتالي ساروت NATALIE SARRUTE : الكتابة الروائية ، بحث دائم ضمن كتاب : الرواية والواقع تر رشيد بن حدو منشروات عيون المقالات ، الدار البيضاء 1988.
14- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ت أسعد رزق، مراجعة العويطي مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972.
15- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزق، مراجعة العويطي،مؤسسة سجل العرب،القاهرة،1972.

ج-المراجع الأجنبية

01-pierre louise rey : le roman. Edition hachette paris1992
02- Claud canas la rousse dictionnaire de linguisque et des sciences du langage،Assisteé de anineGaure،Décembre1994.
03- G.Geneette:Figure ela lerrerature et respace.
04- le petit la rousse compact Le premier du iécle ،Canada، Juillet2000.
05- le petit Larousse illustré: édition anniversaire de la semeuse,2010.
06- Pierre louis rey : le roman edition hachette paris 1992.

07- J A cuddon. Dictionnary of liferaryterms and literary. Theorythird adition. PrintedEngland by clays. L T 1991.،1979،1977،1976،D.STIVESPLC

د- المعاجم

01- المنجد في اللغة العربية المعاصرة: دار الشرق، بيروت، ط1، 2000.
02- محمد القاضي : معجم السرديات.
03- الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب):القاموس المحيط،إعداد و تقديم:محمد عبد الرحمن المرشعلي،دار إحياء التراث العربي،مؤسسة التاريخ العربي،بيروت،لبنان،الطبعة الأولى،1997.
04- احمد رضا: معجم اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960.
05-احمد بن فارس:معجم مقايس اللغة، مؤسسة الرسالة،ج3، ط2، 1996.
06- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن مكرم):لسان العرب،دار صادر للطباعة و النشر،بيروت،لبنان،المجلد الثالث، ط1 ،2005.
07- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن مكرم): لسان العرب.المجلد الرابع، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1996.
08- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، مادة (ورم)، دار صادر، بيروت، ط1، (د.ط)، مج15.
09- مجلة نقد وفكر: ع9.
10- ديوان امرئ القيس .
11- قصيدة المتنبي .
12- لطيف زيتوني: معجم نقد مصطلحات الرواية، ط1، دار النهار، بيروت، لبنان، 1978.
13- مجد الدين بن يعقوب فيروز أبادي: قاموس المحيط،ط2،موسوعة الوسائل،بيروت،لبنان،2005.
14- محمد الرازي أبو بكر عبد القادر: مختار الصحاح،ط1،دار جيل،لبنان،بيروت،1978.

ه- المذكرات و المجلات والملتقيات:

1- أحمد فنشوبة: دلالة العنوان في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، محاضرات المتلقي الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 2002.

2- أمال طوروش: التجريب في الرواية المغاربية ، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، إشراف محمد منصوري،جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات،2011-2012.

3- المختار حسني: نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة مجلد 10جزء34 ديسمبر 1999.

4- عبد النبي حجازي: (مقالة الرواية المعصومة عند القفز السائب في الهواء)، مجلة الطريق.

5- عبد الواحد رحال: التجريب في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، رسالة ماجستير في الأدب الحديث، المركز الجامعي، تبسة، سبتمبر، 2005.

6- عمار بوجمعة:ملامح الكتابة الجزائرية الحديثة,ضمن مجلة الثقافة,المكتبة الوطنية الجزائرية,العددان 3 و4.

7- ماهر جزار: أرض السواد و خضار السرد، الطريق العدد، 4-1959.

8- محمد برادة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول ، مج11 ، ع4 ، 1993.

9- نبيل سليمان : التجريب في الرواية الجزائرية ، الملتقي الرابع لعبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الاتصال والثقافة .ط1 ، برج بوعريريج 2001.

10- نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة العدد 170، فبراير 1971.

11- يوسف الأطرش: دلالة العنوان في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات، المتلقي الوطني الثاني، وزارة الثقافة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 1999.

12- جورج دوليان: الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة الشكل والمضمون، مجلة العربي،وزارة الإعلام الكويت،ع544، مارس 2004.

الفهرس

الفهـــــــــــــــــــــــــــــــرس

المحتوى **الصفحة**

مقدمة.....أ- ث

المدخل: نشأة و تطور الرواية الجزائرية.

أولا: مفهوم الرواية.

1- لغة.....07

2- اصطلاحا.....08- 09

ثانيا: النشأة و التطور.

1- في المشرق العربي.....09- 12

2- في المغرب العربي.....13

أ- الرواية التونسية.....13- 14

ب- الرواية في المغرب الأقصى.....14- 15

ج- الرواية في ليبيا.....15

د- الرواية في الجزائر.....15- 17

الفصل الأول: التجريب نشئ الأصول.

1- مصطلح التجريب في النقد الغربي.....20- 24

2- مصطلح التجريب في النقد العربي.....24- 27

3- بين الروائي و الإيديولوجي.....27- 28

4- بنية التجريب.....28

أ- التجريب لغة.....28- 29

ب- التجريب اصطلاحا.....29- 31

ج- التجريب و الإبداع.....31- 32

د- التجريب و الحداثة.....32- 33

الفهـــــــــــــــــــــــــــــــرس

المحتوى **الصفحة**

5- الجانب الإيديولوجي.....33- 34

6- المسار الاجتماعي للتجريب.....34- 36

الفصل الثاني: ملامح التجريب في الرواية الجزائرية.

النص الروائي المنجز و المسار.....38- 44

أولا: في رواية السعير1986م.

1- المتن الروائي.....47

2- العنوان.....48

3- بنية الزمن.....48

أ- مفهوم الزمن 48

ب- المسار الزمني.....49

ج- زمن الخطاب(**Le tempe discours**) 50

د- زمن القصة (**Le temps de la fiction**) 50

ه- الترتيب الزمني 50

و- المدة..... 51

4- الزمن في رواية السعير..... 51

أ- المسار الزمني..... 51

- زمن القصة **(Le temps de la fiction)** 51
- زمن الخطاب **(Le temps de discours)** 51

ب- النظام الزمني **(L'ordre temporelle)** 52

- الترتيب..... 52

ج- المفارقات الزمنية 59

- الاسترجاع..... 59

- استرجاع داخلي..... 59
- استرجاع خارجي..... 59
● الاستباق..... 60
- استباق داخلي..... 60
- استباق خارجي..... 60
● المدة..... 60
- ابطاء السرد..... 60
- المشهد..... 61
- الوقفة..... 62
- الخلاصة.....62-63
- الحذف..... 63
- التواتر..... 63
● المحكى التفردي..... 64
● المحكى التفردي الترجحي..... 64
5- بنية المكان..... 64
● المكان و الفضاء..... 64
- المكان المفتوح..... 64
6- بنية الشخصيات..... 68
أ- أنواع الشخصيات..... 68
● الشخصية الرئيسية(المركزية) 68
● الشخصية المساعدة (الثانوية) 68-69
ب- الشخصية في رواية السعير..... 69

الفهـــــــــــــــــــــــــــــــرس

المحتوى **الصفحة**

- الشخصية الرئيسية.....72-69
- الشخصية الثانوية.....77-73

7- ملخص الرواية..... 81-78

ثانيا: في رواية البطاقة السحرية 1997م.

1- استثمار التاريخ 84-83

2- محتوى الرواية 86-84

3- بناء الزمن..... 86

أ- الزمن في الخطاب الروائي..... 87-86

- اصطلاحا..... 89-87

ب- الإطار الزمني..... 89

- الزمن الخارجي..... 89
- الزمن الداخلي..... 90

ج- التقنيات الزمنية..... 91-90

د - المفارقات الزمنية..... 91

- زمن السرد..... 94-92
- نظام السرد..... 94

4- بناء المكان..... 98

أ- المكان أو الفضاء الروائي..... 100-98

ب- أهمية المكان الروائي..... 105-100

ج- الفضاء الدلالي..... 106-105

5- سيميولوجية الشخصيات الروائية..... 106

أ- الشخصيات الرئيسية..... 109-106

ب- الشخصيات الثانوية..... 109-111
ج- الشخصيات الهامشية 112-113
6- التناص(Intertualité) 114
أ- لغة..... 114
ب- اصطلاحا.....115
7- التناص في معاجم الغربيين..... 115-117
أ- التناص في النقد الغربي..... 118-121
ب- التناص في النقد الغربي الحديث..... 121
ج- التفاعل النصي الخاص..... 122-126
8- حضور التناص في الرواية(جدول إحصائي) 127-146

الفصل الثالث: التجريب عند محمد ساري.

أولا: في رواية الورم 2002م.

1- الغلاف..... 148-149
2- العنوان..... 149-155
3- الزمن الحكائي في رواية الورم..... 155
أ- الاسترجاع..... 155-156
ب- الاستباق..... 156-158
ج- المدة..... 159

د-الحذف..... 160
ه- التلخيص..... 161
و- الوقفة الوصفية..... 161-164
ي- المشهد..... 164-166
4- بنية المكان..... 166
أ- الأماكن المنفتحة..... 167-168
ب- الأماكن المنغلقة..... 168-169
5- أبعاد كلمة الورم..... 169-173
6- الشخصيات..... 173
أ- الشخصية البطلة..... 173-174
ب- الشخصية العاطفية..... 174
ج- الشخصية الشعبية..... 174-175
د- الشخصية الارهابية 175-176
7- التناص في الرواية..... 176
أ- التناص مع القران الكريم..... 176-180
ب- التناص مع الموروث الشعبي..... 180-183
ج- التناص مع الفنون..... 183-184
د-التناص مع المنشورات الإعلامية..... 184
8- استحضار التاريخ في الرواية..... 185
أ- الزمن التاريخي للأحداث الثورة التحريرية الكبرى.....186-187
ب- الزمن التاريخي لاستقلال الجزائر 1962م..... 187-188
ج- الزمن التاريخي لمظاهرات 5 أكتوبر 1988م..... 188

د- الزمن التاريخي للانتخابات التشريعية 1991/12/26م..... 188-189
ه- الزمن التاريخي للإرهاب بعد انتخابات جوان 1991م..... 190

ثانيا: في رواية الغيث 2007م.

1- قراءة العنوان..... 192-193
2- بنية الفضاء الروائي..... 193
أ- المكان..... 193-195
ب- الزمان..... 195-198
3- اللغة..... 199
4- دينامية " حركية " الشخصية الروائية..... 200-213
5- استراتيجية التناص..... 202-213
6- ملخص الرواية..... 214
7- العلاقة بين الروايات..... 213-216
خاتمة..... 218-220
الملحق..... 222-226
قائمة المصادر و المراجع..... 228-242
فهرس الموضوعات..... 244-252
الترجمة..... 254

الملخص

ملخص:.....

تشتغل هذه الدراسة على ظاهرة التجريب في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة، باعتماد نماذج ممثلة في أعمال محمد ساري الروائية التي انفتحت على آفاق المغايرة والمغامرة الإبداعية، حيث جاءت حاملة لرؤية نقدية من خلال طرح الأسئلة دون منح الإجابات، وطالما الرواية بصفة عامة جنس غير مكتمل وفي تطور مستمر على حد تعبير منظر الرواية الروسي ميخائيل باختين، فإن هذا الانفتاح والقابلية على التغير المستمر يمنح الكتابة الروائية شرعيتها في نبذ ما هو سائد بطرح أسئلة فنية مستجدة على مستوى الأشكال والمضامين، بولوج آفاق بكر في الكتابة تجعل الرواية أكثر مرونة في تعاملها مع الواقع وكشف كل ما يعتريه وكل ما يريد الروائي نقله وفق فلسفته الخاصة، وهذا ما يتيح للرواية الخصوصية الفنية التي لا تتأتى إلا وفق اعتماد طرق وآليات في الكتابة تكون قادرة على احتواء كل هذا الزخم الموجود في العالم سواء بالعودة للتراث العالمي أو المحلي الذي يصبح ضمن نسيج بناء الرواية وخادما لها، كما أن أساليب السرد وطرقه في رواية التجريب تعلن عن تمرد واضح على كل الثوابت والأعراف الكلاسيكية الخانقة التي كرست مع الأعمال الروائية السابقة على عديد المستويات: كاللغة (مثلا اعتماد مستوى لغوي واحد)، والشخصيات (الوصف المفرط للشخصية)، والأحداث (تأتي متسلسلة وفق منطق السببية)، والزمن (منطقية الزمن)، والمكان (كان يمثل ديكورا فقط)،... فكل هذه المقولات التي عفى عنها الزمن أصبحت مبعدة في الرواية المعاصرة، وللوقوف على جل التغيرات التي طرأت على الرواية العربية الجزائرية وجدن أعمال الروائي محمد ساري مسكونة بروح المغامرة المتجسدة في هاجس البحث عن أشكال فنية جديدة تكون قادرة على استيعاب متغيرات العصر والواقع من خلال استحداث عديد التقنيات في الكتابة الروائية كاستثمار التاريخ واعتماد التناص...، في الفصل الأول التجريب نشئ الأصول، والفصل الثاني التجريب في الرواية الجزائرية أما الفصل الثالث فجاء التجريب عند محمد ساري.

L'exploitation de cette étude sur le phénomène de l'expérimentation en arabe algérien contemporain roman, l'adoption de modèles représentés dans les travaux de l'écrivain MOHAMMED SARI a ouvert les perspectives pour les versions de l'aventure créative, où le transporteur est venu pour voir le paiement par les questions sans réponses, aussi longtemps que le roman en général sexe est incomplète en développement continu, selon l'avis de la Fédération Romaine Roman et épopée de MIKAÏL BAKHTINE, cette ouverture et l'évolutivité de changement continu de roman écrit donne leur légitimité en rejetant ce qui est prévalent les nouvelles questions techniques sur le niveau des formes et matières, les perspectives de l'ouverture de premier roman écrit à faire preuve de plus de souplesse en traitant avec la réalité et détecter Tous dépassés et tout ce qu'il souhaite passer d'après la philosophie de l'écrivain, c'est ce que permet la technique de la vie privée que Roman ne peut se faire que conformément à l'adoption des moyens et mécanismes par écrit être capable de contenir tous les cette dynamique dans le monde, que ce soit pour revenir au site du patrimoine mondial ou local qui deviennent au sein de la structure du bâtiment du roman ULTRAPEERS", et que la narration dans le roman les techniques et les méthodes d'expérimentation déclare la rébellion est clair sur tous les principes et normes de l'étouffer avec le précédent consacré classique narrative sur plusieurs niveaux : comme la (par exemple, l'adoption d'un niveau de langue), et des personnalités, l'excès de Description des événements (vient de série selon la logique de la causalité), logiques (temps), et le lieu (et fut décoré uniquement),... Toutes ces paroles qui sont dépassés au moment de devenir absent dans le roman contemporain, et l'essentiel de l'évolution de l'Arabe algérien roman nous avons trouvé le travail de l'écrivain MOHAMMED SARI habité l'esprit d'aventure incorporée dans l'obsession de la recherche de nouvelles formes artistiques en mesure d'absorber les changements de l'âge. En fait, à travers le développement de plusieurs techniques dans de nouveaux investissements et l'adoption de l'histoire l'écriture de l'intertextualité... est venu, dans le premier chapitre de l'expérimentation de l'origine, et le chapitre II de l'expérimentation dans le roman algérien ; chapitre iii l'expérimentation est venu avec MOHAMED SARI.

Operate this study on the phenomenon of experimentation in contemporary Algerian Arab novel, the adoption of models represented in the work of the Novelist Mohammad Sari opened up prospects for the variants of creative adventure, where the carrier came to see the cash through the questions without answers, as long as the novel in general sex is incomplete in continuous development, according to the view of the Russian NOVEL Roman et épopée from Mikaïl Bakhtine, this openness and scalability of continuous change gives novel writing their legitimacy in rejecting what is prevalent emerging technical questions on the level of the forms and contents, Login prospects for the first novel in writing make more flexible in dealing with reality and detect all overwhelmed and all what he wants to shift according to the philosophy of the Novelist, this is what allows the novel technical privacy that can come only in accordance with the adoption of the ways and mechanisms in Writing be able to contain all this momentum in the world, whether to return to World Heritage site or local who become within the fabric of the building of the NOVEL ULTRAPEERS", and that the narrative in the novel techniques and methods of experimentation declares the rebellion is clear on all the principles and norms of the suffocating classic devoted with the previous narrative on several levels: as the (for example, the adoption of one language level), and personalities (personality), excessive description of events (Serial comes according to the logic of causation), logical time (time), and place (and was decorated only),... All these utterances that are outdated by the time become absent in the contemporary novel, and the bulk of the changes in the Algerian Arab novel we found the work of the Novelist MOHAMMAD SARI inhabited the spirit of adventure embodied in the obsession of the search for new artistic forms be able to absorb the changes of the age. in fact, through the development of several techniques in novel writing history investment and adoption of intertextuality... came, In The first chapter of the experimentation of the origins, and chapter II of experimentation in the Algerian novel ;chapter iii came experimentation with MOHAMED SARI.