وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تجليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

امرأة سريعة العطب لواسيني الأعرج أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي.
تخصص: نقد حديث ومعاصر.

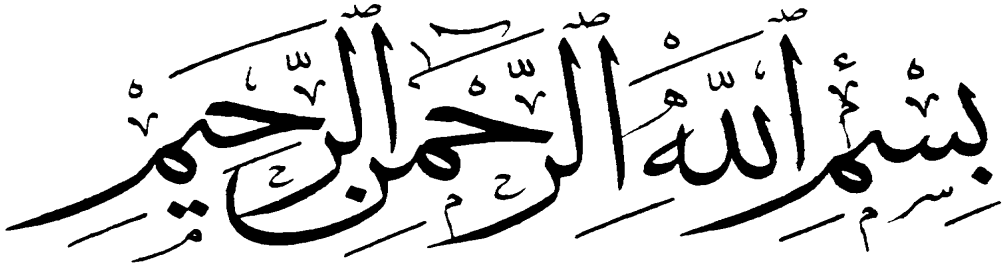
إعداد الطلبة:
- كمال زرقي
- عاصم عيساوي

إشراف الأستاذ:
- د. إبراهيم زرقي

السّادة أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
كمال رايس	أستاذ محاضر-أ-	جامعة العربي التبسي	رئيسا
إبراهيم زرقي	أستاذ محاضر-أ-	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
رشيد سلطاني	أستاذ محاضر-أ-	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1442-1443هـ/2021-2022م



قال تعالى:

﴿يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾ [سورة المجادلة، الآية 11]

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

﴿مَنْ سَلَكَ طَرِيقًا يَلْتَمِسُ فِيهِ عِلْمًا، سَهَّلَ اللَّهُ لَهُ طَرِيقًا إِلَى الْجَنَّةِ﴾

(رواه أبو داود وابن ماجه)

شكر وتقدير

في الحديث القدسي

﴿عبدي لم تشكرني، ما لم تشكر من قدمت لك الخير على يديه﴾

أشكر الله وأحمده حمداً كثيراً مباركاً على هذه النعمة الطيبة والنافعة نعمة العلم والبصيرة. . .

يفيض القلب، ويسعد اللسان بالإشادة بمن رسم الطريق لهذا البحث وقدم العون وأنار البصيرة بالأستاذية المخلصة الحقة فكانت الرسالة وصح التفكير. . .

يشرفني أن أتقدم بالشكر الجزيل، والثناء الخالص والتقدير إلى نبع العون، إلى من وجهني دون وهن، إلى من زودني بكل شحن، إلى أستاذي الفاضل الدكتور "إبراهيم زهرقي" الذي أشرف على هذه المذكرة، لك مني الشكل الجزيل وخالص الاحترام والتقدير ودمت الشعاع المنير، جزاك الله عنا كل الخير.

كما أتقدم بوافر الشكر والعرفان لجميع الأساتذة الذين قدموا لنا يد المساعدة . .

وأخيرا وافر الشكر للجنة المناقشة على قبولهم هذا العمل المتواضع فلكم منا فائق الاحترام والتقدير. . ولكل من ساهم في إتمام هذا العمل المتواضع ولو بكلمة طيبة.

إهـــداء

الحمد لله والصلاة والسلام على حبيبنا المصطفى صلى الله عليه وعلى آله ومن والاه.

أما بعد:

نهدي ثمرة جهدنا إلى والدينا وقرة أعيننا بعد توفيق الله عزّ وجلّ والذين قال الله فيهما ﴿وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾ [الإسراء: 23].

ونتوجه إليهم بأعز ما تقول قلوبنا من شكر وعرفان وأجمل العبارات ومساندتهم المادية والمعنوية وإعطائنا النصائح في أمس أوقاتنا إليها . . . وكل فرد من عائلتنا سواء أنا أو زميلي . .

وإلى كل من علمنا حرفا وتشجيعهم لنا من قريب أو من بعيد . .

ونقول لهم من خلال عملنا المتواضع هذا سدد الله أجور أعمالكم التي لولاها لم نكن لنصل لهاته المراتب . .

إلى هؤلاء جميعا . . نهدي هذا العمل المتواضع، ونسأل الله أن يجعله نبراساً لكل طالب علم . . . آمين يارب العالمين.

﴿ كمال زرقي- عاصم عيساوي ﴾

مقدّمـــة

شهد تحليل الخطاب الأدبي انتقالا من دراسة النصوص الأدبية، وفقا لإطارها التاريخي إلى تحليلها تحليلا داخليا نتيجة جهود النقاد الجزائيين، كما قدموا دراسات في الحقول التجريبية على مجموعة من النصوص الأدبية، ذلك على مستوى النثر وعلى مستوى الشعر، وأيضا جهود البنيويين الذين اهتموا بشكل كبير بمضمون الخطاب السردي لمحاولة الوصول إلى الرؤية الموضوعية للإنتاج الأدبي.

يعد مصطلح التجريب إنفتاحا على آفاق النص الأدبي الجزائري الذي تجاوز التقاليد السائدة، خصوصا التعبير المقيد بالتيارات الإيديولوجية والوطنية التي لا تكون قادرة على إثارة إمعان القارئ فيها ولا تتسع لإشكالياته كسؤال للنموذج الروائي البديل المقدم، والبنيات السردية التي يطفو عليها، فقد إقترن ظهوره بما آلت إليه التقنيات السردية الجديدة على مستويات عدة تتمثل في البنية السردية واللغة التي يتحاور بها النص الروائي عند واسيني الأعرج، أما عمله- الروائي- فقد جسدناه من منظور التجريب ضمن إطاره الإبداعي وفي روايته إمرأة سريعة العطب، كذلك سنتوجه إلى دراسة البنية الزمنية وذلك عن طريق البحث في مدى إلتزام السارد، بخطاطة زمنية، ثم حديثه عن المفارقات الزمنية وبنية الاستباق والاسترجاع (داخلي، خارجي)، وأيضا ذكر لأهم الأماكن التي تمحورت في الرواية (مفتوحة، مغلقة).

استطاع الكاتب واسيني الأعرج مسايرة هذا التطور، حيث يعد من عمالقة الكتاب والروائيين الجزائريين، وأثبت بوعيه المتجذر باستلهام أدوات تعبيرية جديدة، وليدة ما أفرزه التطور في كل مرة وكان عامل التجريب هو ما يدفع الكتاب لإقتحام هذه العوالم المجهولة، ما يثير الرغبة الملحة في نفوسهم لكسر كل ماهو سائد ونمطي، والسعي لتحقيق إنفتاح النصوص على عوالم جديدة.

وضمن هذا المسعى التحديثي برزت ظاهرة التجريب كرد فعل تغييري ينطلق من وعي الروائي ومن مفهومه الجديد للرواية – الذي يخرج عن المألوف والسائد في الحقل الإبداعي

محاولا في الآن ذاته التأسيس لمعايير بديلة لنظرية جمالية مخالفة لما سبقها، نابعة من رؤى المبدع وأنماط وعيه بالعالم.

ويمكن حصر الإشكالية ضمن مجموعة من التساؤلات وهي كالآتي: ماهو التجريب؟ وماعلاقته بالحداثة الروائية؟ كيف تمثلت أعمال واسيني الأعرج الروائية في نصوصه الإبداعية؟ ما هي ملامح التجريب الجديد التي أضفاها واسيني الأعرج في عمله الإبداعي؟

أما المنهج المتبع فهو المنهج الوصفي التحليلي.

ومن بين الأسباب التي جعلتنا نختار هذا الموضوع هو شغفنا وولعنا، بما يحمله من حركية وديمومة في البحث والتطلع في استكشاف الجديد، وما فيه من مناوشة النص الإبداعي، والمساءلة المستمرة وما يثيره من متعة فنية في التجاوز للمألوف أيضا.

- بروز ظاهرة التجريب في الرواية الجزائرية وماحققه الكاتب على المستوى الكمي والكيفي.
- معرفة ماهية التجريب وكيف يطبق على العمل الأدبي.
- التقنيات الإبداعية التي يتعامل معها التجريب في ضوء الدراسات الأدبية.

وخطة هذا العمل قد قسمناها كالآتي: مدخل وفصلين نظري وتطبيقي، وفي الأخير خاتمة لحصر مجموعة النتائج المتحصل عليها.

بالنسبة للمدخل فقد استهليناه بالرواية مفهومها ونشأتها، عناصرها وكذلك أنواعها.

وأما بالنسبة للفصل الأول فقد خصصناه لدراسة الرواية الجزائرية مفهومها، نشأتها وتحولاتها في فترات السبعينات والثمانينات والتسعينات، إضافة إلى الموضوعات التي تناولتها الرواية الجزائرية، كما تطرقنا في المبحث الثاني إلى تعريف الرواية وظهورها لكل من العالم الغربي والعربي ثانيا، أما المبحث الثالث فقد خصصناه لدراسة التجريب وتجلياته في الرواية، والذي تعرفنا من خلاله إلى مفهوم التجريب ونشأته والتأسيس لظهوره عند كل من العرب والغرب. أما المبحث الرابع فخصصناه بـ: التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة في فترات السبعينات، الثمانينات، التسعينات، ومدى تطور التجريب في الرواية الجزائرية بكل فترة، ومن

ثم ذكرنا الآليات التي يخضعها التجريب في الرواية، والفرق بين التجربة والتجريب والغلط الواقع بينهما لدى الكثيرين، واختتمنا هذا الفصل بالتجريب في الإبداع الروائي، وهو التجديد وكيفية الإبداع في التجريب.

وجعلنا الفصل الثاني معنياً بدراسة الجزء التطبيقي وذلك باهتمامنا بالتجريب في رواية "امرأة سريعة العطب" في مجموعة من العناصر والجماليات المتمثلة في العتبات النصية مثل: (الغلاف، العنوان، الإهداء، اللون، الخط)، وأخيراً التجربة على مستوى البنية السردية من لغته (عامية وفصحى) إلى شخصيات وبنية زمنية ومكانية.

لننهي عملنا بخاتمة والتي تعتبر خلاصة العمل، وتحتوي على النتائج المتوصل إليها، إضافة إلى ذلك ملحق ذكرنا فيه السيرة الذايتة وبعض أعمال واسيني الأعرج، وتطرقنا فيه أيضا إلى صورة المرأة من منظور الراوي وملخص الرواية.

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا نذكر:

- عدم مجانية بعض المراجع وتوفرها على مستوى الشبكة العنكبوتية.
- عدم وجود دراسة تطبيقية للمدونة التي درسناها وكذلك كونها جديدة ولم يذاع صيتها.

ومن بين الدراسات القريبة والملامسة لموضوع بحثنا ما يلي:

- التجريب وتجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية للدكتور محمد سعيد ربيع الغامدي.
- التجريب السردي مقاربات في الرواية المغاربية سامية حامدي.
- التجريب في النص الروائي الجزائري للدكتور عبد الواحد رحال.
- آليات التجريب في رواية أحزان إمرأة من برج الميزان لياسمينة صالح.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في الاقتراب من الغاية المرجوة من هذه الدراسة، ونأمل أن تواتينا الفرصة لاحقاً للتوسع أكثر والانفتاح على آفاق أبعد في عوالم النقد الروائي الجزائري.

كما لا ننسى أن نوجه شكرنا الجزيل إلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث، كما لا ننسى أن نثني الخير كله على أستاذنا والدكتور "زرقي إبراهيم" الذي كان له الفضل الأكبر من خلال ما بذله من جهود أثمرت بشكل كبير في رسم مسارات هذا البحث وغيره من البحوث الأخرى التي يسهم الطلاب المتخرجون على إنجازها كل سنة.

كما نشكر السادة أعضاء لجنة المناقشة على قراءتهم لهذه المذكرة وإسداء النصائح لنا لنعمل بها في مستقبلنا إن شاء الله.

وأخيرا نحمد الله ونشكره على توفيقه لنا في إعداد بحثنا هذا، فليس بجدنا واجتهادنا وإنما بتوفيق من الله سبحانه وتعالى.

مدخل

الرواية ونشأتها

أولا: مفهوم الرواية:

كثيرا ما يرتبط الجنس الروائي بالفن القصصي، الذي يعبر عن أحداث متواترة التي تتفاعل مع الشخوص (الشخصيات)، ثم لتكوّن سرداً زمنياً متسلسلاً. فـ"الرواية هي سرد قصصي يصور شخصيات من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما يصاحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية"[1].

هذا المفهوم يوضح لنا أن هذا الجنس متعلق بالسرد ثم القصة، أي أن الرواية سرد قصصي، متعلق بشخصيات فردية، وقد تكون شخصية واحدة تلعب داخل أحداث، وهذه الشخصية لها أفعال وأوصاف معينة، لتصبح الرواية متعلقة بتحرر الفرد من العبودية والتسلط داخل الطبقة الحاكمة.

يظل الاختلاف موجوداً في الساحة الأدبية والنقدية، فيما يتعلق بالنص الروائي، حيث ذهب "حميد لحميداني" في وضع مفهوم له إلى القول بأن: "الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات هي كونها قصصاً طويلة"[2].

إن الرواية هي خصيصة نوعية، باعتبارها تشترك مع شبيهتها (الرواية) في أنها قصة طويلة، أي أنها تتعلق بموضوع القصة لتتعداها، وتصبح مجموعة كبيرة من القصص (مجموعة قصصية).

تتمثل العناصر الروائية في بعض الأحيان نصوص نثرية مسرودة، فتكون غالبا مرتبطة بالواقع حيث إن: "الرواية بصورة عامة نص نثري تخيلي سردي واقعي، غالباً ما يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثل الحياة والتجربة واكتساب المعرفة، والرواية تتفاعل

[1]– صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ط1، 2008، ص08.

[2]– المرجع نفسه، ص09.

وتنمو وتتحقق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية، فالرواية تصور الشخصيات وظائفها داخل النص وعلاقاتها فيما بينها"[1].

الرواية جنس نثري لا يتعلق بالشعر بتاتاً، بل هو نص سردي بحت متعلق بالمزج بين الواقع والخيال، حيث تقوم الشخصية الروائية بلعب دور المحقق الذي يبحث عن التعلم واكتساب المعرفة، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى سواءً كانت جيدة أو سيئة.

تعتبر الرواية بوصفها فناً أيضا موضوعاً متعلقاً بالمجتمع، أي أنه يدرس قضايا المجتمع وما يتعلق بها من سلوكيات وتصرفات، إذ "أن الرواية ليست فناً صرفاً فلابد لها من موضوع ذي صلة مهما تكن باهتة بالعالم الذي نعيش فيه ونعرفه بحواسنا، والموضوع لا يعالج سلوك الناس الذين يتصرفون ويشعرون وينكرون في الزمن ويخضعون لجميع تقلباته وتنوعاته وتغيراته"[2].

يوضح هذا التعريف أن هذا الجنس (الرواية) هو فن قائم بذاته له علاقة كبيرة بالعالم الواقعي المعاش يومياً، ولا تخضع الشخصية الروائية هنا لجميع تقلبات الزمن، إذ هي شخصية تتحكم في الزمن بطريقة خاصة، ولا تخضع لقوانين الطبيعة، بل تحاول تغيير واقعها من الأسوأ إلى الأحسن.

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص99.

[2]– أ.أمندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مرا: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص39.

ثانيا: عناصر الرواية:

لكي تكون الرواية ناجحة ومتكاملة يجب على الراوي أن يضمنها بعدد من العناصر، ومن أبرز هذه العناصر:

1. اللغة:

تعتمد الرواية عادة على أداة معينة لتكون مفهومة جداً بالنسبة للقارئ، حيث تستخدم اللغة كأداة رئيسية لعرض أحداثها بطريقة مباشرة ومفهومة.

فاللغة في الرواية هي "نسيج النص، والنص قد يشف ويكشف كل مقاصده، ولكن الغالب أن يكون كثيفاً لا شفافاً لأنها كما كشف باختين نتاج تراكمات من الأفكار والتعابير والمعاني وتجمعها ذاكرة اللغة وتحول القراءة إلى عملية لا تنتهي من البناء والتفكيك وإعادة البناء"[1].

وبهذا المفهوم تكون اللغة قد أدت واجبها من حيث أنها عنصر أساسي ورئيسي، فدونها لا يكون هناك نص روائي قائم بذاته، كما عرفها باختين.

يمكن للرواية أن توفر بعض الطرق السردية، لأن السرد يساعد على ربط الأحداث ببعضها البعض كي توفر على القارئ عدم الوقوع في الغموض والإبهام.

2. السرد:

يختلف السرد في الرواية عنه في الحكاية الشفهية، فراوي الرواية ليس شخصاً ملهماً كما في الملحمة، ولا ممثلا يروي بلسانه ويديه وقلبه أخبار أبطال التاريخ أمام جمهور متحمس، إنه شخصية وهمية ووظيفة من وظائفها في النص الذي يخلقه الكاتب مصوراً فيه عالمه وزمانه[2].

يختلف السرد في الرواية عن باقي الأجناس، فالراوي يستخدم شخصيات من تأليفه (وهمية)، والسرد هو المحرك الأساسي للجنس الروائي خاصة.

---

[1]- لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص99.

[2]- المرجع نفسه، ص99.

3. الكتابة:

يعتمد القاص (السارد) عادة على أسلوب خاص في توصيل مضمون الرواية، وبذلك تكون الكتابة مجموع كلمات يعتمدها في روايته، ليشكل نصاً قصصياً مشوقاً.

فالكتابة هي عمل الراوي حين يتوجه إلى المروي له، وهي تجسد دور الخيال، بهذا يكون عنصر الكتابة هي الرسالة التي يقصدها الراوي لتوصيلها للقارئ[1].

4. الزمن:

هناك عناصر للرواية لا يمكن الاستغناء عنها، نذكر منها الزمن، إذ هو المحرك الأساس لأحداث الرواية.

فالزمن عنصر مهم في الدراسات النقدية الحديثة، ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة، وتأتي العناية بهذا العنصر الروائي البنيوية انطلاقا من ثنائية المبنى/المتن الحكائي لدى الشكلانيين الروس منذ أوائل هذا القرن.

يقول توماشفسكي في هذا الصدد: "لنتوقف عند مفهوم المتن الحكائي فإننا نسمي متناً حكائياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع إخبارنا بها خلال العمل"[2].

يعني هذا المفهوم عند توماشفسكي أن الزمن هو المسير والمتحكم في العمل الروائي، إذ هو مجموع الأحداث المتصلة ببعضها البعض، عادة ما يتخذ السارد وضعية الانطلاق حيث يوفر المكان المناسب والمريح للشخصيات، حتى تكون هناك طريقة للاختباء مثلا والخلاص للبطل الروائي وهو المكان.

5. المكان:

للمكان الروائي أهمية كبيرة لا تقل كثيرا عن أهمية الزمن، "وإذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمانياً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان"[3].

---

[1]– لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص99.

[2]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص30.

[3]– المرجع نفسه، ص32.

تخضع الرواية إلى ثنائية الزمن والمكان، فالمكان هو موقع الأحداث سواءً كان من مخيلة السارد أو الراوي أو كان حقيقيا، إذ يكون مرتبطا بالتسريع الزمني وتبطيئه، ومرتبط بالإيقاع أي تسلسل الأحداث.

6. الشخصيات:

يلجأ الراوي عادة لتوفير شخصيات في الرواية، وقد تكون هذه الشخوص حقيقية أو من خياله لتساعده على سرد قصته بطريقة ما.

يختلف مفهوم الشخصية الروائية باختلاف الاتجاه الروائية الذي يتناول الحديث عنها، وهي لدى الواقعيين التقليديين مثلا شخصية حقيقية أو شخص آدمية من لحم ودم، لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط، بكل ما فيه محاكاة تقوم على المطابقة التامة بين ثنائية السرد/الحكاية، غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى الرواية الحديثة التي يرى نقادها مثلا أن الشخصية الروائية ما هي سوى كائن من ورق على حد تعبير رولان بارت، ذلك لأنها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي (الكاتب) وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له بأن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها، وذلك لأنها شخصية من اختراع الراوي فحسب[1].

إن الشخصية هي الفاعل، أي هي التي تجازف بخلق أحداث وشخوص أخرى تساعد الشخصية البطلة على توفير الجو الملائم لها.

يستخدم الراوي أو السارد العناصر المساعدة على سير الأحداث بطريقة صحيحة التي تسمى الحدث، هو العنصر الأهم في سير القصة بطريقة صحيحة.

7. الحدث:

"إن الحدث هو العمود الفقري لمُجمل العناصر الفنية السابقة (الزمن، المكان، الشخصيات، اللغة..)"[2].

---

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص34.

[2]– المرجع نفسه، ص35.

والحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي (في الحياة اليومية)، وإن انطلق أساساً من الواقع ذلك لأن الروائي (الكاتب) حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسبا لكتابة روايته، كما أنه ينتفي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني، ما يجعل من الحدث الروائي شيئا آخر لا نجد له في واقعنا المعيش صورة طبق الأصل، الأمر الذي ينشأ عن ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة كالاسترجاع والمونولوج الداخلي والمشهد الحواري والقفز والتلخيص والوصف وما إلى ذلك[1].

يمكن القول أن الحدث هو الذي يؤسس للقصة وللحكاية وللرواية، وبهذا فالحدث هو ذلك المخزون من الوقائع الموجودة في مخيلة الراوي، وهو يقوم بنسجها وبطريقة ساحرة لتكون في خطاطة سردية.

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص37.

ثالثا: أنواع الرواية:

تصنف الروايات بأنها العمل الأدبي الذي يستغرق وقتا طويلا، فهو يحتوي على مضمون واقعي أو خيالي، يرجع ذلك إلى كاتب الرواية، ويجب أن تتوفر في الرواية مجموعة من المكونات منها الشخصيات وموضوع الرواية والزمان وهو وقت الرواية والنهاية للرواية، وتوجد أنواع متعددة من الروايات، منها:

1. الروايات الاجتماعية:

هي رواية خيالية، قد يتم سردها عن طريق شخصيات الرواية لمناقشة تلك المشاكل الموجودة في ذلك العصر.

2. الروايات التاريخية:

قد يتم اقتباس الأحداث والأشخاص من التاريخ في حقبة معينة من الماضي البعيد، وقد تهدف تلك الروايات إلى ربط الماضي بالحاضر، ولذلك يجب على الراوي سرد الأحداث الحقيقية.

3. الروايات البوليسية:

قد يطلق عليها أيضا رواية الجريمة، فهي تتكون من عنصري التشويق والإثارة، ويعتبر حبكة تلك الروايات هي لغز جريمة، وتدور أحداث الرواية على الوصول إلى المجرم الحقيقي.

4. الروايات الفانتازيا:

فهي نوع من الروايات تتناول مواضيع حياتية برؤية غير مألوفة، قد تكون من الواقع أو مرفوضة على هيئة أشباح أو كائنات خارقة.

5. الروايات الفلسفية:

قد يسعى الراوي على أخذ القارئ إلى عالم الخيال لكي يحثه على التفكير الإبداعي والتأمل[1].

[1]– راندا عبد الحميد، ما هي أنواع الرواية في الأدب وعناصرها 13 فيفري 2013، على الرابط الإلكتروني: https://mqaall.com/types-novel-literature-elements/، تاريخ الإطلاع 2022/04/24، سا 13.40.

6. الروايات العاطفية أو الرومانسية:

قد تسرد تلك الروايات عن القصص الغرامية التي تصور فيها مشاكل العشاق، إن كان رفض ديني أو فرق مستوى مادي، ومع سلسلة من الأحداث ينتهي بزواج الأبطال، وقد يتم سرد أحداث القصة أيضا على العلاقات الاجتماعية التي تكون سبب في التوجه إلى البحث عن الحب لإشباع الحرمان العاطفي، ويقوم الراوي بكتابة الرواية بلغة تنشط العاطفة لدى القارئ.

7. الروايات السياسية:

هي نوع من الروايات التي تناقش القضايا السياسية التي توجد في ذلك العصر، وقد تتركز في سرد النقاط الايجابية بعيدا عن المعارضة على الحكم في الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية.

8. الروايات الوطنية:

قد تسرد أحداث تلك الرواية عن كفاح البطل ضد الاستعمار، فهو يمثل كل ما قدمه شعبه للتخلص من الاستعمار.

9. الروايات الواقعية:

قد يقوم الكاتب في تلك الروايات على وضع أفضل الصفات في البطل لجعل القارئ يتأثر بتلك الصفات، وبتلك الطريقة قد يغرس الراوي الصفات الحميدة في القارئ، وبذلك قد يصلح المجتمع من الفساد. ومن أنواع الروايات الواقعية: واقعية جديدة، واقعية نقدية، واقعية تحليلية، واقعية فلسفية، واقعية رمزية.

10. رواية التمهن:

فهي تعرف بالسيرة الذاتية، وتدور أحداثها حول شخص معين بجميع فترات حياته، وذكر سلوكه الأخلاقي والاجتماعي[1].

[1]– راندا عبد الحميد، ما هي أنواع الرواية في الأدب وعناصرها.

11. رواية الرسائلية:

فهي أول أنواع الروايات اكتشافا، وأصبحت أكثر انتشارا في القرن التاسع عشر، وتتكون على شكل سلسلة من الرسائل المكتوبة بواسطة كاتب أو أكثر.

12. رواية السلوك:

هي وسيلة نقل العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية الصحيحة للمجتمع ليعيد استقامة أخلاق أفراد المجتمع[1].

[1]– راندا عبد الحميد، ما هي أنواع الرواية في الأدب وعناصرها.

الفصل الأول

التجريب وتجلياته في الرواية

أولا: الرواية الجزائرية النشأة والتحول:

1. تعريف الرواية الجزائرية:

الرواية الجزائرية نوع أدبي ذات واقعية خصبة تنسج أحداثا سياسية وتحررية دعماً للقضايا الوطنية والقومية وتشجيع الجبهات والخلايا الأممية نحو النضال، ونشر الوعي التحرري والكفاحي، كما تحترز على مواقف رومانسية ومغامرات عاطفية داخل التيارات الوطنية، "فالرواية تعيد صياغة المجتمع بوصفه كياناً موضوعياً يتميز بوجوده المستقل عن الذات"[1].

استطاعت الرواية الجزائرية على الرغم من العقبات العديدة التي اعترضت مسيرتها أن تقفز قفزات واسعة في عمرها القصير الذي لا يتجاوز نصف قرن، وأن تسير بخُطى ثابتة نحو النضج، واحتلال مكانة مرموقة بين الأجناس الأدبية الأخرى، وأن تصنع لنفسها خصوصية صاغتها من خلال الموضوعات التي تناولتها.

تعدُ الأجناس النثرية نقلة نوعية في المسيرة النقدية داخل المجتمع المعاصر عند الغرب عامة والعرب خاصة، إذ تأثرت حضارتنا العربية بكل ما يدور حول الجذور الأولى لظهورها في الساحة النقدية والأدبية، حيث بدأت الرواية الجزائرية ظهروها الأول في عصر النهضة التي تعلقت بالنصوص المقدسة (القرآن)، والسير الذاتية والخطابة وغيرها، إذ حاول النقاد والباحثين تجسيدها كصنف وكنوع وكفن قصصي، الذي كان قفزة نوعية في الأدب الحديث والمعاصر، ومن هنا كانت الانطلاقة الأولى لها في العالم العربي والأدب الجزائري، ومن هنا يقيّم الباحثين والروائيين أمثال: بن هدوقة، الطاهر وطار، عيسى لحيلح، واسيني الأعرج، غادة السمان، أحلام مستغانمي...الخ هذا الجنس الروائي.

[1]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص106.

وقد اقترنت هذه الكتابات بالاحتكاك والتأثر والتفاعل بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، ومازال البحث قائم للمؤرخين من أجل وضع الأسس والميزات والخصائص لأجل وضع مركز النشأة والتطور لهذا الجنس الأدبي في الأدب الجزائري والأقطار العربية.

2. نشأة وتحولات الرواية الجزائرية (1970-1980-1990):

1.2. النشأة:

"تأخرت النهضة الأدبية في الجزائر عن شقيقاتها في الأقطار العربية الأخرى، وتأخرت ظهور الرواية العربية في الجزائر عن ظهور الفنون الأدبية التقليدية الأخرى، لكن ظروف الصراع السياسي والحضاري التي كان يعيشها الشعب الجزائري كانت تقتضي الانفعال في النظرة والسرعة في ردة الفعل، وعدم التأني في التعبير عن المواقف والمشاعر، وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة التي تعبر عن اللمحة العابرة أكثر مما تعبر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية وفنية واضحة، ونحن نتحدث هنا بطبيعة الحال عن الكتابات العربية التي كانت أقرب إلى الصراع السياسي والحضاري"[1].

فنشأة الرواية غير مفصولة عن نشأتها في الوطن العربي، حيث "لها جذور عربية وإسلامية مشتركة، كصيغ القصص القرآني والسير النبوية، ومقامات الهمذاني والحريري والرسائل والرحلات، وقد كان أول عمل في الأدب الجزائري ينحو نحواً روائياً هو حكاية العشاق في الحب والاشتياق لصاحبه محمد بن إبراهيم سنة 1849م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس سنوات 1812م، 1878م، 1902م، تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكاف من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص غادة أم القرى سنة

[1]- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص15.

1947م لمحمد منيع، إلا أن البداية الفنية أن يؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص ريح الجنوب سنة 1971م لعبد الحميد بن هدوقة"[1].

يقدم الروائيين الجزائريين وغيرهم الكثير من المجهودات من أجل إنجاح العمل الروائي ليكون فاعلاً ومفهوماً، لذلك يعمدون إلى استغلال تجاربهم الخارجية، ويقومون بالمزج بين الماضي والحاضر، ليكون هذا التداخل والتجانس في طابع قصصي مهضوم.

2.2. التحول:

"إذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبياً في أقطار المغرب العربي، فإن تحولُها كان سريعاً، إذ أن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي تحطمت معها مقولة المشرق "بضاعتنا ردت إلينا"، بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إيداعاً ونقداً من جهة، وإبداعاً وتلقياً من جهة أخرى"[2].

"وإذا نظرنا لمرحلة الخمسينات والستينات نجدها أنجبت تجارب روائية جد متقدمة مثل: محمد ديب، ومولود فرعون، ومالك حداد وغيرهم... فالرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي ستظل تمارس حضورها الإيجابي في التوعية الجماهيرية ودورها الحضاري التاريخي، ولكن مجالاتها التعبيرية نقصت، وحلت محلّها الرواية العربية"[3].

يمكن القول أن الرواية الجزائرية قد تعرضت للكثير من التغييرات الجذرية التي تجعلها مميزة عن غيرها في (الحبكة) مثلا، فهي تحتاج مجهودا كبيرا لتكون ذات طابع فني، وبأسلوب مباشر، وذلك راجع إلى تلك الكتابات القديمة مثل كتابات: مولود فرعون، محمد ديب، الطاهر وطار وغيرهم. لقد اعتبرت هذه الكتابات عبر العصور ومنذ بداياتها البطيئة حتى تطورها قريبة من الملحمة والإلياذة، لكن الشيء الوحيد الذي ميّزها عن باقي الروايات العربية أنها تسرد

---

[1]– شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر الثقافة والفكر والأدب 04 ماي 2013، على الرابط الإلكتروني: www.diwanarab.com/spip.php?article37074، تاريخ الإطلاع: 2022/04/22، سا 18.00.

[2]– صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، ص12.

[3]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص201.

أحداث واقعية متعلقة بمصير شعب في زمن ما ومكان ما، ومن هنا تكون الرواية الجزائرية قد أخذت مسارا كرونولوجيا متميزا بأصالته في شكل تراجيدي أو دراما حقيقية، وهناك روايات تحولت إلى أفلام تاريخية مثل رواية محمد ديب "الدار الكبيرة والحريق"، وهناك من دخلت إلى عالم السينما أيضا، وبهذا تبقى راسخة في الذاكرة الأدبية الجزائرية.

أ. الرواية الجزائرية في السبعينات:

يجمع النقاد على بداية السبعينات كانت المرحلة الحقيقية لظهور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، تأخر هذا الظهور مقارنة بنظيرتها المغاربية والعربية، إلا أنها استطاعت في هذه الفترة الوجيزة أن تحظى بمكانة مرموقة داخل فضاء الإبداع الروائي العربي وحتى العالمي، وذلك بفضل جهود الكُتاب الجزائريين وبفضل اهتمامات المترجمين والباحثين على السواء[1].

ولقد تعلقت الرواية الجزائرية منذ ظهورها إلى غاية اليوم بالواقع الاجتماعي، فكانت له ترجمان صادق، ففي السبعينات مرحلة الاشتراكية، وفي التسعينات (المحنة).

"الحقيقة للنهوض الروائي الفني في الجزائري، حيث ظهرت تبعاً لعدة أعمال روائية مثل: ماتذروه الرياح، وريح الجنوب، بالإضافة روايات أخرى ذات أهمية متميزة وهي كرواية الزلزال"[2].

ومنذ ظهور أعمال الطاهر وطار التي كانت العتبة الأولى التي انطلق النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى نقاط وعناصر التميز والتفوق التي ميزت أعمال هذا الروائي الجديد.

ومنذئذ لم يعد الحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وينظر إليها بالشفقة والنقص، أصبحت محطة إعجاب وتقدير واحتلت الصدارة بين الأجناس الأدبية الجزائرية، وحظيت بتغطية صحفية وإعلامية[3].

---

[1]– ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني، منشورات كامل الشريف، تونس، ط1، 2009، ص15.

[2]– ينظر: إدريس بودبية، الرواية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطية، الجزائر، ط1، 2000، ص40.

[3]– المرجع نفسه، ص40.

كما عرفت الكتابة الروائية الجزائرية شجاعة في طرح أطروحتها ومغامراتها الفنية، لأن الكاتب تيقن إلى أن الكتابة لهذا الفن لا يكون إلا ضمن الحرية والانفتاح على عكس وقمع وخروج من الإطار السياسي، وعليه فإن الرواية في الثمانينات عبرت عن روح الشعب ووظفت في هذا الفن الأسطورة"[1].

وعليه عرفت الساحة الروائية الجزائرية كوكبة من الروائيين أمثال: الطاهر وطار الذي اقترن اسمه بأسماء كبار أدباء الجزائر، حيث ترك رصيد كبير من المؤلفات الروائية والقصصية أبرزها: العشق والموت في زمن الحراشي، تناول فيها مرحلة الكفاح الوطني الجزائري من أجل الاستقلال والنهوض بالجزائر، كما له أعمال أخرى مثل: عرس بغل والحوات، كما ساهم الإرهاب في ترك أثر على الكتابة الروائية فوافقه الفرس في العقول وشغل الروائيين ووسع في مجال أطروحات رواياتهم[2].

وتناول الطاهر وطار هذه الظاهرة منذ السبعينات، "وجاءت بشكل صريح روايته العشق والموت في الزمن الحراشي، إذ تصور هذه الرواية الصراع بين الإخوان المسلمين الذين كانوا يعادلون التوجه الاشتراكي وبين المتطوعين لصالح الثورة والذين كانوا مدعومين – سرياً– من حزب الطليعة الاشتراكية، الطاهر وطار في عمله هذا لم يكن يتنبأ بقدر ما كان يرصد الواقع حتى أن الرواية نفسها لم تكن سوى صدى للخطاب السياسي السائد"[3].

وساهمت الرواية الجزائرية في التسعينات بظهور جيل روائي جديد وهو جيل الشباب، وناقش بنصوصه الروائية جيل السبعينات التي غابت رموزها، واستفاد جيل الشباب من المحنة الجزائرية وجعلت منها مدارها، ورسم الروائيون في صفحات رواياتهم أحداثها بعدساتهم القلمية مُستغلين إبداعهم الروائي، فنتجت أعمال كثيرة دفعت النقاد إلى اعتبار المحنة سبباً في نقل الجنس الروائي الجزائري[4].

---

[1]– ينظر: إدريس بودبية، الرواية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص41.

[2]– ينظر: نظرية أبو نضال، التحولات في الرواية الجزائرية، دار اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، ص88.

[3]– عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الرواية الجزائرية، ص88.

[4]– ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني، ص16.

ويرى الباحث والقاص سعيد بوطاجين الأزمة الروائية الجزائري إلى أن تمسكها المفرط بالراهن والطرفي والمتحول وإذعانها التعليمية والتنويرية بذرة الخلود أو العيش خارج الطرفية الزمنية التي أنجزتها[1].

أما عن أعماله فقد تجلت في روايته الشهيرة الشمعة والدهاليز، فقد تحدث الكاتب في هذه الرواية عن المحنة الأبدية للشعب الجزائري الذي لم يسترح يوما، ومما لاشك فيه أن أي حركة سياسية أو دينية لا يمكن أن تنشأ من عدم، بل لابد من التمهيد لها وتهيئة الأرض، فتاريخ الحركة الإسلامية في الجزائر يعود إلى فترة السبعينات عندما كان الصراع محتدماً بين الشيوعيين والإخوان المسلمين في الحرم الجامعي، وكان الإخوان آنذاك يجمعون بين أمرين متناقضين الموعظة الحسنة وقبضة الحديد[2].

"وقد استغل هؤلاء الشباب ضعف الدولة وتذبذبها، هذه الدولة التي كانت تتقرب إلى الشعب التظاهر بخدمة الإسلام، فأحضرت الإمام الغزالي يفتي في المساجد وفي التلفزة والإذاعة والقاعات العمومية وبضرب الشيوعيين، كما قويت شوكتهم من طرف الحزب الحاكم"[3].

لقد اعتقد هؤلاء الشباب المتحمسون أن شمعة الخلافة الإسلامية ستوقد إن شاء الله من المغرب الاوسط، ونرى ذلك في قول أحدهم "هذه المرة ننجز بإذن الله سبحانه وتعالى ثورة إسلامية حقيقية، ثورة ربانية، تخالف كل ما أنجزته المعتقدات الوضعية، ننجزها إن شاء الله شجرة مباركة لا شرقية ولا غربية"[4].

من الأسباب التي أدت إلى قيام هذه الحركة في رأي الكاتب:

- إتباع نظام الحزب الواحد.
- تناقض خطاب السلطة الكاذب.

---

[1]- ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني، ص17.

[2]- عبد العالي بشير، قراءة في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، مجلة الآداب واللغات، ع14، نوفمبر 2008، ص123.

[3]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين، الجاحظية سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1995، ص.ص87-88.

[4]- المرجع نفسه، ص28.

- التشبث بالمصالح الخاصة للفئات المنتفعة.

كذلك من ضمن الأعمال الأخرى للروائي الجزائري الطاهر وطار، وهي رواية الزلزال، وتعتبر ثاني رواية لهذا الأديب، فإذا كان هذا الكاتب قد اتخذ موضوعا لروايته الأولى "اللاز" تلك التناقضات التي رافقت ثورة التحرير، فإنه انتقل في "الزلزال" إلى زمان ما بعد الاستقلال وإلى بدايات السبعينات بالذات ليخصص روايته لموضوع الثورة الزراعية، ولهذا فإن رواية الطاهر وطار تأتي هنا مؤيدة لقرار السلطة في عملها من خلال مشروع الثورة الزراعية على إعادة تقسيم الأملاك الزراعية بشكل عادل، بحيث يتم القضاء على الملكيات الكبيرة، وتوزيع أراضي الأغنياء الزائدة على الخماسين وغيرهم ممن كانوا يشتغلون في الأرض دون أن يملكوها"[1].

ومن هنا فإنه يصح القول أن من بين معاني الزلزال عنوان الرواية الإقطاع وشبه الإقطاع وتصدع البنية الاجتماعية مع مشروع الثورة الزراعية، كما أن من بين معانيه أيضا ذلك الإحساس بالزلزال الذي يوافق ذهن بطل الرواية من بدايتها حتى نهايتها، فهو باستمرار يدعو على هذه المدينة بالزلزال طالباً من الأولياء الصالحين زلزلتها، وذلك بسبب أنها لم تعد كما كانت، لقد تغيرت قسنطينة، وتغير كل شيء فيها، ذهب الإيمان وجاء الكفر، وجاءت معه الثورة الزراعية، وما الثورة الزراعية سوى تخطيط الروس وأمثالهم.

"إن الجانب الأكبر والأساسي الذي يركز عليه الكاتب في هذه الرواية هو التغير، ولابد أن الطاهر وطار الذي كان قد عاش زماناً في قسنطينة والذي عاد إليها بعد سنوات ليكتب روايته، قد استفاد من هذا الأمر كثيرا، فهو في الواقع كان يلاحظ قسنطينة وما وقع عليها من تغير من خلال عيني بو الأرواح ومن خلال إحساسه، فالإحساس بهذا التغير وبهذا الشكل القوي لن يتأتى إلا لمن عاش فعلا في المكان نفسه قبل سنوات كثيرة، واندمج فيه وتعاطف معه، وعرفه عن قرب معرفة قوية وعميقة"[2].

---

[1]- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2000، ص29.

[2]- المرجع نفسه، ص30.

"يراوح أسلوب هذه الرواية بين السرد العادي المعتمد على تتبع المفرد الغائب والحكاية عنه باستعمال الفعل الماضي: علق، تنهد، استدار، انطلق...الخ، وبين المنولوج الداخلي الجاري في ذهن البطن والذي عن طريقه يناقش الماضي والحاضر، يتحدث عن نفسه وعن الآخر، بقلب الأمور على كل مستوياتها ووجوهها، يحكي ويشتم وينتقد، وخاصة يلاحظ، فهو عين الكاميرا التي لا تكاد تترك شيئا دون ملاحظة.

إننا نشعر أن الكاتب من خلال تصويره في هذه المدينة يراجع ماضيه، لعله الحنين إلى الطفولة أو عهد الشباب الأول هو ما كان ينطقه بهذا الشكل على لسان البطل مع الفارق في الرؤية، إذ أن أبو الأرواح يثور على هذا الواقع الذي يتغير بسرعة وبهذا الشكل، يثور على وضع الناس الذي انقلب رأساً على عقب، هؤلاء الذين كانوا كل شيء في قسنطينة ثم صاروا لا شيء، وهؤلاء الذين كانوا عكس ذلك لا شيء ثم صاروا كل شيء، ثم المدينة نفسها تغيرات، تغيرت بسبب الرعاع الذين أفسدوها بعدما هاجروا إليها من الأرياف والبوادي.

ولابد من تبيين أسباب تكثيف الحدث في هذه الرواية والمتمثل خاصة في ملاحظات بطلها لمحيطه، وعدم تضييع أية لحظة في التعامل مع هذا المحيط عامل الزمن المكثف بدوره، فالرواية كلها تتجاوز مائتي صفحة، لا يتجاوز زمنها يوماً واحداً، أو بالأحرى هي مجموعة ساعات في يوم واحد، فهذا الزمان المضغوط الضيق لا يدع أي مجال لتضييع الوقت أو الاسترخاء"[1].

ب. الرواية الجزائرية في الثمانينات:

كانت التجربة الروائية للكُتاب الجزائريين في هذه الفترة نتيجة للتحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال، حيث مثّل هذا الجيل اتجاهاً تجديدياً حديثاً في هذا النمط الأدبي الجزائري.

ففي عقد هذه السنوات برزت الرواية الواقعية التي تعالج معطيات الواقع وإشكالاته، هذه الروايات ذات وظيفة نقدية سياسية، فتناولت مشكلة الديمقراطية وأزمة الفكر[2].

---

[1]– مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، ص45.

[2]– فاطمة قاسمي، الوعي الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 2011، ص24.

ومن التجارب الروائية في هذه الفترة نذكر روايات واسيني الأعرج مثل "وقع الأحذية الخشنة" سنة 1981، و"أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983، ورواية "نوار اللوز" أو "تغريبة صالح بن عامر الزوفري" سنة 1982 التي يستثمر فيها التناص مع تغريبة ابن هلال وكتاب "المقريزي"، "إغاثة الأمة لكشف الغمة"[1].

كما أخرج واسيني الأعرج نمطاً روائياً آخر في هذه الفترة تحت عنوان "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش سنة 1983، الذي يهدرُ فيها دم الشيوعي "لخضر"، وهو من الشخصيات السياسية الأساسية في هذه الرواية، كان شيوعياً نقد الحكم بذبحه ذلك المجاهد عيسى زمن الثورة، وهذه الروايات مثلت النظرة النقدية للتاريخ الرسمي الجزائري.

وتواتر ظهور الروايات الواقعية على مدى الثمانينات والتسعينات التي تصور الأزمات الاجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية، هذا دون إغفال الضغوط الداخلية والخارجية[2].

فمع كل هذه الأعمال الروائية التي ترمي إلى إحداث التجديد والخروج عن المألوف السردي، شهد عقد الثمانينات ظهور عدد مُهم من الروايات ذات القيمة المحدودة فكرياً وجمالياً بسبب عدم امتلاكها أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائري إدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال، إضافة أيضا إلى عدم توفرهم على شروط الوعي النظري للممارسة الروائية، ولهذا جاءت نصوصهم الروائية باهتة على صعيد الكتابة وساذجة في التعبير عن الموقف من واقع الجزائر في السبعينات والثمانينات، وما يميزه من مناظر وصور تأزم مُتأنية من تهافت أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة[3].

---

[1]– بن جمعة بوشوشة، التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1998، ص09.

[2]– فاطمة قاسمي، الوعي الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص22.

[3]– بن جمعة بوشوشة، التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص11.

ج. الرواية الجزائرية في التسعينات:

لقد كانت فترة التسعينات حافلة بالروايات التي تحاول أن تأسس لنص روائي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطاً عضوياً يميز المرحلة التاريخية التي أنتجته وبالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية، التي استطاع من خلالها الروائيين أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مروا به، وما تردد في روايات التسعينات تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجين بين نار السلطة وجحيم الإرهاب، وسواء كان أستاذاً أم كاتباً أم صحفياً أم رساماً أم موظفاً، فإنهم يشتركون جميعاً في المطاردة والتخفي وهم يشعرون دوماً أن الموت يلاحقهم[1].

ومازالت رواية التسعينات وما بعدها منشودة لتلك الرؤية الإيديولوجية، ويرجع ذلك للأوضاع المأساوية التي يمر بها الوطن، وهذا ما ترك بصمته على الفن، فكل النصوص الروائية التي ظهرت في فترة المحنة، حاولت أن تعكس ما يتعرض له المجتمع في قالب يهيمن عليه البعد الإيديولوجي، وهذا ما يؤكد الهيمنة الإيديولوجية على الخطاب الروائي الجزائري، وتلجأ هذه الروايات إلى استعمال الرموز من أجل وصف الواقع أو نقده أو كشفه خوفاً من المضايقات السياسية، أو رهبة من السلطة السياسية فمثلا رواية "زمن النمرود" للحبيب السايح عند صدورها أثارت ضجة سياسية وإعلامية لأنها عبّرت عن الواقع وأزماته ومشاكله سواء كان هذا الواقع سياسة أو غيره.

3. موضوعات الرواية الجزائرية:

دارت أحداث الرواية الجزائرية وموضوعها حول عدة قضايا، وقد أخذت الثورة الجزائرية مساحة هائلة أو رصيداً كبيراً في الكتابة الجزائرية بوعي وإدراك، أسفر عن روايات بموضوعات مختلفة ومتنوعة.

ومن المواضيع التي تطرقت لها الرواية الجزائرية ما يأتي:

[1]– بن جمعة بوشوشة، التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص12.

الرواية الجزائرية المسلحة، التطبيق الاشتراكي، الثورة الزراعية، الالتزام ونقد الواقع بالجالية الجزمائرية وواقع المهجر، الهجرة من الريف إلى المدينة وقضايا أخرى.

1.3. الثورة ودور الشباب المثقف النضالي:

وقد كتب في ذلك "عبد المالك مرتاض" رواية "نار ونور"، وتطرقت هذه الرواية إلى دور الطالب الجزائري ومشاركته في القضية الوطنية.

2.3. الثورة والمقاومة الشعبية:

تناولت الرواية الجزائرية موضوع المقاومة، والمقصود بها مقاومة جبهة التحرير الوطني، أو مقاومة الشعب، وهذا ما يتضح في رواية "اللاز" للطاهر وطار، إذ يصف المؤلف اللاز في مواجهة الأزمات، ويبدو موضوع هذه الرواية حول الجانب الإيديولوجي، بالإضافة إلى رواية "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش التي توضح الوعي الثوري حتى لدى الأطفال.

3.3. التطبيق الاشتراكي والثورة الزراعية:

تناولت رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة قضية حساسة وهامة في علاقة الإنسان بالأرض وقضية المرأة، وتطرقت هذه الرواية إلى عمق المهم الإيديولوجي للثورة الزراعية، وعنت جداً بمحاولة الإقطاع، وعن هذا أيضا تحدث "بن هدوقة" في روايته "نهاية الأمس" ويقول في روايته "ريح الجنوب" "وكان عابد ابن القاضي وابنه الصغير عبد القادر قرب الدار يساعدان رابحاً راعي الغنم في الخروج بها من الممر الضيق الذي يشق بعض بساتين القرية وتنهد تنهداً حزيناً وهو يرى الغنم أمامه ذلك أن الإشاعات التي كانت بدأت تخرج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتيسير الذاتي حول الإصلاح الزراعي قضت مضجعه وصارت منشأ همومه حول تفكيره الدائم"[1]. ويقول أيضا في روايته "نهاية الأمس جاءت أوامر بنصب كمين لقافلة عسكرية من جيش الاحتلال تمر من الطريق التي تراقبه فرقته.

فروايته "ريح الجنوب" مسرحاً لتضارب الأفكار المختلفة وغير المتوافقة، فكل شخصية في الرواية هي نموذج لأفكار لها وجوداً في الواقع أو نموذجاً لطبقة أو فئة معينة.

[1]– فاطمة قاسمي، الوعي الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص.ص25–26.

ثانيا: مفهوم الرواية لدى العالم الغربي والعربي:

1. مفهوم الرواية عند الغرب:

كانت الرواية من الفنون الأدبية التي نشأت في الغرب مع نمو الطبقة الوسطى، وقد أشار بهذا الموضوع أكثر الأدباء في كتبهم، وكان النظام الإقطاعي الذي يسيطر على المجتمع الأوروبي قبل عصر النهضة يرسم الخطوط الأولية للفنون الأدبية آنذاك، وإن هدف هؤلاء الإقطاعيين، ينحصر أولا وقبل كل شيء الاحتفاظ بأرضهم وتوريثها لأولادهم بعد وفاتهم فقد كانت لصالحهم تجميد الأوضاع الاجتماعية وتثبيتها، وكان من الطبيعي أن لا يهتموا بالتجربة العلمية وانتشار التعليم.

وموضوع الأدب يناسب بهذه الطبقة الوحيدة المسيطرة على الأوضاع الأدبية والمعنوية "يرتكز على الهروب من الواقع ويعتمد على الإيهام والتخيل وتقوم العلاقات فيه على المصادفة والسحر والقدر ويتفاعل فيه دور العمل الإنساني أمام الدور الذي يقوم به الجن والشياطين والسحرة... وكانت الرواية الخيالية هي الفن السائد والمسيطر الذي يعبر عن طبيعة المجتمع الإقطاعي ومزاجه، وأقرب الفنون الرواية العربية التي تشبه هذا الفن في البناء الروائي هو السيرة الشعبية...

لذا سوف نتطرق هنا إلى مفهوم الرواية عند بعض الروائيين الغربيين:

يرى ميشال زيراف "أن الرواية تبدو في المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نثري، بينما يبدو هذا السرد في المستوى الثاني حياكة خيالية"[1].

الملاحظ من تعريف زيراف يقصد أن الرواية متقولبة في هيكل الحكاية الخيالية.

بينما الرواية لدى سكانت بوف "حقل فسيح من الكتابات التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح في كل أشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات إنها ملحمة المستقبل، وربما تكون الملحمة الوحيدة التي تستحويها التقاليد منذ الآن"[2].

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، بيروت، ط1، 1998، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص16.

الرواية في نظر سانت بوف هي رواية منفتحة الآفاق الكتابية صلب بنيانها وسياقاتها ومقاصدها حتى قارئها يمكن أن يقبض نصوصها بعد مبدها وعلى الإطلاع بقيمه الفكرية والذوقية والإبستيمولوجية.

ويرى هيكل "بأن الرواية هي عبارة عن ملحمة بورجوازية. إنما تطرح في آن واحد المسألة الجمالية والتاريخية، فهو يعتبر الرواية شكلا فنياً بديلا للملحمة في إطار التطور البورجوازي، ذلك أن الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة وللملحمة من جهة"[1].

مادامت الرواية أدب نثري يعمل في حقل الجذرات الإنسانية جنباً إلى جنب من الواقعية والخيال، وضع هيجل فالملحمة قديما كانت تستعرض الخوارق المتجسدة في العوالم الورائية، حيث اقترح هيجل وضع تصور مفاهيمي للرواية كملحمة حديثة لسيرورة الوعي الذاتي لروح الأمة، غير أن هذا التعريف بقي حبيس التطلع بمنابع العهود الإغريقية والرومانية من التجريد من الإيمان والتفسير الميتافيزيقي للتفسير اللاهوتي حتى الوصول للعصر العلمي.

أما الرواية في نظر باختين "هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا"[2].

أي أن الرواية تستند لتعدد الملفوظات الحوارية والتناصية في الذاكرة الأجنبية الأدبية، يعني ذلك أن باختين يفضل الرواية على الملحمة بطابعها التعددي اللفظي (البوليفوني) الذي يتمظهر في تعدد أساليبها ولُغاتها ولهجاتها ومُنظريها التي تزيد دمجه في السياق الاجتماعي أولا، والإطار التاريخي للوضعية السوسيولوجية ثانيا.

[1]– جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، تر وتح: نزيه الشوفي، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2016، ص19.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص15.

2. مفهوم الرواية عند العرب:

من القضايا المركزية المثارة في الفكر الأدبي العربي، والتي لا تزال تثير الاهتمام قضية نشأة الرواية العربية، وتدور القضية حول سؤال مفاده هل الرواية قديمة قدم الإنسان العربي؟ أم أنها نوع جديد (دخيل) جاء استجابة لتحولات فرضها الاستعمار؟ إن هذا السؤال وليد حقبة جديدة في التاريخ العربي الحديث أعيد فيها التساؤل حول الذات العربية ووجودها، وهي ترى ذاتها في مرآة الآخر (الغرب) من جهة، كما إنه سؤال يتعلق بطبيعة التحولات التي عرفها المجتمع العربي الحديث من جهة ثانية.

إن قضايا الرواية العربية هي بشكل أو بآخر قضايا المجتمع العربي، إنها متعددة ومتنوعة ومتشعبة تشعب وتنوع وتعدد قضايا الإنسان العربي في العصر الحديث، ومن القضايا التي تتصل بالرواية العربية نجد ما يرتبط بها، بوجودها في ذاتها أي الوجود الرمزي.

إن نشأة الرواية في الأدب العربي ترتبط ارتباطا مباشرا بالأوضاع السياسية والثقافية في العالم العربي خاصة مصر.

ولنبدأ بتعريف الرواية عند بعض الروائيين العرب:

يعرف طه وادي الرواية على أنها "تجربة أدبية، يعبّر عنها بأسلوب النثر سرداً وحواراً من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد (أو شخصيات) يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمي معيّن يحدد كونها رواية"[1].

الرواية عند طه وادي وثيقة الصلة بالواقع، وأن التحليل الواقعي للرواية يقتضي إبراز المضمون الإيديولوجي والموقف الفكري للكاتب، إضافة للنزعة الإنسانية ورؤية شمولية، ويناصر القيم الجديدة والطبقات الصاعدة التي تبشر وتتفاءل بالمستقبل الزاهر.

أما محمود كامل الخطيب يقول "إن الرواية تقدم شبكة العلاقات الواقعية الاجتماعية إيّاها، لكن ذلك لا يتم عبر مرآة مستوية، بل عبر مرآة مقعرة أو محدّبة، أو عبر عدسة أو

[1]– طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص56.

مصفاة أو عين مرآة الخيال، والرواية لا تقدم الصورة الخارجية للموضوع بل تتعمق في النفوس، إنها تقدم ما يدعوه محمود كامل الخطيب بشبكة العلاقات، ونعود إلى هذا المؤلف الذي يتساءل ممّ تتألف شبكة العلاقات الاجتماعية الروائية؟ ويجيب تتألف من بشر وعادات وطبقات وقيم وصراعات...الخ، إنها حياة البشر المادية والفكرية"[1].

يصف محمود كامل الخطيب الرواية على أنها علاقات دينامية سوسيولوجية تصف المشهد الحي الواقعي وتسجله في أحداث يتخللها التعاقب الزمني والارتحال القومي لحياة البشر المادية والفكرية.

يرى محمد غنيمي هلال "أن الرواية هي تجربة إنسانية يصوّر فيها القاص مظهراً من مظاهر الحياة، تتمثل في دراسة إنسانية للجوانب النفسية في مجتمع وبلد خاصين، وتتكشف هذه الجوانب الإنسانية العميقة وتتأثر به"[2].

الرواية هي انعكاس حي أو نتاج واقع ما وهندسة بتقدمات لغوية.

3. ظهور الرواية الغربية:

تطلق معظم اللغات الأوروبية تعبير "رومان" (Roman) على الرواية، وهذا يدل على صلتها بـ"رومانس" (Romance) في القرون الوسطى، أما التسمية الإنجليزية "نوفيلا" (Novela) التي تعني (شيئا جديدا إلى حد ما)... وأن القصة البيكاريسك (Picaresque) النموذجية تتناول الأعمال الطائشة لشخص وقد يكسب عيشه بأساليب بارعة... وفي هذا السياق تدين الرواية الواقعية بالكثير إلى مثل هذه الأعمال ذات الطابع الأدبي التي كتبت حتى تُخفف من وطأة الأشكال القصصية الرومانسية... ورواية "دون كيشوت" (1605-1615م) لكاتبها "سيرفانتس" هي قصة تتحدى في الحياة الإنسانية، فكانت في الواقع المنبع الأهم المفرد للرواية الحديثة.

[1]- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص33.

[2]- خليل رزق، تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، دار الفكر، لبنان، ط1، 1998، ص07.

لقد انبثقت الرواية من تلك الأصول القصصية التي استخدمت قصص خالدة... أسس قاعدتها فلاسفة القرن السابع عشر، وعلى رأسهم ديكارت وجون لوك، وهكذا أكدت الرواية على تفاصيل محددة وملموسة، كما أنها ميزت شخصياتها من خلال تحديد وضعهم في الزمان والمكان على نحو دقيق.

ومع صدور روايتي "دانيال ديفو" الموسومتين بـ"روبنسن كروزو 1719م" و"مول فلاندرز 1722م"، وكلا الروايتين على نمط قصص البيكاريسك.. مما جعل الكثير ينظرون إلى ديفو على اعتباره أول من كتب الرواية الواقعية، أما أول رواية شخصية فهي رواية "باميلا" (1740-1741م) رواية مكتوبة بشكل سلسلة رسائل، ويعتبر من ديفو وريتشارد من أول كاتبين بارزا في تاريخ أدبنا لأنهما لم يعتمدا على حبكة رواياتهما على الأساطير أو التاريخ أو الخرافات أو الأدب السابق والخوارق، إنما وضعا الأساس للرواية باعتبارهما وصفا لخبرات الأفراد الحقيقية[1].

4. ظهور وتطور الرواية العربية:

تطور الرواية العربية هو نتاج عملية طويلة الأمد، تسارعت خُطاها في بعض الأحيان، وتعود جذورها إلى عصر النهضة، وهو الاسم الذي يطلق على حقبة التحرك نحو الانبعاث الثقافي الذي بدا جديدا في القرن التاسع عشر، وإن كانت بعض جذوره تعود إلى زمن أبعد من ذلك، وقد اختلفت ظواهر هذا الانبعاث ومساره وتأثيره باختلاف الأقطار العربية، غير أن التطور في هذا الاتجاه كان في جميع تلك الأقطار نتيجة لبروز وتفاعل عاملين أساسيين أطلقت عليهما أسماء مختلفة: القديم والحديث؛ التقليدي والمعاصر؛ الكلاسيكيون والمحدثون...الخ، إلا أننا نستطيع القول على وجه الخصوص بأنه كان نتيجة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة، وبين إعادة اكتشاف وإحياء التراث

[1]- هاشم كاظم لازم، نشأة الرواية الغربية، مجلة صوت العراق، ع13، 2020/04/09، على الرابط الإلكتروني: www.sotaliraq.com، تاريخ الإطلاع: 2021/12/25، سا 17.30.

الكلاسيكي العظيم للثقافة العربية الإسلامية من جهة أخرى، أما من الناحية الأدبية فقد أدت زيادة الصلات مع الغرب وآدابه إلى ترجمة العديد من الكتابات القصصية الأوروبية إلى اللغة العربية، ومن ثم اقتباس مثل هذه الأعمال، وبعد ذلك تقليدها إلى أن ظهرت تقاليد عربية حديثة خاصة بالقصة العربية، وقد أدى البحث في الإرث الأدبي للعصور الكلاسيكية إلى تذكير المختصين بنماذج من الأنماط النثرية الخاصة، ولإعادة إحيائها كنماذج كلاسيكية جديدة[1].

[1]– روجر آلن، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، تر: إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997، ص.ص31–32.

ثالثا: التجريب وتجلياته في الرواية:

1. مفهوم التجريب:

مصطلح التجريب من المصطلحات التي تعددت تعريفاته وتنوعت مفاهيمه بين المختصين والدارسين حسب إيديولوجياتهم الفكرية، وفي هذا الصدد سنقدم جملة من المفاهيم لتحديد مصطلح التجريب في الوسط الفني والأدبي.

ومن هنا يمكن تحديد مفهوم التجريب بأنه "عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل"[1].

وتعرفه بابرا لاسوتسكا بـ"التجريب هو الجديد الذي نعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وانتقائها بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب، ونقصد هنا كسر المألوف وإرساء ابتكار جديد وبالتالي ظهور قيم فنية جديدة"[2].

ويذهب صلاح فضل في تحديده لمفهوم التجريب بأنه "قرين الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل... والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، وبقوله قرين الإبداع أي مثيله وهو يتجاوز ويخترق السائد والمعروف"[3].

من خلال ما سبق يمكن القول بأن التجريب يعني التجديد والابتكار وتجاوز واختراق المألوف خاصة وأنه استمد مفاهيمه من الحداثة، فهما يتشاركان في هذه العناصر.

---

[1]– ريمة لعواس، مظاهر التجريب الروائي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعزالدين جلاوجي، مجلة مقاليد، ع14، جوان 2018، ص15.

[2]– باربرا لاسوتسكا، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 1999، ص16.

[3]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص03.

2. التأسيس ونشأة التجريب الروائي:

1.2. عند العرب:

يتناول التجريب في الرواية عدة عناصر من موضوع وحبكة وأسلوب ولغة وتقنية سردية، والرواية التجريبية منهج ثابت أصيل في الغالب.

ويذهب محمد البارودي في قوله على الرواية التجريبية "إذ نؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، وكذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص وتخون أية تجربة خارج الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القصص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تنتج فيها هدمها، بيد أن رفض سلطة النموذج والعودة إلى الحرية المطلقة ينبثقان من الوعي العميق بضرورة إعادة النظر في علاقة العمل الروائي بمرجعيته الواقعية والاجتماعية، فالواقعية بأشكالها المختلفة مأزومة والتشخيص الوصفي بما هو إعادة عالم قائم ومعيش وهم في واقع متغير على الدوام أصبح من الصعب الإمساك به وتحديده"[1].

وما نستنتجه أن الرواية التجريبية عبارة عن رواية ثرية تجاوزت القوانين وبناها للخيال الفطري ولا تقف أمام أي سلطة أو أي تجارب خارج تجربتها الفعلية، فالحرية تتجلى في وعي الكاتب وإعادة ضبط عمله الروائي بواقعه والذي أصبح لا يسهل تحديده فهو متغير وليس واقع اليوم هو واقع الغد.

كما يرى شوقي بدر سيف "أنه ليس ضروريا مخالفة السائد وتجاوز المألوف في التجريب طالما يجب على الكاتب أن يغوص في الواقع ويقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية أدواته وأشكاله ومضامينه وغايته، فعنده المجرب هو من يحمل طيات

[1]– محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص242.

الماضي والحاضر ويستدل بأسلافه ليجمع بين تجربتهم مضيفا إليه تجربته الخاصة، فالتجريب لديه لا يتوقف على الشكل ولا المضمون فهو يبحث في جمال التجربة"[1].

وأما عند حديثنا عن مفهوم التجريب في الفن يتخاطر علينا ما قدمته ماري إلياس وحنان القصاب في قولهما بأنه "ظهر في الفنون أولا وبالأخص الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين، وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف"[2].

فالتجريب لا ينفي الأشكال الفنية الماضية أو السابقة إنما يجدد في منظوراتها ويعدد أساليبها عكس التجريب في العلوم الذي ينهل قديمه في حديثه هذا وإن اتفقا في تجاوز السائد.

ومع أنه عمل إبداعي في مقامه الأول رغم تأسسه على بعض الجذور المعرفية التقليدية، إلا أنه يحمل صفات وخصائص ومستويات إبداعية سابقة لتلك المعرفة.

2.2. عند الغرب:

استخدم التجريب كمصطلح في العديد من المجالات العلمية قبل تعالقه الأدبي، حيث استخدمه "تشارلز داروين" من حيث أنه (التحرر من النظريات القديمة) واستعمله "ماركن أسلن" في قوله "كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم الطبيعية، وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب"[3].

والفكرة هنا أن التجريب هو ما يوصلنا إلى آفاق جديدة علينا أن نجرب في سبيل الإبداع.

---

[1]– شوقي بدر سيف، الرواية التجريبية عند ادوارد الخراط، رامة والتنين أنموذجا، مجلة المدى، ع15، السنة 05، دمشق، 1997، ص26.

[2]– ماري إلياس وحنان القصاب، المعجم السردي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص.ص118–119.

[3]– فتيحة سعيدة، التجريب في الرواية العربية، رواية قلم وردي فاتح اللون لميلسون هالدي أنموذجا، مذكرة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2018، ص06.

أما عن الارتباط التجريبي بمجال الأدب والفن فهو يأخذنا مباشرة إلى "إيميل زولا" الذي يعود له الفضل في إرساء معالم هذا المفهوم من خلال روايته (الرواية التجريبية) (RomanLe Expérimental)، وذلك باشتغاله على الشكل الروائي على محوري الاختلاف والغرابة، كما بدأ فيها متأثر بـ"كلود برنارد" من خلال قراءته كتاب "مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، حيث أن "الرواية التجريبية هي نتيجة التطور العلمي للقرن، إنها تستبعد دراسة الإنسان المجرد، الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية الكيميائية، والمحدد بتأثيرات الوسط، إنها كلمة واحدة أدب عصرنا"[1].

لقد جاء التجريب الروائي في الغرب في مرحلة بدأ فيها "المفكرون يشكون في قدرة اللغة بل تمثيل الواقع تمثيلا حقيقيا، وبلغ هذا الشك ذروة عالية في القرن العشرين، بعدما أثبتت العلوم الجديدة أي اللسانية وعلم النفس التحليلي والأنثروبولوجيا محدودية الوعي البشري وقصوره، هذا التطور هو ما أخرج الرواية من أوهامها، وحتم عليها البدء بتغيير جذري في بنيتها، ومن وجوه هذا التغيير ظهور البطل (المشكل) الذي تصفه جوليا كرستيفا بأنه ولد من الانتقال من الرمز إلى العلامة، من الرمز الذي يقابل عالما يرعاه الله إلى العلامة التي تقابل عالما من صنع الإنسان عرضة للغموض وتغير المعنى"[2].

فالرواية قد اتخذ التجريب فيها مسارات متمايزة وطرائق متعددة، جميعها تنحو نحو ترسيخ الاختلاف والانزياح عن التطابق، وقد انطلقت المغامرة مع "زولا" و"فلوبير" و"بروست"، وتعمقت مع "كافيا" و"كونديرا"، وانشغلت مع "غرييه" و"ساروت" و"بوكور"، واتسعت مصافها مع "مركيس" و"بورخيس" و"يوها"، لكنها اشتركت في مبدأ واحد هو الكشف عن عالم في حاجة للكشف[3].

---

[1]– كلود برنارد، بير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000، ص154.

[2]– لطيف زيتوني، الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج1، 2008، ص122.

[3]– محسن الداموس، في معنى التجريب، مجلة طنجة الأدبية، ع21، 2007، ص07.

لقد ارتبط مفهوم التجريب بكتاب الرواية الجديدة للفرنسيين "ألين روب غرييه" و"نتالي ساروت"، و"ميشال بوكور"، و"كلود سيمون"، و"روبير بانجيه"، و"مارغريت دورا"، و"فيليب سوليرس"، فهم وإن كان من العسير أن نجد مبادئ مشتركة بينهم فيما يتعلق بالخصائص الفنية للرواية الجديدة، إلا أن المبدأ الذي يلتقي عنده الجميع هو التجريب والبحث عن أدوات جديدة تستوعب تجاربهم الجديدة، وفي هذا الصدد تقول "نتالي ساروت" "كثيرا ما يتساءل الناس اليوم: ما هي الرواية بالذات؟ ولعل الذين قرأوا انتجاتنا الروائية قد لاحظوا أن هناك اختلافا في تجاربنا، ومن ثم فهم يتساءلون عن حقيقة ما يجمعنا، أعتقد أن تصورا ما للأدب هو ما يجمعنا، وأن هذا التصور المشترك ينبع أولا من مبدأ أساسي وهو أننا نؤمن بأن الأدب كسائر الفنون ينبغي أن يرتكز على بحث"[1].

وبصيغة أخرى فهي تقول أن الرواية ليست نظرية بل هي بحث كسائر الفنون ومبدأها الأساسي هو البحث المستمر.

3. التجريب في الرواية الجزائرية فترة (1970، 1980، 1990):

على الرغم من حداثة الرواية في الثقافة العربية إلا أنها استطاعت أن تكسب ود القارئ تدريجيا، فالرواية هي "ديوان العرب المحدثين الذي ينطق المسكوت عنه من هواجسهم، ويحرر المقموع من رغباتهم، ويفتح أمامهم أبواب المستقبل التي يغلقها تقليد الماضي الذي يأخذ بخناق الماضي"[2].

إن المتتبع لمسار الرواية العربية يقف عند ثلاث مراحل أو محددات هي: مرحلة التأسيس، مرحلة التأصيل، ومرحلة التجريب، وإذا كان اليوم قد تجاوزنا مرحلة التأسيس حين ظهرت الرواية العربية كجنس جديد على الساحة الأدبية، ومرحلة التأصيل حين حاول النقاد الروائيون العرب إثبات شرعية هذا الجنس، والبرهنة على قدرته العجيبة على احتواء آلام

[1]– ناتالي ساروت وآخرون، الرواية والواقع، تر: رشيد بن جدو، عيون المقالات، ع16، المغرب، 1988، ص.ص10–11.

[2]– نور الهدى حلاب، التجريب الروائي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة حوليات الآداب واللغات، مج05، ع11، الجزائر، 2018، ص169.

الإنسان العربي والتعبير عن آماله، فإننا نلاحظ ومنذ زمن ليس ببعيد وجود تحولات كبرى مست الرواية العربية في شكلها ومضمونها، وهو ما يعرف بمرحلة التجريب[1].

وعلى غرار الرواية العربية حاولت الرواية الجزائرية خوض غمار التجريب الروائي الذي لم تجد خيرا منه للتجديد من نفسها، والحق أن قانون التجريب الروائي لا يتناف في هدفه العام وقانون التأصيل الروائي، فإذا كان التأصيل في جوهره يهدف إلى إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته الخصوصية، فإن التجريب يهدف إلى الانفتاح على كل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة لأن التجريب أوسع طموحا.

فالرواية الجزائرية أو ما نسميه بالإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية كان دائما وليد تحولات الواقع الجزائري حسب ما أكده بوشوشة بن جمعة، لذلك "ومع الانفتاح الذي عرفه المجتمع الجزائري في السنوات الأخيرة على أصعدة مختلفة أصبحت الكتابة الروائية تنشد الالتزام بالبحث الحر عن الحقيقة باعتبار أنه تجربة أساسية، وعلى كل شخص أن يغامر فيه على مسؤوليته الخاصة"[2].

الرواية الجزائرية لم تولد هكذا، فهي ذات تقاليد فكرية وفنية في حضارتها، لأن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية والجزائرية خاصة، كذا أجمعت الكثير من الدراسات النقدية على أن الرواية الجزائرية جاءت وليدة فترة السبعينات والتحولات السياسية والاجتماعية والثقافية مما عكس الواقع على الأعمال الأدبية متضمنة الرواية، فمن بعض الأعمال التي ظهرت في ذلك الوقت رواية "ناروتو"، "دماء ودموع الخنازير" لعبد المالك مرتاض، "اللاز" و"الحوات" و"القصر" للطاهر وطار، "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة وغيرها من الروايات التي كانت نتاج هذه الفكرة التاريخية، وهذا راجع للحرية التي يكتسبها الكاتب من الواقع.

---

[1]– نور الهدى حلاب، التجريب الروائي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص169.

[2]– كاتية درادرة، وسام بوجملين، التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية حارسة الظلال "دون كيشوت في الجزائر" لواسيني الأعرج نموذجا، رسالة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة بجاية، الجزائر، 2020، ص22.

أما فترة الثمانينات فقد ازدهرت فيها التجربة الروائية وشهدت العديد من التحولات، حيث اتخذت الرواية اتجاها تجديديا مثل جيل من الكُتاب، نذكر روايات واسيني الأعرج التي كتب سنة 1981م، ورواية "زمن النمرود" للحبيب السائح سنة 1985م، وغيرها من الروايات التي تباينت ممارسات أصحابها لمسالك التجديد ومواقفهم في التعامل مع إشكاليات الواقع في هذه الفترة.

وفي فترة التسعينات "سيطرت أزمة أحداث أكتوبر التي شهدتها الجزار سنة 1988م على جميع المجالات، فكانت التسعينات فترة العشرية السوداء وظاهرة الإرهاب من خلال انتشار العنف والتطرف، وأمام هذا الواقع المتأزم ظهر ما يعرف بالأدب الاستعمالي أو أدب الأزمة، وفي هذه الفترة عالجت الرواية الجزائرية مختلف التحولات الطارئة على المجتمع مثل روايات واسيني الأعرج "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، و"رمز المابة" سنة 1990م، "سيدة الانتقام" 1991م، "ذاكرة الماء" 1997م، وروايات الطاهر وطار "فوضى الحواس" سنة 1996م، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" سنة 1999م، وغيرها من الروايات.

ورغم صعوبة هذه الفترة وما شهدتها ولكن "يوجد جانب إيجابي لها، أنها جعلت الروائيين يقرؤون التاريخ بطريقة مغايرة يتجاوزون بها تلك البنية التي تكرس التسلط ونفي الذات والهوية مقابل مصالح سياسية واقتصادية، الأمر الذي جعل الروائيون يتساءلون عن دور المثقف في الفعل التاريخي، ومن هنا جاء السعي إلى النموذج الأمثل في الكتابة وتجاوز العالم (الثورة، الواقع، الإرهاب)، وتشخيص اللغة تشخيصا رمزيا، وتجاوز القواعد التقليدية والكتابة النمطية"[1].

ومما نرى في هذه الفترات أن بالرغم من الأزمات والمشاكل والصعوبات، إلا أن التجديد في السبعينات ومرورا بالثمانينات والستعينات عرف تطور بين مختلف الروائيين واستعمالهم الروائي بناءاً على الواقع المار حولهم وقراءة تاريخهم.

كما تستمد رواية التجريب أبرز العلامات الدالة على حداثتها من مجمل ذلك الخصوصيات التي تضفي عليها سمات الكتابة المغايرة للسائد السردي، والمتميزة عنه بحكم ما

[1]– كاتية درادرة، وسام بوجملين، التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص.ص23–24.

تتوفر عليه هذه الرواية من عناصر الإضافة النوعية والتي تتفاوت من كاتب إلى آخر، إلا أنها تبقى دلاليا معبرة عن الكتابة المعتادة والتي لا تتردد في مواجهة الأثر المتعدد الوجود بعد أن تحررت في التفكير والتخييل واللغة[1].

ترتكز الرواية البعيدة على مقولة مفادها أن الفن مادته الموضوع وليس الذات، لأن العالم الخارجي بكل ما فيه من أشياء مادية أصبح يعلن استقلاليته عن الإنسان وتمرده عليه، ومن ثم لم يعد الفن بمقدوره تصوير فعل الإنسان في الشيء وكلما انفعاله بهذا الشيء.

إن تركيز الرواية على التنبؤ يعد شاهدا على ذوبان الفرد وانحصار دوره أمام سلطة الأشياء، وعليه الآلة فهذه القيم هي ثمرة العصر الأوروبي الجديد.

وعليه فإن فكرة تغيب الإنسان في الرواية الجديدة تستمد تصورها من الفلسفة الأوروبية الجديدة في طبيعتها الدوغمائية، والتي تمثل نقطة الوصول لفلسفة موت الإنسان[2].

ويقول "ميشال فوكو" في هذا الأمر "ليس الإنسان أقدم المشكلات التي انطرحت على المعرفة الإنسانية، ولا أكثرها ديمومة، فالإنسان هو اختراع يبين لنا علم آثار فكرنا، بيسر وسهولة حداثة، هذه وربنا وشكان نهايته"[3]. وهنا يتحدد أن أثر الإنسان أيضا يختفي ولا يدوم ويضمحل.

---

[1]– عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، منشورات إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999، ص10.

[2]– ينظر: ناتالي ساروت ولوسيان قولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ص41.

[3]– روجي جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص11.

رابعا: التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

1. آليات التجريب:

انفتحت الرواية على باقي الأجناس الأدبية الأخرى، واتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل التقليدي بتجريب أشكال روائية جديدة، والتجريب باعتباره أحد مظاهر الحداثة يعد إستراتيجية غنية تسعى إلى خرق المألوف والانزياح عنه بكسر أفق الوقع، ورفض النمذجة والتنميق، والانفلات من أسر التقليد وإعادة النظر في الإبداع رؤية وتشكيلا، وصولا إلى منجز روائي مغاير قوامه التجاوز والتجديد.

الرواية المعاصرة هي أشد تعقيدا في بنية خطابها، الذي يستقطب إليه أنواعا مختلفة من الخطابات المتباينة في أشكالها، مما يجعلها خليطا من الأجناس الأدبية وغير الأدبية، كما ذهب إلى ذلك "ميخائيل باختين"[1].

فالقصة أو الحكاية هي عبارة عن مجموعة من الأحداث لها بداية ونهاية، والخطاب بكل بساطة هو الطريقة التي تحكى بها القصة أو الحكاية، والقصة الواحدة يمكن أن تنقل بطرق متعددة ومختلفة، وما يهم في الخطاب ليست الأحداث، إنما الطريقة التي يروي بها الراوي (السارد) القصة، وبعض الباحثين يستعملون مفهوم السرد بدل الخطاب، فالسارد هو محور العملية الخطابية برمتها في تحريك الشخوص وإدارة أدوارها بفنية واقتدار من راوي، مروي، مروي له، فالراوي (شخصية من ورق) مفوض من قبل الروائي بالحكي، وهو المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية، وغالبا ما يظهر بضمير الغائب الذي انبنى عليه التخييل الروائي العربي، وكان ساردا لعوالم الروايات العربية، ومدبرا لحكاياتها، فانفتح نظام السرد بضمير الغائب وجعل المعرفة غير منفتحة، والمعلومة مقيدة بسلطة الصوت الواحد.

وقد ميز "تودوروف" بين ثلاث من أنواع الرؤية السردية:

[1]– مواهب إبراهيم، آليات التجريب وتحولات الخطاب السردي في رواية "الرجل الخراب" لعبد العزيز بركة ساكن، المنصة الرقمية لمناقشة ومُدارسة الروايات السودانية، منتدى الرواية، السودان، 2020، ص.ص05–06.

- **الرؤيـة من الخلـف:** حيث يكون السارد (الراوي) أكثر معرفة من الشخصية الروائية، فهو يعرف ما يجري خلف الجدران، وما يجري في ذهن البطلة وما يشعر به السارد أكبر من الشخصية.
- **الرؤيـة مـع:** وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية (السارد) فلا يقدم معلومة أو تفسيرا إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت لها.
- **الرؤية من الخارج:** وهنا تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية (السارد أصغر من الشخصية)، فهو يروي ما يراه ويسمعه فقط، ولا يعرف ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر فيه[1].

أما الرواية الجزائرية المعاصرة ليست مفصولة عن واقعها الحضاري الذي فسح لها مجال الانفتاح على حداثة وآليات التجريب، فتحول الكثير من المبدعين الجزائريين من مدائن الشعر وتخوم القصة القصيرة إلى عالم الرواية، فاستطاعت الرواية الجزائرية الجديدة بفضل أقطابها البارزين كعبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار وواسيني الأعرج وزهور ونيسي وإبراهيم سعدي وأحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق وغيرهم، أن يبلوروا تجربة أدبية متميزة مبنية على إستراتيجية نصية محكمة النسيج، كما استطاعت أن تتفاعل مع أشكال الخطاب الحداثي بشكل لم يكن معهودا من قبل.

فالتجريب يمثل إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا، على الرغم من أن هناك ما يغيرها إلى الرواية العربية رواية تجريبية بطبعها، يقول محمد البارودي "أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد في الرواية الأوروبية والغربية عموما"[2].

[1]– مواهب إبراهيم، آليات التجريب وتحولات الخطاب السردي في رواية "الرجل الخراب"، ص.ص07-08.

[2]– محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص243.

أي أنها متجددة ومواكبة ومسايرة لعصرها مزامنة مع الرواية الفردية، فهو يرى أن الرواية العربية ليس هناك ما يربطها بالماضي فهي عنده حداثية.

2. التجربة والتجريب:

التجريب في أصلها اللغوي من التجريب في دلالاتها الاختبار من أجل اكتساب المعرفة، مما جعل الباحثين يحاولون التفرقة بين المفهومين، وفي هذا الأمر فقد ذهب موريس بلانشو في الحديث عن التجربة الأدبية فيقول "التجربة الأدبية هي من صميم اختيار التبعثر، هي مقاربة ما ينفلت عن الوحدة، هي تجربة ما يخرج عن نطاق التفاهم والاتفاق والقانون، هي الخطأ والخارج، هي ما يستعصي إدراكه، هي الشاذ"[1]. وكإعطاء لشرح هذا المفهوم فهو يمثل ذلك بقوله "عندما نتواجد مع رواية مكتوبة طبقا لكل الأعراف من استعمال الماضي والضمير الغائب فإننا لا نكون قد التقينا بالأدب بتاتاً ولا أيضا بما يقصي الأدب أو يضعه في حالة إخفاق ولا بما يجعل مقاربته سهلة أو صعبة"[2].

نستنتج هنا أنا موريس بلانشو عندما أعطانا مفهومه الأول عن التجربة أنه لم يشرح فكرته بشكل واضح لذلك إنه أعطى تمثيل كفكرة تقرب لنا المعنى في أذهاننا.

أما بالنسبة لحديثنا عن العرب فقد حصر سعيد علوش الأبعاد الدلالية لمصطلح التجربة فيما يلي:

- هو يرى أنها مهارة أو الخبرة يكتسبها المجرب من خلال مشاركته في أحداث ما أو ملاحظاتها، ويميز بين تلك الأحداث من خلال المعاينة أو التقصي، وطبقا لرأيه فهي تنتهج منهجا علميا في دراسة تاريخ الموضوع والتجريب يدرس الموضوع وعلاقته بالوعي الجمالي والإبداعي والاجتماعي لهذا الموضوع، ونعدد تلك الشروط لعملية التجريب أيضا.
- يجب على المجرب أن يكون لديه عقل واعي التجريب.

---

[1]- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بن عبد العالي عبد السلام، دار توبقال للنشر، المغرب، ط4، 2004، ص.ص35-36.

[2]- المرجع نفسه، ص.ص47-48.

- امتلاكه عتاد معرفي ومنهجي وعدم الوقوف عند مبدأ التجربة الذي يحتمل الخطأ أو الصواب أو تجاوزه[1].

ولمح أيضا عز الدين المدني في كتابه الموسوم بـ"الأدب التجريبي" الفرق بين التدريب والتجربة، وذلك لرفع اللبس الذي وقع فيه العديد مِنْ مَنْ حاوله في فهم هذين المصطلحين ويقول "غالبا ما يقال أن كاتبا من الكُتاب يقوم بتجربة قصصية أو روائية أو شعرية، أو مسرحية، أو نقدية، أي أنه يقوم بمحاولة فنية في أحد الأنواع الأدبية، لكن الذي لا يظهر في هذه النظرية النقدية والخافي في مفهوم التجربة والمستتر في معنى المحاولة هو أن الكاتب يعتمد في سعيه الفني على قواعد جمالية مضبوطة في أحد الأنواع الأدبية المعروفة فيكون هذا المسعى بذلك مرتكزا على عمل فني سبقه، في أغلب الأحيان يعد بمثابة النموذج أو المثال أو المنوال الذي يجب أن ينسج عليه هذا الكاتب تجربته الفنية"[2].

يقصد أن التجربة الفنية ترتكز على الخبرة والوعي في التجارب السابقة في محاولة أولى والتي تخرج من ثوبها الأول القديم إلى الجديد من البداية إلى النتيجة الأخيرة وهنا يكون الفرق بين التجربة والتجريب.

3. التجريب في الإبداع الروائي:

التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التمييز الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح. والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادراً ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس وتؤدة، ويستثير خيالهم ورغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف، ويتوقف مصيره لا على استجابتهم فحسب، كما يبدو للوهلة الأولى بل

[1]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص44.

[2]– عزالدين المدني، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط1، 1972، ص27.

على قدر ما يشبعهُ من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع، ويوظفه من إمكاناتهم الكامنة، فجدل التجريب الإبداعي التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه الخيال الجماعي[1].

وفن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص، لأنه كان يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي، الديني والعجائبي، ويشبع شهوة القص في المجتمعات الشفاهية في رواية الأخبار والآثار من ناحية واختلاق الأكاذيب المتخيلة، كما يشير الاستخدام الشائع في اللهجات العربية من ناحية أخرى، وقد تطلب تخارجه عن هذه الأنواع ميلاداً عسيراً في ثقافتنا، استغرق القرن التاسع عشر بأكلمه، حتى تجلى في إطاره الإبداعي مطلع العشرين، ولازال كثير من الدارسين يحرص على هذا الخلط، بزعم تأصيل الفن في التراث الثقافي المحدود، لتفادي الاعتراف الصريح بلحظة الميلاد الجديدة في رحم التجريب الذي اعتمد على التهجين من أصلاب متعددة، ينكرون بعضها ويعترفون ببعضها الآخر، وليس ما ينكرونه إلا الأب الشرعي الحقيقي لهذا الوليد، وهو النموذج الحالي في الرواية الفنية، ولن تقف طويلا عند لحظة التهجين هذه، فبعضنا ما يزال يراها سفاحاً، وأحسبها لحظة عشق خصب بين اللغة الشابة التي كانت قد خرجت لتوّها من حروف الطباعة والصحافة الجديدة، والمتخيل الحر الذي ملأ كيان كوكبة من شباب المبدعين العرب، في هجرتهم الثقافية إلى العوالم المختلفة، وتمثلهم العميق لحيواتهم في ضوء التقنيات والرؤى المنبثقة، فالرواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، وصانعة الوعي التاريخي بمسيرته، وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة بحركة الوجود[2].

[1]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص03.

[2]– المرجع نفسه، ص04.

الفصل الثاني

التجريب في رواية امرأة سريعة العطب لواسيني الأعرج

دراسة البنية السردية

أولا: الغلاف:

يمثل الغلاف أول عتبة نصية قبل الدخول إلى مضمون الكتاب وتفاصيله، فهو الوجه الذي يمثل الباب الرئيسي، "والغلاف هو الصورة الأولى التي يراها القارئ للكتاب"[1]، هكذا يبدأ الكاتب والناقد الدكتور محمد حماسة حديثه عن دور الغلاف، مبيناً أن القارئ غير المتخصص يبحث عن شيء جميل يدفعه إلى شراء الكتاب أو الرواية، فتقع عينه أول شيء على الغلاف، ذلك لأنه قارئ هاوٍ.. لا يقرأ في موضوع بعينه، وعليه فإنه يلجأ كثيراً من المؤلفين، وكذلك الناشر إلى بعض الفنانين التشكيليين ليقدموا لوحة فنية راقية على الغلاف.

يسرد المؤلف واسيني الأعرج في كتابه "امرأة سريعة العطب" تفاصيل عدة تدور حول مشاعر المرأة وآلامها وأحزانها واضطهادها، وكيف تكون صامدة في أصعب حالاتها، وكيف تصير هشة وضعيفة أمام أبسط المشاعر ورهافة الحس أمام غفوة الطفولة.

كما تكشف الرواية عن إمكانيّة التقمّص السيكولوجي والثقافي لأدوار الأنوثة من قبل سارد ذكر، ما يؤكّد أنّ التحديد الجنسي (ذكر، أنثى) يتجاوز الفرضيّات البيولوجيّة/الفيسيولوجيّة، إلى آفاق الممارسة النفسيّة التي تستثمر آليات اللغة لخلق تعدديّة جنسيّة تسمح بظهور.

استطاع المؤلف في رواية "امرأة سريعة العطب" أن يحلل نفسية المرأة، ويغوص في مشاعرها ويصف للقراء تفاصيل عدة تدور بداخل المرأة، وطبيعة مشاعرها وآلامها وأحزانها واضطهادها، وكيف تكون المرأة صامدة في مواقف عظيمة وصعبة، وكيف تنهار وتصير هشة أمام أبسط المواقف.

[1]– رشا المالح ومنى الموجي، أغلفة الكتب.. ثوب الجمال معانقاً روح الثقافة، مجلة البيان، ع03، سبتمبر 2013، على الرابط الإلكتروني: https://www.albayan.ae، تاريخ الإطلاع: 2022/03/20، الساعة: 10.55.

ثانيا: العتبات:

1. اللون:

يحمل اللون في الغلاف مدلولات ذات قيمة كبيرة لما لها من نسيج لغوي وتركيبي، حيث يقول هنري ماتيس: "الألوان... هي قوى وفي لعبة هذه القوى وتوازنها يكمن سر الإبداع"[1]، بمعنى أن دلالات تلك الألوان تساهم بطرق مباشرة وغير مباشرة في عملية الإبداع، كما تنقل هذه الدلالات الخفية إلى النفس البشرية، وهذا ما حدث في رواية واسيني الأعرج "امرأة سريعة العطب"، مما يصور لنا وضعية المرأة وهي جالسة وما ترتديه، إضافة إلى تصوير المكان الذي هي فيه، وسنتطرق هنا إلى وصف الألوان وما تحمله من دلالات وهي كالآتي:

- اللون البني يدل على الحزن والوحدة والمشاعر السلبية.
- لباس المرأة الرثة الممتزجة الألوان، تدل على تحول شكل الإنسان من حالة إلى حالة أخرى، أي مثلا من الحزن إلى الفرح.
- لون وشاح المرأة بالأحمر يدل على الطاقة، الحياة، القوة.
- لون الرمل الأصفر هو لون الذكاء والتنبيه الذهني، كما يساعد على التفكير السريع، وهو جيد لتوضيح الفكر المرتبك.
- لون زرقة البحر يدل على الثقة، الصفاء، الانسجام، ويساعد على تهدئة العقل.

2. العنوان:

هو عتبة النص وبدايته، وإشارته الأولى، كما يسهم ويوضح دلالات النص، "ويعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيسي، حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، إما فهماً وإما تفسيراً، وإما تفكيكاً وإما تركيباً، ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنه أداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز

[1]– عبد القادر مهدي، التواصل غير اللفظي، من المفهوم إلى الوظيفة، مجلة أنفاس، 21 مارس 2012، على الرابط الإلكتروني: https://www.anfasse.org.com، تاريخ الإطلاع: 2022/03/29، الساعة: 17.45.

مقروئية النص، وتتكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، وبالتالي فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما عالقات جدلية وانعكاسية، أو يمكن مقاربة النص مقاربة علمية موضوعية، تمثل المقاربة.. عالقات تعينية أو إيحائية، أو عالقات جزئية"[1]، فالعنوان من يملك مفاتيح النص، فهو فضاء تسبح فيه مختلف البيات النصية وسياقاتها ومقاصدها، عالمٌ بأسلوبه من لدن صاحبه وقيمه الفنية الفكرية والمعرفية، لذا فالعنوان هو العلامة الكبرى، وكيف تغدوا بين ظلال بديع مصنفه ومصافه الجمالي.

مما يستوجب دراسته حول هذه الرواية "امرأة سريعة العطب" لواسيني الأعرج، إن دلالة هذا العنوان يمثل بُعدا فنياً خالصاً يتجسد في هذه المرأة العاشقة، والعشق رتبة من مراتب الجنون"[2]، والتي ظلت متمسكة بأحلامها التي تمنت أن تحقق على بعد الزمن والمسافات.

والسالفُ بالذكر أيضاً أن عنوان هذه الرواية يمثل تلك المرأة التي تعيش حالة متأزمة وصراع داخلي يتأجج داخل قلبها المنسكر، والمعروف عن المرأة أنها حساسة وذات جانب ديناميكي حركي ينقل دلالة النص وانتاجيته، كما المعروف عنها أيضا ذات قلب رهيف وحسّاس عميق، وأنّ رقة قلبها أخف من ريش الحمام أو نسمة غابرة على قَسَمةِ الوجه، كقوله: "هل أنت حقيقة لي حبيبي، أم لسحبٍ أخفُّ من رئيس الحمام لا ينتهي ركضها في سماء سطحها أخضر وعمقها ظلام"[3]، إضافة إلى ذلك على أن المرأة من جانب آخر، إنّ قلبها إذا انكسر فهو مثال الزجاج لا يستطيع العودة على حالته الأصلية.

أما الشق الثاني في كلمة سريعة العطب، يمثل تلك المرأة التي تعاني الأمرّين، فمرة تظهر بحالة فرحة وبشوشة ومسرورة تدافع عن قلبٍ وحيد في مكان وحيد لا يتّسعُ إلا لغيرها، ورمة تظهر بوجه حزين ينشق له الصدر وتبكي له العيون، كما أن هذا العنوان له تفاصيل واتجاهات عدّة تدور حول مشاعر المرأة وآلامها واضطهادها، وكيف تكون صامدة في أصعب

[1]– جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط2، المغرب، 2020، ص08.

[2]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، مداد للنشر والتوزيع، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2018، ص10.

[3]– المصدر نفسه، ص15.

وأسوء الحالات التي تعرضت لها، وذلك في قولها: "حبيبي النائم في كف الغيم والندى، لا تلمني فأنا امرأة في مهب العشق والجنون"[1]، هنا قولها يتمثل في عدم معاتبة المعشوق لها لأنها وصلت إلى حد الجنون من كثرة الهوس والشغف بالحبيب وهي فرحة.

أما عن حالتها العابسة واليائسة، والتي تمثل دور المعشوق في التخلي عنها، قولها: "وأنا أزرعك في عمق الجرح والكلمات أدركت أن الغيمة التي كانت هنا، أمطرت رماداً وريحاً ساخنة، عندما فتحت لها جرحي تخلّت عني بلا أدنى سؤال"[2]، هنا ينتاب العاشقة الظلم والقهر والمعاناة اتجاه المعشوق الذي لم يسأل عنها ولم يكترث لما أصابها من الآلام والأحزان.

3. الإهداء:

يعتبر الإهداء من العتبات النصية، فهو عبارة عن تعبير عن علاقة ودية أو شكر موجه لشخص ما، وعليه يعد الإهداء حسب الباحث المغربي بنعيسى بوحمالة: "تقليداً ثقافيا ينم بلا شك عن لباقة أخلاقية، إن لم تكن واجبة فهي على الأقل مستحبة، فهو شبيه بالتقريظ الذي كان معمولاً به في العصور الأدبية العربية القديمة، ولكونه من خارجيات النص المُهدى إلى اسم معين أو إلى جهة مخصوصة، فقد كان يجري تهميشه والقفز عليه، وذلك اعتقاداً في لا جدول المردودية في الاستيعاب الوافي والمشدق للأعمال الأدبية"[3].

نلحظ مما سلف أن الباحث المغربي قدم تعريفا للإهداء على معول "كسر الميم وجزم العين ونصف الواو وضم اللام"، الاستبانة الافتتاحية المقصودة لفرد ما في متصدر الكتاب، وقد اشترط فيه عنصري الاقتصار والواجهة الكاليغرافية وبحسب نوازع مؤلفه، وقد يستغني عنها على حساب الفائض العلمي الذي يشغل ورقات كتابه.

والملاحظ أيضا في الإهداء عند واسيني الأعرج المتمثل في قوله:

"لك وحدك

---

[1]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص07.

[2]– المصدر نفسه، ص07.

[3]– جميل حمداوي، شعرية الإهداء، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط2، المغرب، 2020، ص10.

لكن جميعاً مع حفظ النعوت والأسماء"[1].

والمقصود بعبارة لكِ وحدك عند واسني الأعرج هو بمثابة ثمرة العمل والجهد المبذول من خلال عمله المُهدى إلى الحبيبة العائقة التي عانت المآسي.

لكِ وحدك عند واسيني الأعرج هي دلالة على الحبِ المتعطش في اللهفة والشوق والحنين.

لكن جميعاً مع حفظ النعوت والأسماء، فهذه دلالة على سرية الشخصية والتكتل، وأنّ العمل هذا هو عمل الجميع وليس عمل متفرد، أمّا تلك النعوت والأسماء وما تنبثق عنها عند العاشقة من نعوت مختلفة وأسماء مختلفة، حيث لا يوجد وليس لها اسم حقيقي توصف به على حد قول الرّاوي.

4. الخط:

لقد أثْرَ واسيني الأعرج في محتوى روايته بمقوم تشكيلي، بمحتواها الداخلي والخارجي على حدّ سواء، بيد أن العنوان اتخذ خصوصية نوعية في تدويل وتخليد هذا العمل الأدبي، ألاّ وهو خط الثلث في عبارة "امرأة سريعة العطب"، كما مزج بين الخط الثاني والمتشكل في العبارة الثانية وهو اسم واسني الأعرج، وهو خط الرقعة.

أما الخط الذي كتبت به الرواية فهو خط الثلث، والذي عدّ بوصلة تستشرف مكامن متنه الروائي الذي صاغه بتقنية متميزة، وتتخذ منهما الرواية محط استشعار المتلقي بأنّ المؤلف قد هندس عمله الأدبي على معايير إيحائية وزخرفة الخط المطلوب، وما يعكس على خلجات أحاسيسه كنقطة انطلاق قد دفعت للانتقاء الأمثل له ليبوح بما تجول به خواطره الإبداعية.

5. اللغة:

تعتبر اللغة هي الأداة التي تتم بها عملية التواصل بين الأديب والقارئ أو المبدع والمتلقي في أي نص أدبي، فهي مجموعة الأفكار والأحاسيس التي تترجم إلى لغة مكتوبة، وتقرأ من قبل المتلقين من أجل فهم ما المراد من كتابة هذا النص وهدفه وأثره في القارئ، ومن

[1]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص05.

أجل ذلك يجب سلامة اللغة، ويقول عبد المالك مرتاض في ذلك: "إذا سلمت هذه اللغة... سلم الخطاب، وإن فسدت عناصره فسد"[1].

واللغة في الرواية هي مجموعة البنيات المتأسسة عليها تلك الرواية سواء في توجيهها والربط بين أحداثها وملامحها الشخصية وقيادتها إلى دلالات معينة، والمعروف على الرواية التجريبية اتسامها بتداخل اللغات واللهجات بين لغة عامية وفصحى.

وروايتنا "امرأة سريعة العطب" لواسيني الأعرج من الأمثلة التي تجسد تلك اللغات، ومن أجل ذلك "تكون اللغة في الرواية هي ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة أو توصف، أو تصف مثلها مثل المكان، أو الحيز أو الزمان والحديث.. فما كان ليكون وجود هذه العناصر أو المشكلات في العمل الروائي لولا اللغة، ولما كانت الرواية جنسا أدبيا، فقد كان منتظرا منها أن تمنح اللغة الأدبية التي تجعلها تعتري إلى الأجناس الأدبية بامتياز"[2].

فلا يمكننا تحقيق أهدافنا الروائية دون اللغة والربط بين عناصرها، ودونها لم تكن الرواية قد أخذت مكاناً مهما على رأس الأجناس الأدبية، ومن أهمها لذلك لا يمكن إهمال أهم عنصر في السرد ألا وهو اللغة.

أما بالنسبة في رواية "امرأة سريعة العطب" فيلاحظ أنها تتميز بندرة ما يسمى التعدد اللغوي وبتنوعه، ورايتنا هاته تعتبر كامل اللغة المستعملة في ثناياها هي لغة فصحى بحتة تقريا، ومن ما يظهر ذلك النماذج التي سنستدلها على ذلك:

أ. توظيف اللغة الفصحى:

"حبيبي يا هذا العمى على القلب

تركت كل شيء خلف حمم الذاكرة، وخبتك راحلة محملة بالريح وعواصف الخيبة هاربة أنا من إلي بلا هواجس تشغلني.

مسافرة بلا مرفأ أو وجهة أو مطار، التفت نحوك للمرة الأخيرة:

---

[1]– عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص373.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص125.

فقط لأفهمك قليلا ثم أمضي، لقد مضى عمر بلا نهاية داخل مبهم لم أعد قادرة عليه، تكبر المواسم ويتسع السؤال، ولا شيء يتغير"[1].

يستهل الراوي روايته وكأنه يخاطب شخصا غائبا، ومما يبدو عليه هي الشخصية المحورية للرواية، والتي تخاطب شخصا بعيد، ويظهر ذلك من طريقة تعبيرها بلغة مفهومة ليست مستعصية أيا كانت ثقافة القارئ فهو يستطيع استيعاب الموضوع والذي من خلال الكلمات الأولى في الرواية يتبين وكأنها شخصية عاشقة تبحث في ثنايا نفسها عن الحبيب المهاجر على أمل لقائه، لذلك نستطيع القول بداية أن لغة الرواية بسيطة لا تحتاج شرح مفصل مثلها مثل أي رواية أو قصة قد تعترينا في الطريق.

كذلك نضيف مقطع آخر من الرواية لنتعرف أكثر على لغة هذه الرواية وطبيعتها والتي لا نستطيع الحكم عليها بنموذج واحد، ويقول الكاتب:

"اِبق لي ولنا، فكل الأسفار موت يتغنى بلعنة الصدفة.

إذا هجرت فمن لي...

ومن يجمل كلي...

ومن لروحي وراحي...

يا أكثري وأقلي...

أحبّك البعض منّي...

فقد ذهبت بكلّي

يا كلّ فكنْ لي...

إنْ لم تكن لي فمن لي

يا كل كلي وأهلي...

عند انقطاعي وذلي

مالي سوى الروح خذها

[1]– واسني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص01.

والروح جهد المقل"..."[1].

ومن هنا نلاحظ في هذا المقطع توظيف الراوي نوع من التداخل الفني على روايته لكي يزيدها إبداع وجمالا فني، وقد وظفه من التراث العباس القديم الذي هو عبارة عن قصيدة بلغة شعرية بحتة لأبي منصور الحلاج، واستطاع بهذا التداخل الشعري أن يحقق جمالية جعل للرواية لها بعد خاص وذوق راقٍ، وتستمر المرأة في روايتنا في قولها:

"ماذا أقول بعد هذا يا هبلي، سوى أن عطري عرفك على ملمس نزيف الغياب، فكل من الموت البطيء في أعالي النجوم وتعال، أحتاجك حبيبي عطراً من تربتي التي ألبسها عندما أصبح عاشقة، وتلبسني عندما ينتابني غيابك.

لم أيأس من لحظة الوجد والحب الكبير.

نم قليلا حبيبي، الغد سيكون مثقلا بالروح وبعاصفة ترتسم على حوافي القلب منذ حين.

الحياة التي تمضي كل يوم تسرق يقيناً.

نم قليلا، المعابر التي تعودت عليها لم تعد سالكة، متعباً صار وجهك وقلبك وخطاك.

قلقاً أصبح حنينك ولغتك"[2].

ونرى لغة المرأة هي لغة وجدانية نابعة من القلب بلمسة شعرية وكلمات وحروف مستقلة عن العقل بطابع حساس راق غلبت على مفرداته التي تلاعبت بها لإيصال محبتها عن طريق لغة فصحى تواكب الرواية، وفي ختام قولنا أن الرّاوي اعتمد على لغة فصيحة تتجلى فيها شتى سيمات إبداعه وتجربته اللغوية.

ب. توظيف اللغة العامية:

وهي لغة المجتمع بالدرجة الأولى، لكنها عرفت انتشاراً واسعاً على مستوى الروايات أو حتى الأجناس الأدبية الأخرى، والجمع بينها وبين الفصحى تعتبر من اللمسات المعاصرة في النصوص الأدبية وإخراجها من دائرة المجتمع، "فالمجتمع اللغوي يتصف بالثنائية اللغوية وهي

[1]– واسني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص99.

[2]– المصدر نفسه، ص217–218.

وجود لغة فصيحة وعامية، وهذه الظاهرة بديعية منتشرة في كل لغات العالم، فمن هذا المنطلق فالعامية لغة أنشأها العامة لحياتهم اليومية، والدليل على ذلك أنها لغة البيت والشارع والسوق والمجتمع"[1].

وهي تضفي معاني أعمق عند مزجها في الرواية، لذلك فإن ما ذُكر في المقولة وامتزاجه في الواقع أيضا، اتخذ نفس المسار كتابياً ولغوياً في النصوص الأدبية والتي تضيف واقعية بدورها في الرواية، وبُعداً جمالياً وإبداعاً مغايراً، ولو ذهبنا لرواية "امرأة سريعة العطب" لوجدنا مقطع صغير يبين ذلك:

"حبيبي، كيف أسمي هذا، وأي نعت يستقيم؟ ألم تمنحني ذلك الأمل لأظل معك في بقعة النور؟ ألم تسلمني ذل مفاتيح الخير وكلمة السر لنستمر معها؟ لماذا تخليت عني الآن أي طائر.

سأنتظر عائدا من رحلة الحنين، محملا بتفاح الغواية، وبرتقال اللذة، وعيشة الأجداد؟ أي حنين يأتيني من بعيد، أمنحه لحظة الخلوة كل دموعي، وأضع بين يديه حرائق، فيضمني إلى دمه وقلبه.

وحدك كنت الأقدر على طمس الجرح الذي لم تبرأ منه طفولتي

مصمم أن يظل في حتى الموت

من يستطيع أن يوقظني فقط ليقول لي صباح الخير يا أجمل العمر

يا دينك لو تعرفني قداش نحبك ونموت عليك"[2].

نرى من خلال هذا المقطع الصغيرة من الرواية وجود تمازج جميل بين اللغة الفصحى واللغة العامية، استطاع به الرّاوي إضفاء بصمة ولمسة فنية جذب به أنظار القارئ والملتقي، اعتمد الراوي على اللغة الحية الملموسة والمحسوسة التي جعلها في عمق روايته، فهذا

[1]– سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الرحمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص32–33.

[2]– واسني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص127–128.

الاختلاف النادر الذي آتى به ألا وهو اللغة العامية جعله مميزاً ومبدعاً من حيث تجريبته ومدَّلتُه اللغوية، ونفضي كذلك نموذج تم فيه المزج بين اللغتين، مثال:

"أي حنين يأتيني من بعيد أمنحه لحظة الخلوة كل دموعي وأضع بين يديه حرائق فيضمني إلى دمه وقلبه، وحدك كنت الأقدر على لمس ذلك الجرح الذي لم تبرأ منه طفولتي مصمم أن يظل في حتى الموت، من يستطيع اليوم أن يوقظني فقط ليقول لي صباح الخير يا أجمل عمر... يا دينك لو تعرفين يا هبلي كم أحبك، ونموت عليك"[1].

لم يتناول الروائي في هذه الرواية المزج بين الفصحى إلا في مواضع قليلة سبق وتم إدراجهم فيها، فرواية "امرأة سريعة العطب" وكما قلنا سابقا كلها ذات لغة فصحى.

وكذلك ليس هناك توظيف لا لغة الأثر ولا للأمثلة الشعبية العامية والتي ربما صراحة قد تضفي لمسات لتبين الجنس الروائي المعاصر، واللغة الفصحى المستعملة لم تكد تخلو من المحسنات البديعية والذي يعتبر أمراً جيداً في إضفاء الجمالية في النص والإبداع الذي نستطيع أن نقول أنه يندرج ضمن خصائص وماهية التجريب.

[1]– واسني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص196.

ثالثا: الشخصيات:

تعتبر الشخصيات (الشخصية) هي جوهر ولب العمل الروائي وعنصراً من عناصره الأساسية التي تؤدي دوراً هاماً وبارزاً في العمل الفني الأدبي، بحيث لا يستطيع الرّاوي (السارد) التخلي عنها، فهي تساهم في حركية ودفع سير الحبكة مما يجعل الرواية تبرز وجودها الفعلي، كما لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، حيث "يمكن تسمية الشخصية بمجموعة الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم"[1].

"أما في القرن التاسع عشر عندما احتلت الشخصية مكاناً بارزاً في الفن الروائي، أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة"[2]، وعلى هذا النحو يمكن القول بأن "الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئاً اتفاقياً أو خديعة أدبية يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة ايجابية كبيرة بهذا القدر أو ذاك"[3]، لذا فالشخصية عامل بارز في تمركزها بالرواية بالتحديد عند فضاء البنية الزمكانية وآدائها للأدوار المتقمصة للوظائف والأحداث في مواصفاتها التخييلية، كما أنّ ما يميز الشخصية في الرواية التجريبية تأخذ منحاً آخر، بحيث تكون فيها الشخصية مبنية على الخيال أي عدم وجود حقيقي لهذه الشخصيات.

وما جسدته في رواية "امرأة سريعة العطب" لواسيني الأعرج مما تعددت مفاهيمها وتميزها بما هو رئيسي وما هو ثانوي، ونذكر منها ما يلي:

---

[1]– تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، سوريا، 2006، ص74.

[2]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1990، ص280.

[3]– المرجع نفسه، ص213.

1. الشخصيات الرئيسية:

"هي شخصية وظيفية تمارس الوعي كفعل باعتبار الحاضر بيئة الوعي والماضي موضوعه والمستقبل محفزهُ ومبّرره انشغاله، والشخصية البطلة غالباً ما تكون الناظم الأساس الذي يقوم عليه محور العمل، سواء كان اعتماد الروايات شكل السيرة الذاتية أو الشعرية الذاتية، أو حتى تمثّل ذاتاً تبحث عن الملاذ وتستحضر المرجعيات الجديدة للتشكيل الروائي أو انفتاحها على واقعها على حسب البنية النصية ذاتها"[1]، لذا فالشخصية الرئيسية هي الشخصية الأكثر بروزاً ووضوحاً في الرواية، كما تقوم هذه الشخصية بالعمل البطولي، هذا البطل إما أن يكون بطل الرواية بطل حقيقي أو خرافي ، مما تعطي لنا هذه الشخصية حركيتها وفعاليتها في العمل الروائي وذلك بوجودها وتميّزها وبنظرتها إلى الآخرين وإلى العالم المحيط بها.

أ. شخصية الرّاوي:

تتمثل هذه الشخصية عند الرّاوي بأنه هو الفاعل للحكي، بحيث يقوم بتصوير ووصف هذه الشخصية العاشقة من خلال روايته المسماة بـ"امرأة سريعة العطب"، المناضلة والمجاهدة في سبيل حبها وعشقها لحبيبها الذي طالما انتظرته وغاب عنها، مما افتتح الرّاوي في مطلع بدايته لكِ وحدك وكأنه هو الذات العاشقة في هذه الرّواية، إضافة إلى ذلك فقد استخدم مجموعة من الضمائر مثل: أنا، وهي، ضمائر المتكلم، والتي تعدُّ مظهراً من مظاهر التجريب، وكذلك الإشارات مثل: هذه، هذا، مما نلاحظ ذلك من خلال الأمثلة الآتية:

"أنا امرأة معدية لمن يقرب مني أو يلمسني"[2].

"هذه أنا كما كنت، وكما لن أكون أبداً"[3].

"حبيبي يا هذا العصي على القلب"[4].

---

[1]– حاتم بن التهامي، السرد وأسئلة الكينونة، بحوث مؤتمر عمان الأول للسرد، الهدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013، ص176.

[2]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص10.

[3]– المصدر نفسه، ص10.

[4]– نفسه، ص15.

ب. المرأة العاشقة:

تمثل هذه الشخصية المحور الثابت في الرواية، وهي البطلة التي تدور حولها الأحداث مما يصورها لنا الرّاوي بشخصيتين، مرة يصفها الرّاوي بأنها امرأة عاشقة وشغوفة ومولعة بحبها لمعشوقها الذي طالما انتظرته وارتعشت كلما سمعت نهيد صوت حبها الأبدي، مرة يصفها بأنها هي الشخصية الخيالية أي شخصية العاشق والحبيب نفسه، ومن هنا نستحضر أهم النماذج الدّالة والموحية لذلك:

"هَاربة أنَا، منّي إليّ، بلا هواجس تشغلني"[1].

"هل أنت من تموت فيّ، أم أنت من قتلني ثم نفض أصابعه من دمي وصراخي"[2].

"فأنا أحتاجك فيَّ، كلما غفا القلب ثم نام في خلوة الحزن، حضرت أنت ووضعت على صدره وردة المستحيل"[3].

والملاحظ من هذه الاستشهادات المذكورة بأن هذه الشخصية هي شخصية مزدوجة من خلال أقوال السارد التي أسلفنا ذكرها، مرة تؤدي دور العاشقة ومرة تؤدي دور العاشق.

ومن النماذج التي تؤدي وتدل على عشق المرأة وجنونها لمحبوبها نستذكر ما يلي:

"شمسك وغيمك أنا وأكثر ربما قدرك الأوحد"[4].

"ازرعني فيك فقط، ودعني أكبر كما أشاء، نجمة عاشقة بين ملايين النجوم"[5].

"أحبك كما الجنون يشتهي صاحبه، فدعنا نمضي معاً ونستدعي عمراص وحدنا من يملك سرّه"[6].

"لا تلمني على ما يأسر قلبي فكل ملامحي تقودني إليك"[7].

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص16.

[3]- نفسه، ص16.

[4]- نفسه، ص25.

[5]- نفسه، ص25.

[6]- نفسه، ص42.

[7]- نفسه، ص195.

تستنطق هذه الشخصية الرئيسية حبها وولعها لمعشوقها الذي دفن في قلبها، وأنّ أملها وحلمها البعيد والقريب ظل مرتبطاً بها.

نلحظ هذه النماذج تعبر عن قوة وشوق ولهفة العاشقة مما يجعلها توظف لنا بعض المفردات التي تدل على أنها هي ومعشوقها في نفس الرتبة والصف، وذو كيان داخلي موحّد مثل: ازرعني فيك، دعنا نمضي معاً، شمسك وغيمك أنا، لا تلمني على ما يأسر قلبي.

2. الشخصيات الثانوية:

الشخصية الثانوية في الرواية هي "التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل لسلوكها، وإما تبعاً لها تدور في فلكها باسمها فوق أنّها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها"[1]، معنى هذا أنّ الشخصيات الثانوية ذات قيمة كبيرة في العمل الأدبي، كما أنها تظهر بشكل سطحي، فهي لا تتميز بالقدر الكبير من الإثارة والاهتمام بشكلها وانتمائها، لكنها تبقى عنصراً فعالاً ومتجلياً في الرواية، كما أنها تحيي العمل الأدبي وتبث فيه روحاً أجنسية لما لها من دور لا يقل أهمية عن الشخصية الرئيسية.

أ. الرجل الغائب (رجل الغياب):

هنا تتبلور وتتشكل هذه الشخصية الثانوية من منظور الرّاوي، تلك الشخصية الغائبة، فكأن المرأة أخرجت من نفسها ذات أخرى، بمتابعة عشيقها وأنزلتها منزلة الكائن الموجود تخاطبه وكأنه حاضرٌ أمامها، أي تلك الشخصية الوهمية التي صوّرتها المرأة العاشقة لنفسها، مما استدل عليه الرّاوي بقوله: "أنفخ في روحها وأمنحها عمراً جديداً فقط لأرى كيف تبتسمُ النجوم كلما سكنتنا الحياة"[2]، الحبيب يدعو معشوقته إلى منحها عمراً جديداً يملئه الفرح والبهجة كي يعيشا حياة طيبة وهنيئة.

---

[1]– صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006، ص132.

[2]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص36.

أيضا من النماذج الواردة نذكر ما يلي:

"لا تلبسي لباس الحداد حزناً ولو أن السواد لون اشتهائك، حاولي أن تقللي من وجع الدموع وأنزلي نحو المدينة، فالمدينة كانت دوماً وعدنا ودرب هروبنا وملاذ جُنونا"[1]، المقصود من قول العاشق مواساة محبوبته وتحذيرها بعدم لباس الثوب الأسود لأنه لون الحزن والقهر، ولو كان ذلك لونها المفضل، كما ينصحها بعدم الوجع والبكاء والتقليل من الكربات، والتوجه نحو المدينة التي تستكنُ فيها وترتاح لها نفسها.

"أغمض عينك ماذا ترين؟ لا شيء، لا كائن غيرُك آراهُ"[2]، هنا من خلال قول الحبيب يبين لمعشوقته بأنه يراها في كل مكان وكل زمان ولا امرأة في قلب حبيبها إلاّ هي حتى ولو أعمى البصر عينيه الذي يريان بهما.

"اختاري أجمل الأزهار باللون الذي تشتهين، ثم بعثريها وطوحيها على حوف ساحلنا وموجنا ومراكب الصيادين فهم يقدرون عشرة البحر"[3]، يطالب الحبيب معشوقته باختيار أي نوع من الأزهار التي تلّون حياتها وينشرح بها قلبها وبعثرتها على حافة الساحل وعلى موج البحر الذي ينادي بالسعادة والسرور على رقة قلب الحبيبن.

من خلال ما استذكرناه من هذه النماذج حول الشخصية الثانوية المُسماة برجل الغياب، أن هذه الشخصية مُركبة وهي تلك الشخصية التي تعاني من تناقضات مع نفسها ومع محيطها، إضافة إلى تلك المشاعر المعقدة التي تجعلها ازدواجية أخلاقية واجتماعية تنعكس على سلوكها والتي تتحكم في المواقف المتشابكة التي تتخذها.

كذلك النماذج الواردة على البعد والفراق، أي ما نسميها بالبعد الزمني ما يلي:

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص207.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

[3]- نفسه، ص208.

"سنة تمضي وأخرى تجيء، وانت تكبر في منافي الروح وتؤنسها"[1]، كذلك قوله: "كل المسافات التي رافقتني تنام الآن في كراسة البنفسج الطفولية التي صنعتها من ورق الغياب وأنفاس الفرح وركض التيه"[2].

"مضى زمن وها أنا ذي أعود إليك، أسألك عن البرتقالة الأولى واللمسة الأولى، والمتعة الأولى"[3].

هنا نستحضر هذه الأقوال القائمة الدالة على البعد والوحش والشوق المتلذذ والمستعطش في الرغبة إلى لقاء الحبيب بالرغم من أنهما شخص واحد.

[1]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص22.

[2]– المصدر نفسه، ص23.

[3]– نفسه، ص138.

رابعا: الزمن في الرواية:

الزمن هو "العمود الفقري للرواية، والرواية فن الحياة، فالأدب مثل الموسيقى هو فن زماني، لأن الزمان هو وسيط الحياة"[1]، وقد أكد الكثير من الدّارسين على أن "الرواية هي فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتحضه في تجلياته المتلفة، الميتولوجية والداشرية والتاريخية والبيولوجية والبيوجرافية والنفسية"[2].

الرواية من أنواع الفنون الأدبية التي تتجاوب مع متغيرات وتطورات العصر، وتمس سلوك الناس وتفكيرهم.

"لقد تكونت الرواية في ظل دينامية خاصة لتنظيم العلاقات التي يطرحها الواقعي والاجتماعي والذاتي، بما هي العلاقات بطبعها التوتر والجدل في الغالب"[3].

فهذا النص قالب مفتوحاً وحر، حيث رفض المبدعون والروائيون تجارب وخبرات غيرهم في نظم وبناء أعمالهم الروائية، بل دعوا إلى التجارب والتجريب والبحث عن الجديد يستوجب تجاربهم المعاصرة، فالمبدع ينشأ في كل عمل إبداعي رواية جديدة في نمطها الزمني متضمنة رؤاه وقيمة تستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط، وتلك القيم وإيصالها للقارئ وجمع طرائق القصة وأدواتها فتنتهي في تحليل الأخير إلى معالجة التي توليها لقيم الزمن، وسلاسل الزمن وكيف تضع الواحدة في مواجهة الأخرى[4].

من وجهة نظر البنائية ليس بضرورة تتطابق الأحداث في رواية ما أو في قصة ما، لكن من ضرورة ترتيب الطبيعي لأحداثها، كما يجب احترام الترتيب الروائي لزمن من الباء إلى الياء، لأن الوقائع التي حدثت في زمن واحد وبذلك لا يستطيع أبداً أن يروي عادة الوقائع في آن واحد.

---

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 2004، ص36.

[2]- المرجع نفسه، ص39.

[3]- نفسه، ص40.

[4]- نفسه، ص41.

ويرى بعض نقاد الرواية البنائية أنه عندما "لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول أن الرّاوي يولد مفارقنا سردية، وإن الإمكانيات التي ينتجها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الرّاوي قد يبتدأ الرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكن يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى الوقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الآتي"[1].

وسنشير إشارة بسيطة إلى المفارقات الزمنية، والتي هي مفارقة تناقض ظاهري أو منطقي، يقول تودوروف في هذا الشأن أنه "من بين العلاقات التي تحفظها الأزمنة الداخلية ترتبط على الخصوص بالوصف الذي يوجد زمن الحكاية وزمن الكتابة"[2]، هذا يعني أن المفارقة الزمنية تحتكم إلى عناصر كرونولوجية جزئية داخلية داخل نظام العلاقات، تحكمها البنية الزمنية الكلية.

المفارقة السردية أو ما يسميه جيرار جينيت باسم المفارقات الزمنية، لأن الكاتب لا يحصر دوره فقط باللعب بالزمن من الحاضر إلى الماضي، بل يقوم بتعديل اتجاه السرد إلى السرد المنكسر، حيث يخالف فيه توقعات المتلقي الذي يدرك هذا الأخير توفق وتغير اتجاه الروائي، بحيث يستطيع اكتشاف وتأويل هذه الحركة.

وتعني المفارقات الزمنية حسب رأي جيرار جينيت "هي دراسة الترتيب الزمني مفارقة بنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في أي عمل أدبي ما سواء كان حكاية أو قصة، الاستدلال عليه من هذه القرينة غير مباشرة، ومن البديهي أن إعادة التشكيل ليست ممكنة دائما وإنما تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية القصوى، كروايات آلان روب، حركية التي يكون فيها الإرجاع الزمني مشوش عمداً"[3].

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص73.

[2]– تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ص110.

[3]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1996، ص47.

1. الاستباق:

ومعناه "حكي شيء قبل وقوعه، أو القفز إلى الأمام أو الإخبار القبلي"[1]، ومنه فالاستباق هو سلسلة الأدوار والأحداث التي تجاوزت المبنى الحكائي المسرود بتراتبية العرض المكتوب، أو قدمت على النهج الذي بدء به الراوي، لإشارة التشويق والتنبؤ بالنهايات من قبل المتلقي.

والاستباق "هو حركة سردية تقوم على أن يروي حديث لاحق أو يذكرُ مُقدماً"[2]، إذن فالاستباق مفارقة من المفارقات الزمنية عكس الاسترجاع، فهو تصوير مستقبلي في الحدث يذكر لاحقاً أي قبول وقوعه، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهدُ للآتي.

يرى حسن بحراوي في تعريفه للاستباق أنه "القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية"[3]، وهنا تتمثل في تجاوز فترة زمنية وتعديتها إلى فترة زمنية أخرى بشكل مقصود أو مباشر، أو غير مقصود وغير مباشر.

وقد عرّف موريس أبو نضال في قوله "يتوقف السرد المتناهي من الحاضر إلى الماضي ليعود إلى الوراء، أمّا في الاستشراف المستقبلي فالسرد المتناهي صاعد من الحاضر إلى المستقبل، يقفز إلى الأمام متخطياً النقطة التي وصل إليها السرد"[4].

ويعتبر الاستباق إحدى تجليات المفارقات الزمنية على مستوى نظام الزمن وتقسيماته تقسيمات الاسترجاع وهي:

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، والتبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص77.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص51.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 1985، ص80.

[4]– المرجع نفسه، ص80.

أ. الاستباق الخارجي:

وهو عبارة عن استشراف مستقبلي خارج الحد الزمني للحكي الأول على مقربة زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعاً، وهو أقل استعمالاً بالمقاربة بالصنف الثاني[1].

لقد سبق لنا وإن أشرنا على أن الاستباق والاسترجاع من أهم المفارقات الزمنية، إذ لا يمكن لرواية ما أن تخلو من هذين العنصرين، ومن خلال هذا سنرى مدى استعمال الكاتب واسيني الأعرج لهذه الاستباقات في روايته التي يهدف من خلالها إلى تشويق القارئ وجعله يسعى للوصول لذلك الحديث، ومن هذه الاستباقات:

- **الاستباق الخارجي في رواية "امرأة سريعة العطب":**

"كل ما سأقوله متأتٍ من هنا، من هذه الأبواب التي ظلت زمناً مغلقاً واتخذت اليوم قراراً بفتحها"[2].

في هذا الاستباق تنبأت العاشقة أن أبواب الحب والألم والوجع الذي هو شيء مكشوف في حياتها وسترى الوجع الذي تنساه الناس، جميع الوجع الذي يميز كل فرد عن غيره، ومن هنا قررت هذه العاشقة فتح هذه الأبواب فهي بحاجة ماسّة إليها، لأنها امرأة عائقة.

"ستجد بين يديك امرأة سخية في العطاء، تحبك بلا ميزان العقل في عمق الجنون"[3].

في هذا الاستباق تنبأت العاشقة لحبيبها الغائب أنها سوف تكون له امرأة كريمة تحبه بلا قيود ولا ميزان العقل، تحبه حدّ الجنون.

"سيأخذك من يديك، ويعبرُ بك كل القيامات اللصيقة بلحم العذراء، لا شأن له إلا أن يشتعل معك وراء حلم الجنون، وجدار الرجفة"[4].

---

[1]– عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2005، ص30.

[2]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص11.

[3]– المصدر نفسه، ص28.

[4]– نفسه، ص68.

هذا الاستباق خارجي، حيث تنبأت فيه العاشقة أن حبيبها أخذها بين يديه وعبر بها كل مراحل الحب والعشق، فأصبح حُلمها سوى أن تشتهيه بلا وقت ولا زمن ولا رقيب، حبٌ احتل قلبها وجسدها وتفكيرها.

ب. الاستباق الداخلي:

وهو استباق يقع خلاف سابقه داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول دون أن يتجاوزه، مع العلم أنه أكثر استعمالاً من الأول، كما أنه يعرض الخطاب الحكائي، كالاسترجاع الداخلي لخطر التداخل والتكرار، إلا أنه يتميز عنه بكونه يؤدي دور الإعلان (L'annonce)، وفي مقابل دور التفكير الذي يلعب آخر (Le rapple)، لهذا ارتبط دائماً وخصوصاً في الملاحم الهوميرية كما يسميها تودوروف بـ: عقد القدر المكتوب[1].

- **وظائفه:**

للاستباقات وظائف منها: أن الاستباقات تعمل بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من الأحداث الرئيسية ومهمة، ويختلف لدى القارئ أفق توقع وانتظار وتنبؤ بالمستقبل الحدث والشخصية، وتعلق على حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث فيكشفها الراوي للقارئ وتجعل القارئ مشاركاً في البناء للنص، فتوجه انتباه لمتابعة تطور الشخصية لحدث وتجعل القارئ مُسهماً في بناء النص من خلال التأويلات، وتجيب على التساؤلات التي يطرحها[2].

وتلقي الاستباقات الضوء على ما حدث ما يعنيه لما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ وإنباء بمستقبل حدث من خلال الإشارات وإيماءات والرموز الأولية تمنح القارئ إحساس بأن ما حدث داخل النص من حركة وعلاقات لا يخضع لصدفة ولا يتم بصورة عرضية، بينما يمتلك الراوي خطة وهدف يسعى إلى بلورتها في النص[3].

---

[1]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الرباط، ط1، المغرب، 1999، ص157-158.

[2]- عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص95.

[3]- المرجع نفسه، ص95.

- **الاستباق الداخلي في رواية "امرأة سريعة العطب":**

"سيكتشف فجأة أن الألم الذي فيَّ، انتقل إلى خلاياه ودمه"[1]، هذا استباق داخلي تنبأت به العاشقة أن من يقرأ أوراقها سوف يدرك حجم النار التي في قلبها وخوفها وألمها الذي أصابها جرّاء حبها لحبيبها دائم السفر والغياب.

"سأموت مخنوقة بدمعة أو شهقة أو كلمة، اليوم صممت أن أفتح هذه الأبواب كلها، بَاباً باباً، وراء كل باب قصة مستورة، وأمام كل باب كومة رمادٍ كثيف"[2].

هذا استباق داخلي تنبأت العاشقة بأنها إن لم تفتح أبواب الحب والألم والوجع فإنها ستموت مخنوقة، فهذه الأبواب المستورة تخفي وراءها كومة كبيرة من الحزن والألم والحنين، فهي لم تعد تخاف من مواجهة القدر، فهو لم يكن رحيماً معها ولم ينصفها دائماً.

"سأموت إذ ترحل يوم تُسدلُ ستائر النور في عينيك، لا لأن بي شهوة القبر ولا فتنة المطلق، لكن لأني كلّكَ حين تنسى بعضك، وبعضكَ حين ينساكَ كلَّكَ"[3].

استباق داخلي تنبأت العاشقة بأنها سوف تموت إن توقف حبيبها الغائب عن حبها، فهي امرأة ثَقُلَ حُزنها وكثُر هَمُهَا ولم تعُدْ تجدُ مكاناً في قلبها للفرح، يوجد فقط مكان للرماد والغيوم والموت.

"سأسبقك نحو صمت النهاية لأكون فراشك وظلّك، وأوقظك لأشرِكَكَ أنفاسي وبقايا الشعاع الذي في عيني، لا تسألني كيف؟ لكني سأكونك: جسدكَ المتمادي في الغيّ والجنون، لغتك التي تخترق صمت القبر"[4].

هذا الاستباق داخلي تنبأت العاشقة بأنها سوف تسبق حبيبها الغائب نحو الموت إذ لم تسمع صوته ولم تراه، فهو هبل التفاصيل والقلب وشمس حيث تغيب العصافير والغيم وقمم الجبال التي لونت طفولتها.

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص09.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

[3]- نفسه، ص24.

[4]- نفسه، ص24.

"لم أكن أعرف أن سؤالاً صغيراً سيسرقني أبداً نحوك ويدفنني إلى الأبد فيك، بل لم أدر يوماً أن شمساً صنعتها بأناملي ولغتك يمكن أن تصبح ظلاً، ثم هواء، ثم غياباً"[1].

هذا الاستباق داخلي رأت العاشقة بأنها لم تكن تعرف أن حبيبها الغائب وهبلها الكبير سوف يسكن قلبها ويسرق عقلها، ولم تكن تعرف أيضا أن من رتب لها مواعيدها سيخون ويتلاشى مثل الملح، ولم تكن تعرف أنّ من مدَّ يداً لتمس قلبها كانت يداً مشبعة بالألم والحنين والأنين، حبيبها الذي مضى في أدغال الذكريات أصابها بالجنون، حبيبها مضى في زمن أوسع من الدنيا.

"ألم تعرف بعد أنك مهما فعلت، سأظل تيهك المقيم أبداً فيك؟ افصلني عند إذا استطعت أو أتركني أموت ميتة من تجلى لنفسه فبدا أصغر منها"[2].

هذا الاستباق كذلك تنبأت فيه العاشقة بأنها تظلُ تحبه، فهو من سرق منها الغفوة والسكينة، فهو لا يستطيع فصلها لأنها تحبه أو يتركها تموت، فهو لا يرغب في هجر قلبها ولا يدرك عمق المسافات والجرحات، فهي امرأة غير قابلة للقسمة وترمي في زاوية النفايات، تريد أن تحيا معه وتموت معه.

"ستقول عن بوصلتي ضاعت، أو مستها صاعقة الوقت، ليس مهماً، قل ولا تترك ضحكتك وحريقك في داخلك يشتعل"[3].

في هذا الاستباق تنبأت العاشقة فيه عن سؤال الذي شغل عقل هبلها الأعظم، فهي تحب أن تسمعه، فهي من فرط حبها له نسيت كل مواعيدها، نسيت كل طفولتها.

"سيغمرك الغيم غداً وأنت تمسين على ساحلنا المنسي، وضباب البحر وموج المنافي"[4].

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص51.

[3]- نفسه، ص65.

[4]- نفسه، ص66.

هذا الاستباق داخلي تنبأت فيه العاشقة أن حبيبها سوف يغمره الغيم في الشاطئ المنسي وهُما معاً في أرض رطبة شهية مثل التمر المعسل، فلا أحد يمنعها، ولا أحد يمكن ولا يملك حتى إزالتهُما.

"سيدفئك شعاع الفرح المتسرب من قلب حبيبك وعينه، سيغطيك بكل فصول النور وظلال الغيم والريح، ثم يرمي على رأسك بخور الأولين لتفادي حقد العين، ويقسم أنه رأى ما لم تريه أبداً"[1].

في هذا الاستباق تنبأت فيه العاشقة أن شعاع هو من يدفئ قلب الحبيب بالفرح والنور، فحبيبها رجل يعشق السفر والبحر، رجل مشبع بالحنين، رجل ينزع عن الأنثى قماطتها ويجعلها امرأة ذات جسد صافي كالفجر، رجل يمنحُها الرياح لينحت فيها الخوف والعزلة ويلبسها لباس الألم والحنين.

"الآن سأعقد على قلبك واستفرد بروحك، فقد أنبتَّ في جسدي قطرة الغواية، وغيمة الشهوة لأصبح أخيراً شريكتك في المعصية المُثلى"[2].

هذا الاستباق داخلي تنبأت فيه العاشقة بأنها سوف بحبيبها الغائب الذي جعلها امرأة ذات شهوة، امرأة سكنت فيه وأحبته بلا قيود تُكبلها منحها الشوق والفرح.

"فأنا سأنفجر، لا طاقة لتحمل ألم آخر كيفما كان لونه وميزانه، نعم كما كنت تقول، الحب أن نكبر في الآخر وكأننا هو، ولكن الحب أيضاً أن نمضي فينا حتى انتهاء المسافة، ولا نسأل عن الظلمة التي في الداخل ولكن عن النور الذي يسحبنا نحو المخرج"[3].

هذا الاستباق داخلي كما تنبأت فيه العاشقة على أنها سوف تنفجر، فهي لا تتحمل ولا تتقبل الفراق والفراغ والمسافة ولا الظلمة التي في داخلها، فهي تبحث عن مخرج نحو النور.

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص67.

[2]- المصدر نفسه، ص69.

[3]- نفسه، ص71.

"قل لي أحبك، ولا تسأل عن الباقي، سيعرف قلبي كيف يساوم موته قبل الرحيل، أحبك تكفيني لسجن العالم كله في عمق كفي، والهرب بالشمس نحو كوخي والنوم بلا سؤال ولا عودة محتملة، في التربة التي صنعتني"[1].

هذا الاستباق داخلي تنبأت فيه العاشقة أن قلبها يعرف كيف يموت إذا ما رَحَلَ حبيبها، فهي تُحبه تتوهم نفسها بأنه مازال معها، ولم تفقد الأمل في انتظاره لأنه منحها حلم العشاق المهزومين.

2. الاسترجاع:

يمثل الاسترجاع تقنية زمنية يستطيع السارد من خلاله العودة إلى زمن سابق مرت به ذاكرته، وهو "مخالفة لسير السردْ تقوم على العودة بالسارد إلى الحدث سابق وهو عكس الاستباق"[2].

يسمي البعض الاسترجاع بالسرد اللاحق والبعدي، ويعتبرونه سيّد أنماط السرد جميعاً، ومن ثم "يشكل كل استرجاع، بالقياس بالحكاية التي تنتمي إليها حكاية ثانية زمنية تابعة للأولى"[3].

وقد عُرف الاسترجاع في علم النفس كونه "التطلع إلى الوراء والنظر في التجارب والخبرات التي عاشها المرء في الماضي، يستخدم اصطلاحاً للدلالة على استبطان أي خبرة انقضت ومرّت لتوِهَا، وهو يؤلف في ظل ظروف معينة النوع الوحيد الممكن حصوله في الاستبطان"[4].

إن الاسترجاع في منظور جيرار جينيت نشأ في ظل الملاحم، إلا أنه تطوّر بتطور الفنون السردية فاتجه إلى الرواية الحديثة وأصبح من أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية،

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص102.

[2]- عبد المنعم زكي القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 2004، ص110.

[3]- المرجع نفسه، ص111.

[4]- نفسه، ص111.

وقد تطورت تقنية الاسترجاع في الرواية الحديثة نتيجة لتطور النظريات النفسية التي درست الشخصية الإنسانية ومستويات شكلها، وعبر تطور مراحل الزمن وتعبيراته"[1].

إن شيوع تقنية الاسترجاع في النص الروائي تدفعنا إلى التساؤل، وهي تعد ضرورة جمالية وفنية؟ يكشف لنا التساؤل السابق عن أهمية الاسترجاع في النص الروائي وما يحققه من مقاصد ووظائف يمكن حصرها فيما يلي:[2]

- سدّ الثغرات التي يخلفها السارد الحاضر.
- تقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية ويريد الراوي إضاءة سوابقها.
- يكشف الاسترجاع عن عمق التطور في الحدث والتحوّل في الشخصية بين الماضي والحاضر، ويبرز القيمة الدلالية من خلال المقاربة في الوضعيتن.
- تنوير اللحظة في حياة الشخصية وفعلها، من خلال استعادة الماضي.

فالاسترجاع آلية يوضحها الراوي لتغطية الغفلات التي تجاهلها، وتجاوزها زمن القصة، فيستعين بها لسد الثغرات التي يخلفها السرد أثناء استئناف الكلام، كما تعتبر هذه التقنية بالنسبة للمتلقي فرصة لاستيعاب أكثر الأحداث الروائية، ولاكتمال ملامح بعض الشخصيات الروائية التي كانت مُبهمة في ذهنه، ومن بين أهم هذه الآليات نذكر:

- الاعتماد على الذاكرة في استشارة الذاكرة الماضية لأن الماضي مخزون منسوج فيها.
- استخدام المونولوج الداخلي أو المفاجئة النفسية في عملية استرجاع الماضي ونسجه في المقاطع السردية الحاضرة.
- الاعتماد على الحوار الخارجي في عملية الاسترجاع[3].

---

[1]– ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص53.

[2]– ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص194.

[3]– عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص35.

أ. الاسترجاع الخارجي:

ويطلق على استحضارات التي تبقى في جميع الأحوال، وكيفما كان منها خارج النطاق الزمني للمحكي الأول للاسترجاعات الداخلية التي تظل منحصرة داخله، وتوظف عادة قصد التزويد بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى وما يجري من الأحداث، أنه يمثل نوع من النماذج والتنافر على مستوى المحكي، فهو محتوى حكائي مخالف للمستوى المحكي الأول[1].

- **الاسترجاع الخارجي في رواية "امرأة سريعة العطب":**

إنّ تغير الزمن داخل أي نص يؤدي إلى خلق قصة بزمن مختلف على الزمن الأول، لتعتبر أن وجود قصة أوّلية تجري في نقطة معينة عن طريقها نستطيع تحديد المواضيع الزمنية، ومن أهم هذه الاسترجاعات الخارجية التي وظفها الكاتب ما يلي:

"كانت شهوتي أن أجري بمطريتي نحو بوصلة قلبك، لكنك مرة أخرى كنت بعيداً، ولم تر شعلتك الأولى فيَّ، حلمي المستحيل أن ألمسك كما يشتهي عشقي لك"[2].

هذا الاسترجاع خارجي، فقد استرجع الرّاوي شهوة العاشقة ومطريتها العاشقة مثلها، حيث كان الجو ممطراً وحبيبها كعادته غير موجود فيها، تمشي وحيدة كاليتيمة في الأمطار وقلبها ثقيل أضعفته كثرة الذكريات، كما أنّ مطر باريس يشعرها بالجنون نحو حبيبها ويمنحها فرصة الحياة أو الموت على حدّ تعبيرها.

"كانت الحياة أقوى وأبهى، عندما سألتك وأنا أغوصُ مرتجفة في صدرك الدافي، ماذا لو سجنتني الحافة نحو الفراغ وانتهيت؟"[3].

هذا الاسترجاع خارجي، استرجع الراوي فيها سؤال العاشقة لحبيبها، حيث كانت الحياة جميلة وسعيدة مع حبيبها حتى أَشْفَةَ الشمس مستمدة بدفئيها يتأملان زرقة البحر ولمعت الموج وملامح التي كانت كبحر من ماء.

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص76.

[2]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص49.

[3]– المصدر نفسه، ص57.

"كانت باريس تودع شمسها الباردة قطرات صغيرة تسابقت لتلوث قلبي وكل بقايا الجسدِ المنهك وحرائقه"[1].

هذا الاسترجاع خارجي، استرجعت فيه العاشقة جوّ باريس وطقسِها البارد والأمطار فيها كانت تعشق باريس ومظهرها وسماءها الباردة، فهي مدينة العشق والحب والشوق.

"كانت تسمعك وأنت تنشد النشيد القديم"[2].

استرجاع خارجي، هنا استرجعت العاشقة ذكرى حبيبها وهو طفل صغير تحت شجرة الجد الأول ينشد الأناشيد القديمة.

"كانت السماء باردة، بلا نجمة العاشق ولا غيمة الغريب، ماذا أقطف لك في هذا الصباح غير هذا الخوف الذي هربنا منه زمنا طويلا قبل أن ينبت فيها"[3].

هذا استرجاع خارجي، استرجعت فيه العاشقة سماء باريس الباردة بلا عشيقها الذي خلف لها الشوق والحزن والخسارة، مضى حبيبها وتركها وحدها في ظلمات تقاوم الرياح وعواطف النسيان.

"كان يمكن أن يكون هذا اليوم المشمس أبهى من لمسة ربيع، لو لم يسرقه النزيف الذي فينا"[4].

هذا استرجاع خارجي، استرجعت العاشقة أنه كان بمكان الخوف من الماضي دفين ووجع الحب وأنين القلب وقساوة الحب أن يحلّ محله يوم مشمس لا شوق فيه ولا قلب يرتعش بعطر شهوتها.

"كنت ضائعة في شارع بلا اسم عندما سرقني الخبر، أُسكِتُ صرختي يكفي كي لا أتبعثر لماذا تذهب الآن يا قلبي وأنا مازلت أبحث عنك منذ سنوات خلتْ"[5].

---

[1]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص61.

[2]– المصدر نفسه، ص82.

[3]– نفسه، ص111.

[4]– نفسه، ص123.

[5]– نفسه، ص127.

هذا استرجاع خارجي، استرجعت العاشقة وقت ضياعها في شارع نتيجة ما أصابها من ألم وحزن وشوق الذي سرق منها الفرح والبهجة واختار لها طريق اليأس والشك والحنين، كما أن حبيبها منحها امرأة أصبحت يتيمة وحيدة، امرأة بلا سند ولا متكأ ملعونة بحب حبيبها الغائب.

ب. الاسترجاع الداخلي:

وهذا النوع من الاسترجاعات نجده في الحالة يكون فيها المدى أو الاتساع لا يخرج عن المحكي الأول أو يتجاوزه[1].

- **الاسترجاع الداخلي في رواية "امرأة سريعة العطب":**

"كانت الأوهام التي تسكنني، وكيفما كانت رعشتي بين يديك أو في غيابك، أحبك ولا يقين لي إلاّ سراب العشق المنتشي بحمله الجميل"[2].

في هذا الاسترجاع، استرجع الرّاوي الأوهام التي كانت تسكن المرأة العاشقة، والرعشة التي تعشر بها وهي بين يدي حبيبها أو حتى في غيابه.

"لم أكن أعرف أنّ اليد التي امدت لتمس قلبك كانت مشبعة بالأنين، حبيبي الذي مضى في أدغال المطر وعصف الرياح، سمعت صمتك فالتفت صوبك كأنك رجل الأقدار المشتهى"[3].

في هذا الاسترجاع، استرجع الرّاوي حالة العاشقة التي لم تكن تعرف أنّ يدها التي مدّدتها نحو قلب حبيبها لم تكن سوى يدٍ مليئة بالخوف والحزن والألم، وهذا الاسترجاع مؤلم تذكرت فيه العاشقة حبها الأبدي نحو حبيبها.

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص77.

[2]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص30.

[3]– المصدر نفسه، ص31.

"هل أنا هو أم هو أنا؟ كيف لهذا الطفل المعاند أن يكبر في غيابي، وكيف له أن يهرب مني، نحو المستحيل؟ كان قطعة من الصدفة، وفوضى الفراش، فأصبح ملمسا ومدينة، خلقنا واحداً لم نتمزق في الرحم إلى اثنين"[1].

هذا استرجاع داخلي، حيث استرجعت العاشقة حبيبها الغائب وهو طفل معاند يكبر في غيابها ويهرب منها نحو المستحيل، فأصبح مدينتها وفراشها خُلقاَ من نفس الرحم.

"برجل يشبه نفسه، ظله كان فينا، قضينا العمر في تفاديه دون أن نعلم، قبل أن ننام بين ذراعيه، ننتشي بزمن ظل مُخبأ فينا، وندرك كم كُنا أغبياء وكم من الوقت ضاع هباء، أو سُرق"[2].

هذا استرجاع داخلي، استرجعت العاشقة الحلم الهارب بحجم تفاحة التي حاولت جاهدة تفاديه، لكن ظله كان فيها وفي حبيبها الغائب الذي سلمته مفاتيح قلبها وأتعبها وأصابها الجنون.

"كان هنا ثم انطفأ في سكينة، للقلوب لغتها ونواياها المعلنة والسرية فلا ترغمه على شيء لا يريده"[3].

استرجاع داخلي، استرجعت فيه العاشقة حبها الذي أطفأه حبيبها بغيابه، وقلّة اهتمامه، فهي لا تريد محاسبته أو رحيله فقط، تريد إيهام نفسها بحبه لهاَ وأنّه مازال معها.

"كم كان الوقت ضيقاً حبيبي، وكم كنّا أغبياء، ضيعنا ما لا يجب أن يضيع، كيف استقام لنا الرضى ونحن نحرق الأيام بنفس اللغة، ونفس الأحكام"[4].

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص82.

[2]- المصدر نفسه، ص91.

[3]- نفسه، ص103.

[4]- نفسه، ص108.

هذا استرجاع داخلي، استرجعت فيه العاشقة الوقت والزمن الضائع في غياب حبيبها التي قتلها وجعلها مكبلة بالأسئلة القديمة، جعلها امرأة سراب وسيدة الظل لا تنشئ حياة ولا فرح ولا أحلام، لكنها ملكة النجوم في عرش العاشقين.

"وأنّ الوردة التي ظننتها لك، كانت لعابر محمل بمطر الغريب، هذا هو التخلي يا قلبي وأكثر، إذ تنسى فجأة أن الحياة التي منحتها بسخاء ابتلعتها رياح بلا ملامح، خفّف حبيبي من وطء الكلمات الشقية"[1].

هذا استرجاع داخلي، استرجعت فيه العاشقة ألمها وحزنها على تخلي حبيبها لها واشتياقها له، فهي تحيا حياةً بدونه وتعيش على أمل ملاقاته، تحيا على حافة الشك والظنّ بأنه يعود ولا يعود، يأتي ولا يأتي.

"لا أحد ينطق، ومن تكلم خفف من الجريمة: مجرد وردة كانت ستجف في حدائق النسيان، هو من جرّها إلى ساحة الكوريدا وأعطى لموتها معنى"[2].

هذا استرجاع داخلي، استرجعت العاشقة حالة بحيث شبهت نفسها بوردة مذبوحة عندما تجاهلها حبيبها ولم يسأل عنها وعن حزنها، فحبيبها بلا قلب ولا رحمة ولا دم ولا روح.

"هذه الأنا التي كانت المرهفة كفجر العاشقة والخارجة من رحم الظل الهارب، كفّت منذ ثواني الليلة الماضية، عن أن تكون أنا تسربت مني كما اليد من العجين"[3].

هذا استرجاع داخلي، استرجعت العاشقة شعورها المرهف، امرأة هربت من جرح، امرأة سدَّ العشق والحزن والألم كل دروبها.

"كان يقشرها بحب وسكينة وانتظار، كمن يعري امرأة يعشقها حتى تتجلى الحياة بالنور المخبوء.

كان البرتقال ماء حياته، إذ تموت من العزلة، السواقي.

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص125.

[2]- المصدر نفسه، ص131.

[3]- نفسه، ص132.

كان شوقه إذ تغفو الحواس من فرط التيه.

كان سحره الأبقى أذيّ محي كل لون السماء. من يعرف الذي أعرف؟"[1].

هذا استرجاع داخلي، حيث استرجعت العاشقة ذاكرة قلبها المحطم الميت في جهنم النهاية، فشبهت نفسها بفاكهة البرتقال التي تقشر بحب وسكينة وانتظار.

[1]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص136.

خامسا: بنية المكان:

المكان الروائي والسردي من المفاهيم التي صعب ضبط مفهوم لها، ويكون شاملاً نظراً لكونه يتخذ أشكالاً متعددة، مع ذلك فإن الناقد الأدبي المعاصر وخاصة النقد الروائي قد حاولوا الاهتمام بهذا العنصر، حيث لا نجد قراءة أو دراسة وجهت إلى العالم الروائي إلا وذُكر فيها المكان كعنصر وقطعة مميزة على مستوى الرواية، وعكس ذلك فإن عنصر المكان لم يؤخذ بعين الاعتبار وأهمل من طرف النقاد الغربيين والغرب، رغم اعتناء الروائيين به، "لكن كل هذه العناية الشديدة التي حظي بها الحيز في الإبداع العربي على مختلف أجناسه لم يحظ في الدراسات والتحليلات العربية للرواية، حيث ظل التعامل مع الحيز جاريا على شيء من الاستحياء والتخوف... على عكس التعامل مع الشخصية، والمكونات السردية الأخرى"[1].

ومن هذا المنطلق وبمعنى آخر أن الحيز المكاني ورغم دراسته في ما يُسمى الرواية، إلا أنه لم يعامل كالعناصر السردية الأخرى، فتحليلاته كان فيها نوع من التردد والخوف من التعامل معها رغم أنه لقي اهتمام شديد في الإبداع على امتداد أجناسه.

ولا يمكن أن نتخيل الرواية دون المكان كركن وعنصر أولي، فهو "لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا ثنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعداً جماليا من أبعاد النص الأدبي"[2].

فالمكان هو من يجعل أحداث الشخصيات في ذلك الحيز المكاني أو الإطار الجغرافي تعطي بُعداً آخراً جمالياً للنص وحضوراً فريداً ولما لا نقول عنه تشويقاً وإبداعاً.

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص210.

[2]– أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، ط2، القاهرة، 1988، ص03.

وقد يُسمى أيضا بالفضاء أو الحيز، ويقول عبد المالك مرتاض في ذلك "لقد ضمننا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابل للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (Espace/Space) في ظل كتاباتنا الأخيرة"[1].

فهو لا يقبل فكرة تسميته بالفضاء، إنما بالحيز ويبرز ذلك بقوله: "إن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس على الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله النثر، والوزن والثقل، والحجم، والشكل..." [2].

فهو يرفض ما يُسمى بالفضاء ويستخدم مفردة الحيز لأنها في رأيه الخاص شاملة، بينما الفضاء معياري فهو قد يعبر عن الفراغ واللاشيء.

وفي رواية "امرأة سريعة العطب" نجد واسيني الأعرج يجعل طبيعة تقنية وصفه للأمكنة توهمنا بواقعيته، والتي يستخدمها في جل رواياته والتي نعتبرها بصمة للروائي واسيني الأعرج، أو يمكن القول عنها لغة خاصة به لمعرفة من الروائي وهو يهتم بطريقة الوصف بدرجة أولى، والشخصية بوصفها للأماكن والأشياء هي ميزته في ذلك لإعطاء التصورات عن الأمكنة.

أما بالنسبة لرواية "امرأة سريعة العطب" فقد اعتمد واسيني الأعرج على الأوصاف الشمولية للأمكنة والحيز الذي تستند عليه الأحداث مثل (المدينة أو البحر)، ولا ننسى التجريب ومظاهره المتجلية في الرواية المعاصرة في هاته الرواية، ونقسم ذلك فيما يلي:

1. الأماكن المغلقة:

وهي الأمكنة المحدودة، وبتعريف آخر هي "الفضاءات التي ينتقل بينها الإنسان، ويشكلها حسب أفكاره والشكل الهندي الذي يروقه، ويناسب تطور عصره، وينهض الفضاء

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص121.

[2]– المرجع نفسه، ص121.

المغلق كنقيض للفضاء المفتوح، وقد جعل الروائيين من هذه الأمكنة إطارات لأحداث قصصهم ومتحرك شخصياتهم"[1].

وهي التي تعبر على حالة الشخصية عادة، فهي الملاذ الوحيد لمشاعرها، ومن بين ذلك الأمثلة في المدونة نذكر:

- **غرفة الخلوة:**

وقد بيّن واسيني الأعرج فيها قصر هذه المرأة لدرجة عزلتها في هذا المكان المغلق المنقطع عن العالم، فهو اجتماع الأحاسيس، فهو كان المكان لحسرتها على نفسها والدليل على ذلك نذكر:

"ثم ماذا لو عرفت حبيبية أن امرأة مثلي تموت في كل ثانية سبعين ألف مرة، وأنني كلما انتصرت على الموت، وجدتُني فيه ميتة؟ فهل تتحمل هذا النزف الذي كلما اتسع، تأكد لي أني أفتقدك؟ ألم تمل بعد من حكاياتي الحزينة وقهر العزلة في غرفة الخلوة؟ شغفي بكَ، هو تماهي فيك. كلما صليت لله استغفرته لأني أشربك حبك به. لا حب لي فيه إلا بك. لا صلاة تستهويني إلا لكَ، لا صوم لي إلا جوعك، ولا قبر لي إلا ترابك. لا بيت لي إلا لغتك وأسرار جملك الخفية. لا سرير لي إلا كفيك وذراعيك وصدرك وبعض غيمك. أم تملّ من دمعي وخوفي وغيرتي وهبلي؟ ألم يساورك يوما شك في أن أقتلك فقط لأستفرد بك خارج كل العيون؟ كم هو مضن جرح يكبرنا عمرا، كلما رتقناه زاد اتساعا"[2].

يصف واسيني الأعرج هذه المرأة في غرفتها بشتى أنواع أوصاف الحزن والاشتياق دون النظر لما يحيط بها في غرفتها، خاصة كونها لا تشعر إلا بذلك الفراغ دون حبيبها، عكس الشخص العادي في بيته فهو طمأنينة له ويمثل الأمان أمالها، فهي مقترنة بذلك الشخص الغائب وحبها للأشياء التي تفعلها في بيتها مقترنة به وبوجوده.

وهنا موضع آخر ذكرت فيه الغرفة كمكان مغلق، تقول فيه امرأة العطب:

---

[1]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات حبيب الكيلاني"، عالم الحديث، ط2، الأردن، 2010، ص204.

[2]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص28.

"كل صباح أفتح نوافذ غرفة النوم من أجلك، حتى وأنت غائب في تيه الأسفار، وأغرِقُها بألف شعاع جميل، أختارها وفق ما يشتهي حبيبي. كل صباح أخطو خطوة أو خطوتين ثم خطوات، لتستعيد الحياة فيّ حركتها وجنونها بلا كلل ولا ملل"[1].

ويتضح من خلال ما قالته العاشقة، وكأنها تخبره أن حبها سيكون في السر والعلن، وفي غيابه أو حضوره، لدرجة أنها تؤدي وتفعل الأشياء التي يحبها في غيابه وكأنه موجود، وما فعلته في الغرفة مثال على ذلك.

- **المقهى:**

هو من الأمكنة التي يجتمع فيه الأصدقاء وتبادل الأحاديث والأخبار، ويعبر عنه حميد لحميداني فيقول: "المقهى من الأمكنة التي لها خصوصيات تجعلها دائما مادة أساسية في الرواية، أن لهذا المكان حضور كبير، وهذا الأمر لا يقتصر على الروايات الواقعية، ولكن أيضا على الروايات الجديدة، فيتحول المقهى إلى مسرح منفرد للأحداث، بحيث يبدو وكأن هذه القصة لا يمكن أن تتم إلا بوجود مقهى"[2].

وهذا ما يحدث في أغلب الروايات، فالمقهى لا يكاد يخلو في رواية خاصة عندما يتعلق الأمر بالجو الرومانسي والاكتفاء بين الحبيب وحبيبته، إلا أن هذا ليس ما حدث في روايتنا اليوم، وفي ذلك يسرد الراوي الآتي:

"البارحة كنت غبية فأخطأت موعدي مع المطر، هل من عاشقة مجنونة تؤجل مطره حينما يفاجئها؟ عاتبت قلبي، لأني رأيت المطر يمر من وراء نافذة المقهى الأنيق، ولم يأبق بي على غير عادته. الذين عرفوه ركبوا نداه وغيمه وماءه، فتماهوا في سماء الفرح الذي لا يأتي

[1]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص206.

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص72.

دائما، وفي ألوانه السخية. نحن من مدن لا روح تسكنها، الفرح فيها جاف، ونعانق بذراعي الشجر الميت، كل أشواقنا المؤجلة"[1].

يظهر على شخصيتنا أثناء كلامها في المقهى الحزن وذلك على عدم حضورها وذهابها تحت المطر، رغم كونها عاشقة مجنونة على حد قولها، فالمطر للعشاق وهو من أكثر اللحظات رومانسية التي قد يجتمع فيها العشاق، وقد لامت أشد اللوم عدم خروجها للمطر رغم كونه يبعد عنها خطوة واحدة وراء نافذة المقهى، فهي ترى المطر تجسيد للحبيب في قولها:

"يعلم الله وقلبي المتغير كم اشتهيت أن أتعلق في ذراعك حفنة من الألوان وحينها لا ينتهي، وأمضي عاشقة تحت مطري الذي في قلبي ورأسي"[2].

وهنا بوصفها للمطر في قلبها ورأسها لا يمكن أن نصل لنتيجة غير كونها كناية عن حبيبها، وكما ذكرنا فهي ترى نفسها قد فلتت عليها سعادة العشق وشعوره في تلك الأمطار في قولها:

"كيف لي أن أغفر لي مرور المطر على مسافة خطوة مني ولم يبللني. لم أدرك حماقتي إلا عندما طلب شمس تنبئ بأن المطر الذي مر من هناك، قد غاب وانتهى في سلطان الشوارع البعيدة"[3].

- **النافذة:**

في هذا المكان شخصيتنا المحورية تتوهم رؤيتها لحبيبها واجتماعهم تحت عنوان الشوق في قول الكاتب:

"لي في هذا الصباح المعطر بالأنواء، موعد مع شوق لا يشفيه إلا مطر الحنين. من وراء زجاج نافذة البيت القصي، أراك تعريني على مهل، وتغسلني من ثقل الأسفار"[4].

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

[3]- نفسه، ص60-61.

[4]- نفسه، ص92.

والشخصية هنا وصفها نفسي "بوقع الأماكن والأشياء على النفس، ومدى تأثرها بها مما يطبع الأماكن بطابع شعوري خاص... ولهذا أكثر كُتاب تيار الوعي من هذا الوصف، في الوقت نفسه لم يهتم به كُتاب الواقعة الذين اهتموا بالوصف الخارجي عن الطبيعة النفسية للشخصية"[1].

أي أنه لا يعطي أهمية الحالة النفسية للشخصية والتأثير والتأثر بالمكان، فهو يلمح ولا يفصل في طبيعة الأمكنة وذلك نسبة لنفسية الشخصية عكس ما يسمى بالوصف الموضوعي، ويقوم فيه الكاتب "باستقصاء عناصر المكان الخارجية المكونة له التي تساعد على معرفة أبعاد الشخصية وما يميزها من صفات تختلف بها عن غيرها من الشخصيات الأخرى"[2].

فهو يفسر الحالة النفسية ويبررها عندما يؤول الأمر إلى هذا الوصف الموضوعي.

أما بالنسبة لشخصيتنا فنرى أنها تعيش حالتها النفسية والمكان الذي ذكرته في رأسها ومخيلتها فقط، وتنتقل بين الأمكنة بطريقة عبثية وكأنها لا تصف المكان في حد ذاته ولكن نفسيتها فتقول: "أركض كما طفل الصحاري، على حافة بحر يتخيله، يغمض عينيه أمام موج يكبر فيه، ويتخفى بين النخيل من غيم جاف، مثل بالرياح وبعض الماء الأصفر"[3].

وبذلك فهي وكأنها تصور لنا وتصف مخزونها الداخلي أكثر من تركيزها على المكان الخارجي.

- **عتبة البيت:**

يمكن اعتباره مكان مغلق أيضا خاصة وأنه ذكرى خاصة لشخصيتنا الروائية بقولها: "احترقت ليس بعيدا عند عبة البيت القديم، أشتهي أن أنام في حضن أمي التي سرقوا منها النشيد الأول وسحر الملامح"[4].

---

[1]- إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية "الحواف"، مجلة فصول، ع02، 01 أفريل 1993، ص314.

[2]- المرجع نفسه، ص314.

[3]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص92.

[4]- المصدر نفسه، ص118.

وشخصيتنا في هذا الموضع تكابد شوقها لبيت وحضن أمها التي سرقوا نشيدها وملامحها بفعل الحرب، وهي هنا تسترجع ذكرياتها الأليمة وتخاطبه في نفسها بقولها: "أنت ميراث فرحي الأوحد. أعدني إلى حضنك لكن لا أنسى أني مازلتُ حية. أسكن بؤبؤ العين لكيلا تسرقني منك ظلمة المتاهات الثقيلة"[1].

وتعتبر هذه المرأة أن حبيبها الفرح الوحيد الباقي في حياتها، وهي تهمس احتياجها لضمّه ويعطيها سبب كونها مازالت حيّة وأهل العيش.

وهناك أيضا موضع آخر وهي عند عتبة بيته فتقول: "منحتك الحياة عندما وقف الموت عند عتبة بيتك، ومنحتني بعض عمر مازلت ألتصق به كالغريق"[2].

وشخصيتنا هنا لا تتوانى في ذكر كونهم لبعض الحياة والعمر، فهي تكرر فكرة أن الحياة لها بدونه وترى نفسها أيضا سبباً لعيشه وسعادته.

- **المطار:**

من الأمكنة المغلقة، وهو المكان الذي تقلع منه أو تتوقف فيه الطائرات، وتم ذكره في الرواية من أجل لحظة انتظار المرأة لحبيبها، وذلك بقول الكاتب:

"أنا في المطار يا قلبي، وسأكون بعد نصف ساعة بين ذراعيك. أو تبحث عني بعينين متعبتين في مطارات الوصول"[3].

لكن كعادة شخصية المرأة في هاته الرواية، فما تقوله لا يعني حدوثه، بل هي ترجو كونه يأتيها من غربته، ويصور لنا الكاتب ذلك من خلال حالتها وشعورها، ويغير في الأمكنة وينتقل فيما بينها وكأنه بذلك يواسي هذه المرأة بهذه الآمال أو استرجاعها لذكريات كانت تزيد منها أن تحدث مع حبيبها.

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص118.

[2]- المصدر نفسه، ص129.

[3]- نفسه، ص197.

2. الأمكنة المفتوحة:

وهي الأمكنة اللامحدودة، ونستطيع القول أنها النقيض للمكان المغلق، وفي تعريف لها هي "أمكنة عامة يملك كل واحد فيها حق ارتيادها، وتعد فسحة هامة تسمح بالحركة والتفاعل والنمو داخل النص الروائي، ولهذا النمط من الأمكنة له أهمية بالغة، باعتبار أنه سيمدنا بمعلومات وجيزة على الخارطة الروائية وقيمتها ودلالتها"[1].

ونظرا لذلك فإن هذه الأمكنة تمكن الشخصيات من التفاعل فيما بينها بحرية أكبر، وتؤثر أيضا تلك التفاعلات فيما بينها في مدى طول الأحداث السردية وبقائها من خروجها من ذلك الحيز المكاني.

ومن جملة الأمكنة المفتوحة الموجودة في روايتنا "امرأة سريعة العطب" نتطرق إلى الأمكنة الآتية:

- **الشارع:**

يعتبر من الأماكن المفتوحة، حيث "احتل الشارع في الرواية العربية من قبل الروائيين الذين كبتوا روايات عن المدن العربية، مكاناً بارزاً في الرواية العربية، وكانت له جمالياته المختلفة باعتباره مساراً أو شرياناً للمدينة، وفي الوقت نفسه المصب الذي يصب في الليل والنهار أشغالهما وتجلياتهما، فهو المسار والمصب في آن واحد"[2].

وقد كان ولازال يحتل مكانة بارزة وذلك حتى قبل الروايات العربية، وبيئة جمالية تختلف من مدينة إلى مدينة، كونه حلقة الوصل بين المدن.

وبالنسبة لروايتنا فالرّاوي يتحدث عن شخصيتنا في لحظاتها مع الشارع، يقول من خلالها:

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص72.

[2]– شاكر نابلسي، جماليات المدن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2010، ص13.

"أمشي وحيدة كما اليتمة، في شارع المطر والغيم وظلال الشجر. حملي ثقيل على القلب ورهافة الذاكرة. لم ألتفت نحوك، لأنك كنتَ هناك، بين رعشتين، يد قصيرة لم تعد أناملها تعرفني، وعين شبه بصيرة لا ترى إلا ما تشتهي أن ترى"[1].

رغم كون الشخصية حزينة ووحيدة إلا أن الرّاوي اعتمد بوصفه على كون الشارع ممطر ومغيم كتعبير ثاني في وصفه لحالة الشخصية، وكأن ذلك الشارع تشبيه لصورتها، حيث تشعر أنها تلمح وترى حبيبها، إلا أنه عينُها ترى الشيء الذي تشتهيه فقط بحسب تعبير الرّاوي، ويمكن اعتبار أن هناك تشابه في شعورها بالحب في قلبها وعقلها له وهو غائب عنها، وكون أنها تراه في ذلك الشارع لكن كصورة تخيلية من عينها الخادعة.

- **باريس:**

وظف الرّاوي باريس كمكان مفتوح كونها مدينة وبالضبط برج إيفل، وذلك لإظهار عشق ومدى ولَهْ الشخصية بحبيبها، فتقول:

"ألم توشوش في أذني ونحن نتخفى تحت برج أيفل اتقاء لمطر فاجأنا، أصبح سيلا بلا توقف: ها هي باريس تنتفض ضد يقيننا البالي. من قال أنهما عطلة الحواس، بلا قلب ولا تيه العاشق؟ لباريس شأنها الخفي ومواعيد النور المؤجلة. عاشقة بلا خوف ولا أسئلة"[2].

يبدو أن الشخصية في هذا الموضع تائهة تحت أمطار باريس خاصة وكونها مدينة العشاق وأجوائها الخفية وما ترمي به من أحاسيس في القلوب، ونأخذ شخصيتنا كمثال لذلك والتي هي عاشقة لدرجة الهذيان، فهي تارة ترى حبيبها الذي لا يراه سواها، وتارة تسمع وشوشة صوته في أذنيها والتمسك بحبها الغائب رغم شوقها له في كل حين.

[1]– واسني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص49.

[2]– المصدر نفسه، ص59.

- **المدينة:**

تعتبر من الأماكن المفتوحة المشهورة خاصة في تراكم الأحداث وما يطرأ من تغيير في الأحداث الروائية، فهي "حيز مكاني مفتوح، تضم جميع الأفراد التي تسود فيها الروح الجماعية وطقوس العبادة، كما تصدر فيها القرارات المتعلقة بشؤون الناس، وتنظم فيها الاحتفالات"[1].

والمدينة في رواية "امرأة سريعة العطب" حملت في طياتها ذكريات وتساؤلات شخصيتنا في نفسها في قولها:

"قلت لي ذات مرة ونحن في ظلال مدينة بعيدة. لماذا كلما وقفت على هذه الحافة أستمتع بالسماء والأمطار، هزتني الحيرة. هل أنا هو، أم هو أنا؟ كيف لهذا الطفل المعاند أن يكبر في غيابي، وكيف له أن يهرب مني، نحو المستحيل؟ كان قطعة من الصدفة، وفوضى الفراش، فأصبح ملمسا ومدينة"[2].

يبدو أن الكاتب أراد أن يشاركنا مجموعة من الأسئلة التي طرحتها الشخصية على نفسها لتصير متعلقة بهذا العشق، وكيف تطور دون إحساس منها، سوى أنه ينمو فيها وذلك كونهم شخصاً واحداً.

كما أن هناك تجليات أخرى للمدينة في روايتنا نذكر منها:

"نم حبيبي، أنت منهك وعواصم الشمال باردة، وأنت هش مثل نسمة تخاف أن تجرح جناح وردة... مدن الشمال تقتل في سرّ والعلن، وترفع شكواها لعشاق الريح والزلازل. مدن الشمال هزات متلاحقة هل من جسد يتحملها، وقلب يراقصها؟ مدن الشمال امرأة ثكلى، تبكي أيضا عندما تخونها عزلة الماء وسكينة الأشجار الحزينة"[3].

يتجلى لنا في هذه المقاطع أن المدن هنا تختلف عن النموذج الأول، وذلك يعود إلى بيئتها الباردة القاسية، وكعادة كاتبنا فهو يصف هذه المدن من خلال شخصيتنا على شكل

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد في دراسة القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزار، 1994، ص146.

[2]- واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص81-82.

[3]- المصدر نفسه، ص96.

صور بيانية ويعطي تلميحات عنها وجوها الذي لا يتحمله الجسد، وبين ذلك من خلال خوف هذه المرأة على حبيبها من نسيم المدن البارد، وتعطي لنا دون إلمام بالتفاصيل كيف أن مدن الشمال شديدة، وحتى أنها تصفها كونها تقتل وتحاول إيصال لنا ذلك على شكل تشبيهات وتلميحات.

- **القرية:**

وهي من الفضاءات المفتوحة والتي تم ذكرها في روايتنا، وذلك في:

"وإذا كُتِبَ لك حبيبتي أن تمري على قبري في يوم من الأيام، فأنا اخترت ربوة القرية الصغيرة لأكون بالقرب من أنفاس أمي وناسي، وأصدقاء الطفولة"[1].

يتبين وكأن رجل الغيم أو الحبيب يخاطب حبيبته ويخبرها أنها إذا أرادت زيارته في قبره فسيكون مكانه في هذه القرية بين أهله وناسه، فهو يريد أن يدفن في البيئة التي ولد فيها ومسقط رأسه من خلال ما قيل إلينا في الرواية، ويطلب منها في زيارتها له الآتي:

"ضعي بعض البنفسج البري على تربتي، سيزهر فرحي وتحلق طيوري في روحي"[2].

وكأنه بهذا الطلب يحب أن يميزها عن غيرها من زوار قبره، كذلك ربط رؤيتها لقبره بتلك الزهور لشدة حبه لها حتى وهو تحت التراب.

[1]– واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، ص208.

[2]– المصدر نفسه، ص208.

خاتمة

بعد المقاربة في رواية "امرأة سريعة العطب" لواسيني الأعرج، وعبر طيات التجريب التي لا يتسم بها إلا الكاتب المُبدع، يمكننا أن نتوصل إلى النقاط التالية:

- إن التجريب من الحقول النقدية، حيث يحيل إلى التجربة والتطور، وهو تجاوز للمألوف وتجديد السائد، حيث أنه يفتح آفاق جديدة مما يجعله أداة جمالية الأثر.
- انخراط التجريب بعدة مفاهيم أخرى منها التجربة، والتي حال مفهومها العلمي في خلق الفارق بينها وبين التجريب.
- إن كان التجريب عند الغرب هو تجاوز التقاليد وكسر الثابت وإسقاط صِلاتِهِ بالماضي، فهو عند العرب ابتدأ بكونه من المفاهيم التي كانت تُعنى بالتردد في البحث فيها، ومنهم من لم يرى كَسْرَ السائد والثابت لازماً في التجريب، فقد حاولوا تقويضه بين الماضي والحاضر نظراً لكونه ذا بُنية تقليدية سعو في تطويرها.
- التجريب هو محاولة التجاوز والتخطي الدائم في البحث عن أدوات جديدة تمكن الأديب وتزيد من قدراته على التبصر في علاقة الإنسان بواقعه.
- إن رواية "امرأة سريعة العطب" قدمت لنا شخصيات مجهولة الهوية، والتي اعتبرناها عقيمة نوعاً ما، حيث لم تتجاوز شخصيتين رغم كثرة الأحداث والأمكنة والأزمنة.
- إن التجريب في روايتنا لم يعرف تعدداً لغوياً محلوظاً، حيث كانت معظمها لغة فُصحى تتخللها جُمل عامية وهو أمر محير، كوننا نتعرض لرواية معاصرة.
- حدوث ترابط بين كُتاب الرواية العربية المشهورين والجيل الحديث من الكُتاب، والذي شكل ظاهرة أدبية في نهج الرواية الجزائرية، حيث تداخلت الأجيال في استمرار الكتابة الروائية لروائي السبعينات وامتزاجها مع كتابة جيل التسعينات.
- كذلك نجد ذكر المفارقات الزمنية التي تحتويها الرواية، من مرحلة الاستباق ومرحلة الاسترجاع وهما عاملان مهمان في العمل الروائي، حيث تسبق وتسترجع فيه العاشقة ما مر بها من آلام وأحزان وأوجاع.

- عـدد الأمكنـة فـي الروايـة (المفتوحـة والمغلقـة) تعـد مـن أهـم الفضـاءات التـي تسـبح فيهـا الشخصية وتمارس فيها حضورها بشكل أكبر.
- تعدد الأزمنة كذلك في الرواية تعدُ مظهراً متجلياً يمثل تلك السنوات التي تعيشها العاشقة سواء في حالة يأس وقهر أو في حالة فرحٍ وبهجة.
- إنّ ما تميزت به هذه الرواية من نزوع نحو التجريب الروائي وظف المفاعلات النصية والتي تنـدمج وتمـازج محـدد بنيـة نصـية، ممـا أدى إلـى جماليـة كتابيـة روائيـة جديـدة، وحضـور خطابات سياسية ودينية وأخرى فنية وشعرية.

الملاحق

1. السيرة الذاتية لـ: واسيني الأعرج:

روائي وجامعي جزائري، ولد سنة 1954 بقرية سيدي بوجنان، من ولاية تلمسان، يشغل اليوم منصب أستاذ كرئيس بجامعتي الجزائر المركزية والسربون بباريس، يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي.

على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني الأعرج الروائية إلى كتّاب الرواية الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية في العمل الجاد على اللغة وهز تقنياتها، فاللغة عنده ليست معطف جاهز، ولكنها بحث دائم ومستمر، لم يتوقف عن الكتاب منذ نصه الروائي الأول "البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر)" الذي نشر لأول مرة في دمشق سنة 1981، قبل أن يُعاد نشره في الجزائر بعد سنة، وقد أثار اهتماما نقديا معتبرا، أصدر بعده روايته المعروفة "نوار اللوز"، التي تُدرس اليوم في العديد من الحلقات العلمية، وفي الكثير من الجامعات العربية.

تجلت قوة واسيني الأعرج التجريبية أكثر في روايته "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، التي حاور فيها ألف ليلة وليلة، لا من وقع التاريخ ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة.

- حصل في سنة 1989 على الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية.
- حصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية، على مجمل أعماله الروائية.
- جائزة قطر العالمية للرواية، فقد اختير في سنة 2005 كواحد من ضمن ستة روائيين عالميين للكتابة في التاريخ العربي الحديث، في إطار جائزة قطر العالمية للرواية على روايته الملحمية "سراب الشرق".
- حصل في سنة 2006 على جائزة المكتبيين على روايته "كتاب الأمير"[1].

[1]– كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، الشركة التونسية للنشر والطباعة وتنمية فنون الرسم، ط1، تونس، 2009، ص07.

- **من إصداراته في الرواية:**[1]

- جسد الحرائق (جغرافية الأجساد المحروقة)، مجلة آمال، ع48، الجزائر، 1978.
- البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق/الجزائر، 1980.
- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، الجومق، دمشق، 1982.
- مصرع أحلام مريم الوديعة، الحداثة، بيروت، 1984.
- ضمير الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.
- ذاكرة الماء، دار الجمل، ألمانيا، 1997.
- حارسة الضلال، الطبعة الفرنسية، 1996؛ الطبعة العربية، 1999.
- نوار اللوز، الحداثة، بيروت، 1983؛ باريس للترجمة الفرنسية، 2001.
- سلسلة الجيب، الفضاء الحر، 2002.
- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)، الحداثة، 1982؛ المركز الثقافي، بيروت، 2002.

[1]– كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص08–09.

2. ملخص الرواية:

رواية "امرأة سريعة العطب" هي رواية من أهم وأحدث الروايات التي أصدرها الكاتب والروائي الجزائري المشهور واسيني الأعرج، التي ذاعت شهرة هذه الرواية الرائعة في كثير من الأوساط الجزائرية عامة والعربية خاصة، وقد نشرت رواية "امرأة سريعة العطب" لأول مرة باللغة العربية عام 2018، وهي من أواخر الروايات والأعمال للروائي الجزائري واسيني الأعرج، حيث تتضمن 240 صفحة، فهي عبارة عن مجموعة من قصص قصيرة لتكوّن لنا رواية من بين هذه العناوين:

- الطير المختفي في ظلي.
- هل تراني إذا أراك.
- ومن الجنون ما يجعل الحياة عبادة.
- أغمض عيني وأنت فيك.
- هنيئا للغيم، هو أولى بك.

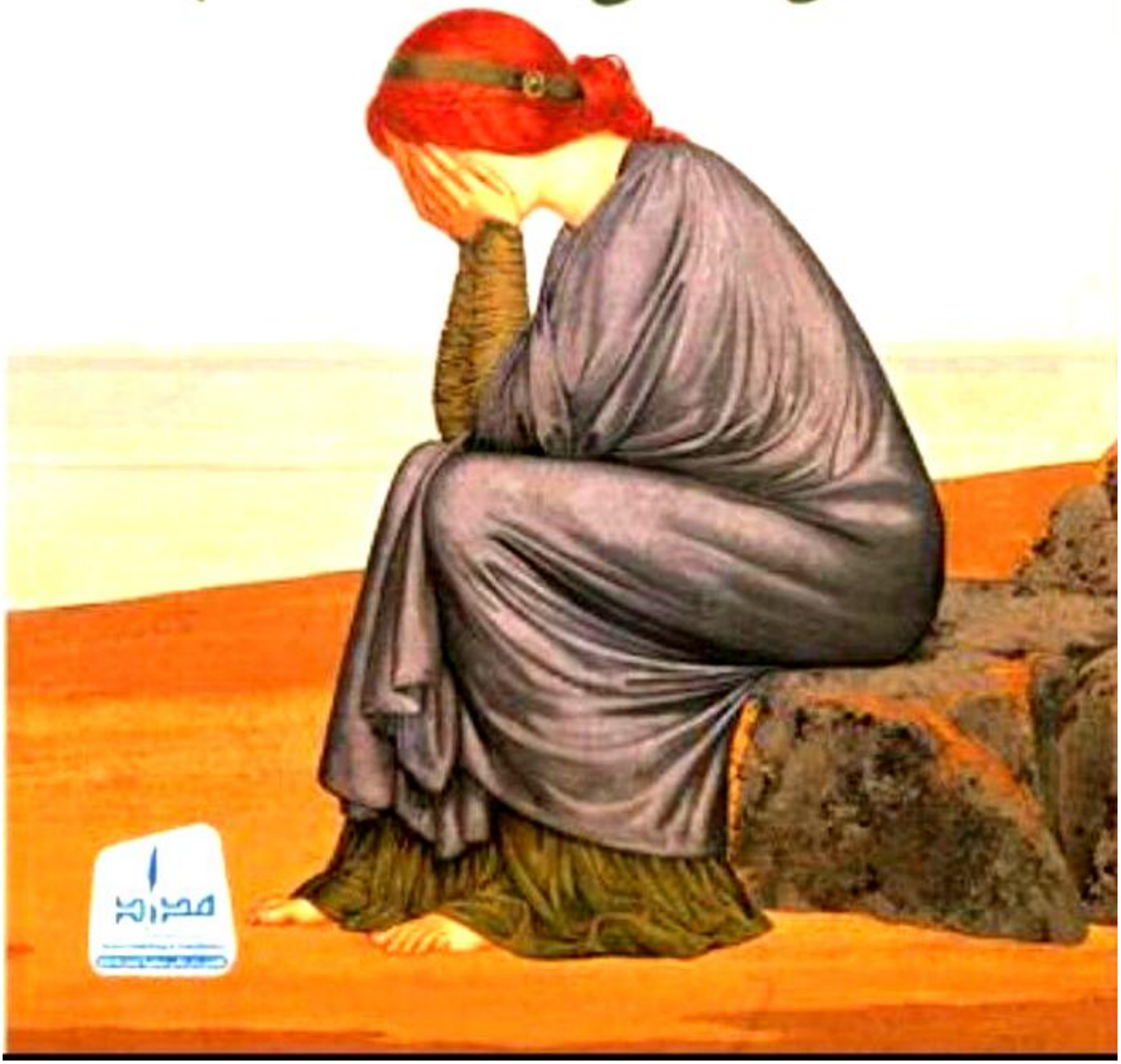
ويظهر لنا من عنوان الرواية "امرأة سريعة العطب" أنّ الراوي تحدث عن امرأة عاشقة ومشاعرها وما حَلَّ بها من آلام وأحزان، وما أصابها من كسر وحواجز تجاه حبيبها الغائب الذي منحها سوى الجنون وأيام الحزن والرماد، تركض وراءه بلا تعب ولا توقف، امرأة أنساها حبيبها الحياة وجعلها امرأة هشة صامتة كثيرة الجراح، حزينة الوجه، خائفة، أتعبها الوهم وكثرة أملٍ وغياب حبيبها، امرأة تتمنى الموت لأنها عانت من قسوة وظلم المجتمع، وهزيمة الزمان لها الذي هددها بالموت، فزرع في قلبها الأبدي الذي لا ينتهي، فهي امرأة أبكاها الجهد والحرمان والحبيب.

هذا واسيني الأعرج بروايته التي هي صوت المرأة، استطاعت كسر قيود المجتمع، واستطاع بكلماته تصوير حالة هذه المجنونة العاشقة ليسمع المجتمع والعالم كله بجرحها وظلمة حرقتها من أعماقها وعواطفها ويلمس كل أعطابها.

W A C I N Y L A R E D J

واسيني الأعرج

امرأة سريعة العطب



قائمة المصادروالمراجع

أولا: المصادر:

1. واسيني الأعرج، رواية امرأة سريعة العطب، مداد للنشر والتوزيع، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2018.

ثانيا: المراجع:

- **المعاجم وقواميس:**

1. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

2. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.

3. ماري إلياس وحنان القصاب، المعجم السردي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، بيروت، ط1، 1997.

- **المؤلفات العربية:**

1. أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، ط2، القاهرة، 1988.

2. إدريس بودیبة، الرواية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطية، الجزائر، ط1، 2000.

3. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

4. بن جمعة بوشوشة، التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1998.

5. جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط2، المغرب، 2020.

6. جميل حمداوي، شعرية الإهداء، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط2، المغرب، 2020.

7. حاتم بن التهامي، السرد وأسئلة الكينونة، بحوث مؤتمر عمان الأول للسرد، الهدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013.

8. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1990.

9. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000.

10. خليل رزق، تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، دار الفكر، لبنان، ط1، 1998.

11. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، والتبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.

12. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 1985.

13. سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الرحمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.

14. شاكر نابلسي، جماليات المدن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2010.

15. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات حبيب الكيلاني"، عالم الحديث، ط2، الأردن، 2010.

16. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ط1، 2008.

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

18. صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006.

19. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.

20. الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين، الجاحظية سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1995.

21. طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 2003.

22. عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2005.

23. عبد الحميد بورايو، منطق السرد في دراسة القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزار، 1994.

24. عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، منشورات إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999.

25. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الرباط، ط1، المغرب، 1999.

26. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

27. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، بيروت، ط1، 1998.

28. عبد المنعم زكي القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 2004.

29. عزالدين المدني، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط1، 1972.

30. فاطمة قاسمي، الوعي الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 2011.

31. كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني، منشورات كامل الشريف، تونس، ط1، 2009.

32. كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، الشركة التونسية للنشر والطباعة وتنمية فنون الرسم، ط1، تونس، 2009.

33. لطيف زيتوني، الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج1، 2008.

34. محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

35. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

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

37. مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2000.

38. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 2004.

39. مواهب إبراهيم، آليات التجريب وتحولات الخطاب السردي في رواية "الرجل الخراب" لعبد العزيز بركة ساكن، المنصة الرقمية لمناقشة ومُدارسة الروايات السودانية، منتدى الرواية، السودان، 2020.

40. نظرية أبو نضال، التحولات في الرواية الجزائرية، دار اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000.

41. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

- **المؤلفات المترجمة:**

1. أ.أمندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مرا: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

2. باربرا لاسوتسكا، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 1999.

3. تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، سوريا، 2006.

4. جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، تر وتح: نزيه الشوفي، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2016.

5. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1996.

6. روجر آلن، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، تر: إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997.

7. روجي جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

8. كلود برنارد، بير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000.

9. موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بن عبد العالي عبد السلام، دار توبقال للنشر، المغرب، ط4، 2004.

10. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

- **المجلات والدوريات:**

1. إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية "الحواف"، مجلة فصول، ع02، 01 أفريل 1993.
2. ريمة لعواس، مظاهر التجريب الروائي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعزالدين جلاوجي، مجلة مقاليد، ع14، جوان 2018.
3. شوقي بدر سيف، الرواية التجريبية عند ادوارد الخراط، رامة والتنين أنموذجا، مجلة المدى، ع15، السنة 05، دمشق، 1997.
4. عبد العالي بشير، قراءة في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، مجلة الآداب واللغات، ع14، نوفمبر 2008.
5. محسن الداموس، في معنى التجريب، مجلة طنجة الأدبية، ع21، 2007.
6. ناتالي ساروت وآخرون، الرواية والواقع، تر: رشيد بن جدو، عيون المقالات، ع16، المغرب، 1988.
7. نور الهدى حلاب، التجريب الروائي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة حوليات الآداب واللغات، مج05، ع11، الجزائر، 2018.

- **الرسائل الجامعية:**

1. فتيحة سعيدة، التجريب في الرواية العربية، رواية قلم وردي فاتح اللون لميلسون هالدي أنموذجا، مذكرة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2018.
2. كاتية درادرة، وسام بوجملين، التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية حارسة الظلال "دون كيشوت في الجزائر" لواسيني الأعرج نموذجا، رسالة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة بجاية، الجزائر، 2020.

- **المواقع الإلكترونية:**

1. راندا عبد الحميد، ما هي أنواع الرواية في الأدب وعناصرها 13 فيفري 2013، على الرابط الإلكتروني: https://mqaall.com/types-novel-literature-elements/

2. رشا المالح ومنى الموجي، أغلفة الكتب.. ثوب الجمال معانقاً روح الثقافة، مجلة البيان، ع03، سبتمبر 2013، على الرابط الإلكتروني: https://www.albayan.ae

3. شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر الثقافة والفكر والأدب 04 ماي 2013، على الرابط الإلكتروني: www.diwanarab.com/spip.php?article37074

4. عبد القادر مهدي، التواصل غير اللفظي، من المفهوم إلى الوظيفة، مجلة أنفاس، 21 مارس 2012، على الرابط الإلكتروني: https://www.anfasse.org.com

5. هاشم كاظم لازم، نشأة الرواية الغربية، مجلة صوت العراق، ع13، 2020/04/09، على الرابط الإلكتروني: www.sotaliraq.com.

فهرس المحتويات

شكر وتقدير
إهداء
مقدمة:.....أ-ج

مدخل: الرواية ونشأتها

أولا: مفهوم الرواية:.....06
ثانيا: عناصر الرواية:.....08
ثالثا: أنواع الرواية:.....12

الفصل الأول: التجريب وتجلياته في الرواية

أولا: الرواية الجزائرية النشأة والتحول:.....16
1. تعريف الرواية الجزائرية:.....16
2. نشأة وتحولات الرواية الجزائرية (1970-1980-1990):.....17
3. موضوعات الرواية الجزائرية:.....25
ثانيا: مفهوم الرواية لدى العالم الغربي والعربي:.....27
1. مفهوم الرواية عند الغرب:.....27
2. مفهوم الرواية عند العرب:.....29
3. ظهور الرواية الغربية:.....30
4. ظهور وتطور الرواية العربية:.....31
ثالثا: التجريب وتجلياته في الرواية:.....33
1. مفهوم التجريب:.....33

2. التأسيس ونشأة التجريب الروائي:.....34

3. التجريب في الرواية الجزائرية فترة (1970، 1980، 1990):.....37

رابعا: التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:.....41

1. آليات التجريب:.....41

2. التجربة والتجريب:.....43

3. التجريب في الإبداع الروائي:.....44

الفصل الثاني: التجريب في رواية "امرأة سريعة العطب" لواسيني الأعرج- دراسة البنية السردية-

أولا: الغلاف:.....47

ثانيا: العتبات:.....48

1. اللون:.....48

2. العنوان:.....48

3. الإهداء:.....50

4. الخط:.....51

5. اللغة:.....51

ثالثا: الشخصيات:.....57

1. الشخصيات الرئيسية:.....58

2. الشخصيات الثانوية:.....60

رابعا: الزمن في الرواية:.....63

1. الاستباق:.....65

2. الاسترجاع:.....71

خامسا: بنية المكان:.....79

1. الأماكن المغلقة:.....80

2. الأمكنة المفتوحة:.....86

خاتمة:.....91

الملاحق:.....94

قائمة المصادر والمراجع:.....99

فهرس المحتويات:.....107

الملخص

تجليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

"امرأة سريعة العطب" لواسيني الأعرج ـ دراسة البنية السردية

الملخص:

إن التجريب من الإرهاصات التي ذاع صيتها على مستوى الرواية، حيث تم التغيير فيها والعمل داخلها وتجديد نقاطها الجمالية والإبداعية، متجاوزا السائد والمعهود، وذلك بالتجديد في الفن الروائي والمواصلة في اكتشاف العالم الروائي واستخراج الجماليات التي أبدع فيها الكاتب، ومن خلالها الحكم عليه فيما إذا كان مبدعا مثل ما حصل معنا في رواية "امرأة سريعة العطب" لواسيني الأعرج، والتي بدت غامضة ومع ذلك قيمتها الإبداعية كانت متجلية من حيث مستوى البنيات المستعملة وبعض الألفاظ اللغوية، والتي تعطي فكرة حول ماهية الرواية المعاصرة والتي كان يمكن العمل عليها أكثر في هذه الرواية والتوفيق فيها أكثر باعتبار كاتبها جزائري وبحسب خبرته الروائية كان من المستحسن إعطاء فكرة أكبر تشتمل عليها الرواية الجزائرية ومدى تطور التجريب فيها على مدى السنين.

الكلمات المفتاحية: تجليات التجريب، الرواية الجزائرية، امرأة سريعة العطب، واسيني الأعرج.

Abstract:

Experimentation is one of the harbingers that became famous at the level of the novel, where the change was made and the work within it and the renewal of its aesthetic and creative points, bypassing the prevailing and the usual, by renewing the novelist art and continuing to discover the novelist world and extracting the aesthetics in which the writer excelled, and through which he is judged whether Creative as what happened with us in the novel "a quick-damaged woman" by Wassini al-Araj, which seemed ambiguous, yet its creative value was evident in terms of the level of structures used and some linguistic words, which give an idea about the nature of the contemporary novel, which could have been worked on more in this novel and success There is more in it, given that its writer is Algerian, and according to his novelist experience, it would have been desirable to give a larger idea of the Algerian novel and the extent of the development of experimentation in it over the years.

Keywords: Manifestations of experimentation, the Algerian novel, a quick-damaged woman, Wassini al- Araj.