الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة – خميس مليانة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تمظهرات التجريب الفني في مسردية "مملكة الغراب" لعزالدين جلاوجي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب جزائري

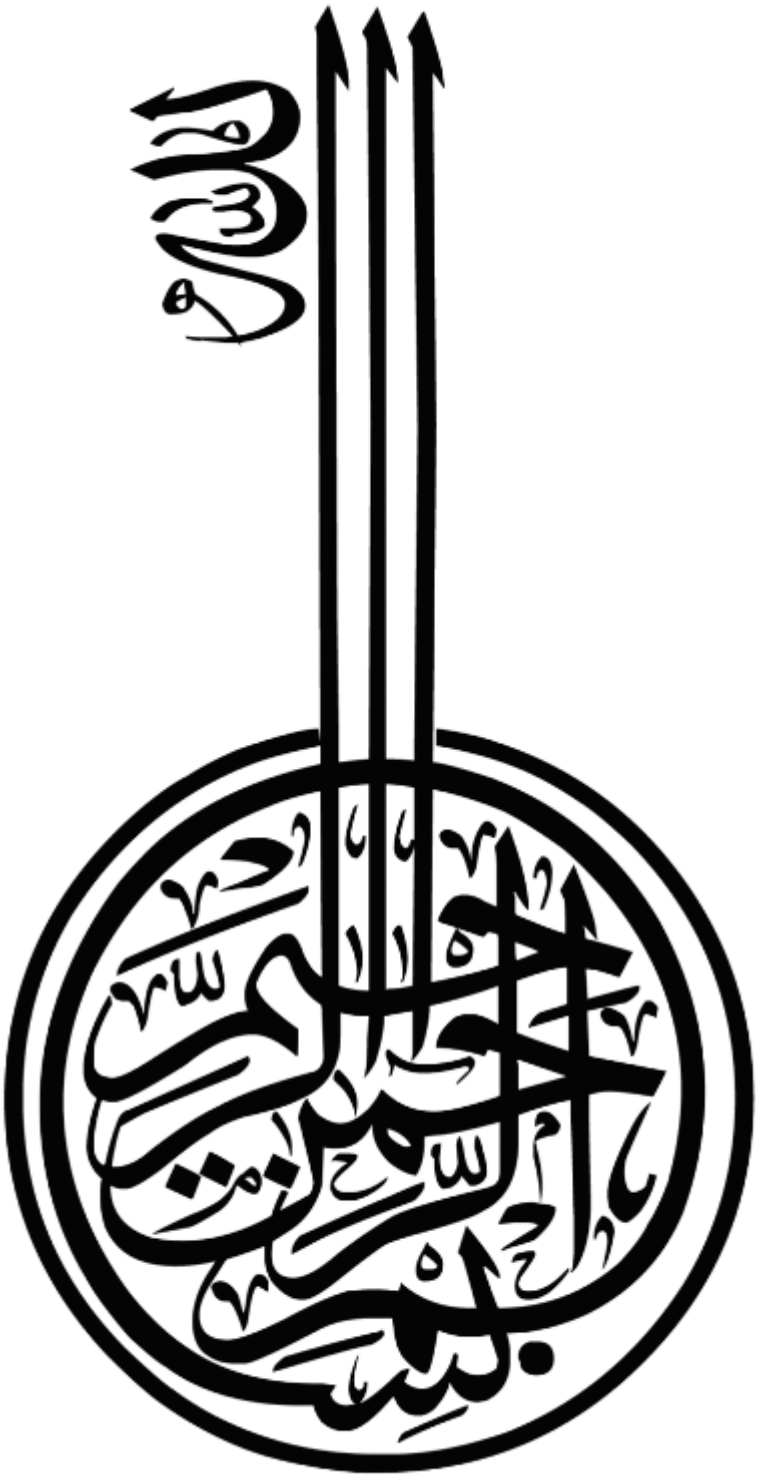
إعداد الطالبتين:

- حكيمة نقلي
- كريمة جزا يري

إشراف الدكتور

- محمد مداور

السنة الجامعية: 2022/2021م



قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من سلك طريقا يبتغي فيه علما سلك الله له طريقا إلى الجنة وإن الملائكة لتضع أجنحتها لطالب العلم وإن العالم ليستغفر له من في السماوات ومن في الأرض حتى الحيتان في الماء"

رواه أبوداود والترمذي

كلمة شكر

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجـــــب

ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل

إلى الشموع التي ذابت في كبرياء

لتنير كل خطوة في دربنا

لتذلّل كل عائق أمامنا

فكانوا رسلا للعلم والأخلاق

شكرا لكم جميعا

أتوجه بجزيل الشكر إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد لإنجاز هذا العمل، وأخص بالذكر الأستاذ المشرف "محمد مداور" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة ولولاه لما كان سينتهي هذا البحث، فله من الله الأجر ومنا كل تقدير حفظه الله ومتّعه بالصحة والعافية، والشكر موصول إلى أختي الفاضلة حورية وزوجها الكريم الأستاذ قاضي اللذان كان لهما دور كبير في إتمام هذا البحث.

كن عالما.... فإن لم تستطع فكن متعلما... فإن لم تستطع فأحب العلماء.... فإن لم تستطع فلا تبغضهم.

شكراً

الإهداء

إلى التي قيل عنها الجنة تحت أقدامها، التي ربتني فأحسنت تربيتي، وعلمتني فأحسنت تعليمي، نبع الحنان يا من فرحت لفرحي وحزنت لحزني

إلى أمي قرة عيني وحبيبة قلبي.

إلى روح العائلة، ورمز عزتي، الذي أحمل اسمه بكل فخر واعتزاز، إلى من تعب وذلل الصعاب من أجلي،إلى من وهبني الحياة وكان لي درع أمان أبي الطيب سندجي الأبدي

إلى سندي في هذه الدنيا وضلعي الثابت، ومصدر الأمان الذي أحتمي فيه من العواصف التي تحيط بي

إلى إخوتي: جمال (أمال)وعزالدين (إكرام) ومحفوظ.إلى أمي الثانية، وأختي الثانية فتيحة.

إلى النور الذي يضيء حياتي، والنور الذي أرتوي منه، إلى وتين قلبي وأستاذتي وأختي حورية وزوجها قاضي.

إلى من جعلوا مني خالة، إلى قطعة من القلب، ومصدر لفرحة العائلة، أبناء أختي: أبي ذاكر الله وريمان عبد المتين.

حكيمة.

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على صاحب الشفاعة سيدنا محمد النبي الكريم، وعلى أله وصحبه الميامين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

إلى الإنسان الذي علمني كيف يكون الصبر طريقا للنجاح ... السند والقوة والدي الحبيب أطال الله في عمره.

إلى من رضاها غايتي وطوحي...فأعطتني الكثير ولم تنتظر الشكر... إلى باعثة العزم والإرادة...صاحبة البصمة الصادقة في حياتي... والدتي الحبية أطال الله في عمرها. رفقاء البيت الأنيق... أشقائي وشقيقاتي حفظهم الله ورعاهم.

إلى كل الأصدقاء ومن قدم لي العون والمساعدة في مشواري الدراسي.

كريمة

مقدمة

تعتبر الرواية بناء سرديا وتشكيلا لغويا تخييليا يخلق متنا حكائيا يهدف لتحقيق المستجد والبحث عن عالم أفضل من خلال رؤيا مغايرة للذات والمجتمع والتاريخ؛ فغالبا ما تتخذ الرواية أحداثا واقعية أساسا لبناء أحداثها وانطلاقا منها تنتقل نحو عوالم خيالية ممكنة باعتبار التخييل هو المحرك الأول الذي يحقق الإبداع والخلق؛ فالروائي يجنح إلى الخيال فهو يريد أن يتحرر من سلطة المجتمع والقيم تاركا لخياله الخوض في شتى الموضوعات.

فالرواية إذا مرتبطة برؤية صاحبها للعالم هذا ما يفسر قابليتها للخرق وعدم الثبات والبحث عن الجديد فكثيرا ما تتولد جرّاء ذلك آليات جديدة وهو ما يسمى بالتجريب الروائي, هذا الأخير له علاقة مباشرة بمفهوم الحداثة في الأدب والتي تقوم هي الأخرى على التجاوز والخلق وكذا الغموض.

ومن ثم بالعودة إلى الرواية الجزائرية نجدها حديثة العهد مقارنة بالرواية المشرقية، وذلك راجع إلى الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي مرّت بها, والمتمثلة في الاستعمار الفرنسي الذي منع مختلف أشكال التعبير, وقمع أي محاولات لإبداء الرأي غير أن الجزائر لا تخلو من المواهب الإبداعية إذ سرعان ما ظهر جيل من الروائيين الموهوبين الذين أجادوا الكتابة الرّوائية, فعبروا عن قضايا وهموم الشعب الجزائري بلغة المستعمر أمثال: كاتب ياسين، محمد ديب ومولود معمري وغيرهم ممن يمثلون الدعامة التأسيسية لميلاد الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية .

حيث ظهر مجموعة من الكتاب كعز الدين جلاوجي وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج، والّذين أخذوا على عاتقهم لواء التجديد متأثرين بالرواية الغربية سواء من ناحية اللغة أو المضمون أو الأسلوب باعتبار أن الرواية جنس منفتح قابل للتغيير، ولذلك فقد سعى الروائيون الجدد إلى تخطي الأشكال التقليدية المستهلكة مقابل تجريب أشكال فنية جديدة تتماشى مع التقدم الحاصل في مجال الأدب عموما والرّواية بشكل أخص.

ومصطلح التجريب يعد من المفاهيم النقدية الحديثة، يندرج ضمن الإبداعات العربية ذات التوجهات الفنية لما يستعمله من تقنيات جديدة، وهو يدل على التجاوز والخروج عن المألوف والسّائد والانزياح عن النّمطية. فلا إبداع بلا تجريب ولا تجريب بلا إبداع.

كما أنه ليس تقنية بقدر ما هو تعبير عن مواقف ورؤى وتصورات تخدم العملية الإبداعية، ومنذ ظهور هذا المصطلح حدث اختلاف حول تسميته فهناك من يطلق على هذا النوع من الرواية التي تحمل التّجريب اسم "الرّواية التجريبية"، أو "الرواية الطّليعية" أو "الرواية الجديدة".

وقد أصبح التجريب الروائي غاية ينشدها كل روائي مبدع، رغبة منه في الاستمرارية والتجديد وكسر معايير الكتابة التقليدية.

ويعد عز الدين جلاوجي من الكتّاب الذين سعوا إلى خوض غمار التجريب، حيث تبنّى مشروع التجريب الروائي وتحدّى الأطر القديمة ناشدا التّغيير وذلك من خلال استحداثه لفن المسردية.

أما الإشكالية التي سيحاول هذا البحث الإجابة عنها هي:

كيف تمظهر التجريب الفني في مسردية "مملكة الغراب"؟ وما أهم أشكاله؟

ماهو التجريب الروائي؟

وماهي أهم ملامح هذا التجريب على مختلف البنيات في مسردية "مملكة الغراب"؟

ومن هنا كانت انطلاقتنا في اختيار موضوع بحثنا المتمثل في "تمظهرات التجريب الفني في مسردية مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي"، وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع بالذات كون هذه المسردية من أهم الأعمال التي تضمنت تقنيات التجريب. كما أنّها تطرح قضايا مستمدة من عمق المجتمع العربي.

وجاءت هذه الدراسة لسد النقص الحاصل في الدراسات النقدية التي لم تتطرق إلى التجريب في مسردية مملكة الغراب بصفة خاصة، وإنّما اهتمت بالتّجريب في الرّواية الجزائرية بصفة عامة، وهذا ما دفعنا إلى اختيار هذه المدونة محاولين تحليلها ودراستها دراسة مفصلة وكاملة.

وفي سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة بنينا خطة بحثنا على مقدمة، فصل نظري وفصل تطبيقي، خاتمة وملحق.

الفصل الأوّل (التجريب وأهم رواده): تطرّقنا فيه على التعريف بالتّجريب لغة واصطلاحا، وواقع التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، كما ذكرنا قضية تداخل الأجناس الأدبية.

الفصل الثّاني (تجليات التجريب الفني في مسردية مملكة الغراب): تناولنا فيه تقنيات التجريب على مستوى العتبات النصية من عنوان وغلاف وإهداء، كما تحدثنا فيه عن تقنيات التجريب على مستوى البنية السردية من حيث الشخصيات والزّمان والمكان.

ثم خاتمة والتي تعد حوصلة لأهم النتائج والنقاط التي توصلنا إليها في نهاية بحثنا، وأتبعنا الخاتمة بالملحق الذي يتضمن نبذة عن حياة المؤلف, وأهم الأعمال التي قام بها. إضافة إلى قائمة المصادر والمراجع والفهرس.

وبما أن المصدر الأم المعتمد في هذه الدراسة هو نتاج الروائي فقد تصدر قائمة المصادر نص الدراسة التطبيقية (مملكة الغراب)، في المقابل استفدنا من بعض المراجع نذكر منها على وجه الخصوص: في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض، بنية النّص السردي لحميد الحميداني، بنية الشكل الروائي لحسن البحراوي. إضافة إلى الدراسات السابقة من بينها: مذكرة التجريب في النّص الروائي

الجزائري لعبد الواحد رحال المقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إلى غير ذلك من المراجع التي أنارت لنا السبيل خلال مدة إنجازنا لهذا البحث المتواضع.

أما بخصوص المنهج فقد اعتمدنا على المقولات الشعرية البنيوية في علاقتها بقضية التجريب الروائي.

وكأي بحث واجهتنا بعض الصعوبات من قلة المصادر والمراجع، وصعوبة الإحاطة بالموضوع الذي يمتاز بالشّساعة.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المحترم الدكتور محمد مداور الذي تكبد عناء الإشراف علينا, وإلى أعضاء اللجنة المشرفة.

الفصل الأول

مفهوم التجريب وقضاياه

I. التجريب، المصطلح والمفهوم

II. الرواية التجريبية وقضاياها

III. التجريب الروائي وتداخل الأجناس الأدبية

I. التجريب، المصطلح والمفهوم

إن الغموض و عدم دقة المصطلح هي قضايا رئيسية تواجه الباحث أي مصطلح يظهر في الساحة الأدبية و النقدية و هذا ما ينطبق على مصطلح " التجربة "، لذا يجب البحث عن ماهيته و دلالته من الناحية اللغوية و الاصطلاحية.

1- المعنى اللغوي

ورد في لسان العرب لابن منظور: " جرب الرجل تجربة: اختبر هو رجل مجرب قد بلى ما عنده و مجرب: قد عرف الأمور و جربها، و دراهم مجربة: موزونة"[1].

و قد أورد" الفيروز أبادي" معنى التجربة في قولة: "جربه تجربة: أختبر ورجل مجرب، كمعظم: يلي ما كان عقده، ومجرب عرف الأمور ودراهم مجربة موزونة"[2], والدلالة نفسها وردت أيضا في "معجم الوسيط " فقد ورد فيه: "جربه تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد مرة، ويقال: رجل مجرّب: جرب في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرب: قد عرف الأمر وجربه "[3]

ومن خلال الدلالات المعجمية لمصطلح التجريب، يتضح أنه يقوم على معاني الاختبار والتجربة التي تولد المعرفة والعلم بالشيء.

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ،دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ج 1 1997 م ،مادة (ج،ر،ب)ص 261

[2] الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع ، اسطنبول ، تركيا ،ج 1 ،ط 2، 1392ه/1972 م ،ص 144.

[3] إبراهيم مصطفى و آخرون ، المعجم الوسيط ، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع ، اسطنبول ، تركيا ،ج 1 ،ط 2، 1392ه/1972 م ،ص 144.

2- المعنى الاصطلاحي

بعدما قمنا برصد دلالات التجريب و ما يدل عليه في المعاجم اللغوية التي تتأسس على الاختبار التجربة التي تنتج المعرفة، أما من حيث جانبه الإصلاحي فتعددت المفاهيم والتعريفات الدالة عليه بتعداد الآراء و الأفكار النقدية و اختلاف الأمم التي احتضنته، فإنه يعد من الصعوبة الخروج بمفهوم محدد و دقيق، لأن "مصطلح التجريب ليس له محتوى محدد،ولا مرجعية ثابتة له "[1] فإنه لا يكاد يتفق اثنان على ضبط تعريف بين و واضح الحدود والرؤى لهذا المصطلح نظرا لطبيعته الزنبقية.

"إن المتتبع لمصطلح التجريب يجده مشتق من الكلمة اللاتينية (EXPRIMENT) التي تعني البروفة أو المحاولة ، و قد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين و جاء ذيوعه مرتبط بالمسرح و أطل على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل :أرتو أنطوين، كريج وستانيسلافسكي... لقد قدم هؤلاء أفكارا و نفذوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور و بتجهيز ممثل ذي سمة خاصة يستخدم كل حواسه و قدراته الجسدية للتعبير بالجسد"[2].

فالتجريب كمصطلح وافد يحمل معنى المحاولة، وقد ارتبط ظهوره في البداية بالمسرح مع مخرجين حيث حاولوا الخروج عن النمط التقليدي المسرحي السائد آنذاك.

[1] محمد الدغمومي ، الرواية العربية و ثقافة ما بعد الحداثة ، ندوة الرواية العربية في نهاية القرن – رؤى و مسارات ، تنسيقات عبد الحميد عقار و خديجة الكور ، منشورات وزارة الثقافة المغرب فبراير 2003، ص 285.

[2] شعبان عبد الحكيم ، التجريب في القصة القصيرة ،(2000.1960)،دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع ،ط2010،،1،ص13.

ويعرفه سعيد يقطين بقوله :"إن الإفراط في ممارسة التجاوز ، هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب"[1]. نفهم من هذا القول أن الإفراط في التجاوز هو تجريب، فكلما زاد الشيء عن حده نمرة و خروج عن المألوف.

قد أورد "مدحت أبو بكر "أربعة عشر تعريفا للتجربة[2] نذكر منها:

- التجريب هو تمرد على القواعد الثابتة.
- التجريب مرتبط بالمجتمع.
- كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.
- التجريب إبداع .
- التجريب تجاوز للركود.
- لا يوجد تعريف محدد للركود.
- التجريب ثورة .
- التجريب مرتبط بتقنية العرض.

تصب هذه التعريفات في مفهوم واحد للتجريب ، هو الثورة على التقنيات المسرحية و البحث على تقنيات جديدة .

[1]سعيد يقطين ، القراءة و التجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، دار الثقافة ،المغرب،دار الثقافة ،المغرب،ط1985،1 ،ص 287.

[2]مدحت أبو بكر ،التجريب المسرحي أداء نظرية و عروض تطبيقية ،وزارة الثقافة ،البيت الفني لبيت القاهرة ،1993، ص166.

و قد ربط بعض الدارسين مصطلح التجريب بالمغامرة، من بينهم الباحث " أسامة أبو طالب" في دراسته " المغامرة في المسرح "[1]، و يقصد بهذا الوصل أن التجريب هو التجاوز و المغامرة في أعماق النص الأدبي ، فنجد كذالك " محمد كفاظ " في حديثه عن التجريب يوضح له مستويين تجريب عام ، و آخر خاص بقوله : ((أقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من إسخيلوس إلى بداية هذا القرن وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية ، إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا إلى عمله السابق (.....)، أما التجريب الخاص فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة و هي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الممثل مع الجمهور))[2].

3- الحداثة والتجريب

لا يمكننا الحديث عن مسار التجريب دون أن نستحضر ملامح الحداثة و مفاهيمها ، فهما وجهان لعملة واحدة ، فالتجريب هو الممهد الأساسي لنشأة فكر الحداثة ، باعتبار أن كل محاولة جديدة في الأدب ندعوها تجريبا ، لأنها تحمل في طياتها معاني الجدة و الإبداع ، و غالبا ما توصف المغامرات الفنية الجديدة بأنها تجريب ، و من خلالها يتمكن المبدع من معرفة مساره في اختبار الأحداث و انتقائها ، فيحسن أسلوبه ليتمكن من كتابة قصة أو رواية مؤثرة ، و غالبا ما تكون الأحداث مستوحاة من خيال الكاتب ، و تعتبر هذه الأخيرة الطريقة الفعالة قبل ظهور التيار التجريبي، في حين: ((أن الرواية بعد" جيمس جويس" و"بروست " و غيرهما أصبحت تتكلف هذا النشاط و إنما يضع الكاتب الأحداث والتطورات كما يفرزها الذهن مباشرة من غير غربلة و لا تخيل ، لتكسب الرواية بهذا مزيدا من

[1] محمد الكفاظ ، التجريب و نصوص المسرح ، مجلة الأفاق ، مجلة الأفاق ، العدد 03 ، 1989 م، ص21.

[2] علي محمد المومني، الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع ، الأردن ، عمان ،ط1، 2009 م، ص288.

الإثارة الفنية أو المتعة و مزيدا من الحس بصدق الشخصية)) [1]. فالحداثة في اللغة نقيض القدم ، حيث تعود إلى الجذر الثلاثي :(ح،د،ث)، و حدوث الشيء يحدث حدوثا و حداثة ، فهو محدث و حديث ، و كذالك استحداثه ، أما معنويا فحدث الأمر أي وقع و حصل ، و أحدث الشيء أوجده ، و الحديث هو إيجاد شيء لم يكن و المحدث هو الجديد من الأشياء[2] .

فالحداثة مصطلح غربي معاصر وفد على الفكر العربي ، و هو يدل على ضرورة تجاوز كل ما هو قديم قصد الكشف و البحث عن الجديد ، فالحداثة بهذا المعنى هي ثورة على الماضي و الحاضر من حيث أنها ترفض الانغماس في القيم و الفنون و الآداب و الفلسفة فالأفكار التي يفرضها علينا الحاضر و من ثم فإنه حان الأوان لتعويضها بما يتماشى و يواكب[3].

الحداثة بهذا المفهوم هي مصطلح يحمل معاني الخرق و الإبداع و تجاوز ما هو قديم، قصد البحث و الكشف عن الجديد فالحداثة بهذا المعنى ثورة على الماضي و الحاضر في وقت واحد.بحيث تهدف إلى طمس و هدم ما تعلمناه من ماضينا، ورقة الولوج في القديم و الأدب و الأفكار التي يفرضها ، و يمكننا أن نورد تعريفا شاملا يقدمه الناقد "جابر عصفور" يقول: ((أنها الإبداع في تحققه على المستوى الثقافي العام وعي الشاعر المحدث لكل التعارضات يعني وعيه بمسؤولية إزاء وضع تاريخي للحاضر و التراث الأدبي للماضي))[4] .

---

[1] الفيروز أبادي ، قاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، القاهرة، مصر ، ط1 ، (د س) ، مادة (ح د ث)

[2] علي محمد المومني ، الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع ، الأردن ، عمان ،ط1، 2009 م، ص24.

[3] المرجع نفسه، م ص24.

[4] - م ن، ص230.

ومن هنا يمكننا القول بأن التجريب هو تجسيد عملي للحداثة ، فإذا اعتبرنا التجريب إستراتيجية نصية ، فالحداثة هي الهدف الحتمي لتحقيقه من استخدام هذه الإستراتيجية، فالتجريب هو الذي يجعل الذات المبدعة منفتحة على كل ما هو جديد و مختلف ، و لعل هذا ما خلص إليه "جابر عصفور" في موضع آخر بقوله: ((التجريب هو مغامرة البحث وحرية الفكر و الإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال هو الوجه الآخر للحداثة))[1].

وإذا كان التجريب مظهرا من مظاهر الحداثة ((فالتجريب أفق الكتابة يصدر عنها حس الذي يتحقق إلا عبر التحرر من أسر السائد ، مما يجعله يمثل شكلا من أشكال يكرس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على أشكال النمطية في الكتابة الروائية))[2].

فالحداثة هي الغوص في بحر التجربة في بحر التجربة الإبداعية من خلال التجاوز و الخروج عن كل ما هو مألوف و الإتيان بالشيء الجديد و الغريب ذلك الأخير الذي يعزز من تغير الصورة النمطية للواقع المعاش و تعميق الرؤية للذات المبدعة و الانفتاح على عالم لانهائي .

و يتقاطع المفهومان كونهما يحملان معنى القصدية و الوعي ، فالحداثة تقوم على الوعي في فهم الوجوه من خلال حركة الإبداع التي تتماشى مع التغير الدائم في الحياة و هي : وعي بأدبية الأدب ، لأنها تحافظ على عناصر و ديمومته ، وقوامه الفني ، و هذا الوعي يهتم بالتشكيل الجمالي للنص ، كما يهتم بالمضمون المعالج ، في تغيير كليهما وفق حاجات العصر و الذات المبدعة .[3]

1- جابر عصفور ، التجريب و المسرح ، مجلة فصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ع4, ج1, 1995 ، ص

2- بن جمعة بوشوشة ، التجريب و إرتحالات السرد الروائي المغاربي ،المغاربية للنشر ،تونس ،ط1 .

3- مدحت الحيار ، مشكلة الحداثة في مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي ، مجموعة الخيال العلمي ، مجموعة أصول الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، مصر ،م ج 4، العدد الرابع، يوليو ،أغسطس سبتمبر ،1984،ص37.

إن هذه التعالقات والتقاطعات بين مفهومي الحداثة و التجريب تجعل من الصعب الفصل بينهما و يؤكد العلاقة الوطيدة بينهما باعتبار الحداثة حركة لا تنتهي ، تهدف إلى تجاوز كل ما هو تقليدي تخترق السائد و تخرج عنه ،و التجريب هو فعل التجاوز و الثورة على الشكل و المضمون و الطرق التغييرية السائدة لإيجاد شكل جديد للعمل الفني .

ومما تقدم يبدو أن الحداثة حركة إبداعية تعتمد على التجريب في توظيف مقوماتها و تسعى إلى اختراق الثوابت لتشكيل نصوص ذات معمارية مطبوعة سمات التجاوز و المغايرة.

II. الرواية التجريبية وقضاياها

إن الرواية ((فن تجريبي في المقام الأول فقد ارتبطت ولادتها بالدخول في عالم الحداثة ولادتها بالدخول في عالم الحداثة والمدينات والتجريبيات الحديثة العلمية الباهرة بالعالم المعاصر، من العصر الصناعي فالعصر التكنولوجي فالعصر المعلوماتي الرقمي, ولقد كانت الرواية محايثة دوما لطفرات الوعي المدني حيثما حلت وارتحلت، ولقد عاشت الرواية في كل عصر من هذه العصور مجدها التجريبي بامتياز))[1].

فهي تفتح عالما جديدا يسمح فيه بكل شيء يسمح فيه بكل شيء باستخدام الخيال، الأحلام التي لطالما تمنينا تحقيقها ، الوهم الذي يراودنا ، حتى الكوابيس التي نراها في منامنا تتحقق في رواية إن شئنا ذلك، فالرواية تتخذ لنفسها ألف وجه و ترتدي ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف مشكل في العالم الذي تستمتع وترمي بالضياع فيه بكل سرور لأنها صورة للحياة، والحياة أمر مألوف بالنسبة لنا.

1- الرواية لغة

من مادة (ر.و.ى)، روي الحديث يرويه رواية(عينه واو ولامه ياء) حمله ونقله[2].

يراد بالرواية في المعنى اللغوي حمل الأحداث والوقائع، ونقلها بطرق شتى دون الخضوع إلى قوانين نابتة تخضع الرواية لحمود وخلودها من الأحاسيس والتأثير على القارئ، لهذا السبب خرج الروائيين للتجربتين عن المألوف لدى الروائيين الكلاسيكيين حيث جددوا وأبدعوا في كتابتهم الروائي مستخدمين تقنيات دخيلة عن الرواية المألوفة فأنتجوا الرواية التجريبية أو الحديثة أو الجديدة فالروائي

[1]- أيمن تغليب مناطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر دار العلم الإيمان للنشر والتوزيع: ط1, 2011 ، ص 07

[2]- يطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول في اللغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون لبنان: (د-ط) 1998 ، مادة (ر.و.ي), ص 261.

التجريبي لا يكتب رواية واحدة أو روايتين، وهو فيها يكتبه من كم روائي يسعى دوما إلى توسيع عوالمه الروائية من خلال التنويع، وتجديد الأشكال وتجديد العوالم، ومغايرة عوالم مفترضة تقع بين الواقع والتخيل[1].

وفي الرواية التجريبية يحاول من خلالها الروائي إلى بناء عالم جديد فيع من الواقع والخيال، فيمزج بينهما من خلال تشابك الأحداث.

كما يقول حسن عليان:((طبع التحديث الرواية الجديدة بخصائص فنية لم تكن متوافرة في الرواية التقليدية، وذلك باستخدام تقنيات فنية جديدة تجاوزت تقنيات الرواية الواقعية فقد كانت الرواية رواية تيار الوعي قفزة نوعية في عالم التجديد الروائي))[2].

كل ما يبتكر من تقنيات لم تتوافر في الروايات التقليدية هم تجريب روائي إن الكتابة الروائية التجريبية تدعو على الدوام الحرص على بقاء بعدها التجريبي التحديثي من خلال تجاوزها يشتبه و ابتكار ما عليها من أشكال تعبيرية جديدة، ويقصد هنا التجاوز التعدي على الأشكال التعبيرية فهناك تجاوز للواقع اليومي للإنسان من خلال الحلم وهناك تجاوز في الشخصيات الحقيقية لشخصية خيالية أسطورية وهكذا فإن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما يتم تسميته عادة بالتجريب، حيث إن كل تجاز في الواقع وحدوث اضطراب فيه يعد تجريبا وخروجه عن المألوف.

ومن خلال ما سبق ذكره نتطرق نحن بدورنا إلى إرهاصات التجريب الروائي في العالم الغربي والعربي عامة والجزائر خاصة.

[1]-محمد عز الدين النازي التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية إلى ابن، ديسمبر2010 ص 06.

[2]- حسن عليان الرواية والتجريب, مجلة جامعة دمشق مجلة 23, العدد 2 , 2007, ص 20.

2- التجريب عند الغرب

لعل الحديث عن ما هي التجريب في جوانبه الإجرائية لا يستغني عن المفاهيم التي قدمتها النظرية النقدية الغربية إذ ترى أن التجريب يجعل الرواية أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور وعلى نقد نفسها كما يجدد لغتها ويدخل عليها تعدد الأصوات و الانفتاح الدلالي و الاحتكاك الحي بواقع متغير وحاضر مفتوح النهاية.

إن التجريب المستمر جعل الشكل الأدبي الروائي متطورا وقادرا على الاستجابة لتطورات الحاضر وتفتحه ، فهي النوع الوحيد المولود من هذا العالم الجديد المتطور ويمتلك تماثلا معه، يقع في نطاق الاتصال المباشر بالحاضر فالنقاد الغربيون قدموا مجموعة من التحريفات التجريبية حيث حاول تغطية من جوانب عديدة وذلك بفرض إزالة المفهوم الذي يحيط به.

فالتجربة في نظر "جان كوهين (jean Cohen)" ((وعي مطلق وشامل ومجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا بل هو متعال على كل الأوصاف ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم))[1] ، في هذا المفهوم يرى "جان كوهين" أن التجريب مصطلح يشمل دلالات متعددة فهو يأتي لخدمة النص إضافة إلى غناه في مجال العبارة والجملة فهذه بحد ذاتها تعتبر براعة بالتجريب هو رغبة في التفوق ومخالفة السائد بإضافات جمالية.

فهو منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والجماعي ولعل هذه الأهمية الفائقة في شرط التجريب في العالم الإبداعي هي التي دفعت "إزرا باوند"إلى اعتبار عدم الرغبة في التجريب موتا

[1]- محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور النشر الرباط ط1 2006 ص 16-17.

حقيقيا"[1]، فقد اعتبرت النافذة أن التجريب يمكّن الكاتب من التفوق و الرغبة في التغير كذالك اعتبرت أن العمل الأدبي الذي لا يحظى بالتطور و التغير يعتبر عملا منحدرا في دائرة التكرار، و هذا ما يجعله عملا ميتا .

في حين انتقل التجريب إلى حقول أخرى غير العملية و الفلسفية مثل الحقل الأدبي على يد "إميل زولا" (Emile Zola) الذي قام بدمجه في مجال الأدب و الفن حتى أصبح أي عمل أدبي يقوم أساسا على التجريب و ذلك في كتابه "الرواية التجريبية" كما أنه قال أنه استعار بالمصطلح من كتاب "الطب التجريبي" لبرنا ند لتوضيح أفكاره[2] فقد قدم طرحا مختلفا لطرح "برنا ند"، حيث ربط التجريب بمجال الأدب معتمدا في ذلك على الطرح الذي قدمه "برنارد"، ومن جهة أخرى يرى "جورج لوكاتش" (Georg Lukács)

إن التجريب هو معارضة التيار السائد حيث يقول: ((الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي و الالتزام بها))[3]. فهو يدعو إلى القطيعة مع الماضي و مع التراث و التقاليد التي تمنع العمل الإبداعي من التفوق و الخروج عن المألوف .

كما أن طبيعة التجريب غامضة ، و بذلك فهو أول طريق للغموض و الإبهام فالنزعة التجريبية لا توحي بالتكلف و الغموض فحسب ، وإنما توحي بالتفكك و الغربة و الضبابية "وهذا ما أكده كل من: "برادبري" (Bradbury) و"جيمس ماكافري" (James Maccaffrey)[4]، فهما يصفان طبيعة التجريب

[1]-- سكينة قدور لغة الرواية الجزائرية هاجس التعريب وهو س التجريب والتغريب (رشيد بوجدرة نموذجا جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة , ص16.

[2] - فرحي فطيمة ، التجريب و تجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية رواية"نسيان . com " ، لأحلام مستغانمي أنموذجا ، مذكرة الماجستير ، جامعة العاج لخضر ،باتنة،201 3-2014 ، ص14.

[3] -فرحي فطيمة ، التجريب و تجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية رواية"نسيان . com " ، لأحلام مستغانمي أنموذجا ، مذكرة الماجستير ، جامعة العاج لخض، باتنة،2013 -2014 ، ص14.

[4]- محمد عدناني ، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع ،ص 142.

بالغموض الذي يرجع إلى نقص التجربة لدى الشعراء و الكتاب ، و هو ما يكبح العمل الأدبي و يضيق دائرته.

فالتجريب ينفي مشروعا من الناحية المبدئية و النظرية، مادام من غير المشروع ولا المقبول عرض وصفة مكتملة جاهزة لكتابة الرواية أو تسطير الخطوط للتحديد و عدم التجاوز في أي مجال من المجالات الإبداعية، فهو إن كان يكتسي مظاهر فنية شكلية ، فإنه يحتمل أو يتطلب جملة من الأدوات الموضوعية والمضمونية والثقافية و الحضارية ، إن لم نقل أنه يأتي تفاعلا مع مقتضياتها.

3- التجريب عند العرب

عرفت الرواية العربية بعد توجهها الكلاسيكي (التاريخي، الرومانسي و الواقعي)ميلاد الرواية الجديدة التي تحت منحا مغايرا عن سابقتها، و مصطلح "الرواية الجديدة ":((مصطلح أطلق على إبداع مجموعة من الروائيين العرب بداية فترة الستينيات، المنتصف يتجاوز التقنيات السردية للرواية ذات الطابع الكلاسيكي))[1]. و إذا ورد هذا المصطلح في بعض المقولات النقدية ، فإنه يحضر للدلالة على الرواية التجريبية، ولا نقصد منه الرواية التي كتبت في الستينيات و حسب ذلك أنه يصادفنا أن بعض النقاد يطلقون مصطلح الرواية الجديدة على الرواية التجريبية ، بحكم تجديدها لتقنياتها و تفرد أسلوبها و لغتها ، قياسا على الزمن الذي أصدرت فيه الكتب النقدية المتناولة لهذا المصطلح، فالرواية التجريبية جديدة مادامت قائمة على التجديد ، و لكن ليست كل رواية جديدة تجريبية بالضرورة.

هذه التقنيات السردية لم يقرر الروائي أن يغير من وجودها الأول باعتباطية و لا أن يخالف التوجه التقليدي في شكل الرواية رغبة في التجديد و حسب ، و لكنه الوعي المغاير الذي أمتلكه بعض الروائيين

[1] - شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد و قراءات نصية، دار الوراق للنشر و التوزيع, عمان ، الأردن, ط1 ، ص17.

العرب الذين مارسوا تأملا و تمردا على مستوى الكتابة ، بما أملاه رفض ذاتهم للواقع [1]، وهي استجابة للتغيرات الفكرية و الاجتماعية أو الانتكاسة التي خلقت وعيا جديدا تجاه الحياة التي سماها النقاد ب"الحساسية الجديدة" ، التي ((بدأت بذورها الأولى في الشكل في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وبعدها فاجعة هزيمة يونيو 1967، و أخذت تتبلور في أعمال كثيرة لأدباء جيل الستينات ، وهم رواد ما يسمى لاحقا بكتاب الحساسية الجديدة))[2] .

ومن النقاد الذين أصروا على هذا الاصطلاح: الناقد "صبري حافظ" و الذي أكد أن ((الحساسية الروائية الجديدة هي تجاوز للإشكاليات القديمة التي طرحت))[3] من قبل الروائيين العرب. يمكن أن نفهم أن مصطلح الحساسية الجديدة أو الرواية التجريبية يركز على الجانب التيماتي المتجاوز للأطر الثقافية و المرجعيات الاجتماعية المختلفة السابقة.

لذلك يأتي تعريف الناقد المغربي "أشهبون عبد المالك" لهذا المصطلح مؤكدا ما ذكرناه آنفا بقوله : ((لنا أن نعرف الحساسية الجديدة بكونها وجهة النظر التي أتخذها الروائيون لرصد العالم المعاش و تفسيره أو تأويله أو التعبير عنه ، و إبداعه بواسطة لغة الخيال))[4] وهو ما يجعل هذا النص الروائي العربي نصا إشكاليا ، يعالج بعمق بعيد المدى ما أصاب الوطن العربي و ما ألم به .

و نشير إلى انتشار مصطلح الحساسية الجديدة . خصوصا في المشرق العربي . قد كان لما لقاه من تفضيل نقدي ، لكون هذا المصطلح أقرب للدلالة على التحول الفكري الذي حدث للمجتمع العربي، ليستبدل " إدوارد الخراط" مفردة "كتاب الستينات" بمصطلح "الحساسية الجديدة" أيضا، ((مؤكدا أن

[1] - شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد و قراءات نصية ، ط1 ، دار الوراق للنشر و التوزيع عمان ، الأردن ، ص17.

[2] - عبد المالك بن أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، روايات إدوارد الخراط نموذجا ،ط1 ، دار الأمان ، الرباط ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،2010 ، ص13.

[3] - شعبان عبد الحكيم محمد ، الرواية العربية الجديدة ، ص19.

[4] - عبد المالك أشبهون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص31.

مصطلح موجة الستينات أطلق دون أن يكون في الستينات ، ما يعني الإشارة إلى جيل أو عقد ، مفضلا بذلك استعمال مصطلح الحساسية الجديدة))[1] و هو المصطلح المناسب لإبعاده عن التحديد الزمني و اقترابه إلى تغير وعي الكتابة .

ويضاف إلى هذا الجانب الخاص بالإشكالية الأولى التي كانت تتعلق بإيجاد المصطلح المناسب المقابل للتجريب، إشكالية ثانية لا تزال مستمرة هي أن نقاد العرب لا يزالون منشغلين في محاولة دءوبة لتأصيل المفهوم ، فقد ((اقتصر التعامل مع مصطلح التجريب على بعض مظاهره الجزئية . فاقترن لدى جل من تبناه كمصطلح على مدلول الموضة أو التقليد الأعمى للغرب، وعموما فإنه كمفهوم لم يُؤَصل انطلاقا من إمكانيات البحث في الثقافة العربية و الوطنية عن نطاقه و نظمه المؤسسة))[2] ، فالتجريب الروائي فعل يساير الوعي الثائر للروائيين و يحمل . كما كان الحال عند العرب . خلفيات مرجعية إيديولوجية و تاريخية و اجتماعية جعلته يظهر كفعل ممارس على صعيد الكتابة الروائية .

وقد انطلق التجريب العربي بوعي مخالف لجمالية الكتابة الروائية الكلاسيكية انطلاقا من عدة عوامل سياقية دافعة نحوه من تلك الأسباب: [3]

. انهيار النظام الملكي الإقطاعي و شبه الرأسمالي، الذي كان سائدا قبل الثورة و رافقه تأثر الروائي العربي بثورة 1952، لما حملته هذه الثورة من آمال، و ما حققته من إنجازات بسببه في بداياته .

. استفحال القمع ، و الحكم الفردي ، و هذا ما أدى إلى تهديد إنجازات الثورة ، وذلك بعد ظهور الدولة البوليسية القامعة عوض دولة الحق و القانون و العدالة الاجتماعية.

[1] - ـ شعبان عبد الحكيم محمد ، الرواية العربية الجديدة ، ص19.
[2] - أمنصور محمد ، إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، ط1 ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006 ، ص73.
[3] -عبد المالك بن أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص14.

. إنما جل هؤلاء الروائيون العرب إلى التنظيمات اليسارية في المشرق كما في الغرب .

. الآثار المهولة لهزيمة 1967 على كل الأصعدة .

ومن هنا وجد الروائي العربي نفسه أمام انقلاب اجتماعي و سياقي يفرض عليه انقلابا واعيا على الكتابة التقليدية.

إن هذا التجريب . الذي فيه ((بدأ "فتحي غانم" على سبيل المثال الكتابة التي تسعي إلى الخروج عن النموذج النص الواقعي سنة 1949، في حين تسرع "الخراط" في تضمين روايته الأولى " حيطان عالية"بعضا من ملامح الكتابة الجديدة و ذلك منذ الأربعينيات... وكذلك الشأن بالنسبة إلى "بدر الدين" الذي يحسب له السبق في ما سيسميه "الخراط" لاحقا "بالكتابة عبر نوعية" منذ 1947))[1] . ليس خالص المنشأ ذلك أن تجربة الرواية العربية كانت أيضا تأثيرية.

فصحيح أن وعي الكتابة المختلفة له محفز سياسي و مرجعي قوي ، لكنه كان يستمد آلياته مما انتبهت إليه قبلا الرواية الفرنسية خصوصا والغربية عموما فقد"خاضت الرواية في هذه المرحلة مغامرة التجريبية تحت تأثير تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم أو بدافع التجديد والتحديث كما كان تعقده الواقع وتشابكه هو الأخر يحرض على هذا التنوع وتشبعه"[2] ولعل وجود التأثر الغربي في إنتاج الروائي العربي من بين العوامل التي فرزت إشكالية وجود التجريب في النصوص النقدية العربية من عدمه على المستوى التقني السردي.

عرف ميلاد الرواية العربية التجريبية تأثر كتابها بما قرءوه أو وصلهم من فتيات الكتابة الجديدة وجماليات الرواية الغربية لكنهم أخذوا بعين ((الاعتبار التمايز بين طبيعة المجتمعات الغربية والعوامل التي

[1] - عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص16.
[2] عبد المجيد حسيب الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة د.ط دار عالم الكتب إربد الأردن 2014, ص 29.

ساعدت في إزهار هذه التيارات الأدبية، والتحولات الجارية في المجتمع الغربي بما هو مجتمع له مواصفات محددة باعتباره مجتمعا متفجرا يتوق إلى التغيير))[1].

وقد كان كتاب العرب ممن تبنى فكرة التجريب مدركين أشد الإدارات أنهم أمام عقبة تلقي مجتمع عربي محافظ عرف بقراءة تقليدية و تشبع بمبادئها، لذلك صعب عليهم فوضى غمار التجريب في ظل سيطرة هذه العقلية.

من هنا انطلق التجريب بفنية ((مع صنع الله إبراهيم عن روايته "تلك الرائحة" 1966 باعتماده تقنية التداعي الحر و مع إدوارد الخراط في روايته "رامة والتنين" و"الزمن الأخر"، أين حاول التملص من التقنيات الواقعية الروائية))[2]، و ظهر الجمال الغيطاني، بهاء طاهر، يوسف العقيد[3]، و لعلهم لما لامسوه في الذهنية العربية من تقديس لتراث و تبجيل للمورث راحوا يجعلون رواياتهم تثور على البنية الروائية المعهودة مضمونا و لغة ، فعمدوا على تفجير اللغة و استنبات معان جديدة إيجابية و رمزية ، و سبل أغوار النفس الداخلية بتنويع الأصوات و تعديدها ، كما اتجهت إلى التخلي عن البطل الروائي، و فكرة تصوير الواقع بحرفية، عبر محاولة إقامة واقع جديد له منطقه الخاص.

ومن جهة أخرى عرفوا تمردا فعليا على قيم المجتمع و كسروا مبدأ التزام الأدب[4]، فلم تعد هذه الروايات مجبرة أن تقول ما ألقته الذائقة العربية في الروايات الواقعية، ولا تكون الغاية من إبداعهم أن تخدم الدين و التوجه الإصلاحي .

[1] - عبد المجيد حسيب ، الرواية العربية الجديدة و إشكالية اللغة ، دار عالم الكتب ، إربد ، الأردن ، د,ط, 2014 ، ص29 .
[2] - شعبان عبد الحكيم محمد ، الرواية العربية الجديدة ، ص26 - 27 .
[3] - المرجع نفسه، ص29 .
[4] - إدوارد الخراط ، الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ، دار الآداب ، بيروت , ط1،1993، ص26-27 .

و عليه بدت رواية "صنع الله إبراهيم " (("تلك الرائحة" رواية حاسمة في التاريخ السياسي و الأدبي على السواء خلال الستينات ، إضافة إلى أن الروائي لا يضمن آراءه الأدبية في روايته و حسب بل يحشد الكثير من الصور و المشاهد التي أثارت خنق السلطات، ملقيا المزيد من الأضواء على حقيقة الظروف و الملابسات التي لازمته في المعتقل. وعلى طبيعة التطورات السياسية و الفكرية أو الفنية التي أعقبت فترة التسعينيات))[1], وهي مثال يجسد فعل التجريب على صعيد القيمة بقوة في تطرقه إلى موضوعات جديدة كالسياسة و السلطة في صبغة متمردة.

هذا التوجه التجريبي الذي سعى إلى محاولة تغيير الفكر العربي و استظهار خفايا وأعماق المجتمع، كان نتيجة عن الفهم العميق للروائيين "كصنع الله إبراهيم" و"الخراط" وغيرهم لجوهر التجريب، الذي ((جاء في صورة واعية لا صورة تلفيقية ، فلم يتجاهل القيم الجمالية على حساب المضمون، فتجاهل الشكل بل الشكل هو الذي شكل المضمون،والمضمون، هو الذي استدعى هذا الشكل ، و هذا مغزى التجريب في استخدام التقنيات والآليات الفنية الحداثية غير المطروقة في بناء النص الأدبي))[2]. هذا يعني أن التجريب ليس تركيبا للتقنيات عن غير إلمام بجمالياتها و ليس اختراعا لشكل لا يتلاءم والقيمة المعروضة روائيا.

[1] - عبد المالك أشهبون ، عتبات الكتابة في الرواية العربية ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، سوريا, ط1، 2009، ص92 - 93 .

[2] - شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص 146.

إن تحول الكتابة في الوطن العربي كان متأخرا، فما عرفته الكتابة العربية من تجارب إبداعية تجريبية كانت تخوض التجريب عن حذر و قلق ، و لعل هذه الوتيرة المتأنية في الكتابة عائدة إلى دوافع يذكر منها :[1]

. تخوف الروائي نفسه من المغامرة وحده و تخطي الخط الأحمر حتى لا يخرج عن النمط الجاهز، و هو نمط لا تسهل زعزعته.

. اعتقاد الروائي أن الشكل الغربي هو الوحيد و الأوحد للفن الروائي ، و من ثم لا يمكن المساس بشكله تحويرا و إضافة لبعض الآليات الأولى ، و لذلك نجهض باستمرار كل محاولة لتطوير طريقة الكتابة وفق مستجدات الراهن العربي .

. موقف السلطة بعامة و المثقف بخاصة، المتمثل في يقينهم بعدم جدوى الكتابة الروائية في الوطن العربي أمام مجتمع لا يحب التغيير.

. إهمال الروائي لفكرة وجوب العودة إلى التراث و التاريخ قراءة و مراجعة لحيثياته وغربلة للمزيف منه كفعل جمالي تجريبي .

عانى رواد التجريب العربي في بداياته الأولى كثيرا و هم يبحثون عن أفاق ترحب بهذه الجمالية الروائية المتأنية عنه،فقد كان أمام مشكلة افرزها الوعي التقليدي و جب التشبث بالمألوف ، دعمتها عقلية المجتمع و تسلط السياسة و هيمنة التوجه الإصلاحي ، لذلك ((لم تتوقف معركة صنع الله إبراهيم عن ردود فعل المؤسسة السياسية فحسب ، بل كان يتصدى كذالك لجبهة لا يقل فيها الصراع صرامته حيث

[1] - نورة بعيو ، الكتابة الروائية العربية المعاصرة بين الثبات و التحول و التحول ، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو, ع3 ، 2008 ، ص273 .

جيوب المقاومة ضد كل ما هو جديد أو مغاير أو لا ينسجم مع نعمة المرحلة الواقعية الاشتراكية))[1], فسيكون من الصعب الحديث عن التجريب الفعلي لاصطدامه بعائق التلقي الذي انسجم مع التيارات الأدبية السائدة كالواقعية و الاشتراكية .

و عليه كان فعل التجريب أهم العوامل التي ستتجه إلى تغيير أفق انتظار القارئ العربي، بل إنها تعمدت أن تتجه إلى ((تحرير أفق انتظار القارئ من أسر المقروء التقليدي المستهلك و من تقاليده في القراءة النمطية من جهة ، و من الرؤية التقليدية التي كونها القارئ التقليدي عن عالمه الخارجي من جهة ثانية.

فالواقع الجديد الخارجي و الفني الذي يصوره الأدب يشكل حافزا للقارئ نحو توسيع هامش الحرية بمعناه الشامل))[2] أمام هذه العوائق التي صادفت الكتّاب و الروائيين الذين حاولوا أن يتخذوا من التجريب في الكتابات الروائية منطلقا لإبداعهم صار لزاما عليهم أن يبحثوا عن استثمار قوي يمنح للأعمال الروائية جمالية منفردة.

و عليه لجأ بعض الكتّاب إلى التراث العربي و اعتبروا توظيفه ملمحا تجريبيا. ((هذا الملمح رأى في السرد العربي ما عده زخما جديدا للإبداع، فكنّا أمام تجربة روائية جديدة وتجريبية بطريقة مختلفة عن تلك التي ذهبت إلى استثمار التقنيات الغربية))[3]. وظهر هذا التوجه في محاولة استثمار التراث العربي بمختلف تجلياته ، كأنهم بذلك يعمدون إلى الحفاظ على التراث العربي دون انغلاق عليه ،و هو ما خلف مشكلة العلاقة بين الأصالة والتجريب، وسرعان ما أبانت عن اتساع أفاق التجريب ((إذ ينفتح على الجناس المجاورة نابذا بذلك وهم الاستقلال النوعي ، و لكنه في انفتاحه ذاك يؤسس القوانين الخاصة و

[1] - - عبد المالك بن أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص96 .
[2] المرجع نفسه، ص30.
[3]- سعيد يقطين، الرواية العربية من التراث إلى العصر من أجل رواية تفاعلية عربية، مجلة علامات،ع20،2003،ص 42.

الجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص، من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة))[1].

فالتجريب يرحب بجمالية التداخل بين الأجناس السردية و غير السردية المختلفة ، ويسعى إلى تثبيت جمالية قائمة على التفاعل بينها داخل العمل الروائي ، أو بجعل الرواية نفسها تجاور جنسا آخر كالخرافة أو الشعر أو غيرها ، لذلك ينطلق فعل التجريب من داخل النص الروائي مستدعيا ما خارجه إن تطلب ذلك ، و عليه لا يهتم فعل التجريب بمسألة هوية الرواية و بأسسها و لا بمبادئها و لكنه فعل يؤمن بمبدأ اختلاف الرواية حتى عن جنسها .

إننا نجد أنفسنا أمام تجربتين عربيتين إبداعيتين حديثتين إن صح القول تظهر أن ((الرواية العربية عموما تراوح خطابها الحداثي بين حداثة تابعة قامت باستعارة معاييرها من مكان إلى آخر و اتسمت بالمحاكاة الصماء ، و حداثة أخرى مبدعة اشتقت مقولاتها من شرطها التاريخي و إعادة صياغة الأفكار الكونية وفقا لأوضاعها الخاصة))[2] المتلائمة مع البيئة العربية وذهنيتها و الظروف السياقية العربية.

ولعل التجربة الروائية التي تمردت على أطر الكتابة التقليدية و أبرزت وعيا فكريا في الكتابة و استلهمت أسسها من شرطها التاريخي فعمدت إلى استثمار الموروث بطريقة تحديثية هي التي تندرج ضمن الكتابة التجريبية . ومنها بعض كتابات الحساسية الجديدة–لأنها تحل إشكالية العلاقة بين التراث و الحداثة و تحاول عدم الذوبان فيما أنتجته الثقافة الغربية من تقنيات و فنيات روائية جديدة.

[1] - أمنصور محمد ، إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، ص78.
[2] - رزان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة ،ط1 ، دار الشرةق للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2003 ، ص 200 .

وتشير في سياق الحديث عن المسار التاريخي لظهور التجريب إلى أن محاولات التجديد عند العرب كانت قليلة العدد لان هناك ((تجارب قليلة حاولت العبث بالشكل الروائي المألوف وصولا إلى تحقيق أمثل لمفهوم لا معقولية الوجود))[1] التي تتمثل في لا منطقيته وعبثيته في الحياة الواقعية من منظور الروائي و ذلك حتى تندثر القيم الإنسانية و يبتذله الموت و تفنى روح العدالة الاجتماعية، فيتوافق كل ذلك و الشكل الجديد المتفكك الذي يوازي مفهوم التفكك المجتمعي.

يمثل الروائيون ممن أردنا أسماؤهم سابقا السابقين إلى ممارسة فعل التجريب على الرواية العربية و قد تلاهم ((أشهر الرواية التجريبية في الأدب العربي المعاصر: "عبد الرحمان الربيعي" (الأنهار، الوشم) و"فاضل الغزاوي" في سوريا (الجميلة) (القلعة الخامسة) و"عز الدين المدني" في تونس (العدوان)، و"محمود عوض"، "عبد العالي سوكر" (عين السمكة)...))[2]. وعلى العموم يبقى ذكر أسماء الروائيين أو رواياتهم هرمونا بالنقاد الذين أطلعوا عليها و درسوها وبمفهومهم عن التجريب الروائي .

4- التجريب في الرواية الجزائرية

كان ميلاد الأدب الجزائري نثره وشعره ميلادا عسيرا وهو يتخبط في دوامة من العوائق التي فرضتها السلطات الفرنسية الاستعمارية على الكتابة الإبداعية و الصحفية ، قاصدة من ذلك طمس الهوية الجزائرية و دفن ثقافتها و لغتها ، ((و من جراء ما لحق الثقافة من كبت و إرهاب لم يجد الجزائريون مناصا من الهجرة سواء بأفكارهم لنشرها خارج الوطن ، أو بأنفسهم لطلب العلم في الجامعات و المعاهد العربية))[3] حاملين على أعناقهم مسؤولية القضية الجزائرية ونشر معاناة الجزائري مع المعاملات القمعية

[1] - السعيد الورقي ، إتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، د ط ، دار المعرفية الجامعية ، مصر ، 1998 ، ص303.
[2] - السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، د ط ، دار المعرفية الجامعية ، مصر، 1998، ص304.
[3] - محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، ط1 ، دار الجبل للطباعة و النشر، بيروت ، لبنان ،2005 ، ص11 .

الممارسة عليه، مؤمنين بأن البلدان المغربية خصوصا و العربية عموما بلدانا ثانية لأفلامهم و أفكارهم وموطنا يرحب بهم .

وفي ظل الوضع ((المشع بالنخوة و الحماسة و الإخلاص للوطنية الجزائرية، والمتدفق ثورة و اندفاعا لتحقيق فكرة المغرب العربي الموحد و المتجاوب مع الأفكار العربية و الطموح إلى تحقيق الوحدة العربية، نشأ و ترعرع الأدب الجزائري في تونس، وكان صوتا قويا شجاعا مفصحا عن كل هذه الأفكار))[1].

والملاحظ في الأدب الجزائري إبان ثورة الاستعمار و قبل اندلاع الثورة التحريرية دعم ((نشاط الكتاب الجزائر بين تونس على نشر القصائد و بعض المقالات التي كانت تعالج قضايا قومية و فكرية و وطنية بأسلوب تحريضي يقصد إلى حفز الهمم و الإبقاء على الجذوة الوطنية و رفع معنويات الجزائري))[2] و لا يعني ذلك انعدام أفلام أدبية شعرية في الجزائر ، غير أن حظها كان عاثرا ، و فرنسا تشد السبيل أمام أي منبع يمجد اللغة العربية ((وما أن اندلعت الثورة ....لم يجد هذا الأديب أسلوبا أكثر شرحا و إبانة و توسعا من سوى الأسلوب القصصي ، الذي أتيح له أن يصور عمق المأساة التي تعيشها الجزائر))[3] لما يتسم به السرد من حرية الإسهاب في التفصيل و الوصف أكثر من التي قد يحددها في الشعر الذي يطالب المبدع بالتكثيف و الاختصار.

ومن هنا يمكن التأكيد أن الأديب الجزائري ولد من رحم المعاناة ، و كان أداة للتعبير عنها ، فكانت الكتابة الإبداعية الجزائرية أشبه بمحاولة إستفراغ للمشاعر الأليمة وتحريض على رفض الواقع المعاش ، فترافق الأدب الجزائري و سياقه الخارجي العام، ((ولعل الظروف التي كان يعيشها الإنسان

[1] - محمد صالح الجابري ، الأدب الجزائري المعاصر ، دار الجبل للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان، ط 1،2005،ص 27.
[2] - المرجع نفسه، ص35.
[3] - - م ن، ص 135 .

الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي الذي عمل كل ما بوسعه لمحاصرة استعمال اللغة العربية كما لمصادرة المطابع و الجرائد الوطنية التي لا تخدم مصالحه لم تكن مشجعة للارتقاء بالفن الروائي إلى مستوى النضج و الاكتمال))[1]. ورغم ظهور محاولات روائية، إلا أنها لم تصل إلى النضج الفني.

إن ما سبق كان تمهيدا ضروريا لتبع مسار الكتابة الروائية الجزائرية، وقد كان تطورها مرهونا بالتحولات التاريخية التي عاشها المجتمع الجزائري ، لذلك يمكن أن نتحدث عن مراحل تاريخية لنشأة و تطوير الرواية الجزائري، أولها مرحلة الخمسينيات والستينيات، وهي مرحلة كانت جد صعبة، أين تخلت عن الكثير من الأفلام الإبداعية عنها، و انشغلت بعضها بالجهاد و كان مآل بعضها الآخر الهجرة أو اللجوء إلى كتابة النصوص باللغة الفرنسية، ((و أول هذه النصوص: ابن فقير لمولود فرعون، الرواية التي طبعها على حسابه في 1950))[2] مع الإبقاء فيها على مبدأ التعبير عن أحلام الجزائريين و معاناتهم.

وفي تونس . في هذه المرحلة . كتب لبذور الرواية الجزائرية باللغة العربية أن تغرس على يد مبدعين ((أمثال "عبد المجيد الشافعي" صاحب رواية "الطالب المنكوب" و "محمد ديب" مؤلف رواية "الحريق"))[3] و قبلهم "أحمد رضا حوحو" بمؤلفه "غادة أم القرى" 1947 ((التي عدها وسيني الأعرج أول رواية عربية جزائرية لما تضمنته من وعي يعبر بصدق عن تبلور الواجهة الثقافية للمجتمع))[4] في حين أشار "أبو القاسم سعد الله" إلى نتاج آخر في هذا القول : ((في هذه الأثناء نفسها كتب أحد الجزائريين رواية شعبية ذات أبطال وطنية و شخصيات تاريخية هي رواية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" و

[1] - سعيد سلام، التناص التراثي ، الرواية الجزائرية نموذجا ، ط1 ، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، 2005، ص174 .
[2] - محمد ساري ، الأدب الجزائري الحديث ، المؤسسون و التحديات الكبرى ، 09 جويلية 2012 ، ص 02، http://uiv-ouargla.dz.
[3] محمد صالح الجابري ،الأدب الجزائري المعاصر ، ص 132 .
[4] - مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية ، ط2 ، منشورات دار الشروق للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر، 2000 ، ص 31- 32 .

مؤلفها هو الأمير مصطفى بن إبراهيم بن مصطفى باشا هو أحد دايات الجزائر أول القرن 19))[1].

بعض النقاد الجزائريين لم ينسبوا لها الريادة وقد علق على هذا التوجه "مخلوف عام" مؤكدا أن الاستناد إلى " حكاية العشاق" على أنها أول رواية لا يعدو أن يكون ضربا من التسابق على زيادة وهمية باعتبار أن هذه الحكاية حسب رأيه تقليد واضح لـ " ألف ليلية وليلة " ولكنها من الضعف بحيث لا ترقى إليها من حيث البناء فلا ارتباط بين البداية والنهاية ومجريات الأحداث فكتباتهما تصح وعظ وإرشاد بنفس ديني بينما مجريات الأحداث على نقيض تام من كل ذالك[2].

وهذا ما يجعل الكثيرين يجمعون على أن اعتبار هذه المؤلفات الأولى ((وعلى الرغم من أهميتها بصفتها تمثل البداية الأولى لغة الرواية في الجزائر فإنها لا تغدو أن تكون مجرد محاولات على در بالفن))[3] رغم ما أتجه إليه واسيني الأعرج وأبو القاسم سعد الله.

ومن المؤكد أن الرواية الجزائرية قد عرفت تأخرا ملحوظا مقارنة بالرواية المشرقية. ((ولم تظهر إلا في السبعينات القرن الماضي تحت قلم " عبد الحميد بن هدوقة"مع رواية ريح الجنوب 1973 وبعد ذالك تحت قلم الطاهر وطار مع "اللاز"1974))[4] وإن كان قد سبق الطاهر وطار محمد العالي عرعار بروايته "ما لا تذروه الرياح" 1972 إلا أن النقد الأدبي يعتبر "بن هدوقة " و"وطار" ((المؤسسين الفعلين للرواية الجزائرية المكتوبة باللسان العربي والملهمين الحقيقيين لجيل كامل أبدع في الرواية والقصة))[5] من بعدهما, وقد عرف الطاهر وطار بجرأته إذ هو الذي ((يعتبر من السابقين في الطرح

[1] - أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي (1830 ، 1954) ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان, مج8, د,ط, 1998، ص 129 .

[2] - مخلوف عامر تطور النص السردي في الجزائر , مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ع 4، ديسمبر 2014, ص 118.

[3] -مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية, دار القصبة للنشر حيدرة ، الجزائر, د,ط ، 2000 ، ص 7.

[4] - محمد ساري, الأدب الجزائري الحديث المؤسسون والتحديات الكبرى ، ص 03.

[5] - سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص 462.

الإيديولوجي في كتابته الروائية مثل "اللاز" و"العشق والموت في زمن الحرمان" فهو أول من صرح بالإرهاب سنوات السبعينات))[1].

يعيب بعض النقاد على هذه الروايات((تعاملها مع الثورةّ أن أصحابها صاغوا نصوصا طغت فيها العلامات والقواعد الدالة على المؤلف الذي يتبني التهويل بالتقديس والتغني بالثورة إلى درجة أن موضوع الثورة يتواري ليصبح مجرد موقف اجتماعي أو سياسي))[2]فرغم مرور مدة ليست بقليلة , بعد نيل الاستقلال , بقي موضوع الثورة حاضرا فيها بل كان للقيمة المهيمنة عليها بمختلف تجلياتها ولعل ذلك نرجعه لاهتمام الكتاب بالمضمون على حساب الفنية و جمالية الإبداع .

بيد أن الرواية الجزائرية ما لبثت تأخذ منحى أخر مع نهاية الثمانينيات بعد إن حاولت التخلي عن تقديس الثورة , ويتفق النقاد أن التحول الفعلي قد بدا مع فترة الثمانينيات أين بدأت الروية فيها ((بالرجوع إلى التراث و ما ينطوي تحت مسألة الحوارية وهي من النظريات التي دفعت بالروية المعاصرة نحو الحداثة والتجديد , وكانت نقطة الفصل بين الرواية العربية والرواية التقليدية وما يسمي بالرواية الجديدة))[3].

وقد عرفت هذه الروايات نزوحا نحو الترميز حيث ((تلجأ هذه الروايات إلى استعمال الرموز من أجل وصف الواقع أو نقده أو كشف خوفا من المضايقات السياسية أو رهبة من السلطة))[4] وهذا يكشف العلاقات القائمة المضطربة بين المبدع الجزائري والسلطة السياسية الرافضة لأي محاولة إبداعية

[1] - دفناوي فارسي، دراسات في الرواية الجزائرية ،أفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, د,ط , د س , ص197.
[2] - أمنة بلعلي, المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخلف، دار الأمل، تيزي وزو ,الجزائر, ط2 , 2006 ، ص53.
[3] - المرجع نفسه، ص 53.
[4] - فاطمة قاسمي، الوعي الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر,د,ط، 2011 ، ص 42.

وممارستها أو تنفيذها ومن أهم المواضيع التي عالجتها الرواية الجزائرية , الثورة الجزائرية المسلحة, التطبيق الاستراتيجي الثورة الزراعية، الالتزام ونقد الواقع، الجالية الجزائرية وواقع المهجر, الهجرة من الريف إلى المدينة وبعض القضايا[1]وهي مواضيع مستمدة من الواقع المعاش.

ومــع دخول فترة التسعينات , هذه الفترة التاريخية المشبعة بالدم والاقتتال وما شاهدته الجزائر من انقلابات سياسية أثرت على المجتمع ظهور روايات كتابات حاولت التعبير عن المرحلة من إبداع سردي روائي متخيل ((استجاب التحولات التي عاشها المجتمع الجزائري خلال فترة الثمانينات وما نتج عنها من إعادة النظر في تطبيقات الايدولوجيا السبعينية أوهام السياسة الاشتراكية فكانت لهذه المرحلة الزمنية العشرية السوداء بروز لها الصعيد التيماتي.

ويكاد النقاد في هذا الصدد يتفقون على أنها روايات الأزمة بامتياز مثل: "متاهات ليل الفتنة " لـ"أحميدة عياشي" و " فتاوى زمن الموت " لإبراهيم سعدي" و "الورم" لإبراهيم الكوني و "مراسم العتمة" لإبراهيم الروسي"، "الشمعة والدهاليز" لطاهر وطار و "سيدة المقام " لـ واسيني الأعرج ...[2], وقد اخذ بعض النقاد على هذه الروايات بعض الهفوات التي اتسمت بها ومنهم "سعيد بوطاجين "الذي يرى أن روايات التسعينات ((غالبا ما اتكأت على النسخ بالمفهوم الآلي, الأمر الذي أبرز محدوديتها و انغلاقها على مستويات كثيرة , اللغة, الأساليب, القراءة, المتخيل, والحال إن هناك سوء فهم ليس أزمة المجتمع أنما أزمة الأدب في كيفية التعامل مع أزمة المجتمع))[3]، فالرواية التسعينية لم تستطع , أن تجعل من نفسها للعشرية السوداء ومن مواضيعها سوى صورة فوتوغرافية لها تسجل بشاعتها الدموية.

[1] - أمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخلف، ص87 .
[2] - المرجع نفسه، ص146 .
[3] - سعيد بوطاجين ، السرد ووهم المرجع ، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، منشورات الاختلاف , الجزائر, ط1 ،2005 ، ص185 .

بيدا أن ما ذكره هذا الناقد لا يغطي حقيقة أن ((رواية التسعينات لم تكشف سرد المحنة بل تجد تجارب انفتحت على أشكال سردية أخرى من ذالك الانفتاح على التراث الشفوي والموروث الشعبي ومن أمثلة ذالك "مرايا متشضية" "لعبد المالك مرتاض" و "وذاك الحنين "للحبيب السائح))[1] ولكن معظمها اتسمت بخصائص سلبية غلبت على هذه الحقيقة منها:((موت السرد و تضخم النصوص وعدم تنظيم التجربة بواسطة عملية الكتابة بعدم الفكرة على تحسين القيم الموجودة الى ينطلق منها المارة وانحسار دور ومكانة المتلقي في الرواية))[2] يسبب حصول القارئ المباشر على كلي الإحداث والواقع المتسلسلة وسهولة إستعابه لبنيتها ومضامينها.

إن القارئ لها يجد المعالم (الفضاء الزمكاني، الأحداث، الشخوص) كلها واضحة، وما يحسب حسب أراء النقاد لهذه الرواية هو اتسام الروية الجزائرية في التسعينيات نظرا لتجليها في الكثير من النصوص على الخطاب الواصف أو الرواية والروية[3], وهي سمة تجريبية لم تكن مألوفة في الكتابات الجزائرية .

ومن أبرز الكتابات الرواية التي أبانت عن وعي الكتابة بجمالية وبممارسات تجريبية ((تلك التي سجل أصحابها صياغة للتحولات الطارئة من خلال تجربة روائية استقطبت اهتمام الدارسين , مثل "ذاكرة الماء 1997" لـ وسيني الأعرج "و "الشمعة والدهاليز1995" و "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي1999" لـ الطاهر وطار و"المراسيم والجنائز" ل بشير مفتي و"زمن الموت" سنة 1999 لعلي براهم سعيدي و"ذاك الحنين"1997 للسائح و" فوضى الحواس" 1997 لـ أحلام مستغانمي))[4] وهذه

[1] - أمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخلف ، ص86
[2] - المرجع نفسه، ص133 .
[3] - م ن، ص155 .
[4] - رحال عبد الواحد ، التجريب في النص الجزائري ، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث ، إشراف رايس رشيد ، قسم اللغة والأدب ، جامعة العربي بن المهدي 2014، 2015 ص 28.

الإسهامات الروائية رسخت لوعي تجريبي جزائري في حقل الانفجار فقد صاحب ذالك ثورة في وعي الكتابة الروائية الجزائرية , إذا تمكن من إحداث قطيعة ابستومولوجيا مع الأنظمة القديمة للخطاب الروائي محاولا بذلك رصد هموم الإنسان والوطن فظهرت كتابة روائية تمعن في تجاوز الإشكالات العقيمة و وتؤسس لكتابة مفتوحة تتعالق مع واقع اجتماعي مأزوم [1].

[1] - رحال عبد الواحد ، التجريب في النص الجزائري ، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث ، إشراف رايس رشيد ، قسم اللغة والأدب ، جامعة العربي بن المهدي 2014، 2015 ص 33 .

III. التجريب الروائي وتداخل الأجناس

تعد قضية تداخل الأجناس من القضايا التي طغت على سطح النقد الأدبي في العصر الحديث وهذه نتيجة رفض تجنيس الأدب ، ودعوة الرومانسيين إلى تمازج الفنون.

1- في معنى التداخل

يقول الجرجاني في كتابه التعريفات، التداخل ((عبارة عن دخول شيء في شيء أخر بلا زيادة حجم ومقدار)) [1]. وعليه فالتداخل هو دخول الأمور ببعضها البعض، والمقصود من هذا تداخل الأجناس والأنواع فيما بينها تقول بسمة عروس: ((إن القول بالتداخل بين الأجناس الأدبية هو الصورة المكملة لنقص الأنواع والتصنيفات لكننا نلمس عند النقاد العرب تمايز الأنواع والأجناس وفروع أحيانا ليبدو وبيان مراتبها من بعضها البعض على أن القناعة الراسخة تظل في نظرنا متسعة القناعة الراسخة تظل في نظرنا متمسكة بميوعة الحدود بين الأجناس ودخول بعضها في بعض وقدرة الكاتب المبدع من خلال التصرف في اللغة والأساليب والخروج بها من حال إلى حال وتغير منزلتها)) [2]. رغم التداخل بين الأجناس إلا أن هناك تمايزا بين الأنواع والأجناس .

وتقول أيضا ((والمقصود بنماذج الأجناس أو امتزاجها هو صدور الأجناس الأدبية على اختلاف أنماطها وأنواعها وأشكالها من أصل واحد أو سلالة واحدة بحيث نستدل في الجنس على مظاهر وأمارات

1 - علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني ، معجم التعريفات (قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والنحو والصرف والعروض والبلاغة) تحقيق محمد صديق المنشاوي ، دار الفضلة ، الإمارات ، دبي ،(د,ت)، ص49 .

2 - بسمة عروس ، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من الفرنسية (3و6هـ)، (د,ط)، (د,ت)، ص 173 .

دالة على الجنس الآخر أو دالة على الأجناس العرق الذي ينظم جملة من الأجناس)) [1]. فالتمازج هنا لا يلغي الصفات والمظاهر الدالة على الجنس الآخر.

2- أشكال التداخل

أما أشكال التداخل بين الأنواع الأدبية فيأخذ أشكالا متعددة يمكن أن نوجزها فيما يلي:

* الشكل الأول: الذي تفرضه طبيعة الأدب، ويغلب عليه أن لا يكون مقصودا من قبل منتج النص، لأنه محكم بالآليات الداخلية العائلة النصية الأدبية ، ويمكن رصد هذا الشكل في كل النصوص الأدبية أي كان انتمائها النوعي وقد نجد في كل منها عناصر نوعية دخيلة على هذا الموضوع المهيمن الذي ينتمي إليه، والذي يميز هذا الشكل المحافظة على الخصوصية النوعية للنص ، بسبب احتواء النص على عنصر نوعي مهيمن ، فعندما نقول أن نصا قصصيا قد استعان بعناصر المسرحية فإننا ما زلنا نتعامل معه بوصفه قصة [2].

نلاحظ رغم تداخل المسرح من القصة، إلا أن النص بقي قصة ذلك لأن التداخل بينها لم يفقد النص خصوصيته النوعية وهي القصة ويعتبر هذا التداخل محمودا.

* الشكل الثاني : ويكون فيه التداخل بين الأنواع الأدبية مقصودا ينبغي للمؤلف من خلاله الخروج من النمطية والتقليد وإضفاء روح الجدية والحيوية على النص ويمكن أن نلحظ ذلك في كتابات

1 - بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من الفرنسية 3 و 6 هـ) ، د ط ، د,ت ، ص 147.

2 - ينظر ، حسن خيل الطائي ، تداخل الأنواع الأدبية ، النشأة والتطور ، مجلة العلوم الإنسانية ، كلية التربية والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ، ص52 .

الرواية والقصص بأشكال نوعية من التراث السردي كالمقامات والرحلات ، والسير وهذا النوع محتفظ بخصوصيته النوعية بسبب بقاء العنصر النوعي مهيمنا [1] .

فهذا الشكل من التداخل مقصود لغرض إضفاء روح الجدة والحيوية للنصوص الأدبية.

* الشكل الثالث: وهذا الشكل من التداخل يعد انقلابا على مبدأ النوع الأدبي، ويمثل حالة من تمييع النظام، وغايته الوصول إلى نص جديد بلا هوية، يرفع التنوع ، ويعده ضربا من التعتيم وهو في الغالب الأعم شكل نقدي ، وكثيرا ما يتعارض مع أفق التلقي بسبب غياب حضوره في تاريخ ذاكرة التلقي، بالإضافة إلى أنه لم يضع بعد آليات تلقيه، وهذا هو المأزق الحقيقي لنصوص هذا الشكل [2].

وهذا النوع من التداخل غير محمود ، وفيه خطورة على الأدب لأنه يغيب النظام الأدبي، ولا يميز ولا يفرق بين الأجناس ولا الأنواع التي طالما كان النقاد والأدباء يميزون بينها ويضعون القواعد والأسس لها ويجعل من الأدب شيئا واحدا تحت مسمى واحد .

3- مسألة الأجناس الأدبية في التراث النقدي الحديث

أ- في التراث الغربي :

حظيت مسألة الأجناس الأدبية بحظ وافر من الدراسة والتمحيص عند النقاد والدارسين الغربيين المحدثين ، وتنوعت أرائهم وأفكارهم حول نظرية الأجناس الأدبية بالرفض والقبول وسنحاول في هذا عرض بعض من الرؤى في تصورات مجموعة من الباحثين:

1 - ينظر:حسن خيل الطائي ، تداخل الأنواع الأدبية ، النشأة والتطور، مجلة العلوم الإنسانية ، كلية التربية والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ، ص 53 .
2 - حسن دخيل الطائي ، تداخل الأنواع الأدبية ، ص 53 .

في تصور كروتشه (Croce): " نفى عن الفن والأدب كل تقسيم نوعي، مؤكدا أن الأدب عموما ، والفن خاصة ، وأي تقسيمات لهما تقسيمات مدرسية لا أكثر ولا أقل والأدب حدس ،والحدس عاطفة خالصة ، وتعبير محض ولا موضع لكل من التعبير والعاطفة للتحليل والتفريع))[1].

فهو بهذا يحاول تحطيم كل مفهوم كلاسيكي وينفي انقسام الأدب إلى أنواع، فكروتشيه من الذين ثاروا على تقسيم الأدب والفصل بين فروعه، ويرى أن التقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه .

في تصور موريس بلا نشو (Maurice blanchot): ((دعا إلى تحرير الأدب من قانون بما في ذلك قانون التجنيس ، مؤكدا أن الأدب يكمن جوهره في تحنيه لكل تحديد جوهري ورفضه لفكرة التجنيس يخالط رفض الأدب))[2].

فسير الأدب نحو غاية يجب أن يكون حرا ، لا يخضع لسلطة النقد أو أي قانون أخر وهو من بين الذين ثاروا على مبدأ نقاء النوع وطالبوا بكسر الحواجز بين الأنواع الأدبية، بل والتخلي عن الأدب نفسه ، وهذا ما أطلق عليه مصطلح تلاشي الأدب، فبلانشو يطالب بتدمير الأنواع الأدبية وتمردها على جميع القوانين.

تصور روبرت شولس (**R.Scholes**): في بحثه المتعلق بصيغ التخيل: ((يتبنى شولس موقفا مغايرا يمكن تلخيصه كما يلي ، بما أن نقاد التخييل الأدبي يخطئون عندما يسعون إلى البحث عن مبادئ تقييمه تتجاوز حدود الأجناس ، فعليا أن تتجنب كل تقييم واحدي أو نوعي بعناية أكبر للأنماط

1 - إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، لبنان ، ط1، 2010، ص 24– 25.

2 - إبراهيم خليل ، في لنظرية الأدب وعلم النص ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، لبنان ، ط1 ، 2010 ، ص 25

الأجناسية ، ولصفاتها الخاصة ، عن طريق مقارنة بين الآثار التي توجد بينها صلات حقيقية في شكلها ومحتواها))[1].

نرى أن شولس يولي عناية كبيرة للأنماط الأجناسية وصفاتها، كما يهتم بالشكل والمضمون الأدبي ، فهو بهذا مؤيدا لنظرية الأجناس .

في تصور جان ماري شافر (J.M.Schaeffer): ((يقترح التمييز بين أجناسية الجنس وبين اعتبار الجنس مجرد مقولة تبويب))[2].فهو بهذا يقر بضرورة التمييز بين الأجناس.

ب-**في التراث العربي :**

جاء الاهتمام بقضية الأجناس الأدبية في النقد العربي المعاصر متأخرا، ولم تستأثر هذه القضية النقاد العرب المحدثين إلا في الثمانينات ، فبدأ الاهتمام الفعلي بقضية الأجناس، فانقسموا في هذه المسألة إلى قسمين، الأول اكتفى بالتقريب المباشر لأبحاث الدراسات الغربية، والثاني يتعلق بدراسات متخصصة لأجناس نثرية من الأدب العربي القديم، سنحاول عرض بعض المواقف والآراء النقدية لهذه المسألة :

-عبد السلام المسدي: يعالج مسألة الأجناس الأدبية في مقاله بعنوان "الأدب العربي ومقولة الأجناس الأدبية" ويورد في هذه الدراسة جملة من المصطلحات الدالة على هذه الدراسة، أولها ما يعترض في العنوان الأجناس الأدبية، ثم يتحدث عن فن الخطابة، وفن الخبر[3].

1 - عبد العزيز شبل ، الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب ، دار محمد علي الحامي ، سفاقس، تونس ، ط 01، 2001 ، ص 33 .
2 - المرجع نفسه ، ص 56 .
3 - ينظر : محمد البشير مسألتي، القراءة الأجناسية المعاصرة للسرد العربي القديم ، جامعة فرحات عباس، سطيف، (د,س)، ص 02 .

– محمد الهادي الطرابلسي: يهتم بدراسة علاقات أساليب التعبير بأجناس الكتابة في مستوى الإيداع ، ويعتبر أن مفهوم الجنس حضرا في مختلف النصوص وأسلوبية الأجناس تقوم عنده على ثلاثة أركان : مفاهيم أسلوب الجنس الأدبي[1].

– عبد الفتاح كيليطو: في فصل من كتابه الأدب والغرابة ، بعنوان تصنيف الأنواع لمفهوم النوع عن طريق أفق الانتظار فقراءة نص واحد من قبل متلقي كفيلة بأن نخلق له أفق انتظار، وتحقق له تصورا مسبقا يقرأ عن طريقه النصوص الأخرى، التي تنطوي على النوع نفسه، ويصرح بأن التمييز بين نوع وأخر يتم عن طريق عناصره الرئيسية وخصائصه البنيوية.

في سنة 1986 نشر شكري عزيز الماضي مجموعة من المحاضرات ألقاها على طلبته في جامعة قسنطينة فصل فيها في قضية الأجناس الأدبية [2].

- يمكن أيضا اعتبار الأستاذ رشيد يحياوي من أهم من حاول دراسة مسألة الأجناس الأدبية، فخصص لها ثلاث دراسات متتابعة (مقدمات في نظرية الأنواع ، الشعرية العربية، شعرية النوع الأدبي) [3]. وقد درس قضية الأجناس الأدبية فخصص فصلين لهذا الحقل من التراث الأول عن الكلام وعلاقته بالسرد، والثاني في مفهومي الجنس والنص في الكلام العربي.

ظهر صدى الدعوات الغربية في الساحة النقدية العربية فنجد أن الناقد والشاعر العربي أدونيس، دعا إلى دمج الأجناس الأدبية كلها في نوع واحد وهو الكتابة إذ يقول ((الحدود التي كانت تقسم الكتابة

1 - ينظر : عبد العزيز شبل ، نظرية الأجناس الأدبية ، ص 70-72 .
2 - ينظر : شكري عزيز الماضي ، نظرية الأدب ، ص 82 .
3 - المرجع نفسه، ص 85 .

إلى أنواع يجب أن تزول لكي يكون هناك نوعا واحدا هو الكتابة)) [1] ويقول أيضا ((الكتابة عمل شاق لا يعرف إلا من مارسه، لأنها إنشاء مستمر خارج القوالب السابقة))[2] .

فالكتابة عند أدونيس هي عمل خارج عن القواعد والأسس الأجناسية والنوعية ، وهي تقويض لكل أشكال الأدب.

تعددت دراسات الباحثين واجتهاداتهم في تناول ودراسة الأجناس الأدبية وتنوعت أرائهم لتقضي إلى ما صار يعرف بنظرية الأجناس الأدبية وتداخلها، وانفتاحها، وكانت البداية الجادة لهذا الفكر تعود إلى أفلاطون وأرسطو ثم تناولها الكلاسيكيون ، ومن ثم أتى من بعدهم الرومانسيين المعاصرين ، فاختلفت توجهاتهم في مبدأ هذه الدعوة أمثال كروتشيه من مبدأ الحدس واستقلالية الأثر، وبلانشو في مبدأ تلاشي الأدب.

ويتفق هانس روبرت ياوس مع جان ماري فيري من استحالة طرح مقولة الأجناس الأدبية، وأما العرب فقد انقسموا إلى فريقين الأول حاول التقريب لما قال به الغرب، والثاني عمد إلى العودة التراث أملا في العثور إلى ما يشير ضمني أو صريح لمعرفة العرب القدامى بقضية الأجناس .

ومن المعروف أن التداخل بين الأجناس الأدبية قاد إلى ما يسمي النص المفتوح أي النص الذي يستوعب في بناءاته الفنية الشعر السرد ، الحوار القصة والمسرح وهو الجنس الذي كان له عناية كبيرة في الرواية ومن هنا تنتقل إلى تعريف الرواية والمسرح.

1 - أدونيس ، الثابت و المتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب) دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1978 ، ص 312 .

2 - المرجع نفسه، ص 30 .

4-ماهية المسرح:

يعد المسرح من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان منذ أن كان في عهده الأول حيث حاكى الظواهر التي كانت تبدر له في خاليه الفني، ولهذا الغرض شكل الفن المسرحي أهم رافد من روافد الفن في العهد الإغريقي، وقد أشتمل في طياته على عدة فنون أخرى، كالرقص والموسيقى والغناء وغيرهما من الفنون .

أ. لغـة:

يعد المسرح من اعرق الفنون أقدمها ،وكلمة مسرح (THEATER) تعود غي منعها الاشتقاقي إلى الأصل اليوناني (THEATER) التي تعني مكان المشاهدة ، وقد أخذت الكلمة عبر التاريخ دلالات معنية، فهي فن من فنون الشعر في الحضارة اليونانية ،ونص مكتوب يؤديه ممثلون عند الرومان[1].

ويعرف المسرح في " لسان العرب ((لابن منظور المسرح : يفتح الميم : المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي جمعة المسارح , ومن قوله إذاعة المسارح كالسبّاح))[2].

وجاء في" معجم الرائد" أن المسرح ((مكان مرتفع من خشب، في قاعة أو ساحة تمثل عليه الروايات. قاعة عرض المسرحيات ، جملة ما يخلفه الأديب من روايات تمثيلية "مسرح شكسبير " أما المسرحية فهي رواية تمثل على المسرح)) [3]

ومنه فأن المفهوم اللغوي للمسرح هو مكان وقوع حدث ما، أو التمثيل فيه أما المسرحية فهي تمثل رواية على خشبة ذالك المسرح.

1- الكبير الداديسي، تحليل الخطأ السردي والمسرحي ، دار الرواية عمان ،ط1، 2044 ص 91 .
2 - ابن منظور، لسان العرب، مادة (س رح)، دار الصادر، بيروت، م7, ط1، ص12.
3 - جبران مسعود الرائد معجم لغوي عصري ، دار العلم للملايين بيروت ، ط8،2001 ، ص 158

ب . اصطلاحا :

((أصل المسرح المكان المعروف لعرض المسرحيات، تم أستعير للدلالة على المكان والذي وقع فيه حدث ما، على التشبيه بالمسرح الذي تجري فوقه أحداث المسرحية, فيقال: مسرح الأحداث، مسرح الجريمة، مسرح العمليات... الخ))[1].

أما مصطلح ((مسرحية له معنيان:

+ علم على الفن المعروف : عرض التلفزيون ، مسرحية (هاملت)

+ الادعاءات الكاذبة وتصوير الأمور على غير حقيقتها للتمويه ، ما تزعمه الولاية المتحدة الأمريكية عن امتلاك العراق لأسلحة الدمار الشمال ، مسرحية مكشوفة .

تغيير مستحدث للدلالة على الفن المعروف... تتحرك فيه شخوص للعمل الفني، وهو تعبير موقف لدلالة الفعل على الحركة والسرعة والظهور، كما تفيد ترجمة ابن منظور للمادة، اللسان/ س ر ح ، كلها ملامح دلالية تصف العرض المسرحي بدقة ثم استعيرت المسرحية للدلالة على الادعاء والتظاهر وتصوير الأمور على غير حقيقتها لان المسرحية فن يقوم على الخيال والإيهام بأن ما يجري على المسرح هو الواقع الحقيقي))[2] .

1- محمد داود, معجم التغيير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب القاهرة ،2003, ص 499 .
2 - محمد داود معجم التغيير الاصطلاحي في العربية المعاصر ، دار غريب القاهرة ،2003 ص 500 .

والمسرحية في مدلولها العام هي ((شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصيتها وأفعالهم، حيث يقوم ممثلون يتقمصن هذه الشخصيات أمام الجمهور في مسرح أو أمام ألآت تصوير ليشاهدهم الجمهور في المنازل))[1].

وقد عرف بعض الإعلام المسرحية تعريفات لا تختلف كثيرا عن بعضها بقدر ما تتفق، يقول أحمد أمين: ((إن المسرحية ليست آدابا خالصا بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي ولإخراج المسرحي ولأداء التمثيلي ن وبهذا تختلف الرواية لأنها مستقلة عن الفنون))[2].

بمعنى أن المسرحية فن متميز عن باقي الفنون الأخرى، لأنها تتكون عادة من عدة عناصر تتمثل في الفن الأدبي والإخراج المسرحي والأداء التمثيلي ، والتي تسهم بدرها في تحقيق وحدة فن المسرحية .

ويقول علي أحمد باكثير في فن المسرحية: ((أنه فن جماعي تعاوني إلى حد كبير لا يتحكم فيه صاحبه كما يفعل كاتب القصة لأنه مضطر، أي يراعي اعتبارات كثيرة فمنها الممثلون... ومنها الإمكانيات المادية للإخراج ومنها المخرج الذي كثيرا ما يحرص أن تكون له الأولوية في تفسير النص))[3].

أي أن المسرح فن تشترك فيه عدة عناصر لإنجاحه ، فهو مستقل تحكمات المؤلف إذ توعي فيه الإمكانيات كما يعطي هذا الفن للجمهور حرية التأويل والتفسير تعطي للمخرج قبله.

نستنتج مما سبق أن المسرح شكل من أشكال الفنون الأدبية الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالجمهور إذ يترجم فيه الممثلون نص المسرحية المكتوب إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح ، بالتعاون مع المخرج

1 - وليد البكري ، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، دار أسامة ,عمان الأردن 2003, ص 49
2 - محمد السندباد، الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث , عالم الكتب الحديث , الأردن, 2013.ص15.
3 - المرجع نفسه، ص15.

وهيكل المسرح العام ، أي أن المسرحية ليست للقراءة فحسب بل تكتب للمشاهدة باعتبارها فن أدبي وهذا ما يميزها عن الفنون الأدبية الأخرى .

5- أهمية الرواية :

تعتبر الرواية من أهم الأعمال الأدبية وأكثرها أتساعا ، كونها تعبر عن اهتمامات الإنسان المعاصر ومشاكله، وقد تعددت تعاريف هذا المصطلح عند مختلف الأدباء والكتاب، حيث أنقسم إلى نوعين من التعريف: تعريف لغوى راجع إلى المعاجم والقواميس وتعريف اصطلاحي ألفه الغربيين والعرب.

أ- لغة

جاء في"المعجم الوجيز": (((روى) القوم، وعليهم، ولهم، ريًّا: استقى لهم الماء، والحديث أو الشعر رواية: حمله ونقله .فهو راو (ج) رواة، الزرع: سقاه: (روى)من الماء نحوه ريًّا و روى: شرب وشبع... (روى) فلانا الحديث والشعر: حمله على روايته))[1].

وقد جاء في "معجم الوسيط": ((روى علي البعير. ريًّا: استقى القوم عليهم ولهم، استقى لهم الماء. والبعير: شد عليه بالرواء. ويقال: روى على الرجل بالرواء: شده عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم و الحديث أو الشعر رواية: حمله و نقله فهو راو))[2]

أما في "معجم العين" جاءت ((الرواية : رواية الشعر و الحديث. ورجل رواية: كثير الرواية. والجميع رواة))[3]

[1] - معجم اللغة العربية، المعجم الوجيز ، مكتبة الشروق الدولية ، جمهورية مصر العربي ، د,ط ، د,س, ص 283 .
[2] - المرجع نفسه ، ص 384 .
[3] - أبو عبد الرحمان الخليل بن احمد الفراهيدي، معجم العين، سلسلة المعاجم ، و الفهارس ، د ط ،125 ه ،ج 8، ص 213.

حسب ما أحالتنا إليه المعاجم الأدبية. فإن مصطلح الرواية يختلف كليا عن معنى الرواية الذي يقصد به كجنس أدبي حديث . و إن مدلولها واحد يحمل معنى الجريان و الحمل و الانتقال و الارتواء المادي "الماء" المعنوي "النصوص".

ب – اصطلاحا

عرف "جورج لوكاتش" الرواية أنها: ((الشكل الأدبي الرئيسي لعام لم يعد فيه الإنسان لا في وطنه ولا مغتربا كل الاغتراب. فلكي يكون هناك أدب ملحمي . والرواية شكل ملحمي . لا بد من وجود وحدة أساسية و لابد أن تكون هناك رواية من وجود تعارض نهائي بين الإنسان و العالم و بين الفرد و المجتمع))[1].

يقوم "جورج" بربط الرواية بالملحمة و بالنسبة له هي نتيجة الصراع مع الذات و الموضوع ، و بين الأنا و العالم .كونها سيرة و تاريخ اجتماعي في الحياة اليومية.

أما بالنسبة ل"جيمس" فإن الرواية قد استغلت اتساع فنها و انفتاحه الذي لا حدود له، ورفض فكرة القيود و القوانين الصارمة في الرواية فقال: ((قوانين الرواية يمكن أن توضع و تعلم بنفس الطريقة و الأحكام التي توضع و تدرس بها القوانين الهارمونية والزوايا والمنظور والنسب التي ترى بها الأشياء))[2].

ومنه فالرواية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمجتمع والفرد وحدهما ، ولا يمكن أن تنشا أصلا إلا إذا تحكمت فيها قوانين وقواعد أما بالنسبة للعرب لم تظهر الرواية عندهم إلا في أواخر القرن التاسع عشر

1 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الخطاب) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990 ، ص 05 .
2 - المرجع نفسه ، ص نفسها.

وأوائل القرن العشرين ، حيث شهدت هذه الفترة عدة محاولات في كتابة الراوية العربية ، اتخذت عدة اتجاهات مختلفة نظرا للاحتكاك بالأدب الغربي ، وقد تعددت التعريفات لهذا المصطلح عند الأدباء العرب فنجد "عبد المالك مرتاض" يعرفها أنها : ((نقل الروائي لا الرواية لحديث محكي تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة ، والشخصيات، الزمان، المكان والحدث يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد ، والوصف و الحبكة والصراع، وهي سيرت تشيه التركيبة بالقياس المصور السينمائي بحيث تظهر هذه الشخصيات من اجل أن تتصارع طورا ، وتتجاوب طورا أخر لينهي بنا النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية وعناية شديدة))[1].

يرى "عبد المالك مرتاض" أن جمالية الرواية تكمن في قيمة اللغة إتقانها حيث يعطي لهذا الجانب اهتماما بالغا كلما كانت اللغة راقية كانت الرواية متآلفة وناجحة.

ولقد كان الأدباء العرب يطلقون مصطلح "الرواية " لجنس المسرحية، فقد تكرر ذلك في كتاب "عبد العزيز البشري" فقد كرر لفظ "الرواية" بمفهوم المسرحية ست مرات في مقالة أدبية كان نشرها بالقاهرة))[2]. ومثل هذا السلوك يبين لنا كيف كانت اللغة النقدية حائزة في العثور على المصطلحات الملائمة للمفاهيم الغربية الوافدة.

وجاء في معجم "المصطلحات الأدبية " لـ " فتحي إبراهيم " : ((أنها سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم

1 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 24 .
2 - المرجع نفسه ، ص 23 .

تعرفه العصور الكلاسيكية و الوسطى ، نشأ من البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صحبها من تحرر من رقبة التبعات الشخصية))[1].

ويعرف "حنا منا" الرواية قائلا: ((الرواية بالنسبة إلى تجربة حياته مصدرها عشته ورأته بل أكثر من ذلك))[2].

فالرواية جنس أدبي يتناول قضايا الإنسان ومساعيه اليومية ، فهي من تجلنا على مسافة قريبة من خصوصياتنا النفسية و بها توصلنا إلى الاطلاع على واقعنا المعاش .

6- مفهوم المسرديـــــة

قبل الخوض في مفهوم هذا الجنس الأدبي الجديد ، وجب الإشارة إلى إشكالية تتعلق بالنص المسرحي المكتوب فكثيرا ما يفقده كاهنه ، ويعزف عند جمهور القراء ، وقد ضاعت الكثير من النصوص المسرحية بعد عرضها ، وهذا لإهمال دور القارئ من هذا النص لأنه موجه إلى التمثيل بالدرجة الأولى.

يقول الأديب "عز الدين جلاوجي ": ((كان كتاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى الخشبة مباشرة ، ولعله لم يدر في خلدهم أن يوجهوا ما يكتبون إلى القارئ، ومع مرور القرون صارت المسرحية تصدر أيضا بين دفتي كتاب مما حفظها من الضياع والزوال ، كما ضاعت للأسف الشديد ألاف العروض المسرحية التي كانت ترتبط بالمشاهدة في حينها ثم تختفي إلى غير رجعة ... مع تطور وسائل تسجيل الصوت والصورة، تحقق حلم الاحتفاظ ببعض العروض لتشكل مادة خصبة للمتلقي في كل مستوياته، مما هيأ للدارسين المختصين فرص دراسة ذلك))[3].

1 - فتحي إبراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للنشر المتحدين ، تونس ، د ط ، 1988 ، ص 176 .
2 - حنا مينا ، حوادث و أحاديث في الحياة والكتابة الروائية ، دار الفكر الغربي الجديد، بيروت لبنان، د,ط 1992, ص 32.
3 - عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير (مسرحية) ، دار المنتهى ، الجزائر ، 2016 ، ص07.

من المتعارف عليه أن الفنون مثل الكائنات الحية تنمو وتتطور وتتوالد، وقد تندثر أيضا ويبقى عبق ريحها يلوح تارة ويخض تارات أخرى مثل " المقامة" التي عبرت عن ذكاء فترة زمنية معينة تم أفلت، وكذالك للمسرح بعدما هيمنة على المشهد الثقافي زمنا طويلا قد بدأ نوره يخفق ، ((ولا عجب في الفنون كالكائنات الحية ، يمثل ما يمكن أن تعمر طويلا يمكن أن تنقرض سريعا ، وعن بعضها تتوالد، أن الرواية التي صار لها اليوم شان عظيم ولدت الملحمة والحكاية الشعبية ، في حين انقرضت الأولى وكادت الثانية ، والقصيدة الحرة ولدت من رحم القصيدة العمومية، ومع الانفجار الالكتروني الذي حققته حضارة اليوم ضار المسرح في خطر كما السينما قبله ، أو على الأقل خبا وهجهما الذي تمتع به قرونا من الزمن، فلا مانع مطلقا أن نبحث عن أشكال جديدة التعبير عن الإنسان والحياة))[1].

وبهذا أصبحت المسرحية ضرورة ملحة تقتضيها طبيعة الزمن الراهن حتى يسطع نور المسرح من جديد، لأنه باختصار يمثل الحياة، إذ يقول: ((ويمثل ما إن الحياة كلها مسرحية كبرى ، فإن كل لحظة فيها يمكن أن تكون مسرحية أيضا ، نعم تكاد أن تكون كل لحظة فعل بشري مسرحية قائمة بذاتها ، أن الإنسان يفكر ويحلم ويندفع للفعل، وهو حينما يفعل فإنما هو يمسح أحلامه وأفكاره ، وقد نقول للحظة واللحظات القليلة ما لا يمكن أن نقوله الأزمنة الطويلة ، كأن هذه مضغوطة في تلك ،و كأن لإبلاغه إلا في الإيجاز على حد قول أسلافنا))[2].

ومن هذا المنطلق راودته فكرة أن يغوص أكثر من عوالمه التجريبية داخل المسردية ذاتها ويكتب ما يصطلح عليه:"مسرح اللحظة " مسرحيات قصيرة جدا "إذا يفرق بينهما وبين فعل التمسرح، وفعل القراءة، لتصبح بهذا أكثر ارتباطا بالمخرج والممثل والقارئ جميعا ويضيف : ((من هذا المنطق راودتني

1 - عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة ـ مسرديات قصرة جدا، دار المنتهى، الجزائر، 2017, ص 9-8 .
2 - عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة ـ مسرديات قصيرة جدا، دار المنتهى ، الجزائر، 2017 ص 08.

فكرة كتابة ما أسميته "مسرح اللحظة " أو مسرحيات قصيرة جدا، المصطلح الأول للفعل, والثاني للقراءة، حتى تنزل إشكالية مصطلح مسرحية، والذي يربكنا ويوقنا في اللبس فلا نعرف أن نتصرف إلى النص المكتوب أم إلى عرض الركح، مع ما أقامته بينها من فروق في الكتابة ، الأولى تجنح إلى اعتماد الإشارات الإخراجية مخاطبة الدراماتورج والمخرج والممثل بمعنى أنها تربط الركح، والثانية تتصرف إلى القارئ وقد سميتا الإرشادات القرائية ، ثم استعضت عنها بتوسعة في تقنيني الوصف والسرد دون أن اجرح كبرياء المسرح))[1].

وفي الأخير نستنتج إن المسردية هي ذلك الجنس الذي يمزج بين السرد والمسرح، إذا يضيف السرد والوصف على خصائص المسرح رونقا خاصا يأخذ بيد القرى، ويكمل حلقات السلسلة التى تشد المسرح، من مخرج، وممثل، وعمل فني، ويحفظه من الضياع والاندثار في غياهب النسيان.

1 - المرجع نفسه، ص نفسها.

الفصل الثانـي

تمظهرات التجريب الفنـي في مسردية

"مملكة الغراب" لعز الدين جلاوجي

I. عتبات النص، فضاء للتجريب

II. التجريب على مستوى البنية السردية

ملخص المسردية

تعد مسردية (مملكة الغراب) مسردية اجتماعية، تهتم بمعالجة قضايا ومشاكل الفرد في وسط مجتمع يسوده الظلم والاستغلال، كما أنها تحكي لنا عن الصراع بين القوة العاملة والقوة الكسولة، وعن الطبقة السياسية الفاسدة التي تفرض سيطرتها على الرعية.

تدور أحداث هذه المسردية بين شخصيتين الأول "التاعس" والثاني "الناعس"، بحيث أن كل واحد منهما اسم على مسمى، ف "التاعس" طوال اليوم يكد لكسب قوت يومه ويعود لبيته مجهدا حزينا ناقما على قدره في حين أن "الناعس" يسكن معه في نفس البيت ولا يعرف سوى النوم والكسل فهو طوال اليوم نائم في منزل صديقه، ونجد شخصية ثالثة لها دور محوري في المسردية، وهي امرأة حبيبة ل "التاعس" في الظاهر غير أنها تعمل مع الناعس خفية، بحيث تجهز كل ما يلزم لدفع الصديقين نحو مغامرة من نوع خاص، فيحطان الرحال بمدينة وصلاها يوم وفاة ملكها والرعية تتقاتل لتعيين ملك جديد عليهم، ليصرح شيخ المدينة وحكيمها بضرورة إتباع إرث الأجداد وهو أن يصطف جميع أهل المملكة وإحضار غراب مقدس وتركه يطير حتى يحط فوق رأس شخص يكون هو الملك الجديد، وهاهو الحظ ابتسم للناعس بخبث صديقته ليصبح ملكا وهي ملكته، ليجوب "التاعس" الشوارع مرددا "النظام يريد إسقاط الشعوب" بعد محاولاته العديدة لحث السكان على اختيار ملك عادل بطريقة منطقية دون جدوى.

I. عتبات النص، فضاء للتجريب

مما لا شك فيه أن العتبات النصية في الرواية المعاصرة قد اتخذت منحى تجريبيا حسب ميولات بعض الروائيين وتطلعاتهم إلى تبليغ دلالة معينة من ورائها، محاولين إخراجها من إطار التعيين والتسمية إلى أداء وظائف جمالية وإغرائية وإشهارية، يقول "حميد لحميداني" في هذا الصدد: "العتبات النصية يقصد بها ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مستوى الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها"[1].

كما يقول عبد الحق بالعابد في هذا الصدد: "تفتح العتبات النصية مسارا للقارئ نحو أفق التوقع والتأويل...إنها بحسب جينيت البوابة الرئيسية للولوج إلى بهو النص الروائي والتعرف على متاهاته وتلمس أسرار لعبته وإدراك مواطن جماليته"[2].

وما نلحظه من خلال التعريفين السابقين أن العتبات النصية تقوم بحصر عناصر محيطة بالكتاب أو النص، فهي عبارة عن مفاتيح إجرائية يستعملها المتلقي لاستنطاق النص وتفكيك شفراته.

كما أن التعبات النصية تحمل في طياتها خاصية رمزية وجمالية وحتى بلاغة لارتباطها الوثيق بالمتن فهي: "علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه... لما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص"[3].

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990، ص55.

[2] حبيب بوهرو، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، آداب الكوفة، جامعة قطر، المجلد 01، العدد 29، 2016، ص154/153.

[3] نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، رسالة ماجيستير، الجزائر، 2012، ص14.

نستنتج مما سبق ذكره أن العتبات النصية تسمح المتلقي بإمساك خيوط أساسية لقراءة النص وتأويله من جهة، وتحدد العناصر المساهمة في بنائه من جهة أخرى. ومن هنا يمكن حصر العتبات النصية فيما يلي:

1-عتبة الغلاف (La couverture)

يعتبر الغلاف من أهم العتبات النصية باعتباره مكون معرفي يساهم في ترجمة أهداف الكتاب وتجسيدها في لوحة فنية تسهم في فهم ما هو محتوى داخل الكتاب من أفكار وآراء ومضامين، فهو إذا بمثابة عنصر تشويق للقارئ يتمكن من خلاله من استيعاب النص: "الغلاف أول ما نقف عنده وهي الشيء الذي بلفت انتباهنا بمجرد حملنا للكتاب ورؤيتنا للرواية لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، وتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف النص بغيره من النصوص المصاحبة له"[1].

وبما أن الغلاف هو الهيكل الخارجي للكتاب فمن الطبيعي أن يكون أول شيء يلفت انتباه القارئ، إذ يساهم بكل ما يحتويه في إقناعه على شراء الكتاب من عدمه، فهو إذا فضاء مكاني محدود لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه أبطال الرواية إنما له علاقة بعين القارئ[2], وبالتالي فهو عتبة ضرورية ومهمة بحيث تساعد على التعمق في مستويات النص بعناصره الداخلية والخارجية.

تعرف سوسن البياتي الغلاف على أنه: "مجموع اللواحق التي تحيط بالنص وتشارك في مقروئيته، والتي لها موقع بنائه الخارجي الذي يحوي معظم المعلومات، إذ يتضمن عنوان الكتاب، اسم المؤلف ، لوحة الغلاف ، دار النشر وسنة الطبع والتعيين الأجناسي، قد يتم أحيانا الاستغناء عن بعض المعلومات

[1] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، مطبعة الهيئة المصرية للكتاب، 1997، مصر، ص184.
[2] - ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 124.

كدار النشر وسنته على سبيل المثال ولكن لا يمكن الاستغناء عن تفاصيل أخرى كالعنوان ، واسم المؤلف ولوحة الغلاف"[1]، يعني أن الغلاف يساعدنا على تكوين صورة مبدئية وأولية عم مضمون الكتاب.

وينقسم الغلاف إلى قسمين: غلاف أمامي وغلاف خلفي :

ج- الغلاف الأمامي

يعرف بأنه "العتبة الأمامية للكتاب نقوم بوظيفة عملية وهي افتتاح الفضاء الورقي"[2]، أي أنه يمثل الواجهة الأولى للكتاب ، وذلك راجع إلى كونه لافتة تعريفية لما يحمله من إيحاءات وتلميحات، والتي غالبا ما تتضمن "اسم الكاتب، و العنوان، وصورة الغلاف بألوانها، والمؤشر التجنيسي، دار النشر."[3]

د- الغلاف الخلفي

عرفه محمد الصفراني قائلا: "هو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي"[4].وهو لا يقل قيمة عن محتويات الغلاف الأمامي، فهو امتداد لها ولمحتوياتها، حيث يضم "كلمة الناشر التي تشغل جزءا من الوحدة الخلفية للغلاف، فهو عتبة تحمل مجموعة عتبات"[5].

وكثيرا ماتتميز صفحة الغلاف الأمامية أو الخلفية بحضور ملفت للصورة والألوان وغيرهما من الوحدات الغرافيكية المكونة للغلاف، كما تحيلان على موضوعات قابلة لأن يتعرف عليها المتلقي، فهما بمثابة لغة ثانية، دالة وبشكل كثيف.

---

[1]- سوسن البياتي، عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية)، ط 01، دار وائل للنشر والتوزيع عمان، 2011، ص 36.

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط 01، المغرب، 2008، ص 134.

[3]- أبو المعاطي خير الرمادي، عتبات النص ودلالته في الرواية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا، مجلة المقاليد، العدد 07، 2014، ص 293.

[4]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 137.

[5]- أبو المعاطي خير الدين، عتبات النص ودلالته في الرواية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا, ص 293.

سنحاول استقراء الغلاف الخارجي في مسردية "مملكة الغراب" لعز الدين جلاوجي وذلك بتسليط الضوء على:

- **عتبة الصورة:**

تعتبر عنصرا مهما وفعالا، فهي عبارة عن رسالة بصرية ووسيلة تعليمية تعمل على تقريب المفاهيم لذهن المتلقي فهي إذا "أيقونة بصرية وعلامة تصويرية و تشكيلية ، هي عبارة عن رسومات كلاسيكية واقعية ورومانسية، وأشكال تراجيدية ولوحات فنية لفنانين مرموقين لعالم التشكيل البصري،أو فن الرسم بغية التأثير على المتلقي والقارئ والمستهلك"[1].

ومن هنا نستخلص أن الصورة عبارة عن علامة لغوية تتشكل من رسوم وألوان تحكي الفكرة بلغة الشكل، أو بالأحرى هي عبارة عن نص بصري تتداخل عبره العلامات الكاليغرافية والألوان المتراكبة.

والمتأمل للصورة واللوحة الفنية المتربعة على غلاف رواية "مملكة الغراب"، يجدها مرسومة بدقة عالية ومتناهية الجودة، وهذا الرسم يجسد لنا نصا بصريا يحمل في طياته العديد من الرموز الغامضة والمبهمة ، تذهب إلى كونها اختزال للنص، كما نلاحظ ذلك السواد الذي يغزو الصورة و يستحوذ عليها ، والذي يعبر عن لون الغراب الذي يرمز السلطة والملك، والمتأمل لها يشعر أنها صراع يمس كل النواحي الشعب والسلطة والمثقف والدين.

جسدت لنا هذه الصورة العادات والتقاليد التي لا تمحوه السنين بسهولة وهذا يظهر جليا من خلا ل ما ورد في المسردية فما أن يحط الغراب على رأس أحدهم حتى ينصب ملكا للبلاد والعباد : "وما الذي ورثتموه من الأجداد يا شيخنا ؟

[1]- جميل حمداوي، سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية، مجلة عتبات الثقافية، ص16.

يندفع الشاب الأول بحماس مجيبا،

-حين يموت الملك يجمع الناس في صعيد واحد لاختيار ملك جديد، ثم يؤتى بغراب مقدس يحمله أكبر أهل المملكة، ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين، فيكون ملكنا وسيدنا.

-يلتفت الناعس حواليه محدثا نفسه.

-ولذا أرى الغراب في التماثيل والصور في كل مكان ؟

يسأل الناعس الشاب الأول باهتمام كبير

-الجميع دون استثناء؟

يتدخل الكهل مجيبا.

-أجل الجميع ..الجميع دون استثناء..الكبار والصغار..النساء والرجال..

يقاطعه الناعس وهو يقترب منه أكثر

-وحتى الغرباء أيضا؟

يجيب الشيخ مطط كلامه

-وحتى الغرباااء،

يشرق وجه الناعس ابتهاجا ويصيح .

-ما أعظم هذا الموروث ! لأجدادكم أعظم منكم وأذكى"[1].

[1] عزالدين جلاوجي، مملكة الغراب ، منشورات المنتهى –الجزائر ط2020، ص 64.

- **عتبة الألوان :**

لا يخلو أي عمل أدبي أو فني من حضور الألوان فيه لما تحمله من دلات مشفرة ورموز مختلفة لها علاقة بالمحيط الاجتماعي بصفة عامة ، وبنفسية المتحدث والمتلقي بصفة خاصة.

وفي هذا الصدد يقول عبد الفتاح نافع :"لقد اتخذ اللون وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللغة ومحل الكتابة ، لهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي ثم بالوسط الاجتماعي ثم بالبيئة المحيطة بالفنان، فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية"[1].

وبالعودة إلى غلاف مسردية " مملكة الغراب" نلمس حضورا قويا للألوان على سطحه ، واختيار جلاوجي لها لم اعتباطيا ، إنما نال أهمية فائقة وعناية من طرف هيئات قراءة متخصصة لكي تتضح الدلالات والشفرات لدى القارئ . حيث ساد اللون الأسود على نصف واجهة الغلاف ، وهذا الأخير له رموز ودلالات عديدة فهو يرمز في معظم الثقافات إلى الحزن ، المعانات ، الكراهية ، الفشل ، الظلم والألم ن ومنه فاللون الأسود الذي يتربع الصورة لم يأت عبثا ، فهو يعبر عن نفسيات أبطال الروايات المحبطة ، والذي يعكس حالات وظواهر واقعية في العالم العربي عامة والمجتمع الجزائري خاصة، "فالأسود رمز للحزن والألم والموت كما أنه رمز للخوف من المجهول والميل إلى التكتم "[2]، وقد وظفه جلاوجي ربما أنه كان يخاف من المستقبل المجهول واللاأمل من السلطة والشعب .

و قد وظف الروائي اللون الأحمر في عنونة الرواية بخط عريض بارز في أسفل الغلاف هذا اللون الساخن المستمد من وهج الشمس والنار، لون يرمز إلى القوة والصراع ،حيث ارتبط في الرواية بلون الموت الأحمر "تندفع أصوات أنين خافت، يتوقف مشرئبا يتجلى الأصوات يبحث عن مكانها،

[1] عبد الفتاح نافع ، جماليات اللون في شعر ابن المعتزلة أنموذجا ، مجلة التواصل ، العدد 02، 1999 ، ص 125 .
[2] أحمد عمر المختار، اللغة واللون ، عالم الكتب ، القاهرة ،مصر، ط 1 ، 1982 ، ص 229 .

تتعالى الأصوات شيئا فشيئا، تظهر أنها للتاعس، يندفع الناعس خائفا باتجاه العرش، يجلس إليه ويتشبث به، تحاصره الأصوات من كل جهة، ترتفع قهقهات الحبيبة، يحملق خلفه بحثا عنه ، يندفع نحو الباب الخلفي ، يصله صوتها : الموت الأحمر .. الأحمر .. حمر .. مر .. ر .. ر، يعود أدراجه إلى العرش ، يتمازج أنين الناعس وقهقهات الحبيبة ، يضطرب في القاعة لا يدري أي اتجاه يسلك ، يشتد لهاثه ، يتعرق يسقط مغشيا عليه "[1]، ومنه فاللون الأحمر يرمز إلى الطريقة التي انتهى بها حكم الناعس.

ونلتمس أيضا حضور اللون الأبيض الذي كان ظاهرا على صورة الغلاف ، و "إن هذا اللون محبب إلى القلوب ، ويبعث على الأمل والتفاؤل ويدل على النقاء ، كما يبعث على الود والمحبة ، وعلى الرغم من أن هذا اللون يحمل غالبا الدلالات الإيحائية إلا أنه في الوقت نفسه معنى يقود إلى التشاؤم والاقتراب من الخروج من الدنيا، ويرتبط ذلك التشاؤم بلون الشيب "[2]، وهو يحيلنا في الرواية إلى شخصية التاعس و إيمانه بقدرته على تغيير الواقع بالعمل ، فبالنسبة إليه العظمة الحقة تولد من ألم حق .

- **عتبة اسم المؤلف:**

يعتبر اسم المؤلف من بين العناصر المهمة فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته ، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر ، وفيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا"[3]، فالمؤلف إذا يعد ركيزة أساسية من ركائز النص الموازي .

أما بالنسبة لمكان ظهوره "غالبا ما يتموضع اسم المؤلف أعلى صفحة الغلاف بخط بارز غليظ للدلالة على الملكية والإشهار لهذا الكاتب... أما متى يظهر فظهوره يكون عند صدور أول طبعة للكتاب

[1] عز الدين جلاوجي ، مملكة الغراب ، ص 111 .
[2] طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر : الشعر الأردني أنموذجا ، دار الحامد ، عمان، الأردن ، ط1، 2008، ص77.
[3] عبد الحق بالعابد ، عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ط01 ،منشورات الاختلاف –الجزائر،2008،ص 63.

وفي باقي الطبعات اللاحقة "[1]. فوضع اسم المؤلف في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه أسفل الصفحة ، وبالتالي مكان تموضع الاسم لابد أن يكون له دلالة معينة وقيمة مميزة .

ويمكن لاسم المؤلف أن يأخذ ثلاثة أشكال ينشر بها فإما أن يدل على الحالة المدنية فتكون أمام اسمه الحقيقي، أو أن يكون اسما مستعارا كالاسم الفني أو اسم الشهرة، أو لا يدل على أي اسم فتكون أمام اسم مجهول[2]. وقد جاء اسم المؤلف في مسردية مملكة الغراب صريحا يدل على الحالة المدنية للمؤلف، حيث ذكر اسمه الحقيقي (عز الدين جلاوجي) في أعلى الصفحة بخط أقل سماكة من العنوان، وبلون أسود داكن دال على الحالة النفسية للمؤلف والتي غلب عليها التحسر واللاأمل .

- **عتبة التجنيس:**

إن التجنيس هو الذي :"يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذلك ، ولهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب أو الناشر"[3]. فالتجنيس إذا هو علامة أيقونية تساعد المتلقي على معرفة جنس الكتاب وتعطي تصور خفي عنه ، أي أنه يحمل وظيفة إخبارية .

ويوضع التجنيس في أماكن مختلفة من صفحة الغلاف ، وقد يكون بعد صفحة العنوان أو في آخر الكتاب . يعني أنه لا يمكن تحديد مكان التجنيس فكل روائي يضعه في مكان معين.

[1] نفسه ، ص 64 .
[2] ينظر: عبد الحق بالعابد ، عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص" ، ص 64 .
[3] عبد الحق بالعابد ، عتبات "جيرار جينيت" من النص إلى المناص، ص 89 .

والملاحظ في هذه المسردية أن المؤشر الجنسي ظهر في الصفحة الثالثة (03) أسفل العنوان حيث وردت كلمة "مسردية" بخط أقل حجم من خط العنوان وباللون الأسود تحت العنوان مباشرة ، فجاءت كلمة مسردية لبيان نوع العمل الأدبي .

وقد اعتمد التجنيس بطريقة تصريحية وهي إخبار القارئ بنوعية الجنس الأدبي الذي بين يديه وهو "المسردية " وبذلك يفك الغموض الذي يقع فيه القارئ .

وعليه فالمؤشر الجنسي نظام يرتبط بالعنوان، فهو يطلعنا على نوعية العمل الأدبي ويعتبر وجوده مهما حتى لا يتعسر على القارئ تحديد نوع النتاج الأدبي الذي بين يديه.

- **عتبة دار النشر:**

يمكن اعتبارها "الهيئة الحقوقية التي صدر عنها الكتاب –الرواية– وهذه الدور ظهرت مع ظهور الطباعة وتشمل كل دور الهيئات العلمية"[1]يعني أن دار النشر تكمن أهميتها في استخدام طرق إقناعية وتداولية وجمالية كي تضمن شراء الكتاب. تحمل دار النشر مجموعة من الدلالات "قد تكون تجارية خاصة إذا كانت من المؤسسات المشهورة في عالم الطباعة والدقة من حيث الإخراج والتصميم، أو من حيث الشهرة العلمية أو النقابية لمطبوعات هذا النشر ، وقد تكون دلالية إعلامية لمصلحة الجهة الناشرة إذا كان الكتاب الذي تصدره الجهة الناشرة يعود إلى شخصية معروفة في عالم التأليف "[2]. يمكن أن يكون لبعض دور النشر وظائف أخرى تتجاوز النشر كالإيمان بالرسالة التي يحملها الأدب والأديب إلى جانب وظيفتها الإشهارية وبالتالي هي تساعد بدرجة أولى في زيادة مقروئية الكتاب أو الرواية.

[1]محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 143.
[2]محمد صابر عبيد، أسرار الكتابة الإبداعية ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط01 ، 2012 ،ص 88 .

وفي مسردية "مملكة الغراب " يتموضع آخر الصفحة اسم دار النشر ،وهي دار المنتهى للطباعة للنشر والتوزيع وقد ورد هذا الشعار على واجهة الغلاف الأمامية ، كما ورد في الصفحة الثانية(02)، وتضمن المعلومات الآتية : دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع –الجزائر، منشورات المنتهى ، السداسي الأول 2020 ، ردمك:1-44-610-9931-978.

لقد ساهمت بيانات النشر كتحديد الدار المسؤولة عن النشر والتوزيع في الحفاظ على ملكية هذه المدونة لدار المنتهى وحدها فقط.

2- عتبة العنوان

يعد العنوان من أكثر المجالات التي يتجلى فيها التجريب ، وهو ذلك المحيط الذي لايقل أهمية عن المتن السردي الحكائي في إبراز البعد الدلالي للنسق الأدبي ، إذ يبدو من الصعب أن يقوم أو يقدم المتن وحده عاريا من العتبات النصية ، فهي تكاد توازي من حيث القيمة البلاغية واللابلاغية قيمة المتن نفسه ، فولوج النص مشروط بالمرور عليه وهذا ما دفع بالدارسين إلى اعتبار المتن نفسه ، فولوج النص مشروط بالمرور عليه وهذا ما دفع بالدارسين إلى اعتبار "العنوان العتبة الرئيسية التي تفرض على الدارس أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص"[1].

ويمكن اعتبار العنوان أيضا "علامة جوهرية للمصاحب النصي رغم اختلاف النقد في صياغة وصفه الاعتباري فهو تارة جزء من النص. وتارة أخرى مكون خارجي، أي العنصر الأكثر خارجية ضمن المصاحبات النصية "[2].

[1] عبد القادر رحيم ، العنوان في النص الإبداعي ، أهميته وأنواعه ، مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ،العدد 3-4،جانفي – جوان 2008،ص15.

[2] نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، ط01،دار توبقال للنشر ، المغرب ،2007،ص40.

و أيضا "يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيسي، حيث يساهم في توضيح دلالات النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية ... هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص"[1].ومن هنا يمكن القول أن العنوان هو المدخل الأول في قراءة الإبداع الأدبي أو الفني، وعليه يتوقف فهم المدونة أو النص لما يحمله من جاذبية تجعل المتلقي متشوق لقراءة الكتاب وتبعث فيه رغبة للغوص في أعماقه ، وفك شفرته ومكنوناته من أجل الوصول إلى معارف كثيرة.

أما عن مكان ظهور العنوان فالباحث في العصور الوسطى لم يجد مكانا محددا، فالكتب كانت عبارة عن ملصقة، وبعد أن تطورت صناعة الكتب ظهر الغلاف المطبوع ليكون العنوان عليه،ولأسباب فنية ومكتبية أصبح العنوان يكتب على وجه الغلاف، وعلى ظهره ليسهل رؤيته لما يوضع في رفوف المكتبات [2].

وللعنوان مجموعة من الوظائف تختلف فيما بينها وتتنوع بتنوع الأنواع الأدبية، وتتجلى هذه الوظائف حسب ما يقول جيرار جينيت فيما يلي:

-**الوظيفة التعيينية:** وهي التي تعين الكتاب إذ تساهم في تحديد النص والإشارة إلى جنسه.

-**الوظيفة الوصفية:** حيث تقوم بوصف النص بكل خصائصه الموضوعاتية والشكلية.

-**الوظيفة الإغرائية:** تقوم هذه الوظيفة بتنشيط قدرة الشراء و البيع ،وتكتسب بذلك وظيفة أخرى ألا وهي الوظيفة التجارية .

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 25،العدد23، الكويت, 1997، ص08.
[2] ينظر عبد الحق بالعابد ، عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص70.

-**الوظيفة الإيحائية** : تأتي مصاحبة للوظيفة الوصفية بحيث تهتم بالجوانب الدلالية الضمنية ، وتعتمد على مدى قدرة المؤلف في التلميح والإيحاء[1].

ومن هنا يمكن القول أن العنوان عندما يكون مكثفا دلاليا ومغريا بصريا فإنه يولد رغبة ملحة في القراءة،فهو أول عتبة يقع عليها بصر المتلقي فتستميله، وتثير فضوله وشغفه وتدفعه إلى قراءة المضمون.

وهذا ما نجده في عناوين عز الدين جلاوجي التي تحرك فينا حس المطلعة، وتستفزنا إلى ولوج عالم الرواية ونذكر على سبيل المثال عناوين "أحلام الغول الكبير"، "مملكة الغراب " ، "النخلة وسلطا ن المدينة"، وما نلاحظه أن هذه العناوين كتبت وفق أسلوب الإغراء والمفارقة "فالعنونة بحد ذاتها تجربة جمالية"[2]. وهذا الأسلوب يمثل ميزة أساسية لمميزات الكتابة الروائية عند جلاوجي، حيث تمرد على المألوف والمعتاد وتجاوز السائد.

اختار جلاوجي لمسرديته اسم "مملكة الغراب" كعنوان، وبعد دراستنا لهذا العمل السردي ومحاولة إلمامنا بمضمونه، نجد جلاوجي قد اختار عنوان روايته بدقة وعناية شديدين، وقد وفق لحد كبير في اختيار هذا العنوان.

فلو نظرنا إلى المعنى اللغوي لهذه المفردات، كل على حدا سنجد من الناحية اللغوية مملكة هي سلطان الملك في رعيته، أما الغراب جاء في معجم لسان العرب: "الغراب: الطائر الأسود، والجمع أعزبة،

[1]ينظر ، عبد الحق بلعابد ، عتبات " جيرار جينيت من النص إلى المناص "، ص88/78.
[2]حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط 01، المركز الثقافي العربي للنشر، المغرب، 1990، ص 85.

وأغرُبٌ، وغُربان، وغُرُبٌ. قال: وأنتم خفاف مثل أجنحة الغُرُب، وغرابين: جمع الجمع"[1]. فالغراب طائر معروف مشهور اختلفت نظرة الأمم إليه.

وفي معجم تاج العروس "(والغراب م) أي معروف فلا يحتاج إلى ضبطه وهو الطائر الأسود وقسموه إلى أنواع، وفي الحديث أنه غير إسم غراب لما فيه من البعد ولأنه من أخبث الطيور. ولأهمية هذا الطائر عند العرب وغير العرب تعددت الأمثال التي تحكي منه، فالعرب تقول: "فلان أبصر من الغراب"، و "أحذر من الغراب"، و"أصفى عيشا من الغراب"، و"أشد سواداً من غراب"، و"هذا بأبيه أشبه من الغراب بالغراب"، وإذا ابتغوا أرضا بالخصب قالوا وقع في أرض لا يطير غرابها، ويقولون "وجد تمرة الغراب" وذلك أن يتبع أجود التمور فينتقيها، ويقولون أشأم من غراب، وأفسق من غراب، ويقولون طار غراب فلان إذا شاب رأسه"[2].

إذا "مملكة الغراب" مركب لغوي معقد ولا يتم حل شفراته وإدراك مغزاه إلا بعد الاطلاع على المتن السردي، فالكاتب بتوظيفه الغراب يشير إلى مملكة ينتخب الناس فيها ملكهم عشوائيا بواسطة غراب، وقد تعارفوا على تلك الطريقة جيلا بعد جيل فما أن يحط الغراب على رأس أحدهم حتى ينصب ملكا للبلاد والعباد، وبهذا تنتهي صراعاتهم من أجل الاستئثار بسلطة الملك، ومن هنا جاءت عنونة الكتاب (مملكة الغراب) التي تأسست على ما تركه الآباء للأبناء والأحفاد من قواعد غريبة عفا عليها الزمن، ونفذت صلاحيتها في حل مشكلة كبرى كمشكلة تنصيب الناس حاكما عليهم.

كما أن هذه المسردية قد اتخذت من هذه التسمية "مملكة الغراب" بوابة للدخول إلى عالم أكبر وأشمل وهو عالم عزالدين جلاوجي المثقل بهموم الشارع العربي عموما والجزائري خصوصا، ومجرياته

[1] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ط 1، بيروت، دار صادر، 1968، مادة غرب.
[2] الزبيدي، مرتضى الحسيني الواسطي الحنفي، تاج العروس من جواهر القاموس، ط 1، القاهرة، المطبعة الخيرية، 1306 ه، مادة غرب.

الساخنة، فقد حاول الكاتب تسليط الضوء على إشكالية وفساد الأنظمة السياسية الحاكمة في مختلف الأقطار العربية، وذلك بجعل الصراع السياسي أحد أبرز المواضيع المسيطرة في أعماله، ونقصد بالصراع حالة التصادم ملاك السلطة ممثلين في الحكام، ومن أعطى هذه السلطة ممثلين في الرعية، فصور لنا الكاتب حالة التجاذب الحاصلة بين هذين الجانبين.

خلاصة القول أن مملكة الغراب تشير إلى محيط اجتماعي وثقافي وسياسي واقتصادي تسوده التناقضات والمفارقات، حيث تلبست صورة العلم والعمل وكل القيم الإنسانية الأخرى بمعاني الجهل والكسل، فكانت المسردية فضحا لما يسود الحياة من زيف وتزوير وجهل.

ومنه فقد توصلنا إلى أن العنوان "مملكة الغراب" إيحائي غامض تعمد الروائي اختياره، وهو تقنية جديدة من تقنيات التجريب حيث يحتمل العديد من التأويلات والقراءات التي لا تُفهم إلا بعد قراءة المتن النصي.

3-عتبة الإهداء (Le dédicace)

يعتبر الإهداء أو الخطاب المقدماتي من أهم العتبات النصية، حيث يمثل ركيزة أساسية تقوم بإبراز مكانة المهدى إليهم، "وتشتغل عتبة الإهداء على نقطة محورية مهمة ترتكز على طبيعة العلاقة بين طرفي الإهداء : المهدي والمهدى إليه، وهي بمثابة رسالة باثّة مكثّفة مركزية تحمل في طياتها من الدلالات"[1]. معنى هذا أن الإهداء وسيلة تواصل بين المبدع والملتقي كما أنه يعد مفتاحا لولوج عالم النص، أما وقت ظهوره فإن: "الوقت القانوني لظهور الإهداء في الكتاب هو صدور أول طبعة منه، وربما يلجأ الكاتب استثناءً إلى إلحاق إهداء آخر في الطبعات التالية للعمل -الكتاب- كما يمكن أن لا نجده في

[1] سوسن البياتي، عتبات الكتابة لبحث في مدونة صابر عبيد النقدية، ص 89.

الطبعة الأصلية"[1]. وهو يندرج ضمن النص الموازي المباشر، ولا تقل دلالته أهمية عن إسم المؤلف والعنوان، فهو يساعد المتلقي على اقتحام وهو يرد "على مستوى البنية التركيبية والمعمارية كلمة أو نصا قصيرا أو أقله جملة واحدة، وغالبا ما تكون هذه الجملة اسمية أو شبه جملة أو جملة فعلية، وقد يكون النص أدبيا قصيرا جدا"[2].

ويتسم الإهداء بوظيفتين أساسيتين أوّلُهما "الوظيفة الدلالية"، وثانيهما "الوظيفة التداولية" وكل منهما تخدم الأخرى.

وقد جاء الإهداء في مسردية "مملكة الغراب" على شكل مقطع شعري حر. يكمن دوره في بيان هوية المهدى إليه وهم الحكام الذين يولدون آلهة لشعوبهم العربية المدنسة, حيث حاول جلاوجي من خلاله أن يغير من الرتابة المتعارف عليها وهي تقنية جديدة من تقنيات التجريب، لأن الإهداء في السابق كان عبارة عن جمل أو نصوص أو كلمة.

II. التجريب على مستوى البنية السردية

1- بنية الشخصيات الروائية

تعد "الشخصية من أهم عناصر البنية السردية، فهي المحرك الذي يدير سير الأحداث في الرواية ولا وجود لرواية دون شخصيات، فهي تقوم بتصوير الحياة وبث الحركة فيها لأنها تمثل مرآة للقارئ يرى

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 58.
[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي: عتبة الإهداء، ط 01، منشورات المعارف، المغرب، 2013، ص 133.

من خلالها نفسه. حيث ترى جميلة قيسمون أنّ: "الشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي يرتكز عليه"[1].

وجاء في المصطلح السردي: "كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية وفقا لأهمية النص، فعّالة حيث تخضع للتغيير، مستقرة حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها، أو مضطربة وسطحية بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة يمكن التنبؤ بسلوكها"[2] الأدبي، حيث تكتسب أهميتها وفعاليتها من خلال الدور الذي تقوم به.

وقد تم تصنيف الشخصيات إلى عدة أنواع كالشخصيات الرئيسية والثانوية، ويعد تصنيف فيليب هامون الأشهر حيث يصنفها إلى ثلاث فئات:

هـ-الشخصية المرجعية (Les personnages référentiels):

تحيل إلى خلفيات ثقافية ثابتة "وهي مرتبطة بمدى استيعاب القارئ لها، حيث يتطلب منه الاستعانة بكل المعارف الخاصة بهذه الكائنات التي تعيش في الذاكرة لتصبح مرجعا أساسيا يحيلنا إلى النص"[3]. أي أنها ترتبط بالدرجة الأولى بالقارئ، ومدى اتساع ثقافته، وتشتمل على الشخصيات التاريخية، الأسطورية، المجازية والاجتماعية.

[1] جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، قسم اللغة والأدب العربي، العدد 13، الجزائر، 2000، ص195.
[2] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص 22.
[3] محمد التوتجي، المعجم المفصل في الأدب، ج 01، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 02، 1999، ص548.

و – **الشخصيات الواصلة (Les personnages embrayeurs):**

تعتبر هذه الشخصيات "دليلا على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، شخصيات ناطقة بإسمه ..."[1]، أي أن دور هذه الشخصيات يتمثل في الربط بين القارئ والمؤلف ويصعب الكشف عن هذا النوع من الشخصيات بسبب تداخل بعض العناصر.

ز – **الشخصيات الاستذكارية (Les personnages anaphoriques):**

يقول هامون "فالشخصيات التي تقوم بنصب شبكة من الاستدعاء، والتذكير بأجزاء ملفوظة وذات أحجام متفاوتة كجزء من الجملة، كلمة، فقرة ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس، إنها علامات تشحذ ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير وشخصيات لها ذاكرة..."[2]. ما يفهم من هذا القول أن هذه الشخصيات تساهم في تحقيق تقنيات الاسترجاع والاستدعاء وتنظيم النص السردي.

ويرى هامون بأن هذه التصنيفات الثلاث يمكن أن تتداخل فيما بينها، والملاحظ أن الشخصيات في مسردية "مملكة الغراب" تقدم كعلامات فارغة مجردة من الأسماء أي غياب الهوية الاسمية، بل تحمل أسماء هويتها أو عملها، ولكن تمتلئ تدريجيا أثناء سريان الأحداث، إلى أن تكتمل في نهاية الصفحة.

وإذا تأملنا في شخصيات هذه المسردية فإننا نلاحظ تنوع شخصياتها بين شخصيات رئيسية والتي تبنى عليها المسردية برمتها، فهناك شخصية البطل "الناعس" الكسول المتقاعس الذي يقضي معظم وقته نائما، ونجد بجواره البطل "التاعس" العامل المثابر الذي يعتمد على تعبه، كما نلمح شخصيات أخرى لها حضور خافت بالنظر إلى "التاعس" و"الناعس"، مثل المرأة "سيدتي الأميرة" و "الغراب" وهي شخصيات ثانوية، إضافة إلى ذلك نجد بعض الشخصيات الهامشية التي تساهم في بناء أحداث الرواية.

[1] ينظر: فليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بلكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، المغرب، 1990، ص 24.
[2] المرجع نفسه، ص 24.

ح- **الشخصيات الرئيسية:**

ناعس: شخصية أساسية تتمحور حوله أحداث المسردية، فهو نموذج عن الإنسان الكسول الذي يقضي معظم وقته نائما، كاسم على مسمى باعتراف منه: "وهل تريدني أن أخيب ظن والدتي يرحمها الله؟ أنا اسم على مسمى يا صاحبي"[1]. فهو شخصية انتهازية يعيش على كاهل صديقه التاعس الذي يقضي جل يومه منهمكا في العمل، وفي نهاية اليوم يشارك صديقه قوت يومه، بينما يبقى "الناعس" طوال يومه غارقا في النوم والتطفل والحلم بالسلطة:

"أنا أحلم بما هو أكثر أيها الرفيق التاعس، من حقي أن أحلم، الدنيا أحلام وأنا أحلم، أحلم أكثر مما تتخيل وتتصور وتحلم.

يبتسم التاعس، يطوي ذراعيه سائلا : وبما تحلم يا سيد الأحلام؟

يسرع الناعس في رده، وهو يمد صوته بالكلمة الأخيرة: أن أكون أميرا"[2].

ولكن رغم كسله وذمه للعمل، إلا أن أحلامه داعبت السماء وتحققت عندما سافر إلى المدينة ونزل الغراب على رأسه فأصبح ملكا لرعية ساذجة تؤمن بسلطة الغراب وتمجد الحكام وتعتبرهم آلهة.

ط- **الشخصيات الثانوية:**

المرأة: "سيدتي الأميرة": هي شخصية من شخصيات مسردية "مملكة الغراب"، لم يحط لها الكاتب إسما إنما تركها مفتوحة بعدة ألقاب إذ أن كل شخصية يعطيها لقب معين، فمثلا الناعس يطلق عليها "سيدتي الأميرة"، وقد مثلت هذه الشخصية الجوانب السلبية للأميرة كونها شيطان على هيئة إنسان لها من صفات المكر والخداع ما ليس لأحد، إذ كانت المحرك للشخصيتين الأساسيتين "التاعس" و"الناعس"،

[1] عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 09.
[2] المصدر نفسه، ص 22.

فهي سبب اعتلاء الناعس عرش المملكة بعد خداعها للتاعس، وبالتالي تمثل المرأة التي تريد السلطة والقوة و الناعس هو القادر على إعطائه ذلك لغبائه على عكس التاعس الذي تخلصت منه بحيلها في قولها:

"أين أنت أيها الناعس الأحمق؟

يفتح عينيه، ينتفض واقفا، ويفرك عينيه ويسأل:

أنت هنا؟

تضحك بسخرية

وأين تريدني أن أكون؟ أحقق لك هذا المجد، ثم أنسحب؟ أنت الأمير وأنا الأميرة، بل أنا الأميرة وأنا الأمير الفعلي.

يتردد الناعس لحظات، كأنما يبحث عن رأس للكلام، يقترب منها، تسرع قائلة:

أدرك أن الدهشة قد هزتك ويقينا أنك لا تعرف من أين تبدأ، ولكن دعني أشرح لك شيطنتي

يمد شفاه ويسأل :

عن أي شيطنة تتحدثين؟"[1].

الغراب: يرمز للعادات والتقاليد، فسكان المملكة بعد موت حاكمهم يصطفون في الخارج ليُجيء بغراب مقدس يطلق حرا حتى يحط على رأس أحد الحاضرين فيُتوج بذلك ملكا جديدا على الشعب، وهذا المعتقد مأخوذ من الثقافة اليابانية التي تؤمن بأن الغراب ذو دلالة على إرادة السماء وتدخلها المباشر في

[1] عزالدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 71.

شؤون الإنسان وهو ما نلمسه هنا فالسكان آمنوا بأن الغراب سيختار لهم الحاكم الأمثل ومن ذلك قول أحد الشخصيات: "حين يموت الملك يُجمع الناس في صعيد واحد لاختيار ملك جديد، ثم يُؤتى بغراب مقدس يحمله أكبر أهل المملكة، ثم يُدفع في الجو ليحط على رأس أحد الحاضرين، فيكون ملكنا وسيدنا"[1].

الشيخ:

أول شيء يتبادر إلى أذهاننا هو أن هذا الاسم يدل على الحكمة والعلم، وذلك لارتباطه بكلمة الشيخ فليس من شمة الشيوخ إلا الإصلاح والذكاء، فالشيخ في المسردية هو شخصية تحث الناس وتدعوهم إلى التمسك والعودة إلى ماضي الأجداد والمحافظة عليه "لن نحيد عن إرث الآباء والأجداد، لقد أعزنا الله بنهجهم، فإن ابتغينا العزة في غيره أذلنا الله"[2].

ي- **الشخصيات الهامشية:**

الرعية (الشعب): فهم الرعية الساذجة، القابلة للظلم، فلا يهمها مدى ملائمة الحاكم لمنصبه من خلال شخصية "الناعس" الذي توج ملكا رغم أنه لا يناسب المنصب إطلاقا فهو معروف بالكسل والخمول والأدهى أن الشعب رفعه وكاد يعتبره إلها يعبده ومن ذلك قولهم: "سيدي الأمير قد وفرنا لك كل ما يلزم، هذا قصرك المشيد، الذي سيكون مقرك الأبدي، وذا عرشك المذهب...منك الأمر ومنا الطاعة"[3].

فالكاتب يبدو ناقما على هذه الشعوب الساذجة لأنها لا تقدم شيئا يخدم مصلحة الوطن، مجسدا ذلك في قول الناعس في نهاية المسردية: "النظام...يريد...إسقاط...الشعوب"[4]. فهذه الجملة تجسد طريقة تفكير الكاتب الرافضة لمثل هذه الترفات الداعية إلى ضرورة تغييرها لأن سبب انتشار البيروقراطية والظلم

[1] عزالدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 64.
[2] م نفسه، ص 63.
[3] نفسه، ص 69-70.
[4] نفسه، ص 110.

والفساد راجع بالدرجة الأولى لحالة الصمت التي تسود الشعوب وتجعلها تستضعف نفسها بيديها لأنها تجهل أن الشعب هو مصدر السلطة.

ز- استلاب الشخصية:

يعرفه لطيف زيتوني قائلا: "هو حرمان الإنسان من المشاعر أو الحركات أو الأفعال أو الإنتاج، وامتلاك الآخر له كالأب ورب العمل والمستعمر والمعتدي و المسؤول، وانقطاع التواصل بينه وبين الآخرين وحتى بينه وبين ذاته، والهروب من الواقع إلى عالم الوهم، والإيمان بحتمية تجاوز الحال الحاضرة، وبأن العمل لا يحط بالضرورة من شأن الإنسان"[1].

إن الصراع الذي تعيشه المجتمعات العربية والمتمثل في حالة التصادم بين ملاك السلطة ممثلين في الحكام ومن أعطى هذه السلطة ممثلين في الرعية، ولّد لدى بعض فئات المجتمع الشعور بالضياع والانسلاخ الذاتي والاجتماعي.

ويعد عزالدين جلاوجي من الروائيين الذين اعتمدوا على تقنية الاستلاب من خلال شخصية "تاعس" كنموذج عن الإنسان المجدّ، والمُحب لعمله، الذي يحلم أن يصبح ملكا إلا أن الحياة عاكسته.

تاعس: نموذج عن القوة العاملة، فهو يملك السلطة الاجتماعية، لأنه عامل مثابر يعتمد على تعبه من خلال قوله: "أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا"[2]، كما يحلم أن يصبح ملكا عادلا، يقول التاعس "سأملأ البلد عدلا...سأحارب الظلم وأشيع الخير والمحبة والفضيلة...سأفرغ خزائن المال وأوزعه على الرعية كلها...كلها...سأحول الجميع إلى جيش من العمال السعداء"[3]. غلا انه لا يملك السلطة الحقيقية

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، ط 01، بيروت، 2002، ص 22.
[2] عزالدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 14.
[3] نفسه، ص 25.

في مملكة تؤمن بأن الغراب هو الذي يقرر في أن يهب السلطة لمن يختار. ويعد "التاعس" من أبرز الشخصيات المعارضة في هذه المسردية، إذ ظل يكرر في كل فرصة بضرورة اختيار الحاكم وفق أسباب منطقية يقبلها العقل وليس الإذعان للخرافات باسم العادات والتقاليد، إذ يقول: "يا قوم هذه خرافة، خراافة، عقولكم أسمى وأرقى من الغراب، إذ هو إلا طائر بليد، حيوان لا يفقه ولا يعي، مخلوق أدنى منزلة من الإنسان"[1]. وحتى أنه ظل ينتقد صديقه الناعس بعد أن توج ملكا وأكد على أنه لا يصلح لمنصب الإمارة والسلطة فهو لا يفقه شيئا من مهامها، وهذا ما يتضح في قوله: "هل يمكن للإنسان الناعس المتطفل أن يصير ملكا"[2].

كما أنه رغم كل ما حدث استمر على حبه للعدل وإصلاح الرعية، وأنكر على صاحبه ما قرر أن يفعله برعيته قائلا: "جزاء الإحسان الإحسان، وهم نصبوك عليهم ملكا، ورفعوك مكانا عاليا لم تكن تحلم به أبدا"[3]، فهو بذلك يوبخ صاحبه على ظلمه، ويحاول توجيهه إلى التغيير صوب العدالة.

من خلال دراستنا لشخصيات مسردية "مملكة الغراب" نلاحظ أن عزالدين جلاوجي لم يوظف هذه الشخصيات اعتباطيا، وإنما قام باختيارها وانتقائها بعد تفحص ودراسة مطولة، فكل شخصية تعكس وتحاكي جانبا من الواقع وتعبر عنه، ليحاول جلاوجي من خلاله معالجة هموم الوطن العربي عامة والجزائري خاصة.

2-بنية الزمن المسردي:

إن الزمن في العملية السردية لم يعد يستمد أهميته من كونه مجرد عنصر يساهم في تخليق البنية السردية في الرواية فحسب، إنما أصبح يستمد أهميته أيضا باعتباره جزءا من اللعبة السردية فيحقق لها

[1] نفسه، ص103.
[2] نفسه، ص 86.
[3] نفسه، ص 89.

الاستمرارية التي لم تعرفها في عهدها السابق "يعد الزمن من أحد المكونات الأساسية التي تشكل بنية النص الروائي، وهو يمثل العنصر الفعال الذي يكمل بقية المكونات الحكائية ويمنحها طابع المصداقية"[1]، إذ لايمكننا تصور قصة أو رواية، أو حكاية خيالية خالية من هذه البنية المحورية في العملية السردية.

فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعدا ، يسير بالقصة سيرا حثيثا متسلسلا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب .غير أن تلك المتواليات قد تنحرف وتخرج من المجرى الخطي للسرد ، إما بالعودة إلى الوراء وذلك باسترجاع أحداث ماضية أو القفز إلى الأمام واستشراق المستقبل وهذا ما يعرف بالمفارقات الزمنية التي "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة "[2]، وذلك بغرض التشويق.

وبما أن الدراسات السردية العربية تتكئ بالدرجة الأولى على إنجازات جيرار جينيت فإننا سنحاول تتبع طريقته في مقاربة الزمن في النص المسردي الجزائري من خلال التركيز على علاقات ترتيب الأحداث بين القص والخطاب حيث يتم التلاعب بالزمن عبر تقنيتي: الاسترجاع والاستباق إضافة إلى دراسة "وتيرة الزمن" المتمثلة في علاقة المدة ، والتي تنعكس داخل النص من خلا ل تقنيتي : المشهد والخلاصة، والحذف والوقفة الوصفية .

1- الاسترجاع(Analepsie):

تقيم النصوص علاقة خاصة تربطها بالاسترجاع ، وتتسم هذه العلاقة بمجموعة من القيم الجمالية التي تشكل لنا نص الرواية، ويعتبر جيرار جينيت الاسترجاع "بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى (...) ونطلق من الآن تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنش ، بيروت ، لبنان ، 2004، ص 12.
[2] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلى ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط1، 1997، ص47.

بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك"[1]. فالاسترجاع يعتبر من أكثر التقنيات الزمنية تجليا في النصوص الروائية، لأنه "مخافة لسير السرد يقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق ، وهو عكس الاستباق. وهذه المخالفة لخط الزمن تولد داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوية. ولا شيء يمنع أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعا، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية. يمكن أن يكون الاسترجاع موضوعيا objective (مؤكدا) أو ذاتيا subjective (غير مؤكد)، أما وظيفته فهي غالبا تفسيرية : تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي ، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد"[2]. وما نستخلصه من هذا هو أن الاسترجاع يعمل على قلب ترتيب الأحداث في الرواية من خلال استرجاع أحداث قريبة أو بعيدة من حيث الزمن.

وهذا الاسترجاع يكون ثلاثة على ثلاثة أنواع : داخلي ، خارجي ، مختلط.

أ-**الاسترجاع الخارجي:** يفسره جينيت على أنه مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ماقبل بداية الرواية .

ب-الاسترجاع الداخلي: هو خلافا للاسترجاع الأول، حيث تقع الأحداث ضمن الإطار الزمني المحكي الأول.

ج- الاسترجاع المختلط: وهو الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي ،ويقصد به مختلف التمفصلات الزمنية والحديثة التي تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول ثم تمتد حركة السرد حتى تنظم إلى منطق المحكي الأول وتتعداه.

[1] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص60.
[2] د- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص18.

وما يلاحظ على مسردية "مملكة الغراب " أنها مسردية زمكانية بامتياز، حيث تعج بالمفارقات الزمنية فقد حضيت الاسترجاعات بنصيب في هذه المسردية، تتداعى الذكريات وتتقاطع من خلال استذكار الشخصيات لماضيها القريب والبعيد ، فعلى الرغم من أن السرد يسير ضمن وتيرة متتالية من الأحداث إلى أن هذا لم يمنع من أن يتخلله مفارقات زمنية تعمل على كسر وخرق الرتابة السردية بشكل منطقي ، فعادة ما يدرج الروائي تقنية الاسترجاع أو(flash back) بغية تسليط الضوء على الجوانب المخفية للشخصيات الروائية ، وذلك للعودة إلى الماضي والتغلغل في ثنايا حياتها من أجل فحصها واستيعابها .

ينفتح النص السردي في مسردية (مملكة الغراب) مع شخصيتي "التاعس والناعس" اللذان يسترجعان شريط ذكريات طفولتهما القاسية التي تركت بصمة خالدة على شخصيتهما ، يبدأ الناعس قائلا :"حين ولدت لاحظت أمي علي أمرين اثنين ... الأمر الأول أني ولدت نائما، حتى أني لم أبك كما يبك الأطفال ، وحتى أن القابلة ظنت أني ميت ، فانهالت علي صفعا، ثم قمطتني وسلمتني إلى أمي قائلة وقد رأت فزعها : لا خوف على صبيك إنه نائم ، سيكون نؤوم ..الأمر الثاني أني ولدت وفمي مفتوح ، لا أغلقه إلا حين أرضع أمي ،والعادة أني أرضع بشراهة"[1].

ويسترجع " التاعس" ذكرى طفولته الأليمة : " فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين ، وفقدت والدتي بعد ولادتي مباشرة ، ولم يبقى لي من الأهل أحد ، فاحتضنني الجيران ، الذين سموني التاعس"[2].

إن الهدف من إيراد هذين الاسترجاعين ليس التعريف بطفولة الشخصيتين أو الإطلاع على ماضيهما والتعمق فيه ، وإنما المراد به هو تحليل الحالة النفسية للشخصيات ، واستيعاب القارئ للظروف

[1] عز الدين جلاوجي ، مملكة الغراب ،ص 9، 10.
[2] المصدر نفسه ، ص11.

التي جبرتهما على حمل تسميات أو بالأحرى صفات تحكمت في حياتهما ومستقبلهما كالتعاسة والكسل والسعادة والشقاء .

ونجد أيضا الناعس بعد تواليه سلطة مملكة الغراب يسترجع حكاية الملك والرعية التي رواها لصديقه " يعيد إلى ذاكرته شريط الملك وهو يحاور رعيته ويترجاها كي تعود إليه فتخلد إلى الراحة ليخدمها هو"[1]. يمكننا هذا الاستذكار من معرفة الحالة النفسية للتاعس التي يتملكها الخوف من انقلاب الرعية عليه .

2-الاستباق (Prolepse)

يعد الاستباق أحد المفارقات الزمنية التي تعمد إلى تشظي الشنق الأفقي للزمن بواسطة تقديم أحداث زمنية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث ، فهو "مخالفة لسير زمن السرد يقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد . والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم ، ولاسيما في كتب السير والرحلات حيث الكاتب والراوي والبطل أدوار ثلاثة يمثلها فرد واحد.وهذا الاختلاط في الأدوار يؤدي إلى تداخلها وبالتالي إلى تداخل أزمانها. ويتخذ الاستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل"[2]. أي أنه يعمل على استقدام أحداث مازالت في حكم المجهول ، ويقسم الاستباق إلى نوعين بحسب الدور والوظيفة :

أ-**الاستباق كإعلان:** يعلن بصراحة عن "سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"[3].

[1]-عز الدين جلاوجي ، مملكة الغراب ، ص 96.
[2]- د. لطفي زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص15.
[3]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 137.

ب-الاستباق كتمهيد: ويتجسد معناه من خلال هذا القول " يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراق أفاقه "[1].

يتجسد الاستباق في هذه المسردية في مشهد حلم اليقظة ، فكل من الشخصيتين تستشرق واقعا مغايرا للواقع اليائس لكليهما ، من حيث السلطة والحكم والإمارة و إن كانت المفارقة بينهما تكمن في كيفية تطبيق هذه السلطة والتحكم في الرعية ، إذ يقول (التاعس) ممثلا في الحاكم العادل : " سأملأ البلد عدلا... سأحارب الظلم وأشيع الخير والمحبة والفضيلة ..سأفرغ خزائن المال وأوزعه على الرعية كلها .. كلها .. سأحول الجميع إلى جيش من العمال السعداء "[2].

أما الشخصية الثانية المتمثلة في (الناعس) فهو عكس صديقه في كل شيء يبحر في عالم من الأحلام يملؤها حب القمع والسلطة والعظمة ويتمظهر هذا من خلال قوله : " أنا .. أحلم .. أن ..أكون ..أميرا .. بل ملكا عظيما .. ملكا تخضع له الرقاب ، وتركع له الهامات وترتعد له القلوب."[3] و يتحقق هذا الحلم بمجرد دخولهما المدينة التي مات ملكها ، فكان الصراع بين أهلها محتدما حول من يحكمها ، ولكن الأمر كان بيد الغراب الذي يحط على الشخص المختار، وهذه العملية تعتبر موروثا عن الأجداد لا يتخلى عنه بسهولة ، وبهذا تتحقق الاستشراق لشخصية (الناعس)ى عندما حط الغراب على رأسه وتوج ملكا عن طريق الخطة التي وضعتها المرأة (الحبيبة) .

[1]- المرجع نفسه ، ص 133.
[2]- عز الدين جلاوجي ، مملكة الغراب ، ص 25.
[3]عز الدين جلاوجي ، مملكة الغراب ، ص22، 23.

وهنا يثير الكاتب في ذهن القارئ العديد من التساؤلات، هل ستحقق أحلام الشخصيتين ؟ وكيف يستطيع(الناعس) الكسول أن يصبح ملكا؟ وما ذا لو أصبح الناعس ملكا ؟ هل سيمارس القمع والظلم على الرعية ؟ ..وغيرها من الأسئلة التي لن يعثر لها على إجابة إلا بمتابعة أحداث السرد الذي يستمر عدة صفحات قبل تحقق هذا الحلم بمجرد دخولهما مدينة مات ملكها.

تستمر شخصيات المسردية في استشراق مستقبلها مثل شخصية (المرأة) ، " اتفقنا على الزواج مباشرة بعد العودة من رحلة الحلم ."[1]

الاستغراق الزمني

بعدما رصدنا عنصري المفارقة الزمنية، وأهم تأثيراتها على المتن السردي الروائي ، والتي تسهم في كسر النظام الزمني والتلاعب بتسلسله ، سنحاول من خلال هذا الجزء الوقوف على النسق الزمني السردي ولكن بالتركيز على الوتيرة السريعة أو البطيئة ، " التي يتخذها الأحداث وكذلك عبر مظهرين أساسيين : تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف من مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة، ثم تعطيل و إبطاء السرد ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة "[2].

1- تسريع السرد:

يحدث هذا من السرعة الزمنية حين يلجأ السارد إلى تقليص وقائع ، في روايته أو تلخيصها أو المرور عليها معتمدا جملة أو عبارة تلمح بهذا التسريع ، دون سرد تفاصيل ما جرى معتمدا على :

[1]- المصدر نفسه ، ص 25.
[2]- حسن البحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 144.

أ- الحذف (Ellipse)

يعرف الحذف في النقد الروائي بأنه " يتجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ، ويكتفي عادة بالقول مثلا : " ومرت سنتان " أو " انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته " ويسمى هذا قطعا ."[1]

والحذف أنواع أشهرها:

الحذف المعلن: الذي تتحدد فيه المدة المحذوفة من زمن السرد.

الحذف غير المعلن: لا تتحدد فيه المدة المحذوفة.

ونأخذ على سبيل المثال الحذف غير المعلن في (مسردية مملكة الغراب) قول التاعس: "وماذا استفدت طيلة السنوات التي قضيتها معك ، وماذا نلت منك غير التعاسة ."[2] وقوله أيضا: "ولكنه عاش سنوات أميرا على حساب تعاستي."[3] فهو يكتفي بذكر لفظة (السنوات) فقط دون تحديد عددها بالضبط، أي دون تحديد المدة الزمنية التي عاش فيها الناعس على حسابه ، ولعل سبب هذا الحذف هو عدم وجود ضرورة لذكرها لأنها لا تخدم الحدث السردي الروائي .

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي ، ص 77.
[2]- عزالدين جلاوجي ، مملكة الغراب ، ص60 .
[3]المصدر نفسه ، ص 31.

ب – الخلاصة(Sommaire)

يعد المجمل إحدى الحركات السردية الأربع التي يلجأ إليها الراوي لتسريع الزمن، وتقوم الحركة على " سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل ."[1]

وتعد الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليها الروائي في حالتين :

الحالة الأِولى : حين يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة. فيقوم بتلخيصها في زمن السرد ، وتسمى الخلاصة الاسترجاعية.

الحالة الثانية: حيث يتم تلخيص أحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمني طويل وتسمى بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر .

سنأخذ مثالا من المتن الروائي للتوضيح أكثر حيث اختصر الروائي قصة الملا والرعية بقوله : "وفي أعالي البحر اعترض ملك آخر الباخرة ، وكان قد علم بقصتهم "[2]. ومنه فإن هذا التلخيص وضعه الكاتب خشية الوقوع في التكرار وحتى لا يسبب الملل والرتابة. سرعت هذه الخلاصة من وتيرة زمن السرد ما جعل زمن الخطاب أقل من زمن القصة.

2– إبطاء **السرد** : وهو ثاني وجه للسرعة السردية ، ينتج هذا النوع من السرعة الزمنية عن توظيف :

[1]- حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي ، ص 76.
[2]- عزالدين جلاوجي، مملكة الغراب ، 27 .

أ- **المشهد : (Scéne):**

يقوم المشهد أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل، يقول جينيت "إن المشهد حواري في أغلب الحيوان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا" [1]، فالشخصيات تتحاور فيما بينها للتعبير عن أفكارها ، ووجهة نظرها بعيدا عن وصاية المؤلف ، الذي يمنح لها فرصة الحديث عن نفسها دون تدخل منه ، ليوهم القارئ بواقعية مشاهدة الحوارية حينها يحاول الإفصاح عما تشعر به وتفكر فيه .

والمشهد يتمثل في تقنية الحوار وباعتبار أن مسردية (مملكة الغراب) هي مسرحية أعاد الكاتب كتابتها بنكهة السرد مما زاد من حضور المشهد ، حيث اكتسبت الشخصيات الصوت فتمكنت من تحديد رؤيتها وموقفها تجاه الآخرين بالقبول أو بالمعارضة ، حيث استطاعت التعبير عن آرائها وميولاتها بحرية كبيرة .

والمسردية التي بين أيدينا يغلب عليها طابع النقاش بين الشخصيات للتعرف على أسلوب الحكم السليم لينتهي باعتلاء السلطة الظالمة كرسي العرش وذلك بسبب جهل الرعية وافتقادها للثقافة السياسية وإيمانها بالخرافات .

ومن بين أطول المشاهد الحوارية الموجودة في هذه المدونة الحوار الذي دار بين " التاعس " و" الناعس " .

" يتنحنح الناعس مغيرا الحديث ، وعلى وجهه ابتسامة الهزأ.

قل لي .

[1]- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص 108.

اسأل.

يركز الناعس بصره في ملامح صديقه الذي بدا له اليوم موغلا في الإرهاق والنحافة .

–لم عدت اليوم سريعا على غي عادتك؟

يجلس التاعس في حزن ، يمد أَصابعه المعروقة على ركبتيه المدببتين قائلا :

تعبت .. كرهت .. ألست بشرا ؟

يبتسم الناعس بخبث ، يربث على يد صديقه مواسيا .

تعبت .. كرهت .. ألست بشرا ؟

يبتسم الناعس ، بخبث يربث على يدي صديقه مواسيا .

تعبت .. كرهت ؟ أم لك موعد مع الحبيبة ؟ قل لي لا تخف، أنا حبيبك فلا تخفي عني شيئا ."[1]

ويليه مشهد آخر بين الناعس والتاعس والرعية : " يبتعد الطرفان عن بعضهما .. يصيح الشاب الأول .

لن نقبل إلا بالملك .

يرد عليه الثاني ملوحا بعصاه فوجوه خصومه .

بل الملك لنا .

يقف الناعس بينهم من جديد

[1]- عز الدين جلاوجي ، مملكة الغراب ،ص 13.

يا قوم تعقلو ا، وأفهمونا القصة ...

تختلط أصواتهم فلا يفهم منها شيء ، يوجه الناعس سؤاله للشاب الأول .

أفهمنا أنت القصة أيها الشاب ، أنا وصديقي غريبان ، نود أن نعرف الحقيقة، ما الذي وقع ؟

مات الملك .

علمنا، يرحمه الله .

يرد الناعس وقد انخرط في الحوار ، يواصل الشاب ملتفتا إلى التاعس.

يجب أن نختار خليفة له "[1].

وقد التمسنا أن الحوار في مسردية (مملكة الغراب) جاء على نحو ساخر ، بسبب سذاجة الواقع ، ويظهر ذلك في الحوار الذي دار بين التاعس والناعس في الحديقة: " أنت يا صديقي ترهق نفسك كثيرا ، وتجد في العمل أكثر من أي إنسان آخر يرتب الناعس هندامه متنحنحا معتزا بنفسه ، ثم يقوم ، يخطو بثبات .

هذا صحيح .. أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا ، العمل عبادة ، ألم يقل الأولون إن العمل عبادة ؟ ألم يقولوا اعمل في صغرك لكبرك، واعمل في كبرك لقبرك؟

ينتفض الناعس إلى جواره ، يشده من كتفه صارخا فيه .

ولما ذا تعمل ؟ قل لي لما ذا لا تعمل ؟"[1]. وهذا شهد ساخر يكشف لنا نظرة الناعس للحياة القائمة على النوم والكسل و التي تنافي نظرة التاعس القائمة على الجد والنشاط والعمل المتواصل .

[1]- عز الدين جلاوجي ، مملكة الغراب ص 61 ،62.

يعد الحوار مكونا أساسيا في البنية الزمنية للنص ، فقد أسهم في تعطيل السرد والحد من وتيرته السريعة وتظهر جماليته حينما تتحول الشخصيات ، من مستواها الظاهري الذي تصوره اللغة برسم ملامحها وأوصافها ، إلى كائنات بشرية ، تحب وتكره ، تفرح وتحزن ، فكلما ارتفع صوتها وازدادت مشاركتها ، زاد القارئ توهما بواقعيتها .

ب – الوقفة (Pause) :

يعرفها حميد لحميداني بأنها : " توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوءه إلى الوصف ، فالوصف يقضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها "[2].

كما أنها : " تمطط الزمن السردي وتجعله وكأنه يدور حول نفسه ، ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته"[3].

وإذا حاولنا تتبع مواقع انقطاع السيرورة الزمنية، وتعطيل حركاتها بين صفحات مسردية (مملكة الغراب) . نجد أن السرد يتوقف ليفسح المجال أمام العملية الوصفية التي تعمل على تقديم أوصاف الشخصيات والأماكن، مثلا يصف الكاتب ملامح شخصية التاعس في هذا المقطع : "يعلو صرير خافت وقد دفع الباب شاب نحيف ، يلج الحديقة ، يوزع نظره فيها ، يحدق في الشجرة المتهاوية ، ثم يعود إلى الباب محاولا إصلاحه دون جدوى ، يمسح يديه في ثيابه التي كانت في الأصل متسخة ، يقترب من حبل الغسيل الممتد بين الشجرة والجدار ، يشتم بعضها ويبدي اشمئزازا من رائحتها "[4]، وينطبق الأمر نفسه على معظم شخصيات الرواية مثل : الناعس ، المرأة ...

[1]- المصدر نفسه ، ص14.
[2]- حيد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي ، ص 76.
[3]حسن البحراوي، بنية الشكل الروئي، ص165.
[4]- عزالدين جلاوجي، مملكة الغراب ، ص 07، 08.

جاءت هذه الوقفات بمثابة بطاقة تعريفية للشخصيات بحيث قدمت لنا أوصافا فيزيولوجية عنها دون الغوص في عوالمها الداخلية وجوانبها النفسية .

كما تتوارى بين ثنايا النص المسردي مقاطع وصفية تتعلق بطبوغرافية الفضاءات والأشياء المدرجة بداخلها، حيث يشكل وجودها تعليقا لزمن القصة ، وانفتاحا على أمكنة لا يستطيع القارئ التقرب منها والتماس هندستها إلا من خلال اللغة نفسها وهذا ما نجده عندما يتطرق الكاتب إلى وصف غرفة الناعس: "في منامته الفاخرة كان الناعس يذرع الغرفة غائبا بخاتمه الذهبي في قلق ظاه، وقد اكتظت الغرفة بالأثاث الفاخر ، خزانة بنية ذات أقفال مذهبة ، وأريكة جديدة صغيرة، يقابلها كرسي مغلف بالقطيفة الحمراء، بينهما طاولة زجاجية فوقها مصباح ليلي ."[1]

3- بنية المكان الروائي

يلعب المكان دورا هاما في البناء الفني للرواية، فوصف محيط الحوادث وصفا دقيقا يساهم بشكل أو بآخر في إعطاء نظرة شاملة عن الرواية، كما أنه "هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث فلن تكون هناك دراما ، بالمعنى الأرسطي للكلمة ولن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتف شخصية روائية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء "[2].

ولقد سعى كتاب الرواية الجديدة إلى خلخلة البنية المكانية السائدة حيث عمدوا إلى تهشيم الزمن الروائي "ويحلون المكان محل الزمان لأن وجود الأشياء في المكان أوضح و أرسخ من وجودها في الزمان"[3]. فالمكان هو الوعاء الذي تجري فيه الأحداث فحين : "لا توجد أحداث لا توجد أماكن فيصبح

[1]- المصدر نفسه ، ص 43.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 29.
[3]- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة : مصطفى إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ص 11.

المكان ضروريا للسرد ليس لأنه فقط المكان الذي تجري فيه المغامرة الحكائية ولكن أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها "[1].

والمكان في الرواية يختلف عن المكان في الواقع " هو مكان له وجود حقيقي في جغرافية الإنسان والطبيعة المعروفة والمتداولة والتي لا خلاف على تحديدها "[2]. أما المكان الروائي فهو المكان اللفظي الذي صنعتها للغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته، وقد يتحول المكان الواقعي إلى مادة يستعين بها الروائي وحاجاته، وقد يتحول المكان الواقعي إلى مادة يستغيث بها الروائي لتشكيل مكانه الخيالي.

يتقاطع مصطلح الفضاء مع مصطلح المكان فالفضاء أوسع وأشمل من المكان، وهو مكون من مكونات الفضاء، فالمكان يمثل الجزء والفضاء يمثل الكل. فالفضاء في العمل الفني " يشمل العلاقات القائمة بين الأماكن التي اندرجت في رحابه العلاقات بين الحوادث التي تجري فيها ، إنه تخطيب في سلسلة الأماكن استندت إليها مجموعة من المواصفات كي تتحول إلى فضاء ، ولذلك يعد برمجة مسبقة للأحداث ، وتحديدا لطبيعتها ، فالفضاء يحدد نوعية الفعل وليس مجرد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية "[3]. فالفضاء له دور فعال في تنمية الأحداث الروائية " فالفضاء الروائي هو الذي يسمح بإدراك الدلالة الشاملة للعمل في كليته، كأن التحليل ليس بمقدوره إدعاء تفسير جميع أسرار النص، أو كشف مختلف مظاهره"[4].

---

[1]- حسن البحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 29 .

[2]المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]- أحمد مرشد ، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 2005.

[4]- إبراهيم عباس ، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار ، الرويبة – الجزائر ، (د ط)، 2002، ص31.

كما أن الفضاء يلعب دورا هاما في تشكيل بنية النص السردي من ناحية ، وفي إضفاء التدلال عليه من نا حية ثانية "[1].

كما يقسم يوري لوتمان المكان إلى مجموعة التقاطبات الضدية انطلاقا من مفهوم المسافة (قريب / بعيد) أو الحجم (صغير/ كبير) ، أو مفهوم الاتصال (مغلق /مفتوح / داخل / خارج) ، إضافة إلى تقاطبات ثقافية تندرج تحت هذه التقاطبات المكانية فإذا نظرنا إلى المفاهيم التالية : أعلى/ أسفل/ قريب/ بعيد/ منفتح/ مغلق. نجد أنها تكتسب مفاهيم ثقافية مثل: قيم/ غير قيم/ حسن سيئ...[2]

ومن أشهر التقاطبات المكانية: المغلقة والمنفتحة، ففي مسردية (مملكة الغراب) قلم الكاتب بتصوير الأماكن مقدما وصفا دقيقا لمعالمها وصفاتها، حيث انقسمت الأمكنة إلى: أماكن مغلقة و أماكن مفتوحة.

1. الأماكن المغلقة :

هي التي ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره، وينهض الفضاء المغلق كنقيض للمكان المفتوح ، وقد تلقف الروائيون هذه الأمكنة وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم ومتحرك شخصياتهم، ويظهر هذا النوع من الأمكنة في مسردية (مملكة الغراب)، فنجد مثلا:

البيت:

يعتبر السكن والملجأ والملاذ الذي يأوي إليه كل أفرد الأسرة، فيتقاسمون أفراحه وأحزانه ويتحملون مسؤولية الحفاظ عليه، وفي المسردية تدل على الصداقة المتينة التي تجمع بين "التاعس والناعس"، فهما

[1]- محمد مداور ، شعرية الفضاء بين الوقع والعجائبي، قصص "وحي القلم" للرافعي أنموذجا، جامعة عين الدفلى، ص476.
[2]- يوري لتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، العدد 18، 1987، ص 69.

يعيشان في بيت واحد وهو ملك للتاعس حيث ورثه عن والده، "يجب أن تبحث لك عن منزل آخر، هذا بيته الذي ورثه عن والده،"[1].

لقد برز فضاء البيت في نماذج مختلفة وموضع متعددة من الرواية ولكن ما تجدر الملاحظة إليه أن الراوي لم يقم بوصف شامل لكل جوانب فضاء البيت.

الغرفة:

هي المكان الأكثر حضورا في المسردية وهذا أمر طبيعي كون ذلك يفسر لنا العزلة و الانطواء الذي كانت تعيشه كل من الشخصيات (التاعس) و (الناعس) داخله، يظهر فضاء الغرفتين لأول مرة في وقفة وصفية "وعلى جانبي الشجرة فتح بابان لغرفتين صغيرتين متشابهتين لكل منهما نافذة صغيرة، ما يفرق الغرفتين هو لونهما، حيث طليت إحداهما بلون أزرق فاتح ، وطليت الثانية بلون أزرق غامق أميل إلى السواد"[2].

من خلال هذا الوصف الدقيق لعتبة الغرفتين ولونهما يمكننا أن نتصور ونتخيل الحالة النفسية للشخصيات التي تسكنها. وتظهر الغرفتين في صورة أخرى وفي مقطع آخر أكثر وضوحا: "أثاث بسيط في الغرفة، سرير وخزانة وطاولة يمتطيها كرسي، وبساط بني يتوسط الغرفة يغطي جزء من البلاط القديم"[3].

[1]- عزالدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 45.
[2]المصدر نفسه، ص 07.
[3]- م ن، ص 33.

"في منامته الفاخرة كان الناعس يذرع الغرفة عابثا بخاتمه الذهبي في قلق ظاهر، وقد اكتظت الغرفة بالأثاث الفاخر، خزانة بنية ذات أقفال مذهبة، وأريكة جلدية صغيرة، يقابلها كرسي مغلف بالقطيفة الحمراء، بينهما طاولة زجاجية فوقها مصباح"[1].

فوصف الكاتب هذا إيحاء يتناسب مع الشخصيتين ، ف"التاعس" كما رأينا في المسردية هو شخصية بسيطة محبة للعمل بحيث يكرس له كل وقته وجهده، يحلم بإقامة العدل بين الناس ومحاربة الظلم.

أما "الناعس" فهو نموذج عن الإنسان الكسول الذي يعيش عالة على كاهل الغير يقضي جل وقته في النوم والتطفل والحلم بالسلطة والإمارة، ومنه فقد أحسن الكاتب تصوير المكان الذي تسكن فيه الشخصيتين.

وبالتالي فإن وصف الروائي للأثاث والأغراض لم يكن اعتباطيا، وإنما كان للدلالة على ذوات الشخصيتين.

المطبخ:

يعد المطبخ المكان الذي تتم فيه عملية إعداد الطعام، فهو مكان مغلق، حيث نجد أن الروائي لم يسلط عليه الضوء كثيرا بل ظهر كومضة خفيفة ويتجلى هذا من خلال قول السارد "يندفع التاعس مباشرة إلى المطبخ وتتعالى أصوات إعداد الطعام وأكل وأغنية حزينة"[2].

[1]- م ن، ص 43.
[2]- عزالدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 33.

القصر:

يعتبر القصر مقر إقامة كبير، وهو مكان خاص بالأمراء والسلاطين أما في السردية فيحيل على السلطة والقمع، إذ يمثل الواقع السياسي والطابع الأحادي والقمعي ويتجسد ذلك في قول الكاتب: "على العرش يستوي الناعس وقد زادته ملابسه الفاخرة أبهة وعظمة وهيبة، تظهر عليه كبرياء وشموخ وهو يضع التاج الذهبي المرصع بالجواهر، وقد أحيط بجنود حراسة مدججين بالأسلحة... وأمامه يقف جمع من كبار القوم في صمت تام"[1]. فإحكام هذا القصر بجنود مدججين بالأسلحة والصمت المخيم على المكان، يوحي بالجبروت وما هؤلاء إلا اليد التي يضرب بها هذا الحاكم شعبه، فالقصر جاء هنا ليمثل رمزا للديكتاتورية.

2. الأماكن المفتوحة:

تتخذ الرواية على عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة تؤطر بها للأحداث مكانيا، وتخضع هذه الأماكن للاختلاف بغرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي، والأماكن المفتوحة التي نحن بصدد دراستها في المسردية:

3. الحديقة:

تعد الحديقة من الأماكن المفتوحة، يرتادها الناس لتمضية وقت الراحة، فالحديقة مكان ألفة محببة ومسلية، وقد حضرت الحديقة في المسردية من خلال الإشارة إلى الهروب خارج البيت المتواضع أي هروبا من الضيق، فتختار الشخصيات خارجه والمتمثل فالحديقة الصغيرة: "بدت الحديقة الصغيرة اليوم أشد بؤسا، تهاوت شجرة التفاح وقد نخرها الدود وجف جذعها وأغصانها، وتمايل الباب الحديدي البني فلم يعد يربطه بالجدار الوطيء إلا سبب واهن، في المنتصف عرشت شجرة لم يتبين نوعها، تحتها امتد سرير

[1]- المصدر نفسه، ص77.

قديم من خشب"[1]. ومنه فإن الحديقة تمنح الشخصيات الشعور بالحرية أكثر، والخصوبة والنماء، فالشجرة الكبيرة تعطي دلالة ترتبط بحالة الخصوبة تلك.

ونجد مقطع آخر يعكس لنا الحالة الاجتماعية "يعلو صرير خافت وقد دفع الباب شاب نحيف، يلج الحديقة، يوزع نظره فيها يحدق في الشجرة المتهاوية، ثم يعود إلى الباب محاولا إصلاحه دون جدوى، يمسح يديه في ثيابه التي كانت في الأصل متسخة، يقترب من حبل الغسيل الممتد بين الشجرة والجدار، يشتم بعضها ويبدي اشمئزازا من رائحتها"[2]. فالمكان هنا يدل على حالة الشخصيات، فقد أشار الكاتب إلى الشجرة الكبيرة والباب الحديدي القديم وحبل الغسيل فهي دلالات رمزية توحي بأن الشخصيات تنتمي إلى الطبقة الكادحة، فهي دلالات رمزية توحي بأن الشخصيات تنتمي إلى الطبقة الكادحة المسحوقة التي تعيش على هامش المجتمع.

وبالتالي فالحديقة تمثل المكان المساعد للشخصيات، فهي حديقة أحلامهم حيث مكنتهم من تبادل أحلامهم وآلامهم.

الساحة:

تعد أهم مكان في المدينة فهي الفضاء الساخن التي دارت فيه الأحداث الأساسية في المسردية يصفها السارد قائلا: "في جانب من ساحة عامة تتوسط المدينة، يرتفع عاليا نصب صخري، يستوي عليه تمثال غراب، يفتح جناحيه قليلا كأنما يهم بالطيران، أعلام بيضاء ركزت مرفرفة هنا وهناك عليها صورة غربا، وقع أقدام تتحرك في محيط الساحة، من بعيد تتناهى إلى الأسماع أًوات ضجيج ونقاشات حادة"[3]. يحيلنا هذا الوصف إلا حالة من الاضطراب و اللااستقرار، فالأصوات والضجيج و النقاشات الحادة هي

[1]- عزالدين جلاجي، مملكة الغراب، ص7.
[2]-المصدر نفسه، ص 7، 8.
[3]-عزالدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص 51.

دلالات توحي إلى غضب الشعب، وصراعهم حول طريقة تتويج ملكهم الجديد "وما الذي ورثتموه من الأجداد يا شيخنا ؟

يندفع الشاب الأول بحماس مجيبا.

حين يموت الملك، يجمع الناس في صعيد واحد لاختيار ملك جديد، ثم يؤتى بغراب مقدس يحمله أكبر أهل المملكة، ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين، فيكون ملكنا وسيدنا"1. فالأحداث التي جرت في الساحة مكنت الناعس من تحقيق حلمه فأن يصبح ملكا "يحلق الغراب لحظات يقع على رأس الناعس... ينظر إليه الجميع بدهشة منتظرين طيران الغراب دون جدوى، يصيحون به لتطييره لكن الغراب يثبت حيث حط، يحيط الجميع بالناعس يرفعون ويهتفون."2

المدينة:

تعد مكانا عاما لتجمع السكان، إذ تشير إلى العالم الإنساني دون تحديد للحيز الجغرافي أو السياسي وقد كان لها حضورا بارزا في المسردية، فالمدينة هنا نجدها غير محددة بإيطار جغرافي لانتمائها لأصحابها هم الشخصيات إذ يبدأ السارد الحديث عنها في المقطع الذي يدخل فيه التاعس والناعس المدينة: "في جانب من ساحة عامة تتوسط المدينة"[3].

وجاء في مقطع آخر "أمواج الغضب تدهم المدينة من كل جهة إنه الطوفان"[4]. وبالتالي فإن المدينة بدأت تتعرى شيئا فشيئا، وتبدو مدينة يسودها اللااستقرار السياسي والاجتماعي، فهي توحي إلى حرب أهلية بين الأشقاء الذي يجمعهم فضاء واحد وهو هذه المدينة الباعثة على الخوف "يقترب الكهل

[1]- المصدر نفسه، ص64.
[2]- م ن، ص67.
[3]- م ن، ص 51.
[4]- عز الدين جلاوجي ، مملكة الغراب، ص 53.

منهما، وكالعارف بشأن المدينة، يقول: – ثقا بي أيها الغريبان، أنا ابن هذه المدينة وأعرفها جيدا، لقد عمت الفتنة كل أرجائها... الباقي فيها مقتول، والخارج منها مقتول"[1].

ونستنتج مما سبق أن جلاوجي استطاع أن يزاوج بين المكان والشخصيات، إذ راحت هذه الأخيرة ترقص على أنغام المكان بدقة وانسجام جعلتنا نبحر في ثنايا هذا النص المسردي

وكأنه مشهد حي، فهذا يعتبر سمة من سمات التجريب الروائي الذي سعينا إلى التماسه في المدونة التي بين أيدينا.

[1] م ن، ص 59.

خاتمة

من الطبيعي أن تخلص هذه الدراسة إلى جملة من النتائج التي حاولنا من خلالها إبراز سمات التجريب في مسردية (مملكة الغراب)، ومن أهم هذه النتائج والسمات:

يدل التجريب في معظم المعاجم العربية على معنيين اثنين هما: الاختبار والمعرفة، أما في المعاجم الغربية فتدل على البروفة أو المحاولة، ومنه فإن كلاهما يعتبران التجريب اختبارا قائما على تجارب بغية الوصول إلى معرفة ما والاستفادة منها.

يعتبر التجريب تقنية تقوم على خلق وسائل جديدة في التعبير، يستدعي نضج الفكر ووضوح الرؤية، وكذا تطور الأدوات الإجرائية. ارتبط ارتباطا وثيقا بالرواية الجديدة التي تقوم على تفكيك البنية السردية للرواية التقليدية، وتشكيل بنية سردية مخالفة للسائد لا تطبعها قواعد محددة. كما أن هذا المصطلح عرف في الحقول العلمية قبل الأدبية.

مثلت الرواية الجزائرية بعض ملامح التجريب الروائي في الثمانينات بصفة بارزة رغم تأخرها عن الرواية المشرقية لعوامل سياقية وظروف تاريخية، فعرفت في هذه الفترة التحديث بالعودة إلى التراث والاستفادة منه.

يعتبر "عزالدين جلاوجي" من رواد التجريب في الرواية الجزائرية: وقد بدا ذلك واضحا في مسرديته "مملكة الغراب" التي وفق بينها وبين تقنيات التجريب.

تعد العتبات النصية جزء لايتجزأ من القيمة الإبداعية فهي تساعد المتلقي على الولوج الصحيح إلى النص الأدبي، وتوجيه قراءته وتحديد مساراته، وإمساك الخيوط الأولية للقراءة بحثا عن المعاني المبهمة فيه، وبذلك فهي بمثابة مرآة عاكسة للمتن النصي.

ركز جلاوجي على العتبات النصية باعتبارها أول ما يقع عليه بصر المتلقي حيث شكلت هذه العتبات سمة ميزت جميع الأعمال الروائية لجلاوجي خصوصا عتبة العنوان، التي غلب عليها عنصر التشويق والغموض والإبهام، إضافة إلى المفارقة مما يثير فضول المتلقي ويحفزه على قراءة المتن.

نلاحظ التجريب على مستوى عتبة الإهداء حيث ورد في شكل مقطع شعري، وفي ذلك خروج عن المألوف والمتعارف عليه حول طبيعة الإهداء. فغالبا ما يرد في شكل نصوص قصيرة أو جمل أو كلمات.

تعدد الأصوات السردية في هذه المسردية حيث تعبر كل شخصية عن نفسها، بغية إبراز مدى تفاعلها مع الأحداث والوقائع.

نلاحظ أن الشخصيات في المسردية تقدم كعلامات فارغة مجردة من الأسماء، بل تحمل أسماء هويتها أو عملها، ولكنها تمتلئ تدريجيا أثناء سريان الأحداث، ومن هذه الأسماء نذكر: التاعس، الناعس، المرأة.

طرح الروائي العديد من القضايا الاجتماعية والإنسانية من خلال شخوص مسرديته

كالصراع بين الطبقة العاملة التي يمثلها (التاعس) والطبقة الكسولة التي يمثلها (الناعس).

وظف الروائي تقنية الاستلاب من خلال شخصية التاعس الذي فضل العمل على الراحة والنوم، وهذا إسقاط من جلاوجي على الواقع الذي همش فيه العمال والظلم الذي أحيطوا به.

خلق الروائي مفارقة زمنية في مسار أحداث المسردية، فكسر خطية الزمن الذي سمح له التنقل بحرية بين مختلف الأبعاد الزمنية.

وظف الروائي تقنيات تسريع السرد المتمثلة في الحذف والخلاصة، مقابل تقنيات إبطاء السرد من خلال المشاهد الحوارية التي تصف الأمكنة والشخصيات.

تعددت الأماكن في المسردية وتنوعت بين المغلقة والمفتوحة ، وجاءت كفضاء للتنفس والراحة.

ارتبطت الأمكنة بالشخصيات وبالتالي خروجه عن دلالتها الاعتيادية باعتبارها مجرد حيز جغرافي، حيث تتحكم الأمكنة في طبيعة الشخصيات وسلوكاتها وتصرفاتها.

وفي الأخير نأمل أن نكون وفقنا في إتمام هذا العمل، وتقديم قراءة جيدة ومغايرة تختلف عن الدراسات السابقة، ولا ندعي أننا ألممنا بجميع تقنيات التجريب في مسردية مملكة الغراب، وإنما نرى أن باب البحث فيها مازال مفتوحا، ويظل مفتوحا بقدر عدد النصوص السردية المتواجدة على الساحة الأدبية.

و خلاصة القول: أنه: " إن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا".

الملحق

نبذة عن عز الدين جلاوجي:

أديب وأكاديمي, صدرت له عشرات الأعمال الإبداعية والنقدية, وقدمت عن أعماله عشرات البحوث والرسائل الجامعية, داخل الوطن وخارجه, ويعد من الأسماء التي تخوض غمار التجريب, حاول أن يؤسس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحية, أطلق عليه مصطلح المسردية, من أهم أعماله:

الرواية:

1. سرادق الحلم والفجيعة
2. الفراشات والغيلان
3. رأس المحنه
4. الرماد الذي غسل الماء
5. حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر
6. العشق المقدنس
7. حائط المبكى
8. الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال
9. لمن تهتف الحناجر؟

القصة:

1. صهيل الحيرة
2. رحلة البنات إلى النار

المسردية:

1. البحث عن الشمس
2. الفجاج الشائكة
3. النخلة وسلطان المدينة
4. أحلام الغول الكبير

5. هستيريا الدم
6. غنائية الحب والدم
7. حب بين الصخور
8. مملكة الغراب
9. الأقنعة المثقوبة
10. رحلة فداء
11. ملح وفرات
12. في قفص الاتهام
13. مسرح اللحظة,مسرديات قصيرة جدا

لافتات شعرية:

1. مسدسي

أدب الأطفال:

1. الثور المغدور 11 مسرحيات للأطفال
2. السيف الخشبي 10 مسرحيات للأطفال
3. الليث والحمار 10 مسرحيات للأطفال
4. الدجاجة صنيورة 10 مسرحيات للأطفال
5. عقد الجمان 4 قصص للأطفال
6. السلسلة الذهبية 3 قصص للأطفال

الدراسة النقدية:

1. النص المسرحي في الأدب الجزائري
2. شطحات في عرس عازف الناي
3. الأمثال الشعبية الجزائرية
4. المسرحية الشعرية المغاربية
5. تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية
6. أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية

7. قبسات سردية "قراءة في المشهد السردي"
8. قبسات مسرحية "قراءة في المشهد المسرحي"
9. قبسات شعرية "قراءة في المشهد الشعري"
10. النقد الموضوعاتي في نماذج تطبيقية

سيناريوهات:

1. الجثة الهاربة
2. حميمين الفايق
3. قطوف دانية, جني الجنتين.

قائمة المصادر

والمراجع

أولا: المصادر

1- عزالدين جلاوجي، مملكة الغراب, منشورات المنتهى-الجزائر,2020.

ثانيا: المعاجم

1- إبراهيم مصطفى وآخرون, المعجم الوسيط, المكتبة الإسلامية, تركيا, ج01, ط 02, 1960.

2- ابن منظور, لسان العرب, مادة (جرّب), دار صادر, بيروت للنشر, لبنان, المجلد 01, 1997.

3- أبو عبد الرحمان الخليل أحمد الفراهيدي, معجم العين, سلسلة المعاجم والفهارس, ج08, (د,ط), 125هـ.

4- بطرس البستاني, محيط المحيط, قاموس مطول في اللغة العربية, مكتبة لبنان ناشرون لبنان,(د,ط), 1998.

5- جبران, مسعود الرائد, معجم لغوي عصري, دار العلم للملايين, ط 01, 2008.

6- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني, معجم التعريفات (قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والنحو والصرف والعروض والبلاغة), تحقيق محمد صديق المنشاوي, دار الفضلة, الإمارات, دبي,(د,ت).

7- فتحي إبراهيم, معجم المصطلحات الأدبية, المؤسسة العربية للنشر المتحدين, تونس, (د,ط), 1988.

8- الفيروز أبادي, قاموس المحيط, المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع, تركيا, ج 01,ط 02, 1392-1972.

9- لطيف زيتوني, معجم مصطلحات نقد الرواية, دار النهار للنشر, مكتبة لبنان, ط01, 2002.

10- محمد التوتجي, المعجم المفصل في الأدب, دار الكتب العلمية, لبنان, ج01, ط02, 1999.

11- محمد داود, معجم التغيير الاصطلاحي في العربية المعاصر, دار غريب,القاهرة,2003.

12- معجم اللغة العربية, المعجم الوجيز, مكتبة الشروق الدولية, جمهورية مصر العربي, (د,ط), (د,س).

13- وليد البكري, موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية, دار أسامة, عمان, 2003.

ثالثا: المراجع

1. إبراهيم خليل, في نظرية الأدب وعلم النص, الدار العربية للعلوم ناشرون, منشورات الإختلاف, لبنان, ط01, 2010.
2. أبو القاسم سعدالله, تاريخ الجزائر الثقافي(1830-1954), دار الغرب الإسلامي, بيروت, لبنان, مج 08, (د, ط), 1998.
3. أحمد عمر المختار, اللغة واللون, عام الكتب, القاهرة, ط01, 1982.
4. إدوارد الخراط, الحساسية الجديدة, مقالات في الظاهرة القصصية, دار الأداب, بيروت, ط01, 1993.
5. أدونيس, الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب), دار العودة, بيروت, لبنان, ط01, 1978.

6. أمنة بلعلي, المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخلف, دارا لأمل, تيزي وزو, الجزائر, ط02, 2006.

7. أيمن تغيلب, مناطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر, دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع, ط01, 2011.

8. بسمة عروس, التفاعل في الأجناس الأدبية, مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة, مؤسسة الإنتشار العربي, ط01, 2010.

9. بنجمعة بوشوشة, التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي, المغاربية للنشر, تونس,ط01, 2003.

10. جميل حمداوي, شعرية النص الموازي عتبة الإهداء, منشورات المعارف, ط01, 2013.

11. حسن بحراوي, بنية الشكل الروائي (الفضاء, الزمن, الخطاب), المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, ط01, 1990.

12. حسن دخيل عباس الطائي, تداخل الأنواع الأدبية: النشأة والتطور, جامعة بابل كلية التربية للعلوم الإنسانية, العراق, 2013.

13. حميد لحميداني, بنية النص السردي من منظور النقد الروائي, المركز الثقافي العربي, المغرب, 1990.

14. حنا مينا, حوادث إحاديث في الحياة والكتابة الروائية, دار الفكر الغربي الجديد, بيروت, لبنان, (د,ط), 1992.

15. دفناوي فارسي, دراسات في الرواية الجزائرية, أفاق التجديد ومتاهات التجريب, دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, (د, ط), (د, س).

16. رزان محمود إبراهيم, خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة, دار الشرق للنشر والتوزيع, القاهرة, ط01, 2003.

17. السعيد الورقي, إتجاهات الرواية العربية المعاصرة, دار المعرفية الجامعية, مصر, (د, ط), 1998.

18. سعيد بوطاجين, السرد ووهم المرجع, مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط01, 2005.

19. سعيد سلام, التناص التراثي, الرواية الجزائرية أنموذجا, عالم الكتب الحديث, إريد, الأردن, 2005.

20. سعيد يقطين, الرواية العربية من التراث إلى العصر من أجل رواية تفاعلية عربية, مجلة علامات, ع20, 2003.

21. سعيد يقطين, القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب, دار الثقافة, المغرب,ط01, 1985.

22. شعبان عبد الحكيم محمد, الرواية العربية الجديدة, دراسة في آليات السرد وقراءات نصية, العلم والإيمان للنشر والتوزيع, عمان, ط01, 01 يناير 2019.

23. شعبان عبدالحكيم, التجريب في القصة القصيرة, (1960,200), دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع, ط01, 2010.

24. عبد الحق بالعابد, عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص", منشورات الاختلاف, الجزائر, ط01, 2008.

25. عبد العزيز شبل, الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب, دار محمد علي الحالي, سفاقس, تونس, ط01, 2001.

26. عبدالمالك بن أشهبون, الحساسية الجديدة في الرواية العربية, روايات إدوار الخراط أنموذجا, دار الأمان, الرباط, منشورات الإختلاف, الجزائر, ط01, 2010.

27. عبدالمالك مرتاض في نظرية الرواية, عالم المعرفة, الكويت, 1998.

28. عبدالمجيد حسيب, الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة, عالم الكتب إريد, الأردن, (د,ط), 2014.

29. عزالدين جلاوجي, أحلام الغول الكبير (مسرحية), دار المنتهى, الجزائر, 2017.

30. علي محمد المومني, الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية, دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع, الأردن, ط01, 2009.

31. فاطمة قاسمي, الوعي الوطني, في الرواية الجزائرية المعاصرة, دراسة نقدية, دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر, (د, ط), 2011.

32. الكبير الداديسي, تحليل الخطأ السردي والمسرحي, دار الرواية, عمان, ط01, 2014.

33. محمد الدغومي, الرواية العربية وثقافة ما بعد الحداثة, ندوة الرواية العربية غي نهاية القرن–رؤى ومسارات, تنسيقات عبد الحميد عقار وخديجة الكور, منشورات الثقافة, المغرب, 2003.

34. محمد السندباد, الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث, عالم الكتل الحديثّ, الأردن, 2003.

35. محمد الصفراني, التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث, المركز الثقافي العربي, المغرب, ط01, 2008.

36. محمد صابر عبيد, أسرارا لكتابة الإبداعية, عالم الكتب للنشر والتوزيع, الأردن, ط01, 2012.

37. محمد صالح الجابري, الأدب الجزائري المعاصر, دار الجبل للطباعة والنشر, بيروت, لبنان, ط01, 2005.

38. محمد عدناني, إشكالية التجريب ومستويات الإبداع, جذور النشر, الرباط, ط01, 2006.

39. محمد عزالدين النازي, التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد, الدورة الخامسة لملتقى القاهرة الإبداع الروائي العربي, الرواية إلى أين, ديسمبر, 2010.

40. مدحت أبوبكر, التجريب المسرحي أداء نظرية وعروض تطبيقية, وزارة الثقافة, البيتالفني , القاهرة, 1993.

41. مدحت الحيار, مشكلة الحداثة فيرواية الخيال العلمي, مجموعة أصول الهيئة المصرية العامة للكتاب, مصر, ج04, ع04, 1984.

42. مصطفى فاسي, دراسات في الرواية الجزائرية, دار القبة للنشر حيدرة, الجزائر, (د, ط), 2000.

43. مفقودة صالح, المرأة في الرواية الجزائرية, منشورات دار النشر الطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر, ط02, 2009.

44. منصور محمد, إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة, شركة النشر والتوزيع المدارس, الدار البيضاء, المغرب, ط01, 2006.

45. مها حسن القصراوي, الزمن في الرواية العربية, الجامعة الأردنية, الأردن, ط01, 2002.

46. نبيل منصر, الخطاب الموازي للقصيدة الجزائرية المعاصرة, دار توبقال, للنشر, المغرب, 2007.

47. نورة بعيو, الكتابة الروائية العربية المعاصرة بين الثبات والتحول, مجلة الخطاب, منشورات مخبر تحليل الخطاب, دار الأمل, تيزي وزو, ع03, 2008.

رابعا: المراجع المترجمة

1. ألانروبغرييه, نحورواية‌جديدة, ترجمة: مصطفىإبراهيم, دارالمعارف, القاهرة, مصر , 1998.
2. جيرارجينيت, خطابالحكاية, بحث في المنهج, ترجمة: محمد معتصم, عبد الجليل الأزدي, عمر حلى, الهيئة العامة للمطابع الأميرية, ط01, 1997.
3. جيرالدبرنس, المصطلحالسردي, ترجمة: عابدخزندار , مراجعةوتقديممحمدبريري, المجلسالأعلىللثقافة, مصر , ط01, 2003.
4. فيليبهامون, سيميولوجياالشخصياتالروائية, ترجمة: سعيدبلكراد, تقديم: عبدالفتاحكيليطو , دارالكلام, المغرب, 1990.
5. يوريلوتمان , مشكلةالمكانالفني, ترجمةوتقديم: سيزا القاسم, جماليات المكان, مجموعة من الباحثين, عيون المقالات للنشر , الدار البيضاء, ط02, المغرب, 1988.

خامسا: المجلات والدوريات

1. أبوالمعاطي خيرالرمادي,عتبات النصودلالتهفيالروايةالمعاصرة "تحتسماءكوبنهاغن" أنموذجا, مجلةالمقاليد, العدد07, ديسمبر2010.
2. جميل حمداوي, سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية العربية, مجلة عتبات الثقافية, 2012.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المحتوى **الصفحة**

كلمة شكر.....

الإهداء.....

مقدمة..... أ-ج

الفصل الأول: التجريب وأهم رواده..... 12

ماهية التجريب..... 12

في معنى الرواية التجريبية..... 17

تداخل الأجناس الأدبية..... 34

الفصل الثاني: تجليات التجريب الفني في مسردية مملكة الغراب..... 47

ملخص المسردية..... 48

عتبات النص، فضاء للتجريب..... 49

التجريب على مستوى البنية السردية..... 61

خاتمة..... 86

الملحق.....

قائمة المصادر والمراجع.....

الفهرس.....