وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي


مذكرة بعنوان:

# التجريب في أعمال فيصل الأحمر الروائية
# - حالة حب – و- أمين العلواني - أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر


إعداد الطالبتين:

✓ نورة زنيبـــع

✓ شهيناز عبينة

إشراف الأستاذ:

عزيزة غليمـــة


أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ (ة): توفيق قحام ........................................................رئيسـا

الأستاذ (ة): عزيزة غليمـــة........................................................مشرفا ومقررا

الأستاذ (ة): وسيلة سناني ........................................................ممتحنا


السنة الجامعية:

1439/1438 هـ

2018/2017م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

# التجريب في أعمال فيصل الأحمر الروائية
# - حالة حب – و- أمين العلواني - أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر


إعداد الطالبتين:

- ✓ نورة زنيبـــع
- ✓ شهيناز عبينة

إشراف الأستاذ:

عزيزة غليمـــة


أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ (ة): توفيق لحام .......................................................... رئيسا

الأستاذ (ة): عزيزة غليمـــة........................................................مشرفا ومقررا

الأستاذ (ة): وسيلة سناني .......................................................... ممتحنا

السنة الجامعية:

1439/1438 هـ

2018/2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

## . شكر وعرفان

الحمد لله ما غرد بلبل وصدح ، وما اهتدى قلب و انشرح ، وما عم فينا سرور وفرح ،
الحمد لله ما ارتفع نور الحق و ظهر والصلاة والسلام على النبي المطهر ، صاحب الوجه المنور ، أما بعد :

نشكر الله العلي القدير الذي أنعم علينا بنعمة العقل و الدين القائل في محكم التنزيل
بعد بسم الله الرحمن الرحيم﴿وَ فَوق كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمْ ﴾
صدق الله العظيم سورة يوسف الآية 76

وقدوة بقوله صلى الله عليه وسلم « مَنْ صَنَعَ إِلَيْكُمْ مَعْرُوفًا فَكَافِئُوه فِإذَا لَمْ تَجِدُوا مَا تُكَافِئونَه بِهِ فَادْعُوا لَهُ حَتَى تَرَوا أَنَّكُمْ كَافَأْتُمُوهُ». رواه أبو داوود .

نتقدم بالشكر والعرفان لأستاذتنا الفاضلة المشرفة "عزيزة غليمة" التي لم تبخل علينا بنصائحها وإرشاداتها وتوجيهاتها القيمة التي كان لها بالغ الأثر في استكمال البحث ، ونقدم لها خالص الشكر و وافر الامتنان على ما بذلت من جهد وتحملت من مشقة جعلها الله في موازين حسناتها ، ونحن العارفات بفضلها ، المستضيئات برأيها ، العاجزات عن رد جميلها ، قد حررنا لها هذه السطور بلسان وبقلم التبيان ومن أوقات لاتطويها صفحات النسيان .

كما نشكر . الأستاذ الدكتور- فيصل الأحمر- والأستاذ- زغيلط عبد العالي- اللذان لم يبخلا علينا بالإرشاد والتوجيه ،وكل الأساتذة الذين تقلدوا وظيفة الرسل وحملوا رسالة التعليم ، إلى الصابرات والصابرين في ميدان الدعوة ، إليكم يا أساتذتنا أجمل تحية و أورع سلام .

وشكرا لكل من ساهم معنا في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد .

# مقدمة

**مقدمة:**

إن خلخلة الميثاق السردي القديم من بين أهم الأعراف التي تعتمد عليها الرواية الجديدة، التي ظهرت لتلبية الذوق الأدبي الجمالي الذي لم يعد يقبل بما تقدمه الرواية القديمة، تتكئ خصوصية هذا المسار التجديدي على وعي جمالي سائد وفي مجتمع بعينه وبيئة ثقافية وفنية لها أسئلتها الخاصة التي لا يمكن أن تكون ذات الأسئلة لبيئات ثقافية وفنية أخرى، هكذا يبتدئ التجريب من طرح الآخر لا من التماهي معه، مبتدئا بخلق ما يعنيه على طرحه الجمالي الخاص والمشع بتربته وأصالته، اختار الروائي العربي المعاصر نشدان طموح التفرد والتميز منبعه في ذلك الرواية التجريبية الجديدة.

ورواية التجريب لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها،ولا تستقر على حال، فهي في تجدد مستمر، تختفي أشكال روائية لتولد أشكال أخرى من رحمها وذلك باختراق وهدم البنية السردية والانزياح عنها على كافة مكونات الخطاب(الزمن، الصيغة، الرؤية...الخ)، كما تكشف المدونة الروائية العربية على انخراط عدد هائل من نصوصها في مغامرة التجريب رغم تفاوت درجة الوعي بين كتابها فيما يوظفونه من أشكال وتقنيات بغية التعبير عن التغيرات التي شهدها المجتمع العربي وما نجم عنها من أحداث جعلت المبدعين يبحثون عن أشكال تعبيرية جديدة.

ومن الروايات الجديدة المعاصرة التي تجلى فيها هذا النوع من الكتابة روايات الكاتب الجزائري"فيصل الأحمر"والتي تعتبر من أهم الأعمال التي برزت فيها ملامح التجديد، ومن بين هذه الأعمال رواية "حالة حب" و"أمين العلواني" والتي عمد فيها الكاتب إلى استعمال تقنيات جديدة ومختلفة في السرد فاختصت العديد من السمات التجريبية والتقنيات السردية المعاصرة التي تخاف النمط السردي التقليدي وفق مغامرة التجريب.

لهذا اخترنا أن يكون موضوع دراستنا هو: "التجريب في أعمال "فيصل الأحمر"الروائية "حالة حب"و"أمين العلواني أنمودجا"

ويعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى جملة من الأسباب منها ما يتصل بشغفنا الدائم والمستمر بعالم الرواية الجزائرية ومستجداتها، كان الهدف من بحثنا هذا أن نتعرف على التغيرات التي حدثت لجنس الرواية عن طريق هذا الروائي الذي كسر طرق الرواية التقليدية بأسلوبه الفني المبدع، كذلك محاولة التعرف على مدى قدرته على التلاعب بالمشكلات السردية المختلفة كالشخصية والفضاء المكاني والفضاء الطباعي .

كونها ظاهرة حققت في الآونة الأخيرة مكانة متميزة على الصعيدين الأدبي والنقدي، فهي في اشتغال دائم عن طريق توظيف آليات وتقنيات سردية جديدة، ذلك أن عالم التجريب الروائي فضاء ممتع للبحث والتنقيب خاصة إذا ارتبط بالسرديات الأدبية .

فالرواية العربية الجزائرية الجديدة تحاول تحقيق التفرد بالعدول عن نموذج الرواية العربية التقليدية وذلك باتباع تنويعات جديدة في طرق تقديم المادة الحكائية، بخلق أشكال روائية جديدة تعمل على كسر وخرق أنساق السرد القديم.

هذا وقد جذبنا سحر السرد في المدونات المختارة فاستدعانا للإشتغال عليها كونها تعد منجزا أدبيا لأقلام روائية جزائرية أثبتت قدرة إبداعية خلاقة عربية بتوفرها على كم هائل من ملامح التجريب الروائي الجديد فجسدت بذلك رؤية فنية جمالية متميزة.

وبهذا فقد انبرى هذا البحث على اشكالية محورية وهي :إلى أي حد جدد فيصل الاحمر ، وعلى أي مسوتى تجلى هذا التجيد؛ أي ما الذي جعل اعمالة تصنف ظمن الروايات التجريبية، ويمكن تلخيصها في ما يلي:

- ما هي ملامح التجريب في روايتي"حالة حب"و"أمين العلواني"؟

وعمدنا إلى الإجابة عليها وفق طريقة منهجية حيث قسمنا الدراسة إلى مدخل وفصلين وخاتمة، تناولنا في فصل المدخل قضايا نظرية (مقاربات في بالتجريب والحداثة)، عمدنا فيه إلى تحليل أهم المصطلحات المتعلقة بالموضوع، بدءا بماهية التجريب فقدمنا تعريفات لغوية اصطلاحية ثم الحداثة باعتبارها مجال التجريب فقدمنا مفهومها وأصولها لننتهي إلى العلاقة بينها وبين التجريب.

أما الفصل الأول المعنون ب"الرواية العربية الجزائرية المعاصرة وخصوصية التجريب"تطرقنا فيه إلى نشأة الرواية الجزائرية وموضوعاتها وخصائصها ثم التناول الإبداعي والدرس النقدي الجديد لننتقل إلى مظاهر التجريب في الرواية العربية الجزائرية ونختم الفصل ب"التجريب وأفق الوعي الجمالي في الرواية التجريبية".

أما الفصل الثاني والذي تضمن مستويات التجريب في روايتي"حالة حب"و"أمين العلواني"وهو فصل تطبيقي رصدنا فيه أهم ملامح التجريب في الروايتين، وجاء فيه:التجريب على مستوى الحدث، التجريب على مستوى الشخصية، التجريب على مستوى التيمة، التجريب على مستوى الفضاء الجغرافي(المكان)، التجريب على مستوى الفضاء الروائي(الطباعي)، وديلنا البحث بخاتمة إجمالية تم فيها بيان جملة من الاستنتاجات المتوصل إليها أثناء الدراسة النظرية والتطبيقية وعقبناها بملاحق ثم قائمة المصادر والمراجع.

أما فيما يخص المنهج فقد اعتمدنا على المنهج البنيوي الاستقرائي فعمدنا إلى الوصف والتحليل كما اعتمدنا على بعض إجراءات المنهج السيميائي في دراستنا للعتبات.

واعتمدنا مجموعة عديدة من الكتب تخدم موضوع التجريب وأهمها: "التجريب وارتحالات السرد المغاربي "ل"بوشوشة بن جمعة"،و "بنية الشكل الروائي"ل"حسن بحراوي"، و"بنية النص السردي"ل"حميد الحميداني"، بالإضافة إلى روايتي"حالة حب"و"أمين العلواني".

وكأي بحث آخر، واجهتنا أثناء إعداده مجموعة من الصعوبات منها صعوبة الموضوع لحداثته وجدة مصطلح التجريب في الرواية،و كذا تشعبه وصعوبة تطبيقه على الرواية،بالإضافة لغموض أحداث رواية "أمين العلواني" ووجود عدة تأويلات لها.

في الأخير نتقدم بالشكر لكل من ساعدنا في انجاز هذا البحث نخص بالذكر الأستاذة المشرفة "عزيزة غليمة" التي لم تبخل علينا بنصائحها وإرشاداتها وتوجيهاتها القيمة التي كان لها بالغ الأثر في استكمال البحث.

**ونسأل الله عز وجل التوفيق.**

# المدخل:

# [قضايا نظرية]

# مقاربات في التجريب والحداثة

## 1. ماهية التجريب: قراءة في حدود المصطلح

يقتضي البحث في ماهية المصطلح تقصي الدلالة المعجمية للكلمة، وكذا مفهومها الاصطلاحي الذي سجلته عديد الدراسات النقدية التي وقفت عند أبعاده الدلالية، الخاصة منها بالأدب تحديدا.

فكلمة (تجريب) في اللغة مشتقة من الفعل جرب وتتأسس دلالتها المعجمية استنادا إلى ما ورد في عديد المعاجم العربية على معنيين اثنين وهما : الاختبار و المعرفة.

فقد جاء في معجم " لسان العرب" لابن منظور (١١١٧هـ/ 48م) قوله «جرب، يجرب، تجربة و تجريبا: الشيء حاوله و اختبره مرة بعد مرة...، ورجل مجرب: قد عرف الأمور وجربها...، والمجرب: جرّب في الأمور وعرف ما عنده...، ودراهم مجربة: موزونة .»[1]

أما في المعاجم الغربية فنجد كلمة Expérimentation التي تعود أصولها إلى الكلمة اللاتينية Expérimentus، والتي تعني البروفة والمحاولة حيث جاءت الكلمة في المعجم الفرنسي لاروس La rousse بمعنى الدربة والمران قصد الإفادة.[2] وهو المعنى ذاته المسجل في معجم أوكسفورد Oxford الانجليزي، حيث تدل كلمة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منها.[3]

لكن ليس في الفعل شيء إلا وقد سبق وجوده في الحس أولا على هذا المبدأ العام قام المذهب التجريبي الفلسفي وانطلق باحثا عن الحقيقة داخل الفكر، ملتمسا إياها بين حنايا التجربة في الحاضر داخليا وخارجيا.

---

[1] ابن منظور( أبو الفضل) جمال الدين بن مكرم: لسان العرب،ج1، دار صادر، لبنان، ط1 ،1410 هـ،1990م، ص 262.

[2] و هو ما تؤكده ترجمة العبارة الآتية(Instruit par Expérience) للتوسع ينظر:

La rousse : Dictionnaire de français, Maury, eirolivres- Manche court, juin 2002, p164

[3] و هذا ما تؤكده العبارة الآتية:

Experimenting : experimentation with new teaching methos activity of the process

للتوسع ينظر:

Oxford advanced learners dictionary of english, a. shornby : seventh edition : oxford university press ; 2006 ;p513

حيث ركز المذهب التجريبي إلى جانب الذاتي على مبدأ حرية الذات ووجوب معرفة الإنسان ذاته بذاته. ووجوب شعوره كفرد بأنه حاضر في كل واقعة من وقائع المعرفة المفروض عليه تقبلها. وقد اتفق التجريبيون على رفض وقائع المعرفة الأولية السابقة على كل تجربة. وقد قدروا الحس الخالص بوصفه مصدر للمعرفة.

«وبعد أن نشأ وتبلور التجريب في عالم الفلسفة وعلم النفس بدأ يقتحم عالم الفن والأدب متأثرا بعوامل عدة، ومع ذلك لم تختلف غاية التجربة الأدبية عن العلمية، فكلاهما تسعيان إلى جعل المرء مسيطرا على العالم ليتمكن من توجيه ظواهر وتغيير قيمة الاجتماعية إلى الأفضل. »[1]

فالتجريب مجال خصب لاكتشاف الظواهر الجديدة في تمهيد واضح لإفراز القواعد والآليات التي تتحكم في هذه الظواهر، وهو « الأمر الذي يردنا إلى الجزء الهلامي في طبيعة الإبداع حيث يجد المبدع نفسه مسيرا في بعض خطواته نحو إنشاء نصه لكن في النهاية يكون واعيا بوجود سبب ما منطقي وغير منطقي، مؤد إلى صيرورة نصه على هذا النحو والمخصوص الذي يختبر أداة جديدة، أو محاولا إرساء تقاليد جديدة .»[2]، وهذا بمعنى تعمد وفاعلية المجرب في إطار تجربة فنية، والتي بدورها تصبح عرضة للتعديل، وعندها تتراجع الرغبة في المعرفة تاركة الرغبة في التجريب في حد ذاتها.

وعلى هذا الأساس يمكننا إدراك سبب اعتبار الكثير من النقاد الأدب ومؤرخيه التجريب الأدبي أداة لتطوير فنون الأدب، والنظر إلى محاولات التطوير الأدبي بوصفها تجريبا والأمر على هذا الحال وفي تعاليقه مع الجنس الروائي. يفترض آليات تطورية وتقنيات تجريبية تنغرس في جسد النصوص الروائية، تكاد في ظهورها أحيانا أن تصبح نتوءا بارزا لا تخطه النظرة العجلى، وأحيانا تخف، تشف وتتوارى حتى تروع مع اللبيب المحنك وتستغرق على الناقد المتبصر، ولهذا السبب نجد معظم نقاد الرواية العربية عبروا في مقدماتهم التناظرية عن دهشتهم

[1] فاطمة الريان: فعل التجريب في الرواية الفلسطينية المحلية، امرأة الرسالة وأورافوار عكا نموذجا، المجمع11، 2016، ص 154.

[2] جمال بوسلهام: لحداثة و آليات التجديد و التجريب في الخطاب الروائي الجزائري، حارسة الضلال لواسيني الأعرج نموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، اجامعة وهران، السانيا، الجزائر، .2009، 2008م، ص 24.

وصدمتهم حين يواجهون الخطاب الروائي الذي يشعر الناقد أنه أكبر من أي منهج نقدي ممكن ، ولعل تجربة "عبد المالك مرتاض" تؤكد ذلك.[1]

وعموما فالتجريب هو«عمل إبداعي... يحقق معرفة أرقى ومتجددة غالبا ما تحمل صفات المغامرة الإنسانية وخصائصها الجسارة والقدرة على فض المجهول واستيعاب الجديد والمعرف الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي. »[2]

وربما لم يوفق الباحث هنا في تعبيره فالتجريب ليس عمل إبداعيا بل يمكن اعتباره ممارسة داخلية على العمل الإبداعي.

وغالبا ما يحصل مصطلح التجريب دلالات على الرغبة في البراعة والتفوق ومخالفة السائد بإضافة جمالية تؤصل ما قبلها من جيد وتؤكد مزيته، وقد أسماه "محمد عزام" بأدب التجاوز الذي « هو ليس مغامرة تنطلق من الصفر لتنتهي إلى الصفر ولكنه منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والذاتي و الجمالي. »[3]

ولعل هذه الأهمية الفائقة في شرط التجريب في العمل الإبداعي هي التي جعلت "ازرا باوند" يسعى إلى اعتبار عدم الرغبة في التجريب موتا حقيقيا.[4]

ولا يعني الحرص على هذه الخاصية توفق كل المحاولات التجريب في النص الأدبي، فقد أظهرت بعض التجارب إفراطا وهوسا أوقعها في وهم التجديد واللاتجديد بل هو التخريب والحدلقة والإبهام والعبث المنطلق من فراغ إلى فراغ، وعنه يكشف "حسين جمعة" اللثام بقوله: «إن عددا من الكتاب يلجأ إلى بعض الحيل الشكلية

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1995، ص03 .

[2] مجدي فرح: تأملات نقدية في المسرح، منشورات أمانة، عمان، الأردن، 2000، ص17.

[3] محمد عزام : اتجاهات القصة القصيرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987، ص401.

[4] ينظر: زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص106.

والحدلقة والهوس الكلامي تحت ستار التجريب والمجازفة ، في البحث عن جديد في عالم الشكل (...) لتغطية جهل هؤلاء الكتاب التام بواقع الأمة (...) ويبرر انهزاميتهم وابتعادهم عن هموم الشعب ومشاكله. »[1]

ويعرف "البارديِ" التجريب على أنه سعي دؤوب في مسار جديد لم تطأه قدم ، وهو تجاوز مستمر للقاعدة والقانون وهو مخرج الرواية العربية الجديدة من ترهلها. وفي الوقت نفسه يعكس حيرة تعاملها مع واقعها من زمن انهيار الثوابت.[2]

ويقول "عصفور":«إن إستراتيجية التجريب تسعى إلى تحويل الوعي الثائر إلى وعي ضدي/ نقدي ومناقض. لا يكف عن المساءلة كما أنه لا يقبل الماضي كإطار مرجعي للحاضر بل يقع فعل التجريب في زمن تام تحول نحو المستقبل دائما. »[3]

وأما التجريب عند "بشوشة بن جمعة" فهو «أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من أسرار السائد، مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية، فهو يتأسس على البحث عن كتابة روائية متغيرة ومتحولة في واقع مل ما فيه يتغير ويتجدد. »[4]

أما "محمد عدناني" فالتجربة عنده: «ممارسة من خلال تفاعلات الذات ( الكاتب) مع موضوع الكتابة وبدون هذا التفاعل لا يمكننا التأشير لعملية الإنتاج التي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يدع فيها التفاعل، وهذه الممارسة تجرب أدوات جديدة ، وتدخل عناصر جديدة وغير معتادة . »

---

[1] حسين جمعة: قضايا الإبداع الفني، دار الأدب، بيروت، ط1، 1983، ص86.

[2] ينظر: محمد البارديِ: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، تونس، مركز النشر الجامعي200، ص291.

[3] ينظر: عصفور جابر: ندوة المسرح والتجريب، فصول، مجلد 14، ع1، 1995، ص 07، 14.

[4] بشوشة بن جمعة: التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس،ط1، 2003، ص10.

يتبين لنا مما سبق أن كل من التجربة والتجريب متلازمان ومختلفان في آن واحد، وهو ما أوضحته "زهيرة بولفوس" في قولها أن التجريب: «يحتكم إلى قانون التراكم الذي يشكل مفهوم التجربة كما يحتكم إلى قانون التحول الذي يدفعه إلى تجاوزها بالدخول في خطوات تجريبية ترسم أفق تجربة إبداعية جديدة»[1] أي أن التجريب يسعى إلى تجسيد التجربة وتطبيقها على الإبداعات الأدبية، وجعلها تتجاوز العلوم إلى الفنون والأدب.

من هنا نخلص إلى القول: إن فعل التجريب عموما هو فعل صدامي، يرتكز على مبدأ التضاد والنقيض، هو فعل دائم الشك والتساؤل، يحاول البحث عن الغامض المكنون في الداخل عبر اختراقه ليصل إلى صفة اللامعروف يثير جدلا يدمر كل القواعد المتوازنة والجامدة، وعندها يبدأ فعل التجريب الواعي الساعي إلى تحقيق الهدف .

أما إذا أردنا أن نصل لتداول هذا المفهوم في مجال الأدب ، فعلينا أن نؤكد إجماع اغلب الدراسات النقدية على أن لإميل زولا Emile zola الفضل في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته " الرواية التجريبية" La roman expérimental حيث رسخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر فيها بـ "داروين وكلود برنارد" مؤكدا أن " الأسلوب التجريبي " في الفن يقترب من الإبداع العلمي، يسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية، وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيدا بين الفن والطبيعة.[2]

ولعل السر في تميزه واختلافه عن سابقيه يكمن في اشتغاله على الواقع واحتفائه بالهامشي المهمل فيه، وهو ما أوضحه " محمد مفيد الشوباشي" في قوله: « لم يغن انتساب الطبيعة للواقع وادعائها وراثتها(...) لأنها لم تقدم سوى صورة قاتمة عن الإنسان الشقي الذي قضى على هامش فطرتها فتنسب الشقاء إلى عيوب وعاهات (فيزيولوجية موروثة) ليس للفرد فكاك منها، ولم ينتهي "زولا" أخيرا إلى الصورة الصادقة الكاملة للواقع، والتي

---

[1] ينظر: زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص108، 109.

[2] فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وغربيا، مطابع المجلس الأعلى لآثار مصر، ط1، 1998، ص: أ.

انتدب نفسه لتصويره ولكنه عكس رذائل العصر وخزاياه (...) لم يصور حياة، وإنما صور مستشفى تجمعت فيه العاهات والنواقص البشرية المتدنية. »[1]

## 2. التجريب والتجديد والتحولات الإنسانية:

لما كان منشأ الرواية و مادتها وغايتها مرتبطة بالإنسان، وتحدد هذا الأخير كمادة لعلمها منذ بدء الأزمنة الحديثة، فقد صاحبته في كل أسئلته التاريخية والوجودية وعبرت بذلك عن المنحى الانتقالي للقيم، فكان مبرر وجودها كما قال الروائي العالمي " هنري جيمس henry james"[*] أنها « تحاول بالفعل تصوير الحياة وعندما ترفض هذه المحاولة فإنها ستكون قد وصلت إلى غريبة.»

وقد شبهت النصوص الأدبية برواية دونكيخوت حيث عبر رحيل سرفنتيس من بيته وقريته، لكي يكتشف العالم صار بلا مأوى عن الضياع الذي يتربص بالإنسان واعتقاداته، وفضل "دونكيخوت" في تحقيق أسطورته الشخصية. دليل فشل تلك النصوص في التواصل مع العصر ، وتعتبر رواية "دونكيخوت" نصا جديد بكل ما في الكلمة من معنى. فلم تبشر بقدومه أعمال سبقته بل أصل هكذا محدثا قطيعتة مع الشكل الروائي السائد آنذاك، وجعل الرواية تمتد على صرامة التقاليد الأدبية متميزة عن بقية الأجناس الأخرى. ويتجلى ذلك من خلال المحاولات الأولى لتجديد الرواية باعتماد التجريب أساسا بدافع التغيرات الاجتماعية بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية وما صاحبهما من أزمات روحية والتي أخذت تخنق الإنسان في العصر الحديث. هذه الفترة نعتها "نتالي ساروت" بـ " عصر الشك" ، فرضت نظرة مختلفة للعقل الروائي وللعالم، فهما جديدا للرواية والأدب عموما.

[1] محمد مفيد الشوباني: الأدب و مذاهبه، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، مصر، 1980م، ص130.

[*] هنري جيمس: روائي و ناقد بريطاني من أصل أمريكي و هو مؤسس و قائد مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي.

هذا ما جعل باحثة مثل "جوليا مريشفا Julia kristeva" *** حسب ما ذهب إليه "محمد برادة" «ترى أن تحول مفهوم الأدب في أوروبا خلال القرن الأخير، يعود إلى التقائه بالمستحيل، ذلك أن مجابهة الأدب لتعقيدات الواقع الاجتماعي ولمأزق الوعي، وتجليات الجنون، أقنعت الأدب بالتخلي عن وظيفة تجويد اللغة والاحتفال بالاستيتيقية (...) ليسعى المتغيير المتخيل نفسه ليجعل منه سبيلا إلى الاقتراب من الحقيقة وتحويل الذات والمجتمع على السواء. »[1]، وهذا ما جعل النص الأدبي عامة والروائي خاصة مركز الجدل الأدبي فانتقاله من شكل إلى آخر استدعى بالضرورة تطورا في الرؤية النقدية والوعي الجمالي.

ومما يمكن استخلاصه أن القرن العشرين الذي احتضن رواية الحداثة وما بعدها دفع بالرواية إلى حمل سمات وملامح لم تكن من خصائص الرواية الكلاسيكية/ التقليدية إذ تزحزح البناء التقليدي وانهار الشكل الروائي بظهور ظواهر روائية طليعية قلبت الثابت المستقر رأسا على عقب مثلها: "جويس" و"فولكنز" و"بروست"، و"فرجينا وولف"، لينشأ شكلا جديدا في ظروف سوسيو ثقافية متميزة، وحينما واصلت الرواية الركض في حقل التجريب، فانبثقت تجديدية لا تملك حدودا لعل أبرزها الرواية الفرنسية الجديدة التي ظهرت أواسط الخمسينيات ومثلها "آلان روب غرييه" ، "نتالي ساروت"، "ميشال بوتور"، "كلود سيمون" وغيرهم. المبدأ الذي اشترك فيه كتاب الرواية الجديدة هو التجريب والبحث عن أدوات وآليات الصياغة، لإحداث تقنية جديدة للكتابة تساير رؤية جديدة، تقول "نتالي ساروت": «اعتقد أن تصورا من الأدب هو الذي يجمعنا، وأن هذا التصور المشترك ينبع أولا من مبدأ أساسي، وهو أننا نؤمن بان الأدب كسائر الفنون ينبغي أن يرتكز على بحث.»[2]

وهو في الحقيقة بحث عن الواقع جديد أو خفي بيس ذلك الواقع الذي يراه جميع الروائيين... إن الواقع في نظر الروائي هو المجهول أو المحجوب، هو الوحيد الذي تتوجب رؤيته وإدراكه، وهو ما لا يقبل التعبير عنه بأشكال

***جوليا كريستيفا: أديبة و عالمة لسانية و محللة نفسية وفيلسوفة فرنسية.

[1] ينظر: زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره ص53، 54.

[2] نتالي ساروث و آخرون: الرواية و الواقع، ترجمة رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1 ، ص 10، 11 .

معروضة ومستهلكة ويستدعي أشكالا جدية وجميلة وغير مألوفة، وقد أقر " روب غرييه" * بمثل ذلك حينما اعتبر الرواية الجديدة هي " بحث مستمر" يسعى إلى تعرية واقع مجهول، وقد اختلفت طريقة الكتابة من روائي إلى أخر بحكم المرجعية الفكرية والفنية، لذلك بحث كل روائي عن الجديد بطريقته الخاصة، مع إقحام القارئ في برنامجه الإبداعي وإقامة علاقة معه، أي على القارئ ألا يقف موقفا سلبيا، بل عليه أن يخرج من دائرة التلقي إلى دائرة المشاركة في بناء مشروع الرواية، فظهر شكل روائي لرواية بمثابة "أبحاث في نظرية الجنس الروائي وأشكال تجلياته، أي ما يسمى بتعرية ميكانيزمات السرد، وقد ارتبط هذا الشكل بمفهوم جديد للكتابة يوازيها نقدا جديدا حاول معاينتعا من الداخل ومتجاوزا المقاييس التقليدية ممثلا في النقد البنيوي تحديدا، ومن هنا فالرواية الفرنسية قد استطاعت تقديم منجزات أدبية وفنية وواقعية وثقافية أثرت في أنماط التفكير الإنساني وفي العالم، ويرهن على عظمة حرية التفكير وحرية الإبداع والتعبير.

إن الرواية الجديدة الفرنسية إفراز بما آل إليه الإنسان الأوربي الذي أصبح يعيش في عالم غريب عنه، وانحصر دوره أمام سلطة الأشياء وغابت فاعليته ، واندحرت كل قيمة جوهرية له، داخل البنيات الاقتصادية المهيمنة، ومن ثم داخل الحياة الاجتماعية كافة.[1] وهو ما يفسر تواري أدوار الشخصيات المباشرة ، «ومن جهة أخرى فتبلور الرواية العربية الجديدة كمرحلة من مراحل تطور الرواية العربية، ما هو إلا مشروعا لرؤية العالم مغايرة بشكل كبير للرؤية التي سادت من قبل، وقد كان طبيعيا أن يحدث انعطافا كبيرا خصوصا وأن الفترة الكلاسيكية بدأت تنفذ إمكانياتها في التعبير عن مجتمع متغير بشكل سريع، وأن التبدّل الذي مس القيم وأنماط السلوك كان حاسما للتأثير.» [2]

---

* آلان روب غرييه: كاتب و ناقد أدبي و مخرج سينمائي، المنظر و المنظم الرئيسي لمبدأ الحركة الأدبية.

[1] ينظر: زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الجزائيري المعاصر ، ملرجع سبق ذكره، ص54، 55.

[2] عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، رقم37، سلسلة بحوث ودراسات رقم 11 ، المغرب ،(د ط) 2001، ص11.

وعموما فالتجريب والتجديد الروائي بشكل عام، بما فيه الفني ارتبط بمستوى وأفق التحولات الاجتماعية والمعرفية، وقد مس كل عناصر الرواية التقليدية من عقدة، وحكاية وشخصيات، وقد عمقت الرواية الفرنسية ذلك لأنها وجدت تفكير مسبق حول قضايا التجديد والتجاوز، وكما يقول "محمد داود": «إن محاولات التجديد أو التمرد على الرواية البلزاكية التقليدية ليست بجديدة على الإطلاق، بل سبق إليها الكثير من الروائيين قبل الخمسينات من القرن العشرين. » [1]

مما تقدم يمكن القول أن الخطاب الروائي ظل يسير بموازاة الواقع الإنساني بوجه عام في أبعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية، مشكلا بنيات أدبية دالة على مراحلها، فحين بلغ اتصال العالم العربي بالغرب مرحلة الأوج عبر الخطاب الروائي العربي الجديد عن هذه اللحظة من روايات ذات أهمية، وحين وقعت هزيمة العرب في يونيو 67 ظهرت روايات عبرت عن الهزيمة، وحين كان سيف القمع يسلط على الإنسان العربي ظهرت روايات السجون والأقبية والمعتقلات.[2] وهي في كل ذلك تحمي تطورها من كل تكرار واجترار.

## 3. الأفق الروائي والتجريب:

الرواية فن أدبي تخيلي في المقام الأول، يتقدم فيه الروائي داخل الحدود دون حماية جنس محدد. والشكل الروائي يتطور، يبنى في الوقت نفسه الذي ينفتح فيه، وبمعنى ما يتهدم، ولا جدال في أن الكثير من النقاد والباحثين يؤكد أن مصطلح التجريب دخل في الرواية على خلفية الرواية الطبيعية التي تأسست مع الجهد النظري "لإميل زولا" من خلال اعتماده على المذهب العلموي والوضعي، يقول "محمد داود":« ويعطي زولا الذي تأثر بقراءته لمؤلف "مدخل لدراسة الطب التجريبي" كل المبادئ الأولية لإبداع روائي مبني على الملاحظة والتجريب، إذ تصبح الرواية مجالا للظواهر ومخبرا ، حيث تختبر هذه الأخيرة من طرف الروائي العام الذي جرب فرضياته لكي

---

[1] محمد داود: الرواية الجديدة بفرنسا (1970،1950)، مخطوط رسالة دكتوراه في الآداب الأجنبية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب جامعة وهران، 2003،2004، ص102 .

[2] عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص365 .

ينظر كما كان يُنظر كلود برنارد.»[1]. غير أن التطبيق يتجاوز الظواهر الطبيعية باتجاه الظواهر الفنية، وتجلى ذلك في الرواية التجريبية (1880) التي تختلف. أما في الغرب فقد ارتبط التجريب وتماهى مع التجديد الروائي الذي ظهر في أعمال فنية تعتمد التجريب أساسا، بدأت مع فقدان الكتاب الثقة بمؤسسات المجتمع التي فرضت هيمنتها على الفرد. وتزامن ذلك مع حين أخذ الفكر الغربي يشكك في قدرة اللّغة على تمثيل الواقع تمثيلا حقيقيا، خصوصا في القرن العشرين مع انفجار العلوم الجديدة (اللسانية الأنثروبولوجيا، علم النفس التحليلي) التي أثبتت محدودية الفكر البشري، هذه التطورات ساهمت بل حتمت على الرواية في البدء بتغيير جدري في بنيتها وتقنيتها، فالتجريب كما يقول "علاء عبد الهادي" : « رؤية وتغيير في العمق وليس تزيين أو محض حيل يمكن استعارتها.»[2]

غير أنه وبالرغم من التغيرات والتطورات التي ظل يخضع لها الخطاب الروائي لم يستطع التخلي على أي عنصر من عناصره كالشخصيات والفضاء والأحداث الملتحمة داخل البنية السردية التي تمنح الأدب خصوصيته الجمالية المتفردة، هذه العناصر توارثتها الأشكال الروائية فمنذ "دونكيخوت"، إلى روايات الاتجاهات الحديثة في فرنسا والروايات العربية الجديدة، إلى أخر روايات "غابريال غارسيا"، لم يحدث اختفاء لأي عنصر من العناصر المعروفة التي تقوم عليها البناء الروائي، ويبنى عليها أي خطاب روائي، غير أن هذا التحول تجسد في تصورات وفي مفاهيم هذه العناصر.[3]

هذه المفاهيم بما فيها مفهوم الرواية نفسه هي في تغير و تطور مستمرين، وعليه فلا بد للبنية الفنية للرواية أن تتغير وأن تساير التغيرات السوسيو ثقافية التي تنغرس فيها حكايتها وشخصيتها، ويذهب "عبد الحميد غفار" إلى اعتبار ما يسميه " قانون التجريب" سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، تسعى إلى تجاوز الفهم

[1] محمد داوود: الرواية الجديدة بفرنسا، مرجع سبق ذكره، ص14 .

[2] عبد الهادي علاء: حصاد التجريبي وسؤاله، مجلة المسرح، القاهرة، ع 143، أكتوبر 2000 ، ص 51 .

[3] محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة ، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1، 1993، ص182.

القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل، وهكذا تتحدد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وضعها في المجتمع.

وفي نفس المنحنى يرى "سعيد يقطين" في سياق حديثه عن الحداثة والرواية العربية أن مفهومي "التجريب" و"الحساسية الجديدة" ينطلقان من خصائص فنية وبنيوية قابلة للتجسيد من خلال النص "الجديد" بمقاربته بالتجربة الروائية الواقعية، وانطلق من أراد الرواية العربية أسست تقاليدها وإشكالاتها وقضاياها متكئة على الوارد الغربي نظرا للغربة الجمالية التي كانت تعيش فيها، وهذا ما يجعل الالتفات إلى كون استجلاء مظاهر الحداة في الروية الجزائرية يقوم باستحضار خلفية الغرب الفكرية ذلك أن منجز الإبداعي ينبني على الكفاية النقدية لا الروائية، أي بمعنى أن الأعمال الروائية تأخذ بعين الاعتبار التطور الذي وصل إليه فن الرواية في العالم، وهذا ما يجعلنا نؤكد أن قضية الحداثة في الرواية الجزائرية والعربية هي إشكالية ترتبط إلى حد بعيد بمسألة الهوية والثقافة وتستقر كمفهوم يقترب من التجريب، اصطلاح عليه لنعت الكتابة الروائية الجديدة بالتجريبية.[1]

فالتجريب مدخل أو مسلك لتنوير وتطوير الرواية وهو في كل الأحوال رؤيا مغايرة للذات والمجتمع والتاريخ، وتبقى الرواية الأكثر الفنون تقبلا لمفاهيم الحداثة خاصة فيما يتعلق بظاهرة الانزياح وذلك بسبب خصائصها الذاتية.

---

[1] ينظر: العلامة عبد الرحيم و آخرون: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا ، الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط )،1999، ص 128، 150.

## 4. الحداثة:

### 4-1 المصطلح و المفهوم:

قبل الحديث عن مفاهيم الحداثة وأصولها ، لا بأس أن نعرض باختصار أهم الدلالات المعجمية للفظ الحداثة.

جاء في معجم لسان العرب: « الحديث: نقيض القديم، والحُدُوث نقيضه القُدمَة. حَدَثَ الشيء يحدث حُدُوثا وحداثة، وأحدَثَهُ هو، هو مُحدَثُ وحَدِيثُ، وكذلك استحدثه." وقد استخدم العرب حَدَثَ مقابل قَدُمَ أي ما يعني أن الحداثة تعني الجِدَّة والحديث يعني الجَدِيدْ.

وفي معنى أخر للحداثة: «حِدْثَانُ الشَيْءِ، بكسر أوله، وهو مصدر حَدَثَ يَحْدُثُ حُدُوثاً وحِدْثَاناً.»[1]

كما ورد في المعجم الوسيط لمجتمع اللغة العربية . مادة حَدَثَ: «الحِدْثَانُ: يقال: حِدْثَانُ الشباب وحِدْثَانُ الأمر أوله وابتداءه.»[2]

استخدم هذا المعنى بكثرة كناية سن الشباب، وأول العمر، يقال فلان في حداثة سنه أي في مرحلة شبابه، ويقول العرب: « ورجال أحداث السن ، وحدثانها حُدَثَاؤُها ... ويقال هؤلاء قوم حِدْثَان، جمع حَدَثَ .» [3]

تلك هي الدلالات المعجمية لكلمة حداثة التي وردت في المعاجم القديمة، والتي لم تخرج من معانيها السابقة المعاجم العربية الحديثة في العصر الحديث أي معنى معجمي جديد حيث يمكن انجاز تلك الدلالات كما يلي:

الحداثة نقيض القدم، وتعني الجدة، والحداثة أول الأمر وابتداؤه، والحداثة كناية عن أول العمر وسن الشباب، والحديث الجديد من الأشياء ، والحديث هو الخبر، كما أن للحداثة في الفكر العربي مصطلحات

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص121.

[2] شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ط4، مادة( ح د ث) ، ص 160 .

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص797.

ومفاهيم متداولة في فكر الحداثة، والتي لها استعمالاتها في اللغة العربية، ومما يمكن ملاحظته أن هناك شبه تعارف على أن كلمة " حديث" هي في الترجمة العربية للمصطلح الغربي: " Moderne " وأشباهه في اللغات الأوروبية، فكلمة حديث" Moderne " مشتقة من ظرف الزمان اللاتيني " Modo " يعني «توا» [1] والتي عبرت عن الاعتراض على ما هو قديم والذي كان يميز العصور اليونانية والرومانية القديمة.

لقد ظهر المصطلح في أوله للتميز أو الفصل بين فترتين زمنيتين جسدهما الصراع بين القديم والحديث مع تأكيد القطيعة مع الفترة الماضية بدخول عصر النهضة والتجديد، ثم تجاوزها إلى فترة المعاصرة والتي تعني ضمنا التحديث «حيث أن الحداثة والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلماني الحديث. » [2]

يمكن القول إن مصطلح الحداثة "modernisme, modernité"، قد ظهر بصيغة صفة الحديث "moderne" وكان ظهور الحداثة كاسم متأخرا، حيث ما يفسر هذا الظهور المتأخر للفظ الحداثة «خلو المعاجم من هذه اللفظة حتى نهاية القرن التاسع عشر... فطيلة القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يكن استخدام لفظ حديث موسعا ولم يظهر شرح و تفسير لمعنى الكلمة في المعاجم الفرنسية إلا باحتشام واختصار شديد.»[3]

لقد اختلف الباحثون والمفكرون في تعريف الحداثة وتحديد حقيقتها، بل من العسير أن نجد في المراجع التي تناولت الحداثة تعريفا يلم شملها ويكشف كننها بشكل واضح، وشامل، إنما اختلطت مفاهيمها فلم يبرز مفهوم دقيق ومحدد مستقل بذاته. إلا أن معظم من تناولها من النقاد العرب اجمعوا على أن الحداثة تتعارض مع التقليد، والتراث، والأصالة ليجعلوا منها ثورة تسعى إلى التغيير والتجديد والتحديث المستمر، بتجاوز القديم وأحداث قطيعته... لكن هناك محاولات كثيرة لتعريف الحداثة من قبل بعض الرموز العربية.

---

[1] طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم المصطلحات الثقافية والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع بيروت 2010، ط1، ص 276.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، 1982، ط 3، ص19.

[3] محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، 2008، ط 1، ص 96 .

ونبدأ تلك التعريفات بالناقد "عبد العزيز حمودة" في كتابه" المرايا المحدبة " حيث عرفها : «إن الحداثة بمعناها العربي و الغربي على سواء تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم. »[1]

أما "فتحي التركي" فتعريفه للحداثة يقترب من تعريف "محمد سبيلا"، يقول: «الحداثة مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطوير اقتصاده، وأنماط حياته، وتفكيره وتعبيراته المتنوعة، معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز، عودة إلى التراث بعقل نقدي متجدر، متجاوزة التقاليد المكبلة ومحررة الأنا من الإنتمائية الدغمائية الضيقة، سواء كانت للشرق أم الغرب للماضي أم الحاضر، لتجعل من الحضور آنية فاعلة، مبدعة في الذات والمجتمع ومن الإقبال عنصرا معياريا للفكر والعمل. »[2]

أما "أدونيس" فيعرف الحداثة عامة بقوله: «الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج : تساؤل حول الممكن واحتجاج السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي تناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة المتغيرة من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها. »[3]

## 2-4 أصول الحداثة:

اختلف مؤرخو الحداثة حول أول استعمالاتها فبعضهم أرجعها إلى العهد الروماني واليوناني، وذلك مع بداية الأفكار المثالية، والمادية، وقالوا هنالك ظهرت ملامح الحداثة وبدأت تظهر وتختفي إلى أن ظهرت بصورتها الفلسفية المتكاملة في القرن التاسع عشر، واستكملت صورتها النهائية مع بداية القرن العشرين، يقول "محمد بنيس":« تعد الحداثة غربية التصور والتحقق، لفعلها صفة الشمول بداء من أبسط المنتوجات حتى سمات الحساسية، فإن الغرب لم يتوقف منذ اللحظات الأولى يحاكمها أو يبدلها.»[4] وبعضهم يعتبر أن بداية الحداثة في

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، 1998، ص 25 .

[2] فتحي التركي: الحداثة و ما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، 2003، ص213 .

[3] أدونيس علي احمد سعيد: فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة، بيروت، ط1 ، ص321 .

[4] محمد ينيس: حداثة السؤال بخصوص العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط 2،1998، ص109.

فرنسا، وفي ذلك يقول "جمال شحيد": «انطلقت فترة الحداثة، -والحق يقال- من وحم الثورة الفرنسية التي ركزت بالرغم من فترتها اليعقوبية الدموية على سيادة العقل والتعقل والعقلانية واللوغوس، وهي مقولات انتشرت في عصر الأنوار الأوروبي.

وكما نشأت هذه الحركة في ضوء مجموعة من المعطيات التاريخية، فإنها كانت أيضا وليدة معطيات وخلفيات فلسفية منذ العهد الروماني أين ظهرت ملامحها كما أشرنا من قبل.

«لقد مزقت الحداثة العالم المقدس الذي كان إلهيا وطبيعيا في آن .وكان مخلوقا وشفافا أمام العقل... وأطاحت الحداثة بوحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية أو العقل أو التاريخ وحلت محله العقلنة وتحديد الذات" [1] .

حيث «لا حداثة بلا تشريد بلا تشكل للذات في العالم، ذاتا تشعر أنها مسؤولة أمام نفسها وأمام المجتمع. » [2]

إذن وفق مبدأ الذاتية أو الفردية، وبالتركيز على فكرة مركزية الإنسان وصولا إلا الأنا الحرة والعقلانية، قامت معالم الحداثة الفلسقية، فنجد أنه على عتبة الحداثة تربع قول ديكارت الشهير : " أنا أفكر، أنا موجود" مركزا على فكرة " الأنا" أو " الذات" و"العقل"، لأن : «الحداثة ترتبط بالعقلانية في شكل تلازم واضح، كما تقترن في نمط تكوينها وفي نمط عملها بالعقل أساسا كما يتصور" ماكس فيبر" (M . weber). » [3]

أما الوطن العربي فلم يكن يوما بمعزل عن المؤثرات الأجنبية التي تأتيه من كل الجهات وخاصة تلك التي تأتي من أوروبا، وإن أصواتا جديدة قامت في بعض العواصم والمدن العربية حاملة لواء التغيير والبحث عن الجديد في الأدب والفن، غير أن مسألة الطموح إلى التغيير والتجاوز والتمرد على السائد، تكتسي طابعا خاصا و خطيرا في المجتمع العربي والثقافة العربية، على مر العصور. وليس من السهل على الإطلاق إحداث التغيير في الثقافة العربية وفي المحتم العربي.

---

[1] آلان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مغيث ، المجلس للثقافة ، 1997، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص270.

[3] محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2008 ، ص375.

إلا أن هناك فترات ومراحل يبدو فيها التغيير أمرا محتوما ففي بعض العواصم والمدن العربية، كانت البداية الأولى لصدمة الحداثة في الأصل عبارة عن بوادر ومظاهر عربية للروح الجديدة التي هيمنت بعد الحرب العالمية الأولى على ساحة الفكر والأدب والفن في جميع أوروبا وانتقلت إلى مناطق شاسعة من العالم ومنها الوطن العربي.

لقد كانت جماعة " الفن والحرية" في مصر، حداثية سريالية، وكان بعض أعضائها يؤمنون بالثورة المستمرة التي دعا إليها "ترتسكي"، من هنا يمكن اعتبارها رائدة في الاتجاه نحو التغيير في مجال التغيير في مجال الفن وفي الثورة على مقاييس الفن وأشكاله السائدة، غير أن هذه الجماعة لم يكن لها تأثير قوي في الأوساط العربية ذلك لأن ارتباطها بالثقافة العالمية آنذاك جعلها تبدو بعيدة عن المناخ الثقافي السائد في مصر، ومع ذلك فجماعة الفن والحرية بزعامة " جورج حنين" كانت تمثل الأصوات الحداثية الأولى، إن لم نقل " صرخات الميلاد" الأولى لولد الحداثة العربية العسير.

لقد كانت لبنان الأرض العربية لأكثر مناسبة للأصوات المضادة، وكانت الرحم التي شهدت مناخا فكريا للنمو الحداثة العربية في مهدها. لبنان البلد الذي عرف طوال الخمسينات والستينات وإلى منتصف السبعينات نشاطا متجددا للثقافة والفكر، فكانت معرضا باهرا لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة[1].

## 3-4 بين التجريب و الحداثة:

لا يمكن للباحث أن يتحدث عن مسار التجريب دون أن يستحضر ملامح الحداثة ومفاهيمها فالتجريب هو المعهد الأساسي لنشأة فكر الحداثة. كما أن الحداثة مسألة حضارية، تتصل اتصالا وثيقا بالتطورات الفلسفية والاجتماعية والسياسية والتكنولوجية التي تخلق مفاهيم إنسانية حضارية جديدة، تاريخها يرتكز على سلسلة من الصراعات والتوترات بين الإنسان وانجازاته بهدف التصحيح، العديل والتغيير وتتفق الأبحاث والدراسات والمقالات المتنوعة على أن الحداثة ثورة فكرية قوامها الشكل و التساؤل، إذ تنطلق من مساءلة الذات و التفكر فيما طرأ

[1] ينظر: عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجمهورية ، قسنطينة، ط1،2001 ، ص 19، 30.

عليها وحولها بفعل نداءات الحياة ،فهي التمرد على القواعد والقوانين المتوارثة والثابتة المستقرة دون أن يكون الأمر مشروطا بمحو ما له صلة بالماضي، فالحداثة ليست إطارا جاهزا معد للتفكير في كيفية تهيئة المستقبل بل هي أفق احتمال ،هي اقتحام المجهول رهانها الوحيد هو البحث والكشف الدائم عن مفهوم الحداثة.

فإذا اعتبرنا التجريب إستراتيجية نصية، فالحداثة هي الهدف الحتمي تحقيقه من وراء استخدام هذه الإستراتيجية. وتؤكد لنا دراسة و مراجعة لأبحاث عديدة أن لا ضبط للحدود والشروط والمنطلقات الفاصلة بين التجريب وقرينه الاصطلاحي الحداثة ، فكلاهما فعل تجاوزي يسعى إلى نهج مغاير للسائد. بغية تحقيق نمط سردي كتابي مضاد ومختلف، يخلق آفاقا جديدة من المنجزات الأدبية، والحداثة تقوم وقبل كل شيء على ما هو ابعد من المفهوم الزمني، إذا هي ليست مربوطة بالزمن وكذلك فعل التجريب كائن وسيكون، لكل زمن تجريبه الخاص وحداثته الساعية إلى التجديد، واستبدال الموجود عبد محاولات تجريبية تلغي وتستبدل وتضيف بديلا للملغى. [1]

[1] ينظر: فاطمة الريان:مرجع سبق ذكره، ص 115،116.

# الفصل الأول:
# الرواية المعاصرة وخصوصية التجريب

**تمهيد**

انفتحت الرواية الجزائرية المعاصرة على آفاق التجديد والحداثة وكانت الفرصة مواتية لفتح أبواب التجريب أمامها، حيث شهدت الجزائر ما بعد الاستقلال العديد من التغيرات والتحولات في مختلف القطاعات السياسية الاقتصادية، الاجتماعية والثقافية وحتى الفنية والإبداعية.

فكانت كل هذه التحولات بمثابة أرضية صلبة للرواية الجزائرية المعاصرة إذ كان من غير الممكن أن لا تؤثر التغيرات والتحولات التي طرأت على الجزائر ما بعد الاستقلال على تقنيات الكتابة الروائية، فالأدب هو تصوير للواقع ومحاول لمقاربته ومعالجته بطريقة جمالية فنية، لذلك واكبت الرواية الجزائرية المعاصرة مختلف التحولات التي طرأت على المجتمع خاصة في سبعينات القرن الماضي، فسارت في فلك التجريب وتبنت مقومات الرواية الجزائرية حيث ثارت على الرواية الكلاسيكية ووضعت لنفسها طرائق سردية جديدة، وتناولت مواضيع تختلف عن تلك التي عرفتها الرواية من قبل.

كما عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة تحولا كبيرا سواء على مستوى البناء والسرد وخاصة في نهاية الثمانينات من القرن الماضي، وقد ارتبط التجريب في الرواية الجزائرية ارتباطا وثيقا بالمرحلة التي تسمى "العشرية السوداء" وهذا لا ينفي وجود إرهاصات تجريبية في أعمال الروائيين الأوائل أمثال "عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار" في بواكير أعمالهم، ففي رواية "اللاز" مثلا التي عمد فيها الطاهر وطار إلى معالجة صراع ما قبل الثورة نجده قد وظف تقنيات جديدة، إلا أن التجريب الروائي عند رواد الجيل الأول يختلط بالتأسيس والتأصيل للرواية، حيث كانت الرواية الجزائرية بعد الاستقلال تعمل على تأكيد ذاتها وبلورة رؤيتها من أجل خلق رواية جزائرية عربية عالمية، لذلك كان الحديث عن التجريب في هذه الفترة بمثابة نقطة ضعف الرواية بالرغم من كون الكتابة منذ نشأتها تجريب، وبخاصة إذ تم التسليم بأن واقع الرواية العربية لا يكف عن التحديد والتجريب.

وإذ انتقلنا إلى الجيل الثاني من كتاب الرواية الجزائرية بعد الاستقلال فإننا نلاحظ أن التجريب قد فتح أبوابه أيما انفتاح، كما أن رواية التجريب وجدت الفرص مواتية أمامها، أما عن جيل الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين وهي الفترة التي عرفت زخما كبيرا من الكتابة الروائية، حيث اتجه معظم الكتاب اتجاها جديدا في البحث والتجريب الذي برز بكل سماته، فشغل السرد والبناء وظهرت مواضيع جديدة في المتن، ذلك أن الخطاب الروائي الجزائري حاول أن يساير تحولات المجتمع في تلك الفترة، فترة المحنة أو العشرية السوداء، حيث شكلت الأزمة الجزائرية منعرجا حاسما في الكتابة الروائية، فالتحول الذي عرفته الجزائر في تلك الفترة يقتضي بالضرورة أشكالا روائية جديدة، فالأدب مرتبط بالحياة يتجدد بتجددها ويتغير بتغيرها، ويتحول محاذيا لتحولات الواقع، وقد برز هذا التحول في الكتابة الروائية الجديدة مع تجارب "مرزاق بقطاش" " واسيني الأعرج"، جيلالي خلاص"، "عبد الملك مرتاض" ... وغيرهم، وقد جاءت الكتابة الروائية الجديدة لتعوض في أغوار الذات الإنسانية وتكشفها تلك الذات التي تعيش في عالم وواقع مظلم متقوقع على ذاته، وفوضوي ومأساوي.

## 1- نشأة الرواية الجزائرية موضوعاتها وخصائصها

شهدت الرواية الجزائرية ولادة عسيرة، نتيجة الظروف الصعبة التي خلفها الاستعمار، فلا يمكننا بأي حال من الأحوال تناول نشأة الرواية الجزائرية بمعزل عن تلك الظروف التي كان لها وقعها الخاص على هذا الفن حيث: كانت الوضعية العامة للجزائر عقب الاستقلال مزرية للغاية، فاقتصادها منهك ورؤوس الأموال تم تهريبها من طرف المستوطنين الفرنسيين، والإنتاج الزراعي ضعيف ومفصول على الإنتاج الصناعي بدوره... ، وقد انعكست هذه الوضعية المزرية بعد الاستقلال سلبا على المستوى المعيشي حيث كان "للظروف التي مرت بها الجزائر أبعد الأثر في الحياة الأدبية.

فالسياسة الاستعمارية المنتهجة ، هدفت إلى طمس كل مقومات الشعب الجزائري نظرا لكون الجزائر كغيرها من الأقطار العربية كانت لها قبيل الاحتلال الفرنسي ثقافتها وتراثها الزاخر بالتقاليد القومية والوطنية غير أن هذا

التراث ما لبث أن استهدف لهجوم شديد من طرف الاستعمار، إذ السلطات الفرنسية لم تكتفي بتشريد وتهجير الشعب الجزائري من أرضه، بل عملت أيضا على تجهيله، وقد تجلى ذلك في : « إغلاقالمساجد والمدارس التي كانت تعلم العربية وفي هدم الزوايا، لأنها كانت مراكز لتثقيف الشباب وغرس روح المقاومة في نفوسهم.»[1]

ولم تأت الرواية الجزائرية من فراغ، بل كانت لها إرهاصات سابقة، لكن النقاد والباحثون يكاد يجمعون على أن البداية الفعلية للرواية الجزائرية كانت مع رواية (ريح الجنوب) لـ " عبد الحميد بن هدوقة" (1971)، والتي اعتبرها "عمر بن قينة" بمثابة « النشأة الجادة الناضجة لرواية فنية جزائرية حدثا وشخصيات وأسلوبا.» [2]

وقد أرجع "عبد الله الركيبي" أسباب تأخر الرواية الجزائرية فنيا، إلى أن هذا الفن «صعب يحتاج إلى تأصيل طويل» [3]، كما أن « الكتاب الجزائريين الذين كتبوا باللغة القومية أدبا عربيا أتجه إلى القصة القصيرة، لأنها تعبر عن اليومي خاصة أثناء الثورة. »[4]

وارتكزت الرواية الجزائرية في عقد السبعينيات على التجسيد الواقعي لما عاشه المجتمع وانحصرت في التعبير عن الإيديولوجيا السائدة، فاقتربت بذلك من التسجيلية وتخلفت عن موجة التجديد التي شهدتها الرواية العربية وحتى الجزائرية المعبر عنها بالفرنسية ومواكبة التغير الحاصل في الغرب على مستوى البنية والمضمون.

و الرواية السبعينية أغلقت عناصر أساسية وجوهرية في بنية المنظومة الثقافية الجزائرية، مثل: الحلم، الأسطورة، وحلم اليقظة، واللاوعي والتشكيل اللامعقول...، كانت شبه معدومة في روايات هذه الفترة التي تتحدث عن الثورة والآخر (المستعمر).

---

[1] إدريس بوديبة: الرؤية والبيئة في روايات الطاهر وطار، سحب الطابعة الشعبية للجيش، الجزائر، (دط)، 2007 م، ص32

[2] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث ( تاريخية... و انواعا، وقضايا... وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009، ص201.

[3] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكاتب، تونس، ط1، 1974م، ص198.

[4] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سبق ذكره، ص198.

في حين شكلت مرحلة الثمانينات استمرارية روائية لمرحلة السبعينات، سواء على المستوى الفني أو طبيعة الرؤيا للعالم التي جسدها أصحابها، حيث لا نجد أيّا من أعمال هذه الفترة يحدث فصله نوعية مع رواية السبعينات، وقد كانت التجربة الروائية للكتاب الجزائريين في هذه الفترة نتيجة التحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال ومثل هذا الجيل اتجاها تجديديا حديثا في هذا النمط الأدبي الجزائري.

مما شهد عقد الثمانينات ظهور عدد مهم من الروايات «ذات القيمة المحدودة فكريا وجماليا، بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم طبيعة وتحولات المجتمع الجزائري، وإدراك خلفيات ما يعيشه من مراعاة وتناقضات زمن الاستقلال، إضافة إلى عدم توفرهم على شروط الوعي النظري للممارسة الروائية.»[1]

لتأتي بعدها فترة التسعينات، التي كانت حافلة بالروايات تحاول أن تؤسس لنص روائي يبحث عن تميز إبداعي، وقد كثرت الدراسات التي تناولت الرواية الجزائرية في هذه الفترة، التي يطلق عليها البعض العشرية السوداء واغلب هذه الروايات في هذه الفترة قد اتجهت غلى البنية التشكيلية والدراسة الداخلية، وفضل بعض الروائيين تناول الموضوعات الرئيسية والتي تدور حول (العنف، الحرب، الفتنة). حيث تقول الباحثة "آمنة بلعلى" «يتقاطع روائيو التسعينات بالروائيين الكبار، ضمن الأفق التاريخي الثوري، على الرغم من إدعاء البعض خروجهم منه، بل رأينا هذا الأفق يتخذ مسلكا لتنشيط الفعالية السردية، حتى وإن أدمجوا نفسهم ضمن فلسفة الاختلاف.»[2]

فنشأت الرواية الجزائرية إذن كانت متصلة بالواقع السياسي المضطرب ما جعل الموضوع المهيمن هو مضمون القضايا السياسية، سواء كانت هذه القضايا متعلقة بجزائر ما قبل الاستقلال، أو جزائر بعد الاستقلال، ففي كلتا الحالتين يتحتم على المبدع تحديد موقفه السياسي من خلال عمله الإبداعي، وهذا ما حوّل النص الروائي الجزائري

[1] بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ص1، 2005، ص10، 11، نقلا عن شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع ، مرجع سابق.

[2] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص207 .

إلى نص إيديولوجي همه الأكبر رصد مظاهر الصراع الإيديولوجي في المجتمع، فانزاحت بذلك النصوص الروائية من اللغة إلى الإيديولوجية .[1]

## 2- التناول الإبداعي والدرس النقدي الجزائري الجديد

لا يخفي أن التجربة النقدية الروائية الجزائرية عرفت تحولا في جنس الكتابة النقدية، بدءا من منتصف الثمانينات، إذ أعاد النقد الروائي النظر في منطلقاته النظرية والمنهجية والإجرائية المبنية على الانفتاح ضمن سيرورة المثاقفة على المناهج الغربية كالبنيوية والسيمائية، وجمالية التلقي...، مع "عبد الملك مرتاض"، و"رشيد بن مالك" و"عبد الحميد بورايو"، و"عبد الله بن حلي"، "محمد بشير بويجرة"، و"السعيد بوطاجين"، وغيرهم من الدارسين والباحثين في شان الأدب الجزائري، وهو الأمر الذي جعل الدرس الأكاديمي يمثل الخطاب النقدي حتى التبست مفهوم الناقد بمفهوم الباحث، وتداخل معه، وانفجر بذلك التعدد المنهجي والتأويلي وهذا ما جعلنا نتساءل : هل كان لهذه الممارسة النقدية المعاصرة في مجال السرديات المنفتحة على المقاربات السوسيونقدية والأسلوبية والبويطيقية والسيميائية دور في توجيه الرواية الجزائرية نحو طريق التجديد والتجريب لإضفاء الحداثة على النص الروائي الجزائري؟، بمعنى كيف يمكن للنقد الروائي على الخصوص تأصيل نظرية ومنهجية له؟، تلامس عمق الخطاب الروائي الجزائري؟ وهل يمكن الحديث عن التجديد والتجريب في الرواية الجزائرية مع إغفال الدور النقدي والنظري بوصفه لغة واصفة للغة موصوفة أي موضوع مشروع الرواية الجزائرية نشأة وتطورا وتحديدا؟ أم أن المتغير السوسيو تاريخي بمستوييه الذاتي والعام هو من فعل فعلته في عملية التحول والتطور؟ وهذه الأسئلة التي تجعلنا نواجه سؤالا جوهريا يتعلق بكيفية تبلور الدلالة المفهومية والاصطلاحية للتجديد والتجريب والتطور وعلاقته بنمو المشروع الروائي سواء على مستوى النظري النقدي أو مستوى الممارسة الإبداعية.

[1]. شادية بن يحي: الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، مرجع الكتروني: www diwamdarab.com/spip-php? article 3774

ليس من المستهدف هنا الخوض في جدلية الإبداعي والنقدي في الحقل الروائي الجزائري وهي دون أدنى شك تحتاج لمجال أرحب من هذا المقام، غير أننا قد لا نجانب الصواب بأن كلا العاملين له فعله الأكيد المتخلل لنص المحكي الروائي، ويصعب فرزه على الأقل في هذه المرحلة من الدراسة، وهو ما يجعل مسألة التجديد والتجريب أو التطور في الخطاب الروائي الجزائري تخضع لمؤثرين وتتجلى بصور مختلفة لدى المبدع الروائي إذا ما سلمنا بأن الكثير من الروائيين الجزائريين هم في الحقيقة الأمر نقادا ودارسين ملكوا وعيا بالمنجز السردي والنظري المواكب له ونخص بالذكر "عبد الملك مرتاض" و"واسيني الأعرج"، و"محمد ساري" وغيرهم، وهو ما جعل التجديد الروائي مزدوجا بحكم ازدواج مخزون وأشكال ما خضع لتأثيره وهذا ما سنقف عنده في الفصول اللاحقة لهذه الدراسة، إيمانا منا بأن التجديد والتجريب سوى خروج من إرهاب تجارب سابقة وهو تجديد لرؤيا فنية حيال المجتمع لإنتاج العمل الفني الذي ينغرس في إدراك طبيعة التحول الذي يعرفه المجتمع فكريا وروحيا واقتصاديا، ويراهن على حداثة الشكل الروائي وتجريب عدة تقنيات من خلال تكسير البناء التقليدي أو توسل النصوص الغائبة لإثراء البنيات الروائية، أضف إلى ذلك أن رؤية الروائيين الجزائريين لم تعد تمثل الرؤية الزائفة والمصطنعة وإنما أصبحت تستقي كل مكوناتها من الواقع الجزائري أو استدعاء التاريخ لمساءلته وقراءته من أجل فهم ومعرفة النواة أو اللحظة الحاسمة لكل التغيرات الحاسمة أو الطارئة في مجتمعنا.

وفي ظل التسليم يتفاعل مشروع النقد الروائي مع محددات النظام الثقافي الوطني وثقل الثقافة العربية وآدابها المقترنة بالتيارات الإيديولوجية على الأدب في الجزائر في السبعينات وبالنظر إلى نشأة وتطور موضوعه/ مشروع المنظومة السردية الروائية الجزائرية، ولسنا بحاجة إلى الرجوع بعيدا في الزمن لتلمس هذه العلاقة.

ولمن قد يعتقد بوجود مبالغة أو تعسف في هذا الاقتران ، نرد بأن الكتاب الروائيين في الجزائر بما فيهم النقاد، ولا يكمن أن ننسى الانغلاق الثقافي الذي حجب عن النقد والإبداع نوافذ جديدة تمكن الرواية – بشكل خاص– من الانفتاح على روافد معرفية وجمالية جديدة، لذا تجلت الحداثة إبداعيا لمظهر من مظاهر المثاقفة، ذلك

أن نمط الإيديولوجيات الحديثة التي جاءت لتحطم الأشكال والأفكار الكلاسيكية القديمة أثبتت على فلسفة جديدة للفن والكتابة، جعلت الشكل الفني للرواية يأخذ صورة أخرى مختلفة مما سبق في تاريخ الرواية العالمية.[1] تماشيا مع العلاقات الإنسانية التي جدت واقترابا من الإنسان وما طرأ على باطنه من تحول روحي وفكري وحتى جمالي، ولاشك في أن الرواية العربية الجديدة تقوم وحدها دليلا كافيا على التحول في التحول يؤشر على تحول الكتابة الروائية وانحرافها نحو هيئتها الخاصة أو تتشكل في نسق خاص، بأثر من علاقتها بمرجع حي معيش[2] ، وخطت خطوات مميزة في التجديد والتجريب، مؤكدة أن الرواية ليست مجرد شكل أو تقنيات بقدر ما هي تصور ووجهة نظر حول الذات والعالم والمحيط بشروطه الجيدة المليئة باليأس والإحباط تحت تأثير مرجعيات إبداعية وثقافية انعكست على الكتابة والبناء.

والحق فإن الرواية صوت اللهفة على المصير الإنساني، إذ سلمنا أن ظهورها كنوع أدبي علامة على بزوغ عصر جديد وفئات اجتماعية صانعة للتاريخ، فكانت من ثم النوع الأدبي الذي يدل حسب "جورج لوكاتش" على صعود "البرجوازية الأوربية"، ومختبرا لفحص تطلعاتها، لذلك ارتبطت بصلة وثيقة بحقيقة تاريخية محددة من التاريخ الإنساني والحضاري مما جعل التاريخ يسكن الجسد النصي الروائي كتاريخ للبشر والمجتمعات الفئات الاجتماعية الصاعدة والهامشية المتموضعة على الأطراف المجتمع، بما في ذلك تاريخ الفرد الذي يُعد موضوع الرواية بوصفها نوعا أدبيا حديثا يشخص أتواق الفرد وعالمهم الداخلي والفجوة العميقة القائمة بين سير هؤلاء الأفراد ومحيطهم الاجتماعي .[3]

وهذا ما جعل النص الروائي يبرز بنية اجتماعية داخله، وتتضح بصورة أجلى، حسب "سعيد يقطين" في «كون النص يقوم أساس القصة بما يحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعياتها إلى الواقع

---

[1] ينظر: جمال بوسلهام: مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، مرجع سبق ذكره، ص110، 111 .

[2] ينظر: يمنى العيد: فن الرواية العربية، مرجع سبق ذكره، ص08.

[3] جمال بوسلهام: مذكرة مكملة لنيل شهادة الماحستير ، مرجع سبق ذكره، ص111.

المباشر أحيانا كثيرة، ورغم البعد التخيلي المضفي على عالم القصة، فإن نص الرواية يظل تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة، يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية.»[1] ونضيف سؤال هذه الكتابة وانجازاته التخيلية، الذي يظل شديد الصلة بالمنحى العام لإسهام المعرفي والفكري القائم على المثاقفة.

وهذا ما يشير إليه الباحث "بن جمعة بشوشة" في تحديدها مراجع الكتابة الروائية المغربية- الجزائرية منها واعتبرها خمسة وهي : « الذات، المرجع حيث السيرة والرواية يتجاوزان، ثم التاريخ حيث يتفاعل التاريخي والروائي في إنتاج النص الأدبي، فالواقع الذي تشكل تحولاته وتغيراته أنماط الكتابة الروائية، ثم التراث الذي: يمثل أفقا حديثا في فعل الرواية وعملية الكتابة الأدبية عامة، وأخيرا اللغة التي دخلت في معادلة الكتابة الروائية تجاوزت بها وظيفة الإبلاغ لتتحول إلى حقل إبداع.»[2]، فمن الطبيعي إذن أن التجريب والتجديد في حقل الكتابة الروائية الجزائرية تساوق مع نمو المطرد لهذه المراجع بوصفها منطلقات لإنجاز النص المتميز والمختلف سواء على المستوى الفني والفكري والمعرفي والثقافي، باعتبارها اتجاهات سيكتب في إطارها الروائيون، حيث كانت هذه الاتجاهات بالنسبة لكل منهم آلية تفكير من أجل إحداث تجريب طليعي يساير التحولات الاجتماعية، وملامسة باطن الإنسان الجزائري، ويتطلب ذلك عدم إهمال دور المحددات التاريخية، التي لا تقل أهمية عن دور المحددات الاجتماعية في توجيه الإيديولوجيا ذلك « أن التحليل الذي يتناول البعد الاجتماعي والتاريخي يكشف عن العلاقة بين الإيديولوجيا، والأشكال المتغيرة للسلطة والحكم.» [3]، فالأشكال تتغير في التاريخ نتيجة للصراع على المراكز المتغيرة التي تتوالد منها المعاني، ينتج عن ذلك أن خلق المعاني لا يعتمد على الكلمات المستحدثة أو المبتدعة، ولا على

[1] يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص140.
[2] بن جمعة بوشوشة: مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة الآداب ، جامعة قسنطينة، ع02، ص181.
[3] عفاف البطانية: النصوص وسياقاتها، ودراسة في الأدبية، الأديولوجيا والخطاب، مرجع سبق ذكره، ص67.

التعبير الذاتي للشخص، وإنما تتغير نتيجة للمواقع الاجتماعية والتاريخية التي تستخدم فيها[1]، خصوصا في البيئة الثقافية العربية التي ترى المعاني جزءا من المناخ ، وتعطي الأولوية لعلاقة الأدب بالنظام الاجتماعي.

وكل ذلك ينعكس على الأنماط السردية، وعلى الرؤى للعالم التي تؤطر هذا النوع من الكتابة الروائية، حتى أصبح النص الروائي العربي الجيد والجزائري منه يشكل مجالا للمقاومة بامتياز: إنه لا يقصد تغيير الواقع مباشرة فهذا وهم تخلص منه الكاتب العربي عندما عرف كيف يكتب بدون اتكاء على مساندة إيديولوجيا أو حزب أو دولة وإنما يقصد زعزعة مضمون ما يسميه "كوستاريادس" المتخيل الاجتماعي، أي الأرحام المولدة لقيم الحرية والعدالة والديمقراطية المقترنة بالحوار العمومي، ومن ثم فإن قواعد الأدب العربي اليوم، هي نقيض القواعد التعسفية التي تحكم المجال الاجتماعي السياسي إنها قواعد التجريب، تغير اللغة الأحادية حرية التخيل المسعفة على ابتداع قوائم ممكنة تضع موضع التساؤل القائمة[2]، هكذا يصبح النص الروائي الجزائري مطالبا بخوض معارك تجريبية عديدة، تتأسس هذه المعارك على استراتيجيات تعتقد أولها يربط بسؤال الخروج من مأزق التداخل بين الروائي والإيديولوجي الناتج عن تصورات إيديولوجية وجمالية للكتابة.

## 3- مظاهر التجريب في الرواية العربية الجزائرية

لقد استطاعت الرواية العربية الجزائرية الجيدة بفضل أقطابها البارزين: "كالطاهر وطار"، "عبد الحميد هدوقة"، "زهور رونيسي"، "أحلام مستغانمي"، "واسيني الأعرج". وغيرهم أن يبلوروا تجربة أدبية روائية متميزة، مبنية على إستراتيجية نصية محكمة النسيج كما استطاعت أن تتفاعل مع أشكال الخطاب الحداثي بشكل لم يكن معهودا من قبل.

---

[1] المرجع نفسه، ص 67 .

[2] محمد برادة: هل الأدب قواعد ( ندوة مجموعة حوارات) ، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع58، 2002، ص112.

أما البدور الأولى للرواية الجزائرية فترجع إلى فترة السبعينات وقبلها، حيث يمكن أن نلحظ فيها بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفني، ويقر النقد الجزائري أن رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد هدوقة" 1971 هي الرواية الناضجة التي أعلنت البداية الحقيقية القوية للرواية الجزائرية باللغة العربية، بالإضافة إلى روايتي: "الطاهر وطار" " الزلزال 1974 واللاز 1980"، ففترة السبعينات تعد العصر الذهبي للرواية الجزائرية بحيث حملت جيلا مبدعا متطلعا إلى أفق التجديد والإبداع.

لقد تعلقت الرواية العربية الجزائرية منذ نشأتها إلى اليوم بالواقع الاجتماعي فكانت بذلك ترجمة صادقة لها ذلك أن:« الأدب شكل من الأشكال النشاط الاجتماعي والوعي الثقافي والسياسي.»[1] يتأثر الأديب بمحيطه ويتفاعل معه، باعتبار أن الكتابة تعبير عن موقف. وقد كان الكتاب الجزائريون أوفياء لبيئتهم ومناخهم السياسي والاجتماعي والثقافي والفكري.

إن استقرار مظاهر التجريب الروائي العربي الجزائري الجديد، يؤكد ما ورد في كتاب الناقد والكاتب: "إدوارد الخراط" عن مظاهر التجديد في الرواية العربية من خلال موضوع: "الحساسية الجديدة"، حيث أجمل مظاهر التجديد في الرواية العربية، وخاصة المصرية في تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم. ولأن النصوص الروائية العربية تتشابه في خصائصها التشكيلية والموضوعاتية فالرواية العربية الجزائرية نالت نصيبا وافرا من مظاهر التجريب من بينها:

## 3- 1 الحفر في الذاكرة و الارتكاز على تيمة الثورة:

عمل الروائيون الجزائريون على استعادة التاريخ النضالي، الذي تزعمت حضوره بجدارة الثورة الجزائرية المظفرة،« أصبحت الثورة تشكل جزءا هاما من الإنتاج الروائي بداية من مطلع التسعينات، فقد ظلت الثورة هي

[1] أحمد منور: قراءات في القصة الجزائري، مكتبة الشعب، الجزائر،1981، ص09.

الرجعية الإيديولوجية والفنية التي ينطلق منها أغلب الروائيين الجزائريين.»[1]، وقد كانت الرواية العربية الجزائرية رهينة المباشرة والواقعية في الطرح، وتعاني الضعف في الأسلوب والفنية.

وتفتقد للأدبية والشاعرية، إذ لم يجد الكتاب الجزائريون نماذجهم أمامهم، «فالأدب المكتوب باللغة الفرنسية كان أوفر حظا فقد تعود الناس قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ، وترجمت معظم الروايات بهذه اللغة إلى العربية، وبات الناس يرددون أسماء كتابها ويعرفون عنهم الشيء الكثير بينما لا يكادون يعرفون عن كتاب النثر الجزائري الحديث إلا قليلا.»[2]، ومن بين الجوانب التي تطرق إليها كتاب الرواية الجزائرية الجديدة والتي تنطلق من أحداث الثورة الجزائرية ظاهرة الخيانة، والحديثة عن أبطال الثورة من جوانب جديدة، كأحوال الشخصيات من حيث معاناتهم أثناء الثورة أو بعد الاستقلال وهذا ما نلمسه في الثلاثية الروائية للكاتبة "أحلام مستغانمي"، « لقد منحت الثورة حالة جمالية للرواية الجزائرية أنتجت ثقافة بأكملها تجلت فيها الثورة من خلال رموز وعلامات دالة.» [3]، ومنه تحولت تيمة الثورة من مجرد صياغة تمجيدية منفعلة بلحظة الاستقلال والنصر إلى « صورة لم تحضر بوصفها رقعة أرجوانية تزين النص الأدبي كجسر يمكن الكاتب من العبور إلى اكتساب الشرعية الأدبية، وإنما الارتداد إلى صورة الحرب يمثل مركزا شرعيا نقديا نقيضا لشرعية تاريخية يمثلها الخطاب الرسمي بشكل زائف.وهنا يتداخل السياسي والاجتماعي والنفسي والتاريخي.» [4]

ولقد انبثقت هذه المتون الروائية التي تنطلق من قيمة الثورة من متون روائية جزائرية تناولت هذه الركيزة من زوايا عدة، وعلى رأس تلك الروايات رواية " اللاز" لأب الرواية، العربية الجزائرية الكاتب "الطاهر وطار"، تعد هذه الرواية من أكمل الروايات الجزائرية المكتوبة بالعربية، حيث صورت الثورة الجزائرية في أدق تفاصيلها فاللاز ليس شخصا بعينه بل هو الشعب الجزائري بكل فئاته، ففي رواية اللاز يقدم "الطاهر وطار" وجها آخر من أوجه

[1] علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص48.

[2] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سبق ذكره، ص190.

[3] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، مرجع سبق ذكره، ص 57.

[4] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص12.

النقد السياسي، يتجسد في ذلك الصراع القائم بين الثورة والاستعمار من جهة الثوار الشيوعيين، وثوار جبهة التحرير الوطني من جهة أخرى، فمواطن التجريب في هذه الرواية تكمن في استثمارها لمنجزات التحليل النفسي التي استفادت منه الرواية كثيرا والرواية العربية الجزائرية خاصة في توظيف الكاتب الأحلام وأساليب التداعي الحر والتذكر في استعادة أحداث الرواية. فأصبح بذلك "الطاهر وطار" من أبرز الكلاسكيين في الرواية المغاربية، يقدم لنا حقلا ميدانيا مواتيا لأسباب عديدة من أهمها وعيه الإبداعي الحاد بالدور النضالي لأعماله، فهي ليست مجرد تسجيل لملحمة الثورة الجزائرية وإنما نقد متواصل لما أسفرت عنه من تحولات[1]، أما رواية الزلزال فكادت أقلام النقد تنفذ من كثرة ما كتب حولها من دراسات نقدية ومذكرات تخرج سواء تعلق الأمر بداخل الجزائر أم خارجها، كما اكتسب سمة التفرد على أنماط الرواية التقليدية.

وهو ما يجعل رواية التجريب لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية وتستمد نظامها من داخلها وكذلك منطقتها الخاص بها وهو ما يفي على بنية خطابها بها سمة الحداثة التي تتأكد من خلال الاشتغال على اللغة أفق إبداع لا سبيل إبلاغ فحسب

## 2-3 إحياء التراث العربي التقليدي التاريخي أو الشعبي:

لم تكن الثورة الجزائرية المنطلق الوحيد للرواية الجزائرية، بل أصبحت العودة إلى التراث العربي القديم بكل تجلياته حاجة أكيدة بالنسبة للكتاب الجزائريين، حيث حضر الحكي التقليدي في نصوص "الأعرج واسيني" وغيره، كما أضحى القديم يشكل لوحة فنية جمالية مدهشة في النصوص الروائية الجزائرية الجديدة.

بعض النقاد يرون في العودة إلى التراث شكل من « أشكال الهروب من الحاضر ومشكلاته، ووجه من وجوه العجز عن الاعتراف بان الرواية شكل أوروبي نشا في ظروف تاريخية يعينها تعبيرا عن فئات اجتماعية صاعدة وجدت في الشكل الروائي وسطا تعبيريا قادرا على تجسيد وعيها وآمالها وطموحاتها وبرنامجها الكوني

[1] ينظر: صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، دمشق 2009 ، ص 130 .

المستقبلي.»[1] فحكم "فخري صالح" على أعمال حافظ إبراهيم ومحمد المويلحي بالفشل الذي أرجعنه إلى إرغامات «الشكل الروائي في الفترة وعدم قدرة الروائيين العرب الأوائل على انتهاك بنية الشكل الروائي الأوروبي[2]، فالنصوص» الروائية قدمت مفهوم الرواية من منظورين مختلفين واحد تقليدي وآخر حداثي جديد في كل مرة تكتشف قصة غير القصة التي سبق وقرأناها في نصوص تراثية سابقة، لتخلخل تلك المظاهر بعضها البعض فيتداخل التاريخي بالواقعي، أو النفسي بالمتخيل على الرغم من أحادية الصوت وحضور الراوي مع تنوع صيغ الخطاب كالذاكرة والتخيل والسرد الذاتي والحلم.

« فانفتحت بذلك الرواية على خطابات متباينة تعود إلى أجناس مختلفة، وهذا يعني أن الرواية العربية في تحولاتها وانجازاتها الجيدة، لم تعد متقيدة بالبدء مما يلاءم المستوى المحلي، بل انفتحت على مغامرة الرواية في تجلياتها وأبعادها الكونية. »[3]

وقد تحمل "أدب التسعينات" ملامح جديدة مختلفة تعاملت مع الأزمة في الجزائر، فشكلت نصوصهم ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والمتابعة النقدية، «باعتبارها تمثل أصواتا روائية جديدة تجسد أفقا واعدا لهذه الرواية العربية الجزائرية التي تأثرت على غرار الرواية العربية بمنجزات الرواية الجديدة العالمية ذات الأبعاد الكونية الثورية التي تحققت في تجارب كل من "جويس وفولكتر وكافكا وبرست وبيكين" و"يستعيدها الروائيون من أصقاع العالم قاطبة على ضوء شروطهم الخاصة، واعتقادهم في روح تلك التجارب الكونية الرائدة.»[4] ، اهتم هؤلاء بالأشكال القديمة كالسير الشعبية، وألف ليلة وليلة ، وكتب السيرة والتاريخ والرحلات وكتب التصوف، « فتوظيف الشكل التراثي

---

[1] صالح فخري: في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 177.

[2] المرجع نقسه، ص 178.

[3] محمد برادة: الرواية العربية بين المحلية والعالمية، ضمن مجلة الرواية وممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي في الحادي عشر، 11 / 13 ديسمبر 2004، الجزء الأول، دولة الكويت، 2008، ص 11.

[4] المرجع نفسه، ص15.

لا يجري بكيفية برانية، وإنما يخضع لإعادة تشكيل ويتفاعل مع مقتضيات التخيل والرؤية إلى العالم التي يسعى الروائي إلى بلورتها انطلاقا من أسئلته الحاضرة.» [1]

## 3-4 سرد المحنة الجزائرية

لقد انفتحت رؤية الجيل الجديد من الكتاب الجزائريين عل مختلف الخطابات انطلاقا من علاقة الأدب بالواقع، فعملوا على الإبداع من خلال تكسير البنية التشكيلية فأخذت المصطلحات تتنوع حول هذا الأدب، فقيل "أدب المحنة" و قيل"أدب الأزمة"، بل و تصف بأدب "العشرية السوداء"، و أدب جيل الأزمة وهذا لا شيء سوى أن هؤلاء الشبان قد توجهوا إلى التعبير في روايتهم إلى الحالة الراهنة، التي تعيشها البلاد والشعب في الوقت ذاته، فراحت أشكال التجريب عند هؤلاء تبحث عن بنيات وآليات جديدة تعكس هذا المضمون الذي سيطر على أدهان كتاب من أمثال: "أحميدة العياشي"، "فضيلة الفاروق"، "ياسمينة صالح"، بشير مفتي" وغيرهم.

عدل الكتاب السابقين في الذكر وغيرهم عن الكتابة الجزائرية فترة السبعينات والثمانينات، وبدت خطاباتهم في نهاية الثمانينات تحولا وخروجا من سياسة النظرة الأحادية والقوالب الإيديولوجية إلى التركيز على الأزمة الجزائرية وماعاناه الشعب الجزائري من ويلات الإرهاب على جميع الأصعدة هذه هي « النظرة العامة التي سيطرت عل هذا الأدب الذي نسميه بأدب الأزمة الذي ليس بالضرورة أن يكون تناولا بصورة واضحة لأزمة بل تفاعله مع إفرازاتها الوضعية المختلفة التي أنتجتها وأنتجت أناسها وسلوكها ودهنياتها الجديدة.» [2]

إذ أن لكل إبداع جيد معارضيه ومؤيديه. فوضع أدب الأزمة، وخاصة في جانبه الروائي على محك التجربة النقدية، فاختلف النقاد بشأنه وطرحت أسئلة التجريب بكثرة ومازالت تطرح إلى يومنا هذا، حول الكتابة الروائية والقصصية الجزائرية الجديدة.

---

[1] محمد برادة: الرواية العربية بين المحلية والعالمية، مرجع سبق ذكره، ص 20 .

[2] أحميدة العياشي: من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، الخبر الأسبوعي، العدد 79، 12 ديسمبر 2000.

يصرح الكاتب الجزائري الكبير "الطاهر وطار" أنه :« من العادة إن الرواية تحتاج إلى نضج الأحداث ووضوح الرؤية، بعد ذلك تأتي الرواية لتحكي لنا ما جرى... وفي وضعيتنا الجزائرية هناك روايات حاولت أن تكون مناشير كتبها مجموعة، يدعون أنهم ديمقراطيون وحداثيون ولائكيون، وهي عبارة عن شتائم وعن حط من قيمة الأدب كمستوى راق ومتحضر، وهناك مجموعة أخرى من الشباب كتبوا عن أحاسيسهم أذكر ما نشرناه نحن في الجاحظية، شهرزاد زرياب بوكفة، كتبوا جيدا ولم يقعوا في السهولة واتخاذ الموقف بل استوعبوا الحالة وعبروا عنها. واعتقد أن أهم ما عبرت عنه الرواية هي أنها لم تنهزم أمام الأزمة.» [1] يؤكد "وطار" ويلح على عامل التجربة والنضج في الكتابة، دون نسيان الاعتراف بميزة بعضهم و تفردهم في مجال كتاباتهم الروائية بعد مرحلة الاستيعاب.

يظهر في المسار الروائي العربي الجزائري اتحاد واضح بين جيل السبعينات وجيل التسعينات اتخذ من الأزمة الجزائرية ومناخات الإرهاب سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، برزت هذه النصوص لتشكل ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والمتابعة النقدية باعتبارها تمثل أصوات روائية جديدة، إذ عدة هذه المرحلة مرحلة ازدهار الأدب الجزائري، فظهرت تيمات مثل: الموت، الإرهاب، الرعب، المنفي وهي « تيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة، وهي تتناول السؤال السياسي لمحنة الجزائر، والذي يبقى السؤال المركزي الذي تدور في المرحلة التاريخية وتصوغ مواقفها الفكرية والإيديولوجية من السلطة الحاكمة والجماعات الإسلامية المسلحة على حد سواء.»[2]

كانت أنظار هؤلاء الكتاب « متجهة أكثر نحو ذلك اللا متناهي، اللا محدود، الذي يتخايل لهم في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القائم. »[3]، لذلك برزت الأسئلة السابقة الذكر فكانت « أسئلة جيدة ملحة تتجاوز

[1] حفناوي بعلي: هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، ص 124، 125، عن الطاهر وطار مقال في جريدة الشروق، عدد 15، ماي 2001.

[2] بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سبق ذكره، ص11.

[3] ميخائيل باختيين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1987، ص08 .

الفردي إلى الإنساني، والمحلي إلى العالمي ومدارها الكيان والهوية، ومقوماتها قضايا إنسانية وحضارية عامة لكنها متجذرة نسبيا في الواقع عبر وجدان المؤلف، وفي التراث عبر لغة خاصة كانت تستعمل في التراث القديم.» [1]

فالرواية العربية الجديدة سعت إلى استلهام الأشكال التراثية في السرد انسجاما مع سعيها إلى امتلاك خصوصية الهوية وانسجاما مع سعي الكتاب إلى الإتيان بما لم يأتي به الآخرون، فالروائي عندما يبتدع عالما فنيا لا يتكرر شكلا من أشكال الحياة وإنما يحاكي عمل الحياة ويخلق أشكالا جديدة، فالشكل « يعتبر نتيجة لتطور تاريخي لأشكال التعبير الإنسانية من جهة، ونتيجة لتراكمات المعرفة البشرية والحاجات المجتمعاتية من جهة ثانية، وهكذا تتطور الأشكال بتطور المجتمعات لتحتضن المحتويات الاجتماعية والأذواق المستجدة» [2] ، ومنه فالتغيير واضح في مسار تطور الرواية العربية الجزائرية، في المضامين والأشكال فمن وصف الريف والثورة والنضال الاشتراكي في السبعينات والثمانينات إلى وصف الأزمة والوقوف عندها، فالربط الإبداعي الروائي العربي الجزائري بالزمن وتغيراته المتكررة.

وقد ساهمت أقلام جزائرية في وصف الأزمة الوطنية ونقل مظاهرها المأساوية، فبرزت رواية "دم الغزال" لمرزاق بقطاش و"رواية الورم" لمحمد ساري، يعتمد أسلوب الكتابة في هذه الأعمال التسجيلية في السرد، وتشظي البناء السردي فيقع القارئ في متاهة قراءتها.

## 3-5 أسئلة الكتابة وهاجس التجاوز في الرواية العربية الجزائرية

عرفت الرواية الجزائرية العربية منذ منتصف السبعينات إلى اليوم وجود تحولات ايجابية في المكونات الأدبية لهذا الجنس التعبيري قوام ذلك التحول الرغبة في الثورة والتجديد في جنس الرواية الذي بدأ مع الرواية العالمية وخاصة الروائي الفرنسي " آلان روب غريه"، الذي فجر البناء المعماري المقنن للرواية الكلاسيكية « فالتجديد

[1] بن جمعة بوشوشة: التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، مرجع سبق ذكره ، ص31.
[2] حسين خمري: فضاء المتخيل ( مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص 71 .

ليس قضية هامشية تتعلق بالهيكل الخارجي لكنها قضية فلسفية تقوم في الأساس على نظرة الإنسان إلى الوجود والإنسان للمجتمع.»[1]، فمن ملامح التجريب والتغيير الانفتاح على الذاكرة الإنسانية انفتاحا نصيا لا محدودا يخترق التقليد نحو المتجدد بخلخلة وتفتيت عناصر الرواية سواء من حيث مستوى الخطاب أو اللغة أو الشخصيات فتتراءى بذلك صورة مغيرة لما هو معهود ومتعارف عليه في نمطية السرد.

والخطاب الروائي عموما، وهو ما ذهب إليه "مارشال بيرمان" في قولة:« فمعنى أن نكون محدثين هو أن نجد أنفسنا في مناخ يعدنا بالمغامرة والقوة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم، في مناخ يهددنا في الوقت نفسه، بتدمير كل ما لدينا كل ما نعرفه كل ما نحن عليه،أن تكون حديثا هو أن تكون جزءا من عالم كل ما هو صلب فيه يذوب في الهواء.»[2]، فقانون التجريب يسعى إلى تجاوز الفهم القائم إلى وضعه موضع الشك والتساؤل وهذا باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم.

ولأن الرواية العربية الجزائرية سارت على نهج الرواية العربية المغاربية، فقد مستها العديد من التغيرات التي عكست محاولات جادة لتقديم قوالب شكلية جديدة تواكب التغيرات التي تعرض لها الوطن والوطن العربي خاصة في السنوات الأخيرة حيث يرجع العديد من النقاد التطور الحاصل في مسار الرواية العربية إلى « تجربة (نجيب محفوظ) هده التجربة التي تحتاج إلى المراجعة النقدية شاملة تقدم مؤشرات هامة على تطور الوعي، وتطور العلاقة بالأشكال الجديدة.»[3]، كما نجد تجارب وإسهامات لأقلام كتاب من خلال أقطار الوطن العربي أمثال: "إيميل حبيبي" ، "الطيب صالح"، "يوسف حشي الأشقر"، "جبرا إبراهيم جبرا"، "محمد شكري"، "إدوارد الخراط"، "غادة السمان" ، "نوال السعداوي"، "إبراهيم الكوني"، "إلياس الخوري"، "حنان الشيخ"، "جمال القيطاني"، "نبيل

[1] ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا و التعبير، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1979، ص29.

[2] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية ، تحولات اللغة و الخطاب، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1 ، 2000، عن مارشال بيرمان، الحداثة أمس واليوم ، تر: جابر عصفور، مجلة إيداع الهيئة العامة المصرية للكتاب، عدد 4، أفريل، 1991.

[3] محمد أمنضور: خرائط التجريب الروائي، ص24، عن : ( عبد الحميد عقار من أسئلة المتن الروائي بالمغرب خلال الثمانينات) ، أنوال، العدد 512، 1989.

سليمان"، "عبد الرحمن منيف"، "واسيني الأعرج"، "أحلام مستغانمي"، والقائمة طويلة لأسماء روائية شكلت ولا تزال تشكل سؤال وهاجس الحداثة والتجديد، والثورة على مسار الشكل الكلاسيكي في الرواية.

حيث لم تعد الرواية تلك الحكاية التي تقوم على الحبكة والشخصيات بل صارت فنا يقوم على التجربة الذاتية، ورؤية الكاتب للواقع المحيط به، فالكتابة الروائية في نظر "إلياس خوري"، « رحلة في الخارج والداخل، وهي رحلة إلى الآخرين، وفي الذات في نفس الوقت.»[1] أصبحت الكتابة الروائية في وطننا العربي ورشة تجريب تحولت من خلالها الرواية إلى خطاب أساسي يسعى إلى استيعاب كل المسالك المؤدية إلى التفرد والانزياح عن الأصل والنموذج. فعملت بذلك على خلق «تمثيل أدبي فني للعالم الذي تستوحيه من خلال صوغ تخيلي.»[2] فالتجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها، ففي كل "عمل روائي كبير مقدارا ما من التجريب... فالأعمال الناجحة فنيا هي تجريبية بدرجة ما بمعنى اشتمالها على نسبة ما في الجديد الذي وفر لها النجاح.» [3] ، نهض التجريب الروائي في الجزائر من خلال تراكم النصوص الروائية العربية التجريبية بصفته مشروعا له منطقه الخاص وأسسه الجمالية. فظهرت رواية جديدة مرحلة التسعينات تعتمد اللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي والمأساوي، هدفهم التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها، حيث تعتمد الرواية التقليدية على إعادة إنتاج الوعي السائد، فهي تفترض «أن الكاتب والقارئ على السواء يعملان على حقائق مطلقة وليست نسبية، حيث يفترض من القص التقليدي وجود درجة من التماثل في منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارئ.» [4]

---

[1] إلياس الخوري: الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1980، ص 121.

[2] محمد برادة: الرواية العربية بين المحلية والعالمية، مرجع سبق ذكره، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص 123.

[4] محمد أمنضور: مرجع سبق ذكره، ص39،38،37.

وهذه الرؤية تنطلق من الطبيعة التي مرت بها الرواية العربية الجزائرية، التي تميزت بالوعي النقدي المبسط لمكونات العمل الروائي، وهو« منظور يبني على أسس كلاسيكية في تطور النص الروائي المتخيل المتكامل والبنية الثلاثية للشكل. وتقوم على مقدمة وعقدة وحل، مما يجعل نسق النظام السردي لأحداث تتابعيا يخضع في الأغلب إلى نظام التعاقب الزمني.» [1]

لقد ظهرت الرواية العربية بالجزائر أول ما ظهرت كجنس أدبي يتبع مسار الرواية العربية التقليدية، حيث تكون الرؤية من الخلف هي الغالبة وصيغة ضمير الغائب هي المهيمنة، وهو ما يعلل كثافة الوصف وانحسار أفق التخيل، خاصة ما نلمحه في مرحلة التأسيس هذه الفترة التي حملت مضامين و أشكال تواكب المرحلة المعيشة من نصر واستقلال وظهور حركات وطنية متنوعة سببها الاستعمار، حيث مثلت ثورة التحرير أحد أسئلة المتن الروائي الجزائري الأساسية، في اللغتين الفرنسية والعربية، قبل الاستقلال وبعده حتى صارت الثورة وطن الأدباء على حد تعبير الأديب الجزائري الراحل"كاتب ياسين"[2].

ولدت "رواية الحريق"1957 للكاتب الجزائري "نور الدين بوجدرة" في ظل سيطرة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية "كالحريق، والدار الكبيرة لمحمد ديب" و"نجمة لكاتب ياسين"، و"الأفيون والعصا لمحمد معمري" وغيرهم إذ غيرت الرواية الجزائرية رؤيتها التقليدية في فترة وجيزة بعد الاستقلال وكذا نزوعها الدائم إلى الماضي ومحاولة تمثله في الحاضر.

لقد تمكن هاجس التجاوز من الكتاب الجزائريين بعد دخول عناصر الحداثة والتجريب كتعدد الرواة وتكسير خطية السرد، خاصة سنوات الثمانينات والتسعينات، حيث برزت أسئلة جديدة مثلت مادة خامة لجيل جديد من الكتاب تمرد على نمطية الرواية الواقعية التاريخية في شكلها ومضامينها تغيرت طريقة رسم الشخصيات فتحولت من كائنات حية توهم بواقعيتها وهي تتوفر على خصائصها النمطية إلى شخصيات ذهنية تمارس وجودا إشكاليا

[1] بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص81.

[2] ينظر: بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص115.

داخل النص بعد أن اخترقت النمطية وتحولت إلى مشروع روائي لا تكتمل ملامحه الأساسية إلا عند انتهاء الرواية.[1] وقد عملت الممارسة النصية الجديدة على جعل الفضاء والشخصية والزمن علامات لغوية تشتغل ضمن استثمار استعاري من سماته التفكك والتقطع والتداخل، فلا بطولة إلا للنص ولا نصية إلا في التعدد والتركيب والانفتاح والتناص بما هو تحيين وحوار مع كل المرجعيات الممكنة القديم منها والجديد الأصيل (التراثي) والمعاصر(الغربي).[2] وبعد أن امتلك الكاتب حريته الواعية في مجال الكتابة الروائية انطلق باحثا عن الآليات الإبداعية الجديدة، التي تضمن له البقاء والتفرد والتميز، فالإبداع حسب رأي "آلان روب غرييه" بحث « يخلق نفسه بحيث يفرز أسئلته الخاصة بنفسه. الكاتب يبحث لكنه يجهل حقيقة ما يبحث عنه.» [3]

لقد تنوعت طرائق الكتابة الروائية عند"الجيلالي خلاص" و"بشير مفتي" و"إبراهيم سعدي" و"أحلام مستغانمي" و"فضيلة الفاروق" وغيرهم، والأكيد أنهم سيسيرون على مسار"ابن هدوقة" و"الطاهر وطار" و"الأعرج واسيني"، فالحداثة في الرواية العربية الجزائرية ارتبطت بأفق التجريب لتحقيق المغايرة الروائية عبر الضرب في مسالك المغامرة الشكلية واللغوية، وهو ما يجعلها تستثمر العديد من العناصر التي كانت مغيبة داخل المشهد الأدبي الجزائري عامة والروائي خاصة كتوظيف أشكال من التراث المحلي، والعربي والإسلامي والعالمي، واستلهام التاريخ في شتى تجلياته وأبعاده، واقتحام المحرمات السياسية والجنسية والدينية.[4] وانتقلت بذلك الرواية العربية الجزائرية من التقليد إلى التجديد.

---

[1] بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص109.

[2] بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص358.

[3] محمد أمنظور: إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص67.

[4] بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سبق ذكره، ص155.

## 4- التجريب وأفق الوعي الجمالي في الرواية الجزائرية:

إن الحديث عن الرواية الجزائرية التي تنتمي إلى مفاهيم التجريب والحداثة يستدعي حديثا عن الإنجازات التي أرستها في بعدها الجمالي خلال المرحلة الأخيرة. سواء تعلق الأمر بالمستوى الأسلوبي أو التقني أو بالمتخيل الحكائي، لتظل قضية ابتكار العوالم الجديدة التي لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها الأعمال السابقة أو المتزامنة، المميزة بمنطقها الداخلي وبنيتها التشكيلية وجماليتها الخاصة.[1] أهم غاية للتجريب على اعتبار أن الحداثة الروائية تملك موضوعي للمعرفة الأدبية، ووعي تاريخي بمحمولاتها الجمالية، وليست ممارسة شكلانية تشتغل على اللغة والهذيان وتغطس في مياه البلاغة والبديع.[2]، وتنسف جمالية التمثيل، مما يجعلها تقضي أفق انتظار القارئ المفترض وتطورات الواقع الجزائري الموضوعي، إذ ما سلمنا بأن الخطاب الروائي هو بنية لغوية سردية دالة وهو عالم خاص من الأساليب والأحداث والعلاقات والأمكنة والأزمنة.

وعليه فالكتابة الروائية الجزائرية المنفتحة على التجريب والمنزاحة عن الخط التقليدي، تقوم أساسا على بناء فني جديد وسرد جديد، وصيغ مغايرة لأنماط السائدة في أفق البحث والتساؤل لاسيما أمام التحولات التي طرأت في الجزائر والبلاد العربية والعالم كله.

فلئن كان الروائي يقوم ببناء نص روائي يوهم المتلقي بواقع ما، انطلاقا من الحكاية بأبعادها التخيلية، التي لا تلقي بالقارئ خارج المدار الروائي، وتجعل من الكتابة حريصة على التجدر ضمن أنساقها ومرجعيتها الاجتماعية والرمزية والتاريخية، وتتصادى مع محمولاتها الثقافية بامتداداتها في الوعي والذاكرة والجسد وبالتالي تعيد

---

[1] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، مرجع سبق ذكره ، ص 14.

[2] العلام عبد الرحيم و آخرون: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، مرجع سبق ذكره، ص 129.

الاعتبار لأسئلة الذات ولغتها البوحية[1]، فإن الأمر من زاوية أخرى يطرح قضية الواقع العيني الذي تحيل عليه الرواية على اعتبار النص الروائي انعكاسا للواقع الذي ينتجه القارئ بعد تأويله.

فما يرويه الراوي والشخصيات أحيانا ، داخل زمن السرد بعتبر في النهاية حكاية، تؤسس للخطاب الروائي، وما ينقله الراوي من الواقع الخارجي التاريخي هو أيضا مجرد حكاية من الحكايات الموجودة في النص، هذان المستويان يؤسسان معا لمفهوم المتخيل الروائي.[2]

وعلية فوضع الحواجز بين الواقع و المتخيل ضرب من الوهم ليس إلا، يقول واسيني الأعرج في هذا الصدد: «لم تعد الحكاية رديفا باهتا لمتجليات الواقع العيني، والرواية العربية أدركت هذه المعضلة متأخرة، في كثير من نماذجها فالواقع نفسه الذي كانت تحيل إليه لم يعد منتظما ومعقلنا، وخسروا واقعيته الوهمية، ودخل في أنماط غرائبية تجاوزت الرواية كإمكانية تعبيرية ذاتها .»[3]

ومن ثم ندرك أن تجريب أي نمط جديد في الكتابة الروائية، ينهض على ابتكار عوالم متخيلة جديدة، وهنا يجب على الرواية أن تؤسس عالمها الداخلي الخاص، وتلغي و تزحزح في الوقت ذاته العالم المحيط بها وتكتب تاريخها الخاص، لكسب إشارة الجمالية والشعرية، ومن ثم يتوجب على الكاتب أن يحررنا من عالمنا الضيق، ويسمح لنا بالرحيل على العالم المتخيل، وهذا طبعا يتطلب مجهودا جماليا ووعيا بالواقع، ويتطلب هاجسا معرفيا وجماليا، وبحثا في التقنيات والآليات.

[1] العلام عبد الرحيم و آخرون: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، مرجع سبق ذكره، ص 129.

[2] سعيد يقطين: القراءة والتجربة / حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص81.

[3] واسيني الأعرج: المتخيل الروائي والتاريخي، مدارات الشرق بنيات التفكك والاختراق، مجلة نزوى، ع 9، يناير، عمان، للصحافة والنشر والإعلان، 1997، ص 50، 51 .

# الفصل الثاني:
# مظاهر التجريب في روايتي -حالة حب- و-أمين العلواني-

## تمهيد

إن المقصود ببنية الحدث الكشف عن طبيعة الحدث في حد ذاته ثم الكشف عن العلاقات التي تربط الأحداث في الخطاب الروائي أي البحث عن الحدث من حيث الجوهر، ومن حيث النسق الذي تظهر به الأحداث بشكل عام في الرواية.

الغالب على "فيصل الأحمر" في معظم أعماله الروائية السابقة المزج بين التخيل الواقعي وبين السيرة الغيرية أو الذاتية حيث أنه بدل التركيز على شخصية رئيسية واحدة أو قصة حياة شخص، فإن الكاتب في رواية "حالة حب" و "أمين العلواني" سوف يدفع بنا إلى جهد وكفاح شديدين في قراءة روايتيه،كفاء ما بدل فيها من عرق إبداعي مميز يصل إلى حد الغرابة الجمالية على ما اعتاده القارئ من ألفة سردية فيما يعالج من روايات معاصرة، ولعل هذه الجدلية الخصيبة بين الغرابة والألفة وإخراج السرد الروائي غير مخرج العادة هو ما حدا بنا إلى الغوص في هذا العالم الروائي الصعب الجميل، القريب البعيد.

## 1- التجريب على مستوى الحدث:

يعد الراوي عنصر مهما من عناصر المتن السردي، فلا يقل دوره أهمية عن العناصر الأخرى ذلك أن السرد يقوم على ركيزتين هما: « القصة التي تحتوي الأحداث والشخصيات والتانية هي الطريقة التي يقدم بها الكاتب هذه القصة وينقل بها هذه الأحداث فلا وجود لحكي أو لقصة دون وجود شخص يحكي ويقدم لنا هذه القصة، هذا الأخير هو الراوي وهو« واحد من شخوص القصة، غير أن الاختلاف المسجل بينه وبين مختلف الشخصيات يعود إلى أنه في بعض الأحيان ينتمي إلى عالمها الذي يضمن لها التحرك، فعالم الراوي يكون أكثر اتساعا من زمان ومكان الشخصية.»[1]

---

[1] عبد الرحيم الكردي: الرواية والنص القصصي، دار الجامعيات، القاهرة، ط2، 1996، ص15.

إن هموم الراوي سواء على لسان شخوصه أو على لسانه كسارد أو على لسانه مضمنا في الأحداث والمواقف تعكس وعيا تنظيريا فائقا.

ونظرا لأن رواياته تنتمي إلى نمط الرواية الجديدة فهو يوظف تقنية تيار الوعي في بناء الأحداث والشخوص والزمان والمكان ولغة السرد والفضاء السردي إلى آخر مكونات النص الروائي في الرواية.

من هذا المنطلق الفني لدى الكاتب في بناء روايته وجدناه قد تحرر من منطقية الأحداث وخطية الزمن وتقليدية البناء الفني للشخصية أو البناء التقليدي للحبكة، فهي لا تحتوي على حدث هام بالمعنى التقليدي وليس بها مغامرة بالمعنى المتداول في السرد الروائي.

فإذا بدأنا برواية "حالة حب" نجد السارد يصور المقتطف السردي من خلال الفعل الماضي(كان) الذي يعبر عن"هو" الذي يوهم بحقيقة ما حدث، وكأن ما حدث لم يكن حادثا مع الراوي نفسه.

«كان يتساءل عشرات مرات.» [1]

«كان يرغب في سماع صوت الحق .» [2]

«كان قلبه يقول: نعم...وجوارحه تقول: نعم...نعم. .» [3]

«كان يفضل أن يكون إلى جانبها في أي مكان.» [4]

ولعل الأشكال المختلفة والمتعددة لظهور الراوي في النص الروائي يعكس الحالة الشعورية له، مما يخلق تعقيدا في الشخصية، فهذه الضمائر هي مجرد زوايا تعكس صورة الشخصية.

---

[1] حالة حب، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص21.

[4] المصدر نفسه، ص23.

إن الكاتب الراوي لا يفعل شيئا ولا يفسر ولا يحلل، إنه غائب تماما لكنه حاضر من خلال قدرته على الوصف والترتيب والتنظيم وتتبع التفاصيل الدقيقة التي نستطيع من خلالها تتبع الحدث رويدا رويدا حتى تتضح ملامحه.

ففي رواية "أمين العلواني" الحدث المحوري أو المركزي الذي تتمحور حوله كل أحداث الرواية هو عبارة عن لحظة تخيل، حيث يتخيل الأحمر أن العلواني يقرأ كتاب حياته والذي كتبه الأحمر قبل زمن بعيد ليبحث عن هذا الأحمر ويكتب عنه.

هذا الحدث البسيط المعقد خلق في الرواية نوعا من التقاطع بين الممكن واللاممكن، بين المعقول واللامعقول، فتشعر كأن الكاتبين هنا يتأمل أحدها الآخر عبر مرآة يصعب تحديد ما إذا كانت زمنية تصل بين زمنين بعيدين جدا أم أنها نفسية شعورية تعكس ما بداخل الناظر إليها (ما يحب، ما يكره، ما يتمنى، ومالا يتمنى، ما هو عليه وما يريد أن يكون عليه)، كما أن القارئ قد يختلط عليه الأمر في تحديد الحقيقة والانعكاس فكلاهما حقيقي بطريقة ما، وكلاهما هو مجرد انعكاس للآخر.

فالعلواني هو مجرد انعكاس رآه إن لم نقل أوجده الأحمر لكاتب في زمن قادم، قد يكون يوما حقا وقد لا يكون، قد يتحول إلى حقيقة يوما ما وقد يبقى مجرد فكرة، ليأتي مالك الأديب ويخبرنا أ، تلك الفكرة أ, نلك الشخصية المتخيلة قد تحولت إلى حقيقة، وأن أمين العلواني قد ولد وعاش حقا، أما الأحمر فهو بالنسبة للعلواني انعكاس لكاتب من زمن مضى وهو موجود وحقيقي.

وهنا يجد القارئ نفسه تائها بين الحقيقة والخيال، بين واقع كائن وواقع لم يكن، أو واقع أراد له الكاتب أن يكون.

في رواية "حالة حب"

تنوعت الأحداث بين واقعية وغامصة بتنوع الشخصيات في الرواية، فالأحداث التي تجمعه ب"لارا" هي أحداث تبدو غامضة غير مفهومة تدور في مخيلة الكاتب مما خلق فضاء في الرواية يجتمع فيه المعقول واللامعقول يبعث في قارئه الشك والتردد في تحديد طبيعة الحدث وزمانه ومكانه.

لم يحاول الكاتب الوصول إلى تفسير عقلاني ومنطقي لهذا الحدث الغامض بل كان يكتفي بلحظة المعايشة التلقائية العفوية قانعا بما تقدمه تلك المشاهد والأحداث شأنه شأن النائم الحالم.

أما بقية الأحداث فواقعية تتمحور حول حدث واحد هو رحلة البحث عن الإجابة عن السؤال: هل الحب واحد أم متعدد الأطراف؟. فالكاتب جمع عدد من الأحداث واستثمرها وألف بينها بعد أن أخضعها لمنطق الرواية مما أفضى إلى تنوع فظاءاتها واختلاف أزمنتها وتعدد شخوصها.

فالرواية الجديدة لم تعد أداة تفسير بل أصبحت وسيلة تعبير وتصوير شاهد على ما جرى ويجري من تفكك واضطراب.

ومما نلاحظه في هاتين الروايتين إطاحة بالحبكة المتكاملة التي تسري في خط مستقيم وتفضي إلى نهاية سببية، ففي رواية "حالة حب" نجد أربع حلقات مستقلة تربط بينها طبيعة علاقة الكاتب بالفتيات الأربعة، أما في "أمين العلواني" فنجد تصويرا لحياة كاتبين من زمنين مختلفين.

ومن خلال وضع المشاهد الروائية المتعددة بعضها حداء بعض وبعضها يتوالد عن بعض، يبدأ معنى الحدث في الإبانة.

فنجده في "رواية أمين العلواني" يقول:"ونترك الآن الكلام للعلواني والأحمر تداولا كي يكتب كل منهما الآخر.

«**الاحمر**:

وتغيرت طرق القراءة في زمان العلواني فكان مرتاحا جدا لذلك الميكرفون العاقل (...) فتتهاطل موسيقى باخ الربانية على الجدران وتملأ نفس العلواني=

**العلواني**:

والأحمر غاضب دوما ...مكشر على أنيابه(...)كلمتان وقنبلة ... نصوص شعرية...قصص...فصول في النقد وفصول=

**الأحمر**:

= بالمشاعر...(صوت إضافي/ليل في الغابة) (...) وكان العلواني يقضي أوقات طويلة في جمع ما يسميه أدوات تهييج أو ما يسميه أحيانا الدماغ الثاني(...) اكتفى العلواني ككل أدباء زمانه بالإتكاء على ما هو موجود من فلسفات وأذواق (...) الجمل المفتوحة هي التحقيق العظيم لكل الأحلام التي يحلم بها الأدباء والمفكرون مند أقدم الأزمنة حينما كانوا يتمنون معرفة المتلقي أو ذاك، فيعودون إلى أعمالهم قبل إداعتها وطرحها على القراء، فينقصون ويضيفون...

أما العلواني قد جاء=

**العلواني**:

=فلسفية...رسائل علطفية...كلام الغير حوله،نجاح وفشل متعانقان(...)طاقة كبيرة...مقدرة جبارة وظروف عسيرة(...) ثم يختطف الغير تقنياته في الحكي ويشتهرون هم=

**الأحمر:**

=ووجد التكنولوجيا فتحت على أطياف الفضاء...

**العلواني:**

= ويغرق هو في دوامة الحسد والغيض والسب والشتم... »[1]

أما في رواية "حالة حب" تحت عنوان: "من عادتها(لارا) من عادته(الكاتب)"

« من عادتها أن تبتسم بمجرد رؤيته، على وجهها وهي مع الكاتب تعبير مستمر عن سعادة غامرة منعشة..."

حينما يراها هو يتزحزح عن الوقار الذي تعود عليه...يسمي ذلك عقدة الأستاذ...

من عادتها أن تمد يدها لتلمسه...

من عادته أن يضع رأسه على حجرها... »[2]

الكاتب هنا يعدد لنا عادات "لارا" وتصرفاتها عند التقائهما، تقابلهما عادات الكاتب وتصرفاته، هذه المقابلة تعطي صورة عن طبيعة الحدث(اللقاء بين الكاتب ولارا)، والجو السائد الذي كان يتسم بالرومانسية والهدوء.

وتحت عنوان "من عادتها (سهام) من عادته(الكاتب)":

«_ من عادتها أن تغضب باستمرار وتعود إلى حالتها الطبيعية بسرعة "أنا طيبة وقلبي أبيض خال من الضغينة"

[1] أمين العلواني، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2017، ص78،81.

[2] حالة حب، ص39،38.

_ من عادته أن لا يغضب إلا حينما يكون هناك سبب وجيه للغضب، فإذا فعل لا يعود ألى حاله الطبيعية إلا بعد يومين أو ثلاث"مشاعري محترمة ونفسي عزيزة، لا أتعامل معها باستخفاف مثلك"

وعلى مر الأيام تشكل جدار برلين فصارت قبالة كل صفة لديه صفة أخرى تعاكسها تماما لديها:

_ تحب الكلام مع الأكل / يكره الكلام أثناء الأكل.

_ يحب التعري في كل لحظة /تشعر بالبرد والقشعريرة فتكره التعري.

_ يحب القراءة صامتا / تكره القراءة وتزعجه أثنائها.

_ يحب المشي/تعشق السيارة.

_ يسهر / تنام .»[1]

في هذه المقارنة حدد لنا الكاتب صفات زوجته سهام التي تناقض صفاته فأعطانا لمحة عن جانب من جوانب حياته الزوجية وهو الجانب السلبي إن صح التعبير.

ومن خلال هاتين المقابلتين نلاحظ:

في مقابلته الأولى بين "الكاتب" و"لارا" ركز على جانب الشعور، الجانب الرومانسي من الحدث فذكر صفات أحبها في "لارا" مما خلق نوعا من الترابط والتوافق والتكامل.

بينما في مقابلته الثانية بين "الكاتب" و"سهام" ركز على العادات اليومية البعيدة عن الجانب الرومانسي وعدد العادات الناقضة تماما لعاداته مما خلق نوعا من التنافر وعدم التوافق.

وإذا كانت "لارا"تمثل الواقع المتخيل و"سهام" تمثل الواقع المعاش الذي يعيشه الكاتب، فهذا الاختلاف يعكس لنا ما كان يفتقد له الكاتب في حياته فلجأ إلى تصويره في كتاباته وخياله.

بدأ الكاتب بتصوير الواقع المتخيل والذي أوجده من أجل سد الفجوات وإتمام النواقص الموجودة في واقعه المعاش، لأنه أحس بالانتماء لهذا الواقع والاستقرار لوجوده كذات على عكس الواقع الذي يعيشه.

[1] حالة حب، ص41،43.

## 2- التجريب على مستوى الشخصية

تأخذ الشخصية موضعا هاما في المتن الروائي، فهي المحرك الوحيد للأحداث كما أن هذه الأخيرة تدور حولها، ولا يمكن وجود عمل روائي دون شخصية كما أنه لا وجود لدراسة تحليلية دون التطرق إلى عنصر الشخصية الذي يساعدنا على فهم البناء العام للعمل الروائي.

فالشخصية الروائية تتميز في وصفها «بالخيال الفني الروائي وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتطورها وأن تعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط لأنها شخصية من اختراع الروائي فحسب.» [1]

كانت الرواية التقليدية تركز كثيرا على بناء الشخصية والتعظيم من شأنها لكن الرواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشخصية فأعارتها أذن صماء وعينا عمياء فلم تكن تأبه له.

يرى"عبد الملك مرتاض" أن الشخصية « عبارة عن عالم معقد ومتباين، وتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الثقافات والأهواء والأفكار والطبائع البشرية.» [2]

وهذا ما جسده" فيصل الأحمر" في روايته "حالة حب" من خلال شخصياته المتعددة .

الشخصية الأولى في "حالة حب" هي الكاتب بطل الرواية، وهو رجل من أصول ريفية يغادر قريته إلى المدينة لأسباب مهنية ويعيش تحولا عصريا وثقافيا هناك،واختار الروائي شخصية الكاتب عمدا حتى يترك لنفسه مساحة تحرك واسعة لرسم حالة القلق وتقلب المزاج والسؤال والشك والتحليل الدقيق لكل التفاصيل.

ومن الملاحظ على هذه الرواية انفتاحها على النسق الأنثوي وعدم هيمنة النسق الذكوري، فكانت معظم الشخصيات أنثوية وهي أربعة، وللمرأة أنساق متعددة هي:

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية التطبيقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 1997، ص26.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سبق ذكره، ص93.

مستهترة، لامبالية، مزاجية، غيورة جسدتها "سهام" الزوجة التي تعيش حالة خوف مستمر.

قوية، مثقفة، متحررة، جسدتها "رانيا"مديرة دار النشر الذكية الجميلة.

البسيطة الهادئة التي جسدتها "أحلام"الصحفية .

أما الشخصية الرابعة فهي شخصية ذهنية من وحي خيال الكاتب يوجدها متى شاء وينهي وجودها متى شاء، كأنها شخصية دمية لا سلطة لها ولا قرار جسدتها "لارا".

ونجد أيضا شخصية "السبتي" صديق الراوي الذي كان يقصده بين الحين والآخر

هذا الاختلاف بين شخصيات الرواية هو ما يمنح الرواية بعدها ورؤيتها، فبتعدد الأصوات السردية المتناقضة يتم عرض مختلف أشكال التفاوت بين المواقف والآراء والأحاسيس مما يعطي الرواية موضوعية أكثر.

أما شخصية السارد وهو« الشخص الذي يروي حكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أو تخيلية ويقابل المرسل في نظرية التواصل.»[1] ولا يشترط أن يكون اسما معينا فقد « يكون مجرد صوت يستعين بضمير ما ليصوغ بواسطته المروي.»[2] كما هو الحال في هذه الرواية، فالسارد هنا مجرد صوت استعان به الكاتب ليسرد لنا الأحداث والوقائع، فقد اكتفى بذلك دون أن يعطيه بعدا آخر.

فالكاتب «لم يركز كثيرا على بناء الشخصية والتعظيم من شأنها والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب، ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها.» [3] بل كانت شخصياته تتضح للقارئ من خلال مدلولات وهي مجموعة ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص وبواسطة تصريحاتها وسلوكاتها.كأن غايته أن يثبت للقارئ لا تاريخية هذه الشخصيات ولا واقعيتها بل لا وجوديتها، لكن على أنها كائنات من ورق مثل اللغة.

---

[1] ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988، ص33.

[2] عبد الله ابراهيم: السردية العربية، مرجع سبق ذكره، ص12،11.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سبق ذكره، ص 48.

أما الشخصيات في "أمين العلواني" نجد:

**1_شخصيات رئيسية**

أمين العلواني

فيصل الأحمر

**2_ الشخصيات الثانوية**

- محمود خلوفي (زميل مبدع)

- عباس

- مديحة ريمشاالعلواني

- خالد دبوش( أديب _ صديق العلواني)

- عبد الغني خمار( أديب _ صديق العلواني)

- غنية بنوشة( صديقة العئلة _ مهتمة بالأدب)

- بول باولز( رئيس نادي مؤشري الموضة)

- بسام مغزلي(رئيس نادي القراء)

- الصادق يحياوي (أديب صديق العلواني)

- يوسف مغليسي (أديب صديق العلواني)

رشيد قادر وجمال العاتري من نادي هواة المطالعة

أما شخصية البطل في رواية "أمين العلواني" فقد اختفى البطل بالمعنى التقليدي الذي يتسلسل من البداية متصاعدا ناميا نحو الذروة، وهذا الموازي السردي الجمالي لفكرة اللابطل.

فنجد البطل المتحرك أو البطل المتعدد أو البطل بالتناوب.

إذا نظرنا إلى الغلاف والعنوان نجد أن البطل هنا هو "أمين العلواني" لكن بمجرد قراءتنا للرواية نجد أن كل من العلواني وفيصل الأحمر يتناوبان على صفة البطل، فالعلواني بطل لرواية كتبها فيصل الأحمر، والأحمر هو بطل لكاتب وهو العلواني، وإذا قلنا أن "مالك الأديب" كتب وترجم كل هذا فيجوز القول أن الأحمر والعلواني كلاهما بطلا رواية لمالك الأديب والذي هو بدوره بطل لرواية لفيصل الأحمر،

فالبطل في هذه الرواية موجود غير موجود وهو بطل متحرك.

مما يمكن ملاحظته في هاتين الروايتين أن الروائي اتجه في تصوير الشخصيات إلى تصوير أفراد عاديين بعيدين عن البطولة والمثالية، كما اتجه في تصوير الشخصية إلى البعد الذاتي النفسي وأغواره واضطراباته.

## 3_ التجريب على مستوى التيمة

يعتبر المسكوت عنه تيمة عريقة في تاريخ الكتابة، إذ تمتد جذورها إلى أعرق الحضارات العالمية، التي عبرت عنها بشتى الأساليب و الفنون و اللغات، و لم يكن التراث العربي بمنأى عن تناولها حيث تخاطب بها أصحاب النِّكاتِ و المِلَحِ، و الشعراء و جُمّاع الأخبار الذين قدموا عنها صوراً في مصادر من قبيل البيان و التبيين للجاحظ(الجزء الرابع)، و عيون الأخبار لابن قتيبة(باب النساء)، و أسهب فيها الأصفهاني في أغانيه، و الهمداني في مقامته [الشامية] التي عمد كثير من المحققين و الناشرين إلى حذفها لم احتوته من مسكوتات الخطاب و

المشاهد. و لم تكد تختفي هذه التيمة من كتابات العرب في كل العصور حتى وصلت إلى عصرنا، حيث عرف بها السرد أكثر من الشعر.

و قد عمد المعاصرون من أهل الأدب إلى حصر تيمات المسكوت عنه في ثلاثة مواضيع: (الجنس- السياسة- الدين)، و هي الكلمات التي يمكن اختصارها في عبارة [ج ـ س ـ د، أو جسد] ، التي تناولها الروائيون بأساليب تفاوتت بين المباشرة و الإيحاء، و التلميح و التصريح. إذ لا يمكن أن تتساوى نسب استعمال هذه التيمات الثلاث، في الخطاب الذي عادة ما يميل إلى تكثيف أحدها على البقية، و لذلك مصوغات أسلوبية، و منظورات فنية، و مقصديات موضوعية و ذاتية تحايث الخطاب السردي.[1]

لاجدال أن جزءا كبيرا من الروائيين الجزائريين استوعبوا الواقع ووعوه فنيا وأدركوا عمقه وأعادوا بنائه، وخلقه عبر اللغة والتخييل، مما يعني الميل التجريبي، والتحول على صعيد الوعي بالكتابة التجريبية وقد تأسس هذا التحول على قاعدة أن« الرواية يمكن أن تكون نوعا أو نصا أو نصا وأنها لا تتحدد على قاعدة المادة الحكائية التي تتخذها أساسا لانبثاقها الخطابي.»[2] فعمد الروائي إلى مزج الواقع (الذاتي) بالمتخيل الفني والتاريخي بالروائي مما يضفي على الرواية طابع الحيوية.

فتزعزعت بذلك الاختيارات الثقافية والفكرية والجمالية السابقة مما جعل النص الروائي الجزائري يمارس انتقالية إبداعية على مستويات عدة شكلت تيارا يجمع بين هوس التجريب في اتجاهات مختلفة أفرزت معايير جمالية مغايرة قد تحمي الخطاب الروائي الجزائري من النمطية والتكرار ومن ترسب ثقافات أدبية ذات توجه سياسي واجتماعي مشبع بالحس الثوري والنضالي، يقول صاحب رواية "أمين العلواني" والتي صنفت ضمن روايات الخيال

---

[1] ينظر: مداخلة الدكتور محمد الأمين بحري-جامعة بسكرة-، عنوان المداخلة: تيمة المسكوت عنه في الرواية الجزائرية المعاصرة بين التواصل و القطيعة الملتقى الوطني للنص الروائي الجزائري ونظرية الفهم،20 /19 نوفمبر2014.

[2] العلامة عبد الحميد وآخرون: سؤال الحداثة في الرواية التجريبية، مرجع سبق ذكره، ص78.

العلمي: «أن تكتب رواية من الخيال العلمي ـ أخيرا ـ معناه أن تكون من المجانين اللذين يتخلصون نهائيا من الجلدية ومن سلطة أنساق المجتمع العاقل وأنظمة النطق، وواجبات الاتجاه السياسي... .» [1]

كل روائي حاول أن يجرب شكلا روائيا جديدا يعكس تجربته الفكرية والنفسية والجمالية اتجاه ذاته والمجتمع وحتى الكون.

وهذا ما نجده في رواية "أمين العلواني" حيث عمد الأحمر إلى خلق عوالم ممكنة تفكك العوالم القائم بوعي انتقادي، فصور لنا واقعا يريد أن يراه أو واقعا محتمل دون إنكار الواقع أو الهروب منه؟

كأن الرواية هي رؤيا لمستقبل ممكن الحدوث، إلا أن هذه الرؤيا قد تتحقق وقد لا تفعل، وهذا المستقبل قد يأتي وقد لا يفعل، لذا لابد للكاتب أن يتحلى بالشجاعة الكافية ليخوض مغامرة تصوير المستقبل، وهذا ما عبر عنه فيصل الأحمر في قوله: «أن تكتب رواية خيال علمي معناه أن تتحلى بشجاعة وجرأة معينة لأن ما يتخيله الواحد منا حول شكل المستقبل غالبا ما يأتي المستقبل ليظهر سخافته وضعف مخيلة صاحبه.» [2]

والكاتب هنا لم يكن يهدف إلى تصوير المستقبل أو الواقع المحتمل الذي كان يريده بقدر ما كان يريد أن يصور موقفه من الواقع الذي يعيشه، وكأن الكاتب غير راض عن هذا الواقع فحاول إيجاد البديل وفق رؤية تتخطى التوقعات انطلاقا من هذا الواقع المرفوض، فجمعت الرواية بين الواقع واللاواقع، بين الحقيقي والخيالي.

كما نجد إشارة لموضوعي الحب والجنس والدين في الرواية، فنجد موضوع الجنس في مواضع قليلة منها:

---

[1] فيصل الأحمر: أمين العلواني، دار المعارف، الجزائر،ط1، 2008، ص6.

[2] المصدر نفسه، ص5.

«دار ابن العاشرة أمام الحاسوب حول العالم واكتشف شيئين أساسيين: الأجساد العارية من جهة، ودهشة الأشياء المعقدة... .»[1]

«"08 /2035/10: رانيا لا تحب إلا نفسها..."لماذا لا تتقدم إلى الأمام ولا تتأخر إلى براءتك الأولى...تريد الجماع...ماذا أفعل ياربي. »[2]

«الحق الحق أقول لكم...شيئان لا يجب أن ينسيا: الجنس والأكل إذا حان أوانهما.»[3]

أما الحب والمرأة فنجده في تجارب العلواني المحدودة:

«"2035/07/07: رانيا أجمل من كل شيء... سأحبها حتى أكرهها وآن ذاك أتوب...غفرانك اللهم. .»[4] .

«"2035/11/18: لم تكن رانيا تحبني... كل ما أحبته هو إثبات قوتها وتسلطها علي أنا الشاعر... .»[5]

أما موضوع الدين فنجده في قوله:

«...وبدأ يفكر في أهم عشرة أشياء يجب تحقيقها فكتب أول شيء:

المحافظة على العلاقة مع الله. .»[6]

«إلا أنه خاف أن يجد نفسه يكمل بالطريقة نفسها فأعاد القائمة من جديد:

[1]أمين العلواني ،ص7.
[2] الصدر نفسه، ص31.
[3]الصدر نفسه، ص27.
[4]الصدر نفسه، ص31.
[5] الصدر نفسه، ص32.
[6]الصدر نفسه، ص28.

المحافظة على العلاقة مع الله وما يترتب عنها مثل إرضاء الوالدين والمعاملة الحسنة للجار والقريب والمسكين.»[1]

« (...) الاستقامة في السلوك، إسداء النصيحة، إخراج الزكاة من الأموال، الحج إلى مكة، قيام الليل أحيانا... التشبه بالرسول صل الله عليه وسلم،...حب الرسول صل الله عليه وسلم وصحابته،...حب القرآن وتعليمه للصغار، نشر الدعوة الإسلامية...،حب الخير أين ما كان والوعي بمصير الأمة الإسلامية.»[2]

«ساعة: علوم القرآن وإسلاميات أخرى.

الإطلاع على سير الأنبياء جميعا...حيواتهم متشابهة... .»[3]

**أما عن التيمة في "حالة حب"**

تميزت رواية "حالة حب" بحضور جنس المرأة بشكل واضح في مختلف الفصول، ومادام حضور المرأة في الرواية فإن هذا يعد جرأة من الكاتب الذي واصل خرق قانون القيم، فاستطاع بلغته الجريئة أن يلج المحرم الأول في الثقافة العربية منذ القديم، حيث نقل لنا موضوع الحب والمرأة بكل شجاعة فصور لنا علاقات البطل الجنسية، وقد رسمت بدقة أزمة الحب الحقيقي بين الإحساس الحقيقي وتخمة المفاهيم المتوارثة وكذلك المتوفرة في عالمنا الحديث، التي وهبت العاشق إلماما بالمعرفة وحرمته من سحر الشغف والدهشة.

"حالة حب" هي ذلك الإحساس المعقد الذي يعيشة العاشق حين يقع في شباك الحب ويجد نفسه لا يفقه فيه شيئا بعد ما كان يظن أنه ملم بأدق التفاصيل.

[1] أمين العلواني، ص28،29.

[2] المصدر نفسه، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص 33.

أما اجتماعيا فالرواية تسلط الضوء على عسر التعبير عن الحب لدى الفرد الجزائري وتعالج إشكالية ممارسة الحب في مطلع القرن الحادي والعشرين في بلاد عربية مسلمة مثل الجزائر شهدت القلوب فيها صراعا بين التقاليد والثقافات والعقائد وأنماط العيش وصراعات الأجيال المتعاقبة والثقافات المتنافرة.

## 4- التجريب على مستوى الفضاء:

« الفضاء في الرواية مكون من بين مكوناتها الأخرى، أي أنه يشكل بنية من بنيات الحكي، ومع ذلك، فهو يستحق بجدارة أن يكون" عنصرا مهيمنا "في العمل الروائي، بمعنى أن كثيرا منا لروايات العالمية والعربية تستحق أن يطلق عليها بعض النقاد" رواية الفضاء"، في مقابل روايات أخرى تهيمن عليها عناصر أخرى، من بين مكوناتها لترتبط ببنيات الحكي، كمكون السرد وطرائقه في ممارسة اللعبة السردية، ومكون الشخصيات وتفاعلاتها واحترابها وظهورها كقوى فاعلة، ومكون الزمن باعتباره تداخلا بين أزمنة يهيمن عليها الزمن المطلق.
كل ذلك لا يعني أن الرواية التي تتميز باشتغالها على الفضاء الروائي لا تستحضر هذه المكونات ولا تشتغل على بنائها روائيا ،بل إن الرواية التي يهيمن عليها حظور عنصر الفضاء تمارس كل هذه المستويات التي تبني عالم الرواية وتشكل في صورته في الواقع أو فيما فوق الواقع من خلال تشخيص العوالم التي يحفل بها الفضاء الروائي، وهي عوالم لا يمكن أن توجد إلا من خلاله وفيه، مما يمنحها خصوصيتها المحلية، وحضورها الجمالي والدلالي وهو ما يعني أن النص الروائي يقيم اعتبار خاص لمكونات الفضاء(فضاء مفتوح في مقابل فضاء مغلق)/(فضاء يحمل إشارته الواقعية في مقابل إحالته على رموز الأمكنة ومعانيه) /(فضاء متوتر، ينفتح على الفضاءات الأخرى) / (يتسع للواقع كما يتسع للحلم) / (فضاء للدهشة والكشف والاكتشاف).»[1]

لا بد بداية من التفريق بين الفضاء الروائي والمكان، فالفضاء الروائي يتشكل من مجموعة الأمكنة في الرواية، والتي تتحرك فيها الشخصيات وتدور فيها الأحداث، فالفضاء كمصطلح أكثر اتساعا وشمولا من المكان.

[1] محمد عز الدين التازي: الرواية والفضاء الروائي، مداخلة مقدمة لندوة الرواية العربية، رابطة أدباء الجنوب، أغادير، من27إلى30 ماي،2011،ص1.

بعد أن كانت الرواية تهتم برسم صورة المكان، بدءا بموقعه الجغرافي إلى طبيعته وأبعاده وأدق تفاصيله، في محاولة لإعطاء صورة فوتوغرافية للواقع ( المكان الواقعي) استنادا على مرجعية واقعية، جاءت الرواية الجديدة للتخلي عن ذلك، فأصبح وصف المكان نابعا من وعي الكاتب ورؤيته الفنية وحتى خياله، فنجد المكان فيها لا يستند لأي مرجعية واقعية ماعدا المرجعية الفنية الروائية التي أنتجته،فهو مكان لفضي يصنعه الكاتب من خلال اللغة وفق تقنية التخييل. فأصبح الروائي« يقدم لنا دائما حد أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن.» [1]

## الفضاء في رواية حالة حب

تنقسم الأمكنة في رواية "حالة حب" إلى:

**الأمكنة المغلقة:**

«أماكن تخضع مساحتها لنوع من المحدودية والتقلص، وهي التي حددت مساحتها و مكونتها كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته ،أو بإرادة الآخرين ،لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية الجغرافية الذي قد يكشف عن الألفة والأمان، أو قد يكون مصدرا للخوف والذعر.» [2] ومن بين هذه الأماكن نجد: البيت المكتب، دار النشر، كلها أماكن مغلقة ولكل منها دلالتها الخاصة.

---

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي، ( من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص53.

[2] ينظر :حسين فهد: المكان في الرواية البحرينية (دراسةفي ثلاث روايات :الجدوة –الحصار –أغنية الماءوالنار)، فراديس للنشرو التوزيع،البحرين، ط1، 2003، ص163.

**البيت :**

يعتبر البيت مكانا هاما في حياة الإنسان، وكما هو متعارف عليه، فإنه المأوى الذي تأوي إليه جميعا لمخلوقات طالبة الراحة والأمان والاستقرار، ويذهب "غاستون باشلار "بقوله إلى« أنه واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ...فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا.» [1]

وقد أولت الرواية الجزائرية المعاصرة أهمية كبرى للبيت، واعتبرته عنصرا جماليا، إذ كان الخاتمة التي تنهي بها الشخصية يومها، وإذا كانت الرواية التقليدية قد احتفت بالصورة الرومانسية للبيت الصورة « الآمنة ، الهادئة، البريئة كمكان يحتضن ذكريات ساكنه ويمثل رمزا لكل ما هو جميل وحميمي.»[2] فالرواية المعاصرة تغيرت رؤيتها لهذا الفضاء وأصبح للبيوت مدلولها المتسم بالقبح الباعث على الانقباض كما هو الحالة في رواية"حالة حب" فالكاتب هنا بدلا من أن يجد في البيت فضاء استقرار وطمأنينة أصبح يحس فيه بالضياع، فأخذ يبحث عن ذاته خارج هذا البيت، فالبيت لم يعد يمثل ذلك الفضاء و الملجأ الدافئ الذي تلجأ إليه كل الكائنات، فتغير مشاعر الكاتب نحو البيت حجب صورته الجميلة وجعلها أكثر ضبابية.

« لاحظ الكاتب تغير مشاعره التدريجي صوب الجو العام في البيت وفي الكتابة بقدر ما كان حريصا في الماضي على نبش تربة الولع والشعور القوي والحس الاستثنائي في كل شيء يعيشه أو يمارسه أو حتى يمر به...» [3]

**المكتب**

هو بوابة لفضاء من نوع آخر، مفتلح هذا الفضاء هو لحظة تأمل وجرة قلم.

« فلنذهب إلى مكان مغلق... سئمت البحر...

بجرة قلم دخل المؤلف غرفة مكتبه...شغل موسيقى موزار.» [4]

---

[1] غاستون باشلار:جماليات المكان، تر :غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص37.

[2] شريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن،2009 ، ص27.

[3] حالة حب، ص61.

[4] حالة حب، ص29.

والمكتب هنا يختلف عن المكتب في قوله:«دخل المكتب...أخد القلم...خط الكلمة الأولى...كانت لارا..» [1]

فالمكتب في المثال الأول يختلف عن المكتب في المثال الثاني؛ فهو مكان أدبي يخلقه الكاتب من خلال اللغة فلقاء الكاتب بلارا حدث غامض، زمانه غامض وكذلك فضاؤه، فيصعب على القارئ تحديد مكان اللقاء وكيفية حدوثه وانتقال أحدهما إلى فضاء الآخر.

**الأمكنة المفتوحة**

هي أمكنة ذات مساحات مفتوحة غير محددة «شبيهة بالمسارح المنفتحة على الهواء الطلق، تتحرك فيها الشخصيات بكل حرية دون موانع عدا ما تمنعه الضوابط والأعراف والقوانين التي تنظم الحركة الإنسانية فيها»[2] هذه الأمكنة المفتوحة قد تحقق للإنسان المودة والحب، كما أنها قد تحمل الحياة، الفشل...ولكن رغم ذلك فهو مكان إيجابي للإنسان كالبحر والغابة مثلا.

**البحر**:

عبارة عن مكان غامض وممتع، أصبح مكانا يلوذ به الإنسان هروبا من الأزمات العاطفية، يقصده الإنسان عندما لا يستطيع أن يواجه واقعة الذي لا يرتضيه فيكون في حالة رفض ومقت لهذا الواقع.

وهو أكثر القوى الكونية مهابة وجمالا وهو مكان لامتناهي واتساع هائل ومصدر رزق حياة الإنسان، شغل الروائيين وشكل لدى بعضهم هاجسا من هواجس الكتابة الروائية.

وحتى يخرج الراوي من الأزمة النفسية التي ولدها البيت والأماكن الأخرى انتقل إلى البحر الذي يمثل من الناحية الجغرافية أغلب مساحات الأرض، فالبحر في نظر الكاتب مصدر أنس وطمأنينة له.

---

[1] حالة حب، ص56.

[2] عيسى بلخباط: تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيظر، بسكرة، 2015-2015، ص142.

« ماذا يمثل بالنسبة إليك؟

الجمال...الجمال الطبيعي...العربي والصدق...القوة...اللامبالاة بالآخرين...الهدوء...الألفة...الصداقة الأمينة...الاطمئنان.» [1]

ومن المواضع التي ذكر فيها البحر:

« فلنذهب إلى مكان آخر...سئمت البحر... .» [2]

« استلقيا عاريين على شاطئ البحر.» [3].

« هذا المكتب يقرفني...هل يمكن أن آخدك معي إلى مكان آخر(...)أو أي قاعة شاي مطلة على البحر. .» [4]

« للبحر لغاته الخاصة.» [5]

« هل تحبين البحر؟ » [6]

« لقد قلت لي أنك ترغب في شفتي على شاطئ البحر...فلنذهب إلى الشاطئ بعد شراء المهدئ... » [7]

**الغابة:**

ترمز إلى كثافة أغصانها ووعورة تفاصيلها الداخلية المليئة بالنباتات والأشجار...الخ، وهي فضاء مكاني تجمع بين تضادية المفتوح والمغلق والواضح والغائب والبارز والغائر والظاهر والباطن.

---

[1] حالة حب، ص181.
[2] المصدر نفسه، ص29.
[3] المصدر نفسه، ص180.
[4] المصدر نفسه، ص181.
[5] المصدر نفسه، ص181.
[6] المصدرنفسه، ص89.
[7] المصدر نفسه، ص89.

ودلالة التجول في الغابة له طعم اللذة المجهولة والمغامرة السحرية والخروج عن العادي والمألوف.

«كانا يسيران في الغابة –كما هي الحال مساء الخميس–كان يطوق خصرها بيمناه فيما تطوق هي خصره بيسراها، وهي مشية يحبها كثيرا(...) »[1]

أما الفضاء في رواية "أمين العلواني"ينقسم إلى:

## 1. فضاء واقعي:

تنوعت فيه الأماكن بين مفتوحة ومغلقة مثل:

**–البيت:**

«يبقى أن هذه البداية التي كانت في البيت ظاهرة محمودة ككل الظواهر المحيطة بأي فتى وحيد أبويه...فاكتشف على حاسوب البيت القديم موسوعة المبروكة»[2]

«كما لم يمن ممنوعا على أي شيء في بيت أبيه... »[3]

«لاتزال تسبب لي الحرج حتى حينما أكون بمفردي في البيت »[4]

**– المدرسة:**

«كان ذلك اليوم حاسما بالنسبة للمعمل والمدرسة »[5]

---

[1] حالة حب، ص31.
[2] أمين العلواني، ص6.
[3] المصدر نفسه، ص6.
[4] المصدر نفسه، ص26،27.
[5] المصدر نفسه، ص8.

« فكر في العودة إلى دروس المعمل والمدرسة » [1]

«كان العلواني قد عاد إلى المعمل والمدرسة ليعيد الفصل الأخير مع آخرين يصغرونه سنا » [2]

**- السوق وحدائق الأحياء:**

« ثم يأتي موعد التقليد الذي كان عرضا تمثيليا سحر الجميع في المدرسة في حدائق الأحياء في السوق» [3]

## 2- فضاء إلكتروني:

**- الشبكة(المواقع الإلكترونية):**

« بحث العلواني على الشبكة عن مواقع السفر ومواقع العمل الأسود... » [4]

« وبعد أسبوع من دروس الشبكة بدأ يشعر بالملل وفكر في العودة إلى دروس المعمل والمدرسة» [5]

«كما حقق مشروعا آخر هو الإنخراط في موقع خاص بمجانين الجملة» [6]

«كان دماغه يهرب إلى سبعين موقفا مما كان يزوره في ساعات الدرس» [7]

«...وذلك بالإنخراط في مواقع تسمح له بجمع مقتطفات أدبية... » [8]

« اقترحت السيدة مديحة ريمش العلواني إصدار القوائم الضخمة في الملاحضات على الشبكة ليطلع عليها المتفاعلون » [9]

---

[1] أمين العلواني، ص18.
[2] المصدر نفسه، ص22.
[3] المصدر نفسه، ص13.
[4] المصدر نفسه، ص17.
[5] المصدر نفسه، ص18.
[6] المصدر نفسه، ص19.
[7] المصدر نفسه، ص22.
[8] المصدر نفسه، ص23.
[9] المصدر نفسه، ص63.

مما نلاحظه في هاتين الروايتين أن الأمكنة لم تكن الغاية منها تقديم صورة وصفية وإنما التعبير عن الحالة النفسية، فالكاتب لم يصف الأمكنة ولم يقدم لنا تفاصيل دقيقة بل اكتفى بذكر أسماء الأمكنة فقط.

ومما يمكن الإشارة إليه أيضا هو عدم استدعاء ثنائية (القرية /المدينة) باعتبالرها الثنائية الشائعة في الخطاب الجزائري والعربي عموما.

## 5- التجريب على مستوى الفضاء النصي (الفضاء الطباعي):

إذا كان الفضاء الروائي مكون سردي لا يوجد إلا من خلال اللغة متضمنا مشاعر والتصورات المكانية والزمانية التي تعبر عنها الكلمات فإن الفضاء النصي هو الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة، وهي مظاهر التشكيل الخارجي للنص ولها دلالة جمالية وقيمية .[1]

تشير"سيزا قاسم"إلى « أن النص الروائي يخضع إلى تنظيم مكان أخر من حيث تكوينه المادي فان الرواية تأتي في شكل كتاب يطبع بخطأ وعدة خطوط مختلفة وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل وتضبط الجمل وعلاقاتها علامات وترقيمها وفواصل ونقاط، وكل هذه الوسائل تستخدم استخداما جماليا يخدم البناء الروائي»[2]، وماهذا الوصف الذي تقدمه الباحثة إلا وصفا للفضاء الطباعي.

يعد الفضاء النصي فضاء مكانيا، لأنه يمثّل المكان الذي تتشكل عليه الكتابة بمختلف مظاهرها؛ أي الحدود الجغرافية التي تحتلها مستويات الكتابة النصية، ويشمل ذلك تصميما لغلاف ووضع المطالع، وتتابع وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها من المظاهر الشكلية للنص .ويمكن حصر مظاهر تشكل الفضاء النصي في الديوان الشعري عبر عدة أشكال حسب الموقع الذي ينتمي إليه الفضاء النصي.

---

[1] ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، مرجع سبق ذكره، ص72.

[2] -سيزا قاسم : بناءا لرواية، مرجع سبق ذكره، ص7.

إن المكان الورقي هو المسرح الذي تعرض فيه هذه المنتوجات اللغوية، وما الصفحة إلا حيز يخضع لبعدي الطول والعرض وعندما نقف على هندستها فنحن سنهتم بعمارة الكتابة داخل هذا البعد المحدود الذي يعني «لحدود التي تشغلها الكتابة المطبوعة في مساحة أوراق الرواية وأبعادها وأنماط الكتابة المستخدمة من حيث الأفقية والرأسية والتأطير ومساحات البياض والسواد في الصفحة.» [1]والتقائها معا تشاكلا واختلافا أو تماهيا وتداخلا وهو ما سيشكل لدينا هذا الفضاء.

**الغلاف**

يعتبر الغلاف الواجهة الأولى التي يستقبلها المتلقي،لهذا فأهميته بالغة بالنسبة للمضمون بدرجة أولى، وللتسويق بدرجة ثانية، « فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص.»[2] فنجد كل من المؤلف والناشر يركزان اهتمامهما عليه، أما مساحته فتتضمن عادة تفاصيل يقوم كل منها بوظيفة محددة نذكر منها:

-الكتابة : ونميز منه أنواع حسب وظيفتها فمنها ما هو خاص بالديوان كعنوانه واسم الشاعر وأحيانا العنوان الفرعي وغيرها من المعلومات ومنها ما هو خاص بالناشر والمطبعة والسعر وغيرها من المعلومات حول المسائل التسويقية والمتعلقة بالجانب التجاري.

-الرسوم والأشكال: تحتل مكانة على الغلاف حيث تشارك الكتابة في رسم معالم دلالة الديوان.

-اللون: هو ما يملأ الفضاء في الغلاف، ونجده في ثلاث مناطق محددة يشكل كل منها حيزا يملأه، وهي مساحة الكتابة على اختلافها، ومساحة الرسوم والأشكال، ومساحة لخلفية الغلاف ومايحمل، ويأخذ اللون دلالات خاصة مع كل مساحة حسب نوعه ودرجة شدته وانتشاره، وعلاقته بباقي الألوان والمساحة التي يحتلها وخلفيته والشكل الذي يملأه.

[1] مراد عبد الرحمان مبروك :جيوبوليتكا النص الأدبي" تضاريس الفضاء الروائي نموذجا"، دارا لوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (دط)، 2002 ، ص155.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص123.

إضافة لما تقدم هناك عنصر آخر متعلّق بالغلاف وله دور في تشكيل تصور نهائي حول الرواية، وهو جهة الغلاف الخلفية التي تأخذ في العادة لون الغلاف، أولونا يقاربه.

## الغلاف في رواية "حالة حب"

الجهة الأمامية

الجهة الخلفية

### الكتابة والألوان

نميز بين العديد من الكتابات على الغلاف منها العنوان واسم المؤلف وأحيانا العنوان الفرعي وغيرها من المعلومات المرتبطة بالعمل، حيث تؤدي في مجملها دور خلق تصور مبدئي على موضوعه ولغته كما تعد هذه الكتابة أهم ما في الغلاف لأنها تحوي العنوان الذي يعمل دور بوابة للمؤلف، فهو أول ما يقرأ فيه، في حمل تكثيفا لهويته، لهذا فالعنوان يحمل مجموعة من الوظائف تساهم في إبراز قوة النص أما المساحة النصية التي يحتلها، ونوع الخط ولونه، فأهميته تكمن في جلب انتباه المتلقي، وهذا قبل تتبع لغته من حيث الدلالة والعلاقات التركيبية بين كلماته، وعليه فالمساحة النصية للعنوان شكل المظهر الأول الذي يتلقاه القارئ قبل فعل القراءة.

وفي رواية "حالة حب" يحتل المكتوب في غلاف الرواية حيز ضيقا، لكنه منتشر في معظم أجزاء صفحة الغلاف؛ ففي أعلى الصفحة يتموقع اسم الكاتب متوشحا باللون الحمر وببروز أقل من أجل لفت الانتباه وكأنه إشارة مرور حمراء لابد من التوقف عندها، وتحته مباشرة وبنفس اللون نجد كلمة "رواية" معلنتا عن الجنس الأدبي

للعمل، وجاءت مكتوب بشكل مائل قليلة بخط اليد والذي يعكس المرونة والحركية التي يتميز بها هذا الجنس الأدبي، كأنها تشير إلى اضطراب في البناء، فهذه الرواية ليست رواية بالشكل التقليدي الثابت لما يتخللها من تحريك في المكونات والبنى السردية.

وجاءت كلمة رواية واسم المؤلف باللون الأحمر والذي يعد لونا ساخنا فاقعا وحيويا مختلفا عن اللون الأبيض، فهو يأخذ أهميته في الحياة الإنسانية من ارتباطه بالدم وتحريك الانفعالات القوية كالإقبال على الحب والإثارة، والأحمر لون الحب والحرب والعنف والعاطفة فهو لون متناقض، وهذا ما تصوره هذه الرواية .

وفي وسط الصفحة وببروز أكثر تضيء جملة العنوان "حالة حب" ،وقد كتب العنوان بخط كبير مقارنة بغيره في الصفحة، كم أنه يظهر بخط مختلف من حيث النوع فقد كتب بخط نسخي بسيط كأنه خط اليد وهذا يضفي عليه نوع من البساطة والمباشرة وعدم التكّلف في الاختيار، وكانت حروفه مائلة فيها شيء من الزخرفة بعيدا عن حروف الطباعة المتناسقة ويدل نوع الخط على المرونة والحركية وعدم الاستواء والاستقرار وهذا ما يعكس عنوان الرواية، وعليه قدم في العنوان تصوير الطبيعة الحبكة وموضوع الرواية، الذي زاده لونه اتميز اوبعد ارمزيا خلاقا، فقد كتب العنوان بالون الأبيض وميزته هو الفراغ الذي لا يشوبه شيء، فهو غالبا ما يعبر عن النقاء والطهر والخير، وهذه الصفات هي صفات الحب.

هذا التناقض الموجود بين ما يعكسه نوع الخط وما يعكسه لون الخط، يعكس بدوره التناقض والاضطراب الذي عاشته شخصية الرواية.

ونجد نوعا آخر من الكتابة على الغلاف وهو خاص بالمسائل التسويقية كاسم الناشر والمطبعة والسعر وغيرها من المعلومات المتعلقة بالجانب التجاري، حيث نرصدها في أغلب الكتب المنشورة لنفس الدار، وعليه لا نعتبرها ميزة.

كل هذا كتب فوق فضاء أو سطح وردي، فجاء الغلاف باللون الوردي والذي يشير سواء في الأدب الاسباني أو الايطالي إلى عاطفة النساء، ويرتبط اللون الزهري بقوة مع الأنوثة، فنلحظ في الرواية طغيان الجنس الأنثوي.

**الرسوم والأشكال والعلامات غير اللغوية على الغلاف:**

تشارك مختلف الرسوم الكتابة في رسم معالم محددة لدلالة الرواية ،وفي أغلب تحلياته انجدها تأخذ شكلين مختلفي نفي الظهور؛ إما أن تكون رسوم واقعية مباشرة لتعبر على ما يدور في الرواية، أو تأخذ الشكل التجريدي غير المباشر،وفي رواية "حالة حب" نجد النمط الأول، حيث كانت اللوحة عبارة عن رسوم لثلاث نساء متبرجات بشعر عار طويل، صورة مناقضة لصورة المرأة في ثقافتنا؛ وهذا قد يدل على التحرر والاستقلالية التي أصبحت سائدة ، وهذه الصور أسفل الغلاف قد تمثل الشخصيات الواقعية في الرواية .

بينما تحتل الجزء المتبقي من مساحة الغلاف صورة ضبابية لامرأة تهيمن عليها لغة عدم الوضوح، كأنها شخصية شبحية أو طيف، والتي قد تمثل "لارا" الشخصية الورقية الخيالية التي تسكن ذهن الكاتب .

أما بالنسبة للجهة الخلفية من غلاف الرواية فنلفي صورة فوتوغرافية للمبدع وشهادات إبداعية ونقدية للناشر

**الغلاف في رواية "أمين العلواني":**

قبل دراسة الغلاف نشير إلى وجود نسختين

الأولى صدرت عن دار المعرفة سنة 2008، والثانية صدرت عن دار العين في 2017.

**الكتابة والألوان**

**نسخة دار العين2017**

يحتل المكتوب في غلاف الرواية حيزا ضيقا إذ يتمركز في منتصف صفحة الغلاف فنجد اسم الكاتب متوشحا باللون الأحمر على سطح باللون الترابي والذي يدل على الكآبة وتقلب المزاج، كما يدل على الصمود والكفاح كأنه يعكس واقع الكاتب، تحته مباشرة اسم"مالك الأديب" بخط رقيق، مقلوب ومشطوب.

كتب اسم "فيصل الأحمر" بخط بارز دلالة على أنه الكاتب الفعلي للرواية، على عكس"مالك الأديب" الذي يفترض أنه كاتب هذه الرواية أو السيرة، فجاء اسمه مقلوب ومشطوب كأنه يلغي عنه صفة الكاتب تحته مباشرة نجد عنوان الرواية بخط واضح وبارز وبلون أسود على مساحة بيضاء، كمحاولة لإبرازه ويدل اللون الأسود على السلطة والغموض كأن"أمين العلواني"هو البطل والشخصية المحورية لهذه الرواية، بينما جاءت كلمة "رواية" بلون بني وحجم صغير كتشكيك في تجنيس هذا العمل الأدبي وجاء اسم دار النشر بشكل عمودي في أسفل الصفحة.

**الرسوم والأشكال والعلامات غير اللغوية:**

كان تشكيل الغلاف ذو طابع تجريدي تتربع عليه مجموعة أشكال وألوان تحمل دلالات سيميائية يحيط به اللون الأخضر الذي يوحي بالهدوء والحياة الرغدة والاستقرار والنماء.

الغلاف"فرانكشتاين"من تصميم"كريم محمد"والذي جاء اسمه مكتوبا بشكل عمودي بخط رقيق مشطوب في الجهة الخلفية من الغلاف.

نجد صورة العين تنظر باتجاه الإطار الخارجي للغلاف ويفصلها عنه اللون الأصفر الذي يوحي بالطاقة والأمل وله علاقة بالجانب الروحي والفلسفي للإنسان؛ أي أن الرواية قد تمثل نظرة تأملية فلسفية للحياة.

كما نجد على يسار الصفحة لوحة بلون بني كتب عليها أرقام ومعادلات وصورة لجهاز كومبيوتر توحي بالتطور العلمي والتكنولوجيا.وكل هاته الأشكال التي توحي بالتطور تتموضع في الجزء العلوي من الغلاف.

أما على الجهة الخلفية للغلاف إلى جانب حيثيات النشر والطبع واسم مصمم الغلاف نجد كلمة للناشر.

**نسخة دار المعرفة 2008**

**الكتابة والألوان**

يكسو الواجهة اللون الأخضر والذي يدل على الهدوء والحياة الرغدة والاستقرار والنماء.

نجد اسم المؤلف "فيصل الأحمر" في أعلى الورقة مكتوبا باللون الأحمر. وقد يدل اللون الأحمر على الخطر فهو بمثابة تنبيه للمتلقي وتحذير، وفي نصف الصفحة نجد العنوان "أمين العلواني " بحجم أكبر وبنفس اللون وجاء بين

شولتين كإشارة إلى أهميته وللفت انتباه القارئ، وجاء اسم "أمين العلواني" بنفس لون اسم فيصل الأحمر، كأنهما متساويان في الأهمية، وفي أسفل الصفحة نجد كلمة التجنيس "رواية" إلى جانبها دار النشر.

أما الجهة الخلفية فكانت مكسوة باللون الأزرق لون صفاء السماء والبحر وشفافية الشعور والاطمئنان. نجد اسم "العلواني "في أعلى الصفحة وفي وسط الصفحة اسم "فيصل الأحمر" ثم كلمة التجنيس"سيرة"، فوجود العلواني مكان الأحمر والأحمر مكان العلواني جعل العلواني يتحول إلى الكاتب والأحمر يتحول إلى بطل بينما تتحول الرواية إلى سيرة، وجاء الخط في الجهة الخلفية للرواية غير منتظم يشبه إلى حد ما خط طفل صغير لا يجيد الكتابة ويدل هذا على نوع من العبث بمواقع الشخصيات الروائية ووظيفتها فالبطل راوي والراوي بطل إذ يمكننا القول أن "العلواني"صورة عن "الأحمر" نفسه.

والاختلاف بين التجنيس في الواجهة الأولى والثانية (رواية/سيرة) يخلق نوعا من الالتباس، يصعب على القارء تحديد جنس العمل الأدبي.

**الرسوم والأشكال والعلامات غير اللغوية:**

كان الغلاف يحتوي على صورة واحدة في الأعلى، هي صورة نافدة تطل على الفضاء كأنها باب لبعد آخر فيخال لنا أن الرواية رحلة نحو الفضاء.

هذا التضارب والاختلاف الذي أصاب صورة الغلاف وشتتها يمثل تشتيتا بصريا للحقيقة النصية للخطاب، لأن تغيير صورة الغلاف هو أشبه بتغيير داخلي لمضمون نص الرواية.

أما بالنسبة لبقية العتبات كالإهداء والتصدير والمقدمة فهي غائبة تماما في رواية "حالة حب" وفي أمين العلواني نجد اختلافا بين النسختين فلا وجود لهاته العتبات في نسخة"دارالعين"على عكس النسخة الأخرى حيث نجد في الصفحة (3) مقدمة بقلم"نبيل دادوة"تليها في الصفحة (5) تصديرا بعنوان "فاتحة"والتي جاءت على شكل أحكام نقدية حول أدب الخيال العلمي أو رواية الخيال العلمي حيث انتقد الواقع المعاش وقدم مفهوما مغايرا لهذا الواقع.

ومما جاء فيها « كان نيتشيه يتحدث عن "تعدد الحقائق"رادعا ثقة "مرحلة الأنوار" في الوعي بالمحيط وثقتها في قدرة العقل على إدراك الجواهر ... ونتحدث اليوم عن "تعدد الواقع"...هل الواقع ما نضنه نحن واقعا؟ هل الواقع ما نعيشه في اليقظة أم أن اليقظة حالة غير حقيقية نغوص فيها متى اسيتقضنا من النوم... » [1]

وجاءت الصفحة التي تليها عنوانها عبارة عن تساؤل عن بطل الرواية، وفي محاولة الكاتب للإجابة عن هذا التساؤل قدم لنا ما يشبه بطاقة فنية أو تقنية عن هذا البطل، فعمد إلى فرض هذه الشخصية على المتلقي، وكانت أول سطر « أمين العلواني مولود وحي يرزق...وأحداث حياته أمامك في الكتاب...مالك الأديب موجود وهو كاتب سيرة أمين العلواني الأديب المشهور... » [2] حاول الكاتب إضفاء نوع من الواقعية على هاته الشخصيات العلوانبي ومالك الأديب غير أنه غير أن المتلقي يجد نفسه في دوامة أو ما يشبه الأحجية التي يصعب على القارئ العادي حلها، « أغلب ما في الكتاب أعمال من تأليف أمين العلواني الذي هو بطل ترجمة مالك الأديب التي هي رواية لفيصل الأحمر الذي هو بطل لكتاب أمين العلواني الذي هو بطل لكتاب مالك الأديب الذي هو بطل رواية فيصل الأحمر كما ورد في ترجمة للعلواني كتبها مالك الأديب الذي أوجده أول مرة فيصل الأحمر الذي هو»[3]

فأمام هاته الشخصيات التي يصنع بعضها بعضا ويكتب بعضها بعضا يصعب تحديد الكاتب والبطل.

وفي الصفة التي تليها بعنوان "أمين العلواني سيرة"« يتحول العلواني من طيف إلى شخصية حقيقية،فالكاتب وبطريقة غير مباشرة يفرض على المتلقي صورة لهذا العلواني؛ فبعد وقوف المتلقي أمام أحجية الصفحة السابقة والتي جعلت صور الشخصيات تتداخل وتتشابك يفاجئه الأحمر بمعطيات ثابتة فكونه شخصية يعرفها نقاد وقراء يوحي بمكانة عالية،"أمين العلواني اسم يملأ الدنيا... » [4]

[1] أمين العلواني، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص7.

[3] حالة حب، ص7.

[4] المصدر نفسه ،ص8.

**العناوين الداخلية**

**في "حالة حب"**

بلغت العناوين الداخلية في هذه الرواية 68 عنوانا وكل عنوان يعبر عن حدث معين وسنحاول رصدها كما يلي:

- امرأة من ورق، ص7
- شبه له، ص9
- المرأة عنقها، ص11
- شبكة العنكبوت، ص14
- نحن بخير، ص17
- مثل سهام، ص49
- الإنسان حيوان، ص52
- ترك البيت، ص56
- ثاني أكسيد اللامبالات، ص58
- ماهو، ص61
- جل من لا ينسى، ص63
- خطيئة نسيان،ص65
- نسيان الخطيئة، ص67
- زمن متغير، ص69
- الذكورة طبعا، ص74
- نافدة الفرج فتح/كسر، ص76
- المد والجزر، ص79
- بمرور الأيام، ص34
- من عادتها لارا، من عاداته الكاتب، ص38
- من عادتها سهام، من عاداته الكاتب، ص41
- خطان متوازيان، ص44
- ياإلاهي، ص47
- نظراتها فيها شيء، ص163
- نظراتها...، ص166
- بيتزا الأجبان الثلاث، ص168
- علاقة إشكالية بالكتابة، ص172
- الحذر الطبيعي، ص175
- أحتاج إلى فترة تفكير، ص178
- حدثيني عنك !، ص180
- الإطمئنان، ص182
- أحترم/أحب، ص187
- Amor u respeto ?، ص193
- كاتب في المعمعة، ص201
- فجأة، ص206

- أنا أكتب، ص82
- نفسي، ص84
- رحمة الله عليه، ص86
- لم يكن راغبا في الكتابة، ص88
- خطان متوازيان سهام/لارا، ص91
- مختلفة، ص94
- الخطيئة الوحيدة، ص97
- فجأة...، ص208
- الخطيئة الوحيدة، ص99
- في النهاية إذن، ص213

نلاحظ من خلال رصدنا لهاته العناوين أن فيصل الأحمر قسم الرواية إلى فصول صغيرة حيث نكاد نجد عنوانا في كل صفحة، وكل فصل يعبر عن حدث معين، وعمد الكاتب إلى الربط بين هاته الأحداث بطريقة جديدة، فنجد عنوان الفصل هو كلمة أو جملة من الفصل الذي قبله، فهاته الأحداث التي تبدو متفرقة ومستقلة عن بعضها البعض هي في الحقيقة سلسلة من الأحداث المترابطة.

**" في أمين العلواني"**

بلغت العناوين الفرعية في هذه الرواية 8 عناوين منها ماعنون بالأرقام، ومنها ما عنون بأسماء الشخصيات أو عناوين عادية وسنحاول رصدها فيما يلي:

1، ص5

2، ص35

عباس، ص40

تجليات الهباء، ص46

3 مرة أولى الشقوق، ص62

3 مرة ثانية فيصل الأحمر مرآة...وحقيقتان، ص71

3 مرة أخرى لغتي، ص97

4 تسجيلات أخرى بمناسبة الخمسين سنة، ص110

**توزيع البياض والسواد:**

يشير لحميدان يإلى أن البياض يعلن عادة عن نهاية فصل أونقطة محددة في الزمان والمكان وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني كأن توضع في بياض فاصل بختمات ثلاث ( * * *) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر[1].

ومن خلال روايتي"حالة حب" و"أمين العلواني" سنقف عند أهم ثنائية مشكلة للفضاء الطباعي وهي ثنائية السواد والبياض.

فنلاحظ في رواية"أمين العلواني" تكثيفا في السواد أمام البياض وكأننا أمام كاتب متلهف لإلقاء الخبر ...، لذلك نجد السواد يتوزع على حساب المساحة الكلية طولا وعرضا ويكون ذلك خاصة إذا كان الكاتب بصدد السرد أو الوصف، إلا أن هذا التكاثف يقل في مواضع مثلا:عندما عمد البطل إلى تلخيص يومه في جملة بسيطة، فتحولت يومياته إلى مجموعة جمل متتالية:

« وبعد أصناف الاختناق اهتدى إلى تقنية بسيطة هي استعمال كلمة أو تعبير بسيط فقط يلخص اليوم كله فتحولت يومياته إلى شيء من هذا القبيل:

السبت 19 جوان 2031: صمت السنديان

---

[1] ينظر: حميد لحميداني بنية النص السردي، مرجع سبق ذكره، ص5.

الأحد 20 جوان 2031: صليحة

الإثنين 21 جوان 2031: التاريخ الحديث » [1]

كما نجد فراغات بين الأسطر في مواضع عدة إلا أن هذه الفراغات تتقلص حينما يسرد الكاتب سيرة العلواني فيسترسل في الكتابة كأنه يعبر على أن هذه الشخصية أكبر من أن توصف وتذكر أخبارها على الورق فيحاول استغلال كل جزء من الورقة ليقدم كما اكبر من المعلومات.

ومن أمثلة ذلك في سرد الكاتب لحياة أمين العلواني نجده يسرد الأحداث دون انقطاع: « ولد أمين العلواني في شتاء عام 2017، وهو العام الذي سمي في ما بعد بعام الفدراليات التي ظهرت أو تجسدت عام ذاك...ولم يكن يوجد في وسطه ولا في قسمات الوجوه التي حضرت مولده ...كان أمين العلواني بدينا منذ طفولته فعاش حياة منطوية، بعيدا عن الأصدقاء الذين كانو يتفننون في اختراع كنيات توحي تلميحا أو تصريحا ببدانته ... » [2]

نلاحظ أن الكاتب في هذا السرد الذي يقدمه لنا يرص الكلمات رصا دون أن يترك فراغا للصمت أو التقطيع الزمني، فكانت الألفاظ في السطر الواحد تبلغ حوالي عشرة كلمات.

وتوحي هذه الطريقة عن تزاحم الأحداث والأفكار في ذهن الكاتب، أو ربما يوحي بأهمية كل حدث من حياة هذة الشخصية.

أما في رواية "حالة حب" فنلاحظ طغيان البياض أو الانقطاع والذي كثيرا ما يأتي ليعلن عن شيء جديد أو حدث غير معهود أو عن موضع تأمل، ويظهر ذلك في معظم صفحات الورقة، فطول السطر يتراوح بين عشر كلمات وكلمة واحدة فنجد الكاتب يكتفي أحيانا بكلمة واحدة أو كلمتين في السطر ونرى ذلك من خلال الحوار.

---

[1] أمين العلواني، ص9،10.

[2] أمين العلواني، ص5،6.

ونجد السارد يترك فراغا بين الأسطر وهذا الفراغ لا يعني الانقطاع الزمني أو السردي فالكاتب يضع نقاطا ليعبر عن أنه فضل السكوت كما قد تكون دلالة على فتح المجال أمام القارئ للمشاركة في بناء النص .

إن وظيفة البياض هو تحميل البنية اللغوية بمختلف الإيحاءات التي يمثلها القارئ وبالتالي ينفتح النص على قراءات متعددة تثريه فهدفه توليد معان مختلفة.

إذا اعتبرنا المساحات البيضاء هي مساحات سكون لا تشهد أي بناء بينما المساحات السوداء هي مساحات نشاط وحركة فيمكن القول أن رواية "أمين العلواني" جاءت حركية يتخللها السكون أحيانا على عكس رواية "حالة حب" التي جاءت سكونية إلا في بعض الأحيان.

**نوع الكتابة:**

تتشكل الصفحة من السواد والبياض وهنا سنقف مع السواد دون البياض والذي يمثل الكتابة أو كما يسمى الفضاء الخطي

تتميز رواية " أمين العلواني " بتعدد أشكال الكتابة وأهمها بروز الكتابة الأفقية في أغلب الرواية فنلاحظ أن الكاتب يستغل الصفحة إلى أقصى حد ممكن من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار نتيجة تزاحم الأفكار في ذهن الكاتب فمثلا في الصفحة 40 تحت عنوان "عباس" نجد الكاتب يسرد لنا في 50 سطرا موزعة على ثلاثة صفحات تتراوح فيه ألفاظ السطر الواحد بين عشر كلمات واثنا عشر كلمة دون أن ينقطع السرد ويتجلى هذا في معظم صفحات الرواية لذا يمكن القول أن الكتابة الأفقية احتالت حيزا مهما من الفضاء الطباعي في هذه الرواية.

ونجد نوعا آخر من الكتابة هو الكتابة العمودية أو الرأسية وتتم « باستغلال الصفحة بطريقة جزئية، فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو على اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها.» [1]

ومن صور هذا النوع من الكتابة في رواية " أمين العلواني" نجد:

« المديح...المفاتيح...

كل المعابر تدخلني زوبعات القصور

المديح ...الحصى يرتمي خطوة خطوة...

معبري صوب كل مكان أثير

المديح الهواء الذي أحتويه

الذي يحتويني

...

المديح الكلام الجميل...

يدغدغني آتيا من مراكب تركب ظهر الأثير

المديح الدنى...

والحرام الذي نشتهيه...

---

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص56، 57.

الحلال الذي نفتديه... »[1]

نص المديح جاء على شكل الكتابة العمودية على اليمين ويعد أقل الأحجام في هذا الشكل، يعادل كلمة أو كلمتين وأحيانا نصف سطر.

وقد تأتي الكتابة في وسط الورقة ومثال ذلك:

« النساء التكشف في ظلمة المنتأى

والعطور الغريبة من قارة لا ترى

النساء مغامرة لأنامل في عالم قاتل

في ضباب كثيف، على معزف صامت غمرته الصلاة

...

النساء اللذائذ عبر شفاه حريرية...وصدور عبيرية

وحضور جحيمية

وشعور المشارق تشعل بعض بحور المغارب »[2]

جاءت هذه القصيدة بشكل عمودي في وسط الصفحة تراوحت أطوال أسطرها بين كلمتين وتسع كلمات

---

[1] أمين العلواني، ص51،52.

[2] أمين العلواني، ص115.

ومن أنواع الكتابة الأفقية نجد العناوين التي وردت وسط الصفحة مثل:"عباس"، "تجليات الهباء"،"(3) مرة ثانية فيصل الأحمر...مرآة وحقيقتان"، منها ما يحيل إلى شخصية خصص لها الفصل ومنها ما كان عنوانا لعمل أدبي، ومنها ما يحيل إلى حدث معين.

رواية "حالة حب" جمعت بين شكلي الكتابة الأفقية والعمودية فمثلا إذا أخدنا الفصل بعنوان "نظراتها"نجده يقسم السرد إلى فقرات وهي كالآتي:

« يوم الاثنين مساءا...

لسبب ما الصدف الغريبة أو حركة النجوم الخفية في رحم السماء...كان يحب يوم الاثنين ...

وتستمر الفقرة إلى غاية السطر السابع تليها فقرة من ثلاثة أسطر كالتالي:

اختارت مينا مساء الاثنين موعدا بينهما...شيئا يحبه كثيرا

ثم تأتي الفقرة الأخيرة من ستة أسطر كانت كالآتي:

كان الكاتب (ككل الكتاب منذ سيدنا آدم) مغرم بالمجد...» [1]

جاءت الكتابة هنا أفقية على شكل فقرات تفاوت حجمها وكذا طول أسطرها فتراوح مابين ثلاثة كلمات وثمان كلمات.

كما نجد الكتابة العمودية والتي تتمثل في الحوار مثل:

« – منذ يومين لم نقل شيئا...هل تجدين هذا الأمر اعتياديا

...

[1] حالة حب، ص166،167.

- هل أخطأت في حقك ذون أن أدري؟

...

- هل هاتفتي أمك ثانية؟

- لماذا تقول هذا؟

- الحمد لله أنك قطعت إضراب الكلام » [1]

يعد هذا النموذج أقل أحجام الحوار يعادل ثلاث كلمات أو أكثر، وقد يأخد الحوار شكلا آخر كأن تتحاور شخصيتان ويطول رد أحدهما إلى سطرين أو ثلاث مما يجعل السرد يغلب على المقاطع الحوارية ذات الكتابة الأفقية كالآتي:

«-إذا كنت تمضي معها هذا الوقت الرائق فلما تحتاج إلي ...أنا الافتراضية ؟

-لست كذلك لارا...انت أروع شيء يحدث في حياتي...آه حبيبتي لو تعلمين كم أنا مرعب لفكرة أنك ذات يوم ستتركينني ...أو أموت دونك أو تموتين ولا أملك القلم المناسب لخلقك... » [2]

وقد يتضمن الحوار مقاطع سردية للسارد يصف فيها الحالة الشعورية للشخصية، كما أن كلام الشخصية أحيانا يأتي على لسان السارد، فكان السرد غالبا على معظم الحوارات مثل:

«- أعتذر...إنها فترة عابرة وكفى...

كانت في عينيها دمعة مقهورة...

[1] حالة حب، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص28.

- لن أتحمل أن تنظر إلي بهذا الشكل...تعرف أنني أتعرى أمامك تماما وأهبك مالا يقدر بثمن ...

عادت إليه صورة الحبيبة التي تلبس لباس المحاسب، وتحمل كشف الحسابات...حبيبي/المال...رغم طول تمرسه بالأمر إلا أنه لم يكن يقوى على تجرع هذه الثنائية الشاذة..."حبيبي"و"أعطيك"...يقدر (أو لا يقدر) يثمن"

إنفجر:"كفي عن الحديث عن المال ! merde "

إنفجرت رانيا باكية...وقف الكاتب وانصرف... » [1]

في هذا المثال نلاحظ طغيان صوت السارد على معظم الحوار.

[1] حالة حب، ص152.

# الخاتمة

**الخاتمة:**

لقد خلصت دراستنا في التجريب في أعمال فيصل الأحمر الروائية "حالة حب" و"أمين العلواني" إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

– في مقاربتنا لمفهوم التجريب عرفناه لغة وتتبعنا مساره التاريخي حيث ظهر أولا في الحقول المعرفية والفلسفية لينتقل بعدها إلى الحقل الأدبي بفضل إميل زولا، ثم شاع المصطلح عند الكتاب والمبدعين.

– الرواية الجديدة هي شكل روائي يخالف الشكل الروائي الكلاسيكي والتقليدي.

– عمد الكاتب إلى التركيب بين الواقعي والمتخيل والمحتمل.

امتداد آفاق التجريب لدى الروائي من خلال استثماره مجموعة من التقنيات كاستحداث فكرة الفراغات والعنونة وترقيم المقاطع.

–اختلفت الروايتين في بعض مستويات التجريب ، واشتركتا في أخرى.

–حاول الأحمر المساس بكل بمكونات الرواية دون استثناء، فنجده جرب فيها كلها لكن بنسب متفاوتة.

– تجلى الخيال العلمي في رواية أمين العلواني وأيضا البعد الفلسفي،فالخيال فيها لم يكن سوى استشراف للمستقبل أو رؤيا لما سيأتي لأن الكثير مما فيها محتمل الحدوث مما جعلها تجريبية بامتياز

# الملاحق

## ملخص الرواية:

الرواية تصور لنا حياة بأربع واجهات مختلفة، تعيش فيها شخصية الكاتب الشخصية المركزية المحورية، والذي يعيش حالة خاصة من خلال التماهي ما بين عالم الكتابة والعالم الواقعي أين يسيطر العالم الخيالي على العالم الواقعي، معبّرا عن فقر معين في هذا الواقع .والرواية تطرح إشكالية فلسفية مفادها :هل الحب واحد أم متعدد الأطراف؟.

والكاتب هنا يعيش علاقات خارج الحياة الزوجية مع" سهام"، منها ما هو علاقة ذهنية من خلال تماهيه الكبير جدا مع الشخصية التي يكتب حولها" لارا "وما هو الانجذاب التام صوب الخليلة" رانيا "مديرة دار النشر، ثم ما هو ميل معين ثقافي ميتافيزيقي مجهول المعالم نحو الشخصية التي تظهر في الأخير" أحلام "محاولا تتبع نبضات القلب الذي يتعايش مع حالة التعدد وفوضى المشاعر، وينتهي بأن يبرّرها لتخرج الرواية ضد الفكرة المعهودة التي هي أن الإنسان يكون دائما مشغولا بحب شخص واحد فقط .وربما رسالة الرواية هي أن الحب عبارة عن عاطفة تصبح مثل المطر تسقط على كل شيء، حيث يبرّر هذا الرأي كونه يعيش حياة يرى في كثير من مقاطع الرواية أنها جديرة بالحياة أكثر من الحياة الواقعية، عندما يصبح الإنسان يهتم بما يمكن أن يوصف وكأنه حب أو متعة أو سكينة أو نوع من الراحة مع شخصيته التي يكتب حولها، هذا معناه أنه لا يبحث عن الشخصية ولا عن الزوجة ولا عن الرفيقة ولا عن الخليلة، وإنما يبحث عن الوصول إلى الجوهر الذي هو حالة حب وهو عنوان الرواية الذي يتعالى فوق الناس بحيث يملك علاقة غير واقعية مع هذه الشخصية، كما يملك علاقة غير جسدية تماما كما هي الحال مع الصحفية وعلاقة معقدة مع الزوجة التي يشعر برغبته التامة في أن يظل في حياته الزوجية .

والرواية لها تأمل فلسفي قائم على فكرتين:

الأولى :أن هذا الحب لا تستطيع أن تشمله الكلمات.

الثانية :هل الحب واحد أم متعدد الأطراف والأوجه.

**ملخص رواية أمين العلواني**

أمين العلواني رواية تأملية فلسفية، تصور بنا دور النخبة تنظر في جوهر الأدب والفن و القدر والصلات المعقدة بين النص الأدبي والتاريخ والإنسان.

الرواية ترجمة لحياة كاتب سيعيشها في المستقبل، كاتب كبير يدعى أمين العلواني ، هذا الكاتب يجد مؤلفا كتب عنه من طرف فيصل الأحمر قبل زمن بعيد ويثيره أن هذا الكاتب صور حياته بأدق تفاصيلها، ، فينطلق في رحلة البحث عن هذا الكاتب، ويكتب عن تجربة هو الآخر ليعود الأحمر للحياة بفضل كتابة أمين العلواني عنه. فيوجد كل منهما الآخر في زمنه ثم يأتي كاتب ثالث وهو مالك الأديب ليكتب عن فيصل الأحمر والعلواني معا. وهذي الرواية هي محاولة للبحث عن أسباب فشل كتاب العصر في أداء دورهم، والبحث عن وظيفة الأدب الحقيقية.

**التعريف بالروائي فيصل الأحمر**:

فيصل الأحمر من مواليد ولاية تبسة سنة1973

له بكالوريا رياضيات - 1991ليسانس أدب عربي 1995 - ماجستير أدب عربي 2001 - دكتوراه في النقد المعاصر 2011.

لفيصل الأحمر العديد من المؤلفات وهي:

-"رجل أعمال"- رواية- 2003.

-"ساعة حرب ساحب حب"- رواية- 2012.

- مجنون وسيلة – شعر – 2014.

- الخروج إلى المتاهة –شعر –

- منشورات التبيين السيميائية الشعرية- دراسة – 2005.

-وقائع من العالم الأخر- قصص من الخيال العلمي-.

-الرواية الفرنسية المعاصرة-دراسة للوران فليدر-.

-الدليل السيميولوجي، دراسة3 ( طبقات)

-معجم السيميائيات.

-دراسات في الآداب الأجنبية، دراسة دائرة المعارف في الآداب الأجنبية( أربع مجلدات )دراسات وتراجم.

-خرائط العوالم الممكنة، دراسة حول الخيال العلمي في الثقافة العربية.

-مهتم بالخيال العلمي والفلسفة وما بعد الحداثة والسيميائيات والسينما.

-حالة حب :رواية وهي محل دراستنا جسدت التماهي بين الواقع والخيال.

-نشر العديد من الدراسات والبحوث في مجالات عربية وطنية :إبداع – المعرفة– حولية مخبّ الترجمة-مسارات-كتابات معاصرة-الثقافة-النص/الناص...

-شارك في العديد من الملتقيات الأكاديمية والأدبية داخل الوطن وخارجه.

-حاصل على عدة جوائز وطنية وعربية.

## حوار مع فيصل الأحمر:

**س**:هل استوعبت الرواية الجزائرية مستويات التجارب الروائية؟

**ج**:نعم استوعبت الرواية الجزائرية مستويات التجارب الروائية لأن الرواية الجزائرية حاليا فيها الكثير من التجارب وتشهد من مرحلة إلى أخرى نوع من خلق أقاليم جديدة لكون الرواية التجريبية تنتشر بطريقة كبيرة جدا.

**س**:ماهي التحولات التي طرأت على الرواية الجزائرية من جهة الهيكلة أو البنية على المستوى الأجناسي أو الموضوعاتي؟

**ج**:من جهة البنية هنالك نزوع كبير إلى كسر مايسميه النقاد ب"عمود السرد"(قواعد يتبعها الروائيون من أجل كتابة الرواية)مثل رواية "زبير بوكفة"رواية استطاع فيها الروائي أن يكسب كل الطرق التي تكتب بها الرواية كالأشرطة المصورة، صور الكوميك، صور البوليس...الخ، مايغبر عن القمع، أما على المستوى الموضوعاتي فالموضوعات تعددت كثيرا.

**س**:هل الروائي يكتب في لحظات إدراك ما يراه واجب الكتابة والتسجيل والإستدكار؟

**ج**:حول الروائي عموما سأقول نعم وإن كان لي أقول أنني أتراوح بين الأمرين، فهناك كتاب يكتبون بطريقة مفتوحة لكن يحاولون أن ينساقو حول الكتابة.

**س**:هل للسرد وتحولاته علاقة مباشرة بالأديب، أم بالتحولات الإنسانية والإجتماعية وغيرها؟

**ج**:يسيطر كثيرا على التحولات الإجتماعية والثقافية فالتجريب السردي دائما مرتبط بثقافة معينة، مرتبط كثيرل بتكنولوجيا الجديد في الحياة وبالشخصية الثقافية للكاتب.

**س**:إلى أي حد يكون التغيير إبداعا؟ ومتى يصير عكس ذلك؟

ج:يكون إبداعا إذا كان عضويا إذا كان يلعب دورا كبيرا في الرواية بمعنى الجانب الوظيفي والثاني هو الجانب الجمالي الذي خلف أثرا.

**س**:أين أحس الأحمر أنه دخل باب التجريب في السرد الجزائري؟ وإلى أي حد يرى الأحمر نفسه موفقا في ذلك؟

ج:في روايتي الأولى"رجل أعمال" استعملت فيها بطريقة خاصة جدا الذات الساردة أي عدم التكلم بصيغة "هو" مثلا:ذهب، جاء...الخ، وإنما يخاطب المخاطب(صوت داخلي يتكلم داخله) مثلا لمدة 55 صفحة وهو يتكلم معه، كتبها دون توقف كان عندي تكنيك(تقنية النص السردي) وهذا يؤدي إلى خرق القاعدة.

**س**:التجريب عند فيصل الأحمر بين رغبة وإرغام؟

ج:عندما أكون واقعيا أقول أنه جاء بإرغام وهذا لأننا ننتمي إلى مرحلة كثرت فيها الروايات فعندما تجرب أنت تروي قصص معروفة بطرق غير معروفة بمعنى أنك تقدم الإنسان المعروف بشكل جديد وهذا ما يفعله التجريب فالتجريب عبارة عن إيماع لبعض المواقع الكتابية.

**س**:هل يمكن اعتبار التجريب تقليدا للرواية الغربية أو العربية الجديدة وتطبيقا لتوصيات النقد السردي المعاصر لكسب رهان التجديد؟

ج:نعم يمكن اعتبار التجريب تقليدا للرواية الغربية والعربية الجديدة لأن الكثير من التجريب يكون عبارة عن تقليد.

**س**:كيف يتجنب التجريب الروائي الجزائري على صعيد الممارسة التخييلية مأزق السقوط في الإختيارية التي تجعل من النص مجرد تنفيد لأفكار وتقنيات وصفات مسبقة جربت في ثقافات مغايرة بدعوى المعاصرة أو المثاقفة أو الإفادة؟

**ج**:باختصار وللإجابة على هذا السؤال أقول أن:الإبداع عبارة عن حاسة تتطور مع الوقت.

**س**:هل الرواية الجديدة مجرد دعوة لشكل جديد أم تتجاوز ذلك إلى الدعوة إلى محتوى جديد؟

**ج**:الفكر الجديد يحتاج إلى كلمات جديدة مثل رواية" invesebel man"رواية تتكلم على الخيال العلمي عن إنسان يعالج نفسه ويصبح غير مرئي كتبها كاتب زنجيل سماها "the invesebel man"يريد أن يكون غير مرئي لكونه زنجيل يتجنبه الناس لا يكلمونه ولا ينظرون إليه وكأنه غير مرئي.

# قائمة المصادر والمراجع

## المصادر

1- فيصل الأحمر: حالة حب، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

2- فيصل الأحمر:أمين العلواني، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2017.

## المراجع

### الكتب العربية

3- أحمد منور: قراءات في القصة الجزائري، مكتبة الشعب، الجزائر،1981.

4- إدريس بودية: الرؤية والبيئة في روايات الطاهر وطار، سحب الطابعة الشعبية للجيش، الجزائر، (دط) 2007م.

5- آلان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مغيث ، المجلس للثقافة ،1997.

6-إلياس الخوري: الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1،1980.

7- بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس،ص1، 2005.

8- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي المغاربية، للطباعة و النشر و الإشهار ، ط1، 1999.

9- حسين جمعة: قضايا الإبداع الفني، دار الأدب، بيروت، ط1.

10- حسين خمري: فضاء المتخيل ( مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

11- ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا و التعبير، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1 1979.

12- سعيد يقطين: القراءة والتجربة / حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985.

13- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

14- صالح فخري: في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009

15- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، قسم الأدب كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2003م.

16- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط2، 2009م.

17- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، دمشق 2009.

18-. عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

19- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكاتب، تونس، ط1، 1974.

20- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية ، تحولات اللغة و الخطاب، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1 ، 2000.

21- عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة،2001.

22- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3، 1982.

23- عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

24- عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)،2015.

25- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث ( تاريخية... و انواعا، وقضايا... وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009.

26- العلامة عبد الرحيم و آخرون: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا ، الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط )،1999.

27- علي احمد سعيد أدونيس: فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة، بيروت، ط1، 2011.

28- فتحي التركي: الحداثة و ما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق،2003.

29- فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وغربيا، مطابع المجلس الأعلى لآثار مصر، ط1، 1998.

30- محمد عزام : اتجاهات القصة القصيرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.

31- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، تونس، مركز النشر الجامعي2009.

32- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة ، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1، 1993.

33- محمد ينيس: حداثة السؤال بخصوص العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، 1998، ط2.

34- محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1 2008.

35- محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للنشر، بيروت،ط1، 2008.

36- محمد مفيد الشوباني: الأدب و مذاهبه، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، مصر، 1980م.

37- مجدي فرح: تأملات نقدية في المسرح، منشورات أمانة، عمان، الأردن، 2000.

38- نعيمة جهاد عطا: في مشكلات السرد الروائي، دمشق، 2001.

**الكتب المترجمة**

39- توماشيفسكي: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية الشركة المغربية للناشرين، ط1، 1982.

40- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة دار الأمان، الرباط المغرب، ط2، 1987.

41- نتالي ساروث و آخرون: الرواية و الواقع، تر: رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء،ط12011.

**الكتب الأجنبية:**

Emile zola : la assommoir, imprime en cee, paris, 1993,P : 09-42

La rousse : Dictionnaire de français, Maury, eirolivres- Manche -43
court, juin 2002, p164

Oxford advanced learners dictionary of english, a. shornby : -44
.seventh edition : oxford university press ; 2006 ;p513

**المعاجم**

45-ابن منظور( أبو الفضل) جمال الدين بن مكرم: لسان العرب،ج1، دار صادر، لبنان، ط1 ،1410 هـ،1990م

46- الفاروقي التهانوي محمد علي: كشاف اصطلاحيات الفنون، تر: لطفي عبد البديع، ج 1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة و النشر، القاهرة، 1963 مادة جرب.

47- شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ط4، مادة (ح د ث)

48- طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم المصطلحات الثقافية والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع بيروت ط1،2010.

**الرسائل**

49- داود محمد: الرواية الجديدة بفرنسا (1970،1950)، مخطوط رسالة دكتوراه في الآداب الأجنبية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب جامعة وهران، 2004،2003.

50- زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مخطوطة دكتوراه قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات جامعة منتوري . قسنطينة، 2009.2010.

51- جمال بوسلهام: مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، الحداثة و آليات التجديد و التجريب في الخطاب الروائي الجزائري، حارسة الضلال لواسيني الأعرج نموذجا، جامعة وهران، السانيا، الجزائر، .2009، 2008م

52- نوال بومعزة: التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باجي مختار عنابة، 2011، 2012

**المجلات والمدونات**

53- أحميدة العياشي: من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، الخبر الأسبوعي، العدد 79، 12 ديسمبر 2000.

54- جابر عصفور: ندوة المسرح والتجريب، فصول، مجلد 14، ع1، 1995

55- بوشوشة بن جمعة: مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة الآداب ، جامعة قسنطينة، ع02

56- بوعلي عبد الرحمن: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، رقم37، سلسلة بحوث ودراسات رقم 11 ، المغرب ،(د ط) ، 2001.

57- عبد الحميد عقار من أسئلة المتن الروائي بالمغرب خلال الثمانينات) ، أنوال، العدد 512، 1989.

58- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، 1998.

59- عبد الهادي علاء: حصاد التجريبي وسؤاله، مجلة المسرح، القاهرة، ع 143، أكتوبر 2000.

60- فاطمة الريان: فعل التجريب في الرواية الفلسطينية المحلية، امرأة الرسالة وأورافوار عكا نموذجا، المجمع11، .2016

61- فهيمة شيبان: التجريب الروائي: البنية السردية في الرواية التجريبية، الحواس والشعر، للظاهر وطار نموذجا، مجلة المخبر، العدد 6، 2010.

62- مارشال بيرمان، الحداثة أمس واليوم ، تر: جابر عصفور، مجلة إيداع الهيئة العامة المصرية للكتاب، عدد 4، أفريل، 1991.

63- محمد برادة: هل الأدب قواعد ( ندوة مجموعة حوارات) ، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع58، 2002.

64- محمد برادة: الرواية العربية بين المحلية والعالمية، ضمن مجلة الرواية وممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي في الحادي عشر، 11 / 13 ديسمبر 2004، الجزء الأول، دولة الكويت، 2008،

65- محمد عز الدين التازي: الرواية والفضاء الروائي، مداخلة مقدمة لندوة الرواية العربية، رابطة أدباء الجنوب، أغادير، من27إلى30 ماي.

66- رضا زواري: تحول الخطاب الروائي الجزائري،" قرة العين لجيلالي خلاص نموذجًا"، مجلة جبل الدراسات الفكرية، مركز جيل للبحث العلمي،العدد 2014 .

67- هيثم خواجا : التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل، فصول، ع1، 1995.

68- واسيني الأعرج: المتخيل الروائي والتاريخي، مدارات الشرق بنيات التفكك والاختراق، مجلة نزوى، ع 9، يناير، عمان، للصحافة والنشر والإعلان.

**. المواقع**

69- شادية بن يحي: الرواية الجزائرية www [1]. diwamdarab.com/spip-php? article 3774 ومتغيرات الواقع، مرجع الكتروني:

70- محمد سبيلا، التحولات الفكرية الكبرى للحداثة،مساراتها الإبستيمولوجية ودلالتها الفلسفية

WWW :MINCULTURE .GOV.MA

-

-

# فهرس المحتويات

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| **مقدمة** | أ |
| **المدخل: قضايا نظرية (مقاربات في الرواية والتجريب والحداثة)** | 21-5 |
| 1- ماهية التجريب قراءة في حدود المصطلح | 5 |
| 2- التجريب والتجديد والتحولات الإنسانية | 10 |
| 3- الأفق الروائي والتجريب | 13 |
| 4- الحداثة | 21-16 |
| 4-1 المصطلح والمفهوم | 16 |
| 4-2 أصول الحداثة | 28 |
| 4-3 بين التجريب والحداثة | 20 |
| **الفصل الأول:الرواية العربية الجزائرية المعاصرة وخصوصية التجريب** | 44-22 |
| 1-نشأة الرواية الجزائرية موضوعاتها وخصائصها | 23 |
| 2-التناول الإبداعي والدرس النقدي الجزائري الجديد | 26 |
| 3-مظاهر التجريب في الرواية العربية الجزائرية | 30 |
| 3-1 الحفر في الذاكرة والارتكاز على تيمة الثورة | 32 |
| 3-2 احياء التراث العربي التقليدي أو التاريخي أو الشعبي | 34 |
| 3-3سرد المحنة الجزائرية | 35 |
| 3-4أسئلة الكتابة وهاجس التجاوز في الرواية العربية الجزائرية | 38 |
| 4-التجريب وأفق الوعي الجمالي في الرواية الجزائرية | 42 |
| **الفصل الثاني:مظاهر التجريب في روايتي" حالة حب "و "أمين العلواني"** | 83-44 |
| 1- التجريب على مستوى الحدث | 44 |
| 2- التجريب على مستوى الشخصية | 51 |
| 3- التجريب على مستوى التيمة | 54 |
| 4- التجريب على مستوى الفضاء (المكاني) | 58 |
| 5- التجريب على مستوى الفضاء النصي (الفضاء الطباعي) | 66 |
| 5-1 الغلاف | 67 |
| 5-2 العناوين الداخلية | 74 |

| | |
|---|---|
| 5-3 توزيع البياض والسواد | 76 |
| 5-4 نوع الكتابة | 79 |
| **الخاتمة** | 84 |
| **ملاحق** | 85 |
| **قائمة المصادر والمراجع** | 91 |
| **فهرس المحتويات** | 97 |