الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى
كلية الآداب واللـغات قسم اللغة والأدب العربي

موضوع المذكرة

التجريب في رواية وصية المعتوه (كتاب الموتى ضد الأحياء) لإسماعيل يبرير

مـذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطلبة:
✓أميرة العينوس
✓تحية بسكري

إشراف الأستاذة:
مريـم بغيبغ

أعضاء لجنة المناقشة:

- أ/كريمة بوخاري.....رئيسا.
- أ/مريم بغيبغ.....مشرفا.
- د/فيصل الأحمر..... ممتحنا.

السنة الجامعية: 1438- 1439هـ /2017-2018م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى
كلية الآداب واللـغات قسم اللغة والأدب العربي

موضوع المذكرة

التجريب في رواية وصية المعتوه (كتاب الموتى ضد الأحياء) لإسماعيل يبرير

مـذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد عربي معاصر

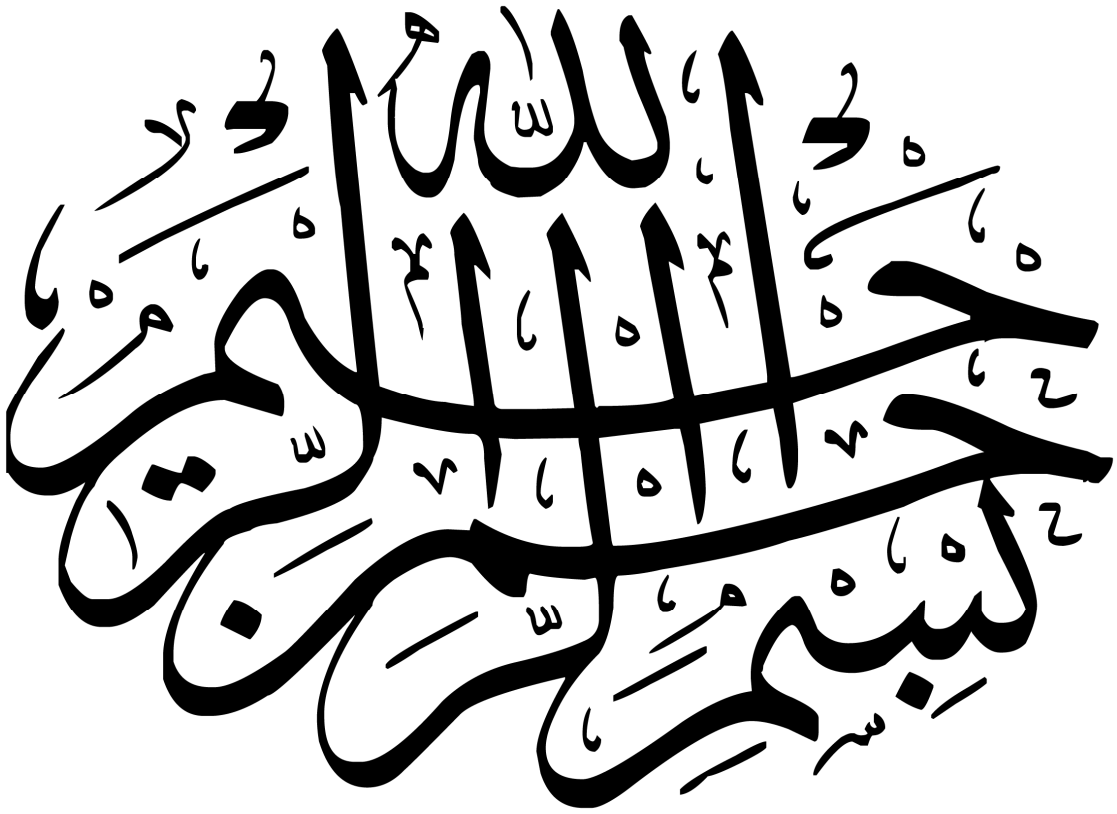
إعداد الطلبة:
✓أميرة العينوس
✓تحية بسكري

إشراف الأستاذة:
مريـم بغيبغ

أعضاء لجنة المناقشة:

- أ/كريمة بوخاري.....رئيسا.
- أ/مريم بغيبغ.....مشرفا.
- د/فيصل الأحمر..... ممتحنا.

السنة الجامعية: 1438- 1439هـ /2017-2018م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله نحمده حمد الشاكرين

ونثني عليه ثناء العارفين

فهو الذي سبب لنا أسباب إتمام هذا العمل.

كما نتقدم بخالص الشكر إلى أستاذتنا

التي أشرفت على عملنا هذا

الأستاذة "مريم بغيبغ"

كما لا ننسى أن نتقدم بخالص شكرنا

إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل المتواضع

سواء من قريب أو من بعيد خاصة الوالدين الكريمين

و الأستاذتين"نصيرة دفاس" "مريم بن بعيبش"

والدكتور "فيصل الأحمر"

والذي نسأل الله أن يجازيهم خير الجزاء في الدنيا والأخرى.

مقدمة

شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة تطورا ملحوظا على مستوى البناء الفني، وذلك بفعل ميلها إلى التجريب والتجديد على مستوى المضامين والأشكال الفنية، ولعل هذا ما اصطلح عليه في الدراسات والأبحاث النقدية المعاصرة بالحداثة الروائية.

حيث تميّز المشهد الروائي الجزائري المعاصر في عمومه بصبغة تسجيلية تجديدية، تطبعها روح العصر، إذ جاءت هذه الكتابات والتجارب الروائية امتدادا للظروف والأوضاع السائدة، فأرخت كل كتابة للمرحلة الراهنة التي هي فيها وهذا لا يعني تجاوزها للقديم أو تركه لان التجريب قديم جديد في الوقت ذاته .

وبالرغم من أنّ الرواية تأخذ في كل مرحلة شكلا جديدا ومتميزا، وتكتسب في كل مرة خصائص فنية جديدة،إلا أنها تأخذ وتنهل من خصائص الرواية في عصورا سابقة ، لأنّ الروائي الجزائري المعاصر يستمد الوسائل والأدوات الفنية من محيطه والظروف ،وقد يلجأ في بعض الأحيان إلى نماذج وأعمال روائية سابقة لهذا فقد عمد الكتاب الروائيين الجزائريين للتجريب في هذا الفن النثري الجديد ، بداية من فترة السبعينيات والثمانينيات، مرورا بفترة التسعينيات والألفينيات، وبالتالي فقد حفل المشهد الروائي في الجزائر بمختلف مظاهر التجريب سواء من ناحية الشكل أو المضمون، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على براعة وتفوق هؤلاء الكتّاب،وبالتالي يمكن طرح هذه التساؤلات:

هل التجريب الروائي مرتبط بما هو حديث ومعاصر أم هو مزج الأصيل بالمعاصر ؟وما هي طبيعة التجريب الروائي ؟ وكيف تجلى التجريب على مستوى البنية السردية في رواية (وصية المعتوه)؟.

وقد جاء اختيارنا لموضوع البحث الموسوم بـ: التجريب في رواية وصية المعتوه (كتاب الموتى ضد الأحياء) لإسماعيل بيرير، لعدة أسباب ذاتية وموضوعية نذكر بعضا منها:

- حداثة مصطلح التجريب في حقل الأدب.
- جدّة الرواية وحداثتها.

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج السيميائي، من خلال دراسة العتبات النصية المتمثلة في الغلاف والعنوان.

احتوت الدراسة على مقدمة وثلاثة فصول، وخاتمة، وملحق،كما زودنا البحث بقائمة المصادر والمراجع.

عنونّا الفصل الأول بـ: (التجريب مقاربة نظرية)، تحدثنا فيه عن مفهوم التجريب من الناحية اللغوية والاصطلاحية، عند النقاد الغربيين ثم العرب، ثم الحديث عن التجريب من المنظور الروائي الغربي، بعدها تطرقنا للتجريب من المنظور الروائي العربي، فالتجريب من المنظور الروائي الجزائري، ثم الوقوف عند أهم مراحل ومحطات التجريب بدءا بفترة السبعينات إلى غاية فترة الألفينات.

أمّا الفصل الثاني فهو بعنوان: (تجليات التجريب في رواية وصية المعتوه)، فوقفنا من خلاله على مفهوم السرد لغة واصطلاحا، عند نقاد البيئتين الغربية والعربية، ثم الحديث عن علم السردية، بعدها عرّجنا على تجليات السرد في الثقافة العربية.

ثم دراسة العتبات النصية المتمثلة في الغلاف والعنوان، ثم الحديث على مفهوم الراوي، وتجلياته في المتن الروائي.

بعدها الوقوف عند تعاريف الشخصية، من الجانبين اللغوي والاصطلاحي، ودراسة تجليات التجريب على مستوى الشخصية في الرواية.

أمّا الفصل الثالث فهو بعنوان : (تجليات التجريب على مستوى البنية الزمانية والمكانية في رواية(وصية المعتوه) تناولنا فيه عنصري الزمان والمكان ، من خلال تعريف الزمن الروائي، من الناحية اللغوية ثم الاصطلاحية عند النقاد الغربيين ثم العرب، ودراسة تجليات الزمن في (وصية المعتوه)، بعدها دراسة عنصر المكان من خلال رصد تعريفاته من الجانين اللغوي والاصطلاحي معرجين في ذلك على أهمّ تعريفاته عند النقاد الغرب والعرب، ثم الوقوف على تجليات التجريب على مستوى فضاء الأمكنة في الرواية، وتقسيمها إلى أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة وتوجد أماكن أخرى .

اختتمنا كل فصل بنتائج جزئية،أمّا خاتمة الموضوع فكانت تلخيصا لأهم نتائج البحث،فملحق تناولنا فيه سيرة الكاتب وملخص الرواية.

وقد اعتمدنا على مراجع مهمة في التجريب منها:

- رواية وصية المعتوه لـ" إسماعيل يبرير".

-منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر لـ "أيمن تعيلب".

-لذة التجريب الروائي لـ "صلاح فضل ".

وكأيّ بحث لا يخلو من الصعوبات، فقد اعترضتنا عراقيل وصعوبات أهمها:

- اتساع وتشعب الموضوع وغموضه، لذلك وجدنا صعوبة في تأطيره وهيكلته.
- حداثة الرواية فتكاد تخلو الدراسات النقدية التي تناولتها بالبحث والدراسة.

في الأخير نشكر الله عز وجل الذي وفقنا لإتمام هذا البحث، كما نتقدم بالشكر الخالص للأستاذة المشرفة " مريم بغيبغ" التي أمدتنا بالتوجيهات والنصائح، كما نشكر الأساتذة اللّذين زودونا بالمعلومات والمراجع، وكل من قدّم لنا يد العون والمساعدة، من قريب أو بعيد.

الفصل الأول

1e) مفهوم التجريب:

مصطلح التجريب من بين المفاهيم والمصطلحات الجديدة، التي تم تداولها في المعاجم والقواميس اللغوية لذلك،سنقف عند أهم تعريفاته ودلالاته المعجمية.

أ– لغة:

جاء في معجم (لسان العرب) لـ" **ابن منظور**" مادة (جرّب)«جرّب الرجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة.

قال الأعشى:

كم جرّبوه، فما زادت تجاربهم أبا قدامة إلا المجد والقنعا.

ومجرب :قد عرف الأمور وجربها»[1]

ورد في (كتاب العين)لـ"**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" بأنّ:

«المجرّب: الذي بلي في الحروب والشدائد.والمجرّب: الذي جرّب الأمور وعرفها، والمصدر التجريب والتجربة»[2]

كما جاء في قاموس (محيط المحيط)لـ"**بطرس البستاني**"لفظة«تجريب: [ج، ر، ب]، (منسوب إلى التجريب) أجرى المعلم امتحانا تجريبيا: اختباريا (...) المسرح التجريبي: المسرح الذي يقدم نماذج مسرحية تعتمد استخدام أشكال وأساليب جديدة تمثيلا وإخراجا»[3]

[1] ابن منظور :لسان العرب،المجلد3،مادة (جرّب)،دار صادر لبنان،ط4،د س،ص110.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين،معجم لغوي تراثي،تح: داود سلمان العنبكي وإنعام داود سلوم،مكتبة لبنان،ط1، 2004 م،ص107.

[3] بطرس البستاني:محيطالمحيط،قاموس عصري مطول للغة العربية، تح: محمد عصمان ، المجلد 1،مادة (جرث)، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ط1، 2009م،ص434.

أمّا في (معجم اللغة العربية المعاصرة)لـ"**أحمد مختار عمر**"وردت مادة (جرّب)«جرّب: يجرّب، تجربة، تجريبا، فهو مجرّب والمفعول مجرب(...)سأل مجربا وإن سألت طبيبا —جرّب الأيام- (...).رجل مجرّب: جرّب في الأمور وعرف ما عنده —رجل مجرَّب: عرف الأمور وجرّب» [1]

من خلال هذه التعاريف يتبين أنّ:

التجريب في أصله اللغوي بمعنى التجربة والاختبار.

ب- اصطلاحا:

تعددت الآراء و التعاريف حول مصطلح التجريب في كل من البيئتين الغربية والعربية، لذا سيتم الوقوف عند أهم تعريفاته عند النقاد الغرب ثم النقاد العرب.

1-عند النقاد الغربيين:

يرى الناقد "**مارتن إسلن**"(Martin Esslin)أنّ«كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم(...) علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب...».[2]

كما أورد الناقد "**جيمس روس إيفانز**"(JamesreussIviansse)تعريف للتجريب بقوله:هو« محاولة غزو المجهول وهو شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه» [3] .

أمّا حسب الروائيين"**جيمس جويس**"(Jeames Jouis) و"**مارسيل بروست** "(marsilproust) «يعد التجريب من منظورهم أداة نصية يقوم بها العمل الروائي لفتح أبواب سردية مبتكرة للخروج من نمطية مألوفة إلى أخرى أكثر جدية، فهو يقوم على الهدم والبناء، ويتأسس على تجاوز الأشكال التقليدية وخلخلة القديم»4.

---

[1] أحمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد1، مادة (جِرام)عالم الكتب، نشر وتوزيع وطباعة، ط1، 2008م، ص357.

[2] زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية"العشق المقدنس"، لعز الدين جلاوجي، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة ، مجلة ديالى، العدد 67، 2015م،ص195.

[3] نوال بومعزة:التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة ،رسالة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه ،سرديات ،جامعة باجي مختار ،عنابة،السنة الجامعية 2011-2012م،ص3.

4م ن ،ص 6 .

حسب الباحث "**تشارلز روبيرت داروين**"(charles robert darwin) يشير إلى أنّ مصطلح التجريبيّ «الذي استخدمه بمعني التحرر من النظريات القديمة»[1]

من التعريفات السابقة يتبين أنّ:

_البدايات الأولى لمصطلح التجريب ارتبطت بالمجال العلمي ، لذلك ظهرت علوم تجريبية طبيعية.

_التجريب هو اكتشاف الجديد والدخول في عالم المغامرة والمجهول .

_التجريب آلية من آليات الكتابة الروائية ،وذلك من خلال ابتكار أساليب جديدة وتجاوز ما هو قديم ومن سماته الهدم والبناء، كما يعرف بأنه تجاوز في الوقت نفسه يدعو إلى الحرية والابتكار .

_التجريب بمعنى الثورة على القديم والبحث عن الجديد والمستحدث؛ وذلك من خلال ابتكار نظريات جديدة.

2-عند النقاد العرب:

يعرف الناقد "**صلاح فضل**"أنّ: «التجريب قرين الإبداع لأنه؛ يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح»[2]

كما عرفه الناقد التونسي: "**بوشوشة بن جمعة**" بقوله: «التجريب 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 كل ما فيه يتغير ويتحول ويتجدد».[3]

[1] زهيرة بو لفوس:آليات التجريب و جمالياته في رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي،ص194. .
[2] صلاح فضل :لذة التجريب الروائي ،أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي ،القاهرة ،ط1،2005م،ص3.
[3] نوال بومعزة :التجريب في الرواية العربية الجزائرية ،ص3.

يعرف الناقد "**أيمن تعيلب**" التجريب بقوله: «ليس التجريب بدعة معاصرة كما يحلو للبعض تصوره ذلك فالحياة قديمة والعلم بها حادث (...) ولقد بدأ التجريب منذ بدأ الإنسان وجوده في هذا العالم، بل ربما لم يستطع الإنسان الوعي بوجوده حقا إلا من تجريب هذا الوجود».[1]

كما يورد الباحث والمفكر "**نبيل راغب**" أنّ: «التجريبية Impericism منهج أو روح أو جوهر أو قوة دفع كامنة في العقل الإنساني، وليس مجرد نظرية مرتبطة بتيار المدرسة أو اتجاه أو مذهب، فهي أكثر شمولا واستمرارا، وتجددا من النظريات التي غالبا ما يرتهن استمرارها بفترة زمنية محددة وفترة تاريخية معينة».[2]

يشير الناقد العربي "**فرحان بلبل**" إلى التجريب المسرحي في تعريفات عديدة نذكرها كالتالي:

« _التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.

- التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير (...)
- التجريب فن الخاصة وجمهور المثقفين.
- التجريب تجاوز للركود.

_التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح»[3].

أمّا فيما يتعلق بالتجريب الروائي، فيعرفه الناقد المغربي "**محمد عز الدين التازي**" بقوله: «التجريب الروائي مرادف للحداثة والتحديث»[4].

بناءً على هذه التعاريف السابقة حول التجريب الإبداعي نستنتج ما يلي :

_من سمات التجريب الابتكار والجدة والإبداع، وتجاوز المألوف،والمغامرة في قلب المستقبل.

---

[1] أيمن تعيلب :منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر ،العلم و الإيمان للنشر و التوزيع،دسوق،ط1،2010م،ص7.

[2] نبيل راغب:موسوعة النظريات الأدبية،الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان،مصر،ط1،2003،ص154.

[3] فرحان بلبل:المسرح التجريبي الحديث عالميا و عربيا ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،ط2،دس،ص10.

[4] محمد عز الدين التازي:التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد ،ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي،الرواية إلى أين ؟الدورة الخامسة،ديسمبر2010م،ص8.

_ التجريب هو تجاوز للقديم من خلال الإتيان بالمستحدث والمغاير، وهو يعني الحرية وعدم التقيد بالقواعد والأشكال النمطية في عملية الكتابة الإبداعية.

_التجريب لا يرتبط بفترة الحداثة وحسب،فهو راسخ وموغل في القدم فقد وجد بوجود الإنسان الأول،حيث جرب وسائل وأدوات بدائية من أجل العيش والبقاء .

_التجريب جوهر ملازم للإنسان، وهو لا يرتبط بنظرية بعينها أو مدرسة؛فهو ينحو طابع التجديد والتغيير، فكل تجديد في أوانه وزمانه فهو تجريب.

_ من دلالات التجريب التمرد على الأشكال والكتابات النمطية.

_التجريب هو حرية في الإبداع.

_التجريب المسرحي لا يكون لعامة الناس وإنما لجمهور المثقفين.

_التجريب مرادف للحداثة ،وهو مزج الأصالة بالمعاصرة .

2) التجريب من المنظور الروائي الغربي:

عرفت الساحة الأدبية الغربية عبر تاريخها الأدبي تنوعا وثراءً في أشكال وأجناس الأدب شعرها ونثرها، وفن الرواية على وجه الخصوص، هذا الجنس الأدبي الحديث النشأة، عرفته أوروبا خلال القرن السابع عشر حسب اعترافات النقاد والباحثين، وبمجيئ هذا الفن النثري الجديد اتجهت معظم الكتابات الغربية وأقلام الروائيين للتعبير عن الواقع وتصوير مختلف الحقائق في ظله، حتى أطلق على الفترة الحديثة بزمن الرواية«فمنذ زمن ليس بالبعيد قالوا إن العصر والأوان هو عصر الرواية وزمن الرواية»[1]؛ إذ بظهور هذا اللون النثري الجديد والمستحدث قلّت حظوظ الأجناس الأدبية الأخرى، لتحتل بذلك الرواية الصدارة والريادة، وتصبح موضة العصر.

[1] نادر أحمد عبد الخالق :الرواية الجديدة ، بحوث و دراسات تطبيقية،العلم و الإيمان للنشر و التوزيع،دسوق،ط1،2009م ،ص7.

وبالنظر إلى الفترة الحديثة يمكن التأصيل لرواية غربية بدأت تظهر فيها معالم التجريب مع "إميل زولا" (Emil Zola)رائد الرواية الواقعية التجريبية إذ«أصبح سنة 1879 المنظر الرسميللطبيعيين بمقالته المشهورة عن الرواية التجريبية، ثم في 1881، بدراسته عن الروائيين الطبيعيين».[1]

لعلّ دراسات وأبحاث "إميل زولا " تتمحور حول التجريب العلمي، حيث أسقط المعطيات العلمية، التي جاء بها أستاذه "كلودبرنار" على الرواية الواقعية إذ«كان زولا قد قرأ منذ فترة قليلة كتابه "مدخل إلى دراسة الطب التجريبي"، الصادر سنة 1865،فكان كثير الإحالة عليه مستشهدا به ومقلدا له حتى في عنوانه: مثلما في الطب (...) فالرواية بوسعها الطموح إلى إتباع السبيل نفسه بدفع من الطبيعة»[2].

بهذا يكون "إميل زولا" قد اطلع على العديد من الأبحاث العلمية، وألمّ بتفاصيل وتطورات العصر، ولعل اطلاعه هذا في المجال العلمي قد عاد بالفائدة على الأدب والرواية على وجه الخصوص، لذلك فقد عرّفت الرواية بأنها«فن تجريبي في المقام الأول، فقد ارتبطت ولادتها بالدخول في عالم الحداثة والمدنيات والتجريبيات العلمية الباهرة للعالم المعاصر، من العصر الصناعي، فالعصر التكنولوجي فالعصر المعلوماتي الرقمي»[3].

هكذا يمكن القول أنّ الرواية التجريبية قد واكبت تطورات العصر والمكتشفات العلمية الحديثة.

أمّا عن بدايات وملامح التجريب في الرواية الغربية ،فإنه يمكن إرجاعها إلى الفترة الحديثة الممتدة من القرن الثامن عشر حتى ميلاد الرواية الجديدة خلال القرن العشرين، فقبل ظهور الرواية الجديدة المكتملة فنيا حسب اعترافات بعض المفكرين والنقاد، ظهرت كتابات روائية غربية فنية مختلفة كل واحدة منها تعكس تجربة خاصة، هي امتداد للعصر ومقتضياته، وبذلك لا يمكن حصر التجربة الروائية بفترة محددة أو كتّاب معينين أو مدرسة بعينها، لكن النظرة المعاصرة تختلف عن سابقتها في فهم التجريب الروائي إذ يرى بعضهم أنّ«التجريب ظهر أول ما ظهر مع

[1] بيير شارتيه:مدخل إلى نظريات الرواية ،تر عبد الكريم الشرقاوي ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب،ط1،2001م، ص150.

[2] م ن،ص151.

[3] سهام ناصر رشا أبو شنب :مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات،سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ،مجلد 36،العدد5،2014م،ص311.

الحداثة، لكنه مع تطور المجتمعات الغربية ودخولها طور ما بعد الحداثة تشكلت مع التجريب حقول دلالية جديدة مرتهنة بالمجتمع وحركة التاريخ»[1].

من هذا المنطلق يتضح أنّ التجريب مرتبط بحركية الزمن واستمراريته، إذ يعبر في كل مرة عن وقائع وحوادث متغيرة، نظرا لتغير وتبدل كل عصر، ومن ثمة فكل كتابة في زمنها تعد إبداعا جديدا وفنا تجريبيا من خلال البحث عن الجديد والإتيان بما لم يأت به السابقون.

كما ارتبطت الرواية الأوروبية الحديثة خلال رحلة تشكلها ومسيرتها الإبداعية في كل مرة بظروف وملابسات فجاءت الكتابات امتثالا للعصر الذي نشأت فيه، وقد خاضت في كل مرة تجربة معينة إلى غاية«بلوغها سن الرشد الرسمي في القرن التاسع عشر إنها الرواية الحديثة المتشكلة بطيئا من سارفانتيس وديفو وغوته وستندال وبلزاك، والتي بتنظيرها لنفسها وتأكيدها لذاتها، تضع حدا بمعنى إيجابي لذاكرتها وطفولاتها (...) ومعاركها في الوقت الذي تعرف فيه نجاحا ساحقا تحت أشكال خاصة "الواقعية"، وضمن ظروف تاريخية شديدة الخصوصية بدورها (...) وهي لأن تتحول وتعيد النظر في ذاتها وتسائل نفسها وتهيمن على الآداب مع "فلوبير" و"دوستريفسكي"، ومع "بروست"و"كافكا"و "فوكنر"...»،[2]بهذا كانت الرواية الأوروبية الحديثة تواصل مجدها التاريخي في كل مرة، مع كتاب جدد وبأساليب جديدة وتقنيات مغايرة، كلٌّ حسب رؤيته، وكل حسب شاكلته في الكتابة والطرح.

ويذهب "إميل زولا" في كتابه (عن الروائيين الطبيعيين)بفلوبير نموذج الكتاب الطبيعيين موهبته الفنية وقدراته، إذ يرى أنه قد بلغ قمم الفن الروائي في رواية (مدام بوفاري)، (نمط الرواية الطبيعية) ثلاث خصائص كبرى تعبر وتجسد فيها التصوير الدقيق للحياة، وتغييب الحبكة واختياره لأبطاله ضمن حجم عادي غير مضخمين،وانسحاب الكاتب الروائي وراء الأحداث التي يرويها. من هذا المنظور يرى "زولا" أنّ هذا العمل التشريحي هو في أصله من بويطيقا جديدة، وهو نظام إيقاعي جديد للرواية.[3]

[1] سهام ناصر رشا أبو شنب :مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات، ص311.

[2] بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص26.

[3] ينظر :م ن ، ص116.

إنّ هذا الاعتراف الذي يقر به "زولا "في إعجابه وإشادته بنمط الكتابة الروائية لدى "فلوبير" في (مدام بوفاري أنه قد جاء بالجديد والمغاير، مقارنة "ببلزاك"وكتاباته يثبت براعة وتفوق "فلوبير" ، فإذا كان هذا الأخير قد اعتمد على الخارق في الحبكة وتضخيم في الشخصيات، فإنّ"فلوبير" قد اتجه عكس ذلك في روايته (مدام بوفاري)حيث اعتمد على شخصيات عادية، وخلق لنفسه أسلوبا جديدا في الكتابة الروائية الواقعية.

إنّ النماذج الروائية السابقة الذكر لم تكن إلا إرهاصات وشذرات وملامح تعبر عن التجريب والتجديد في الرواية الغربية، وإنّ الوقوف على رواية غربية ناضجة فنيا ومكتملة الظهور كان مع الرواية الجديدة.

2-1- الرواية الغربية الجديدة:

شهدت الرواية الغربية نقلة نوعية وتطورا ملحوظا، بظهور كتابات روائية جديدة مغايرة لتلك الكتابات التقليدية، ولعل هذا ما يسمى بالرواية الجديدة.

تعتبر الرواية الجديدة «mou veau romanعنوان لاتجاه جديد في الرواية ظهر بفرنسا في أوائل الخمسينيات من هذا القرن، يقصد به الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية التي تهتم بالتحليل النفسي لشخصياتها وبالتعليق الفلسفي المطول على مواقفها (...)، وقد ظهر هذا المصطلح أول ما ظهر كعنوان لسلسلة جديدة من الروايات في دار النشر الفرنسية (les Edition de Minuit)، وكانت تضم روايات جديدة»،[1]بالتالي جاءت الرواية الجديدة في البيئة الغربية وتحديدا في فرنسا لتواكب العصر والحضارة، وثارت على كل تقليد من النماذج والكتابات الروائية السابقة. واتخذت لنفسها وجهة جديدة وتفكيرا جديدا في عملية الكتابة.

عرفت الرواية الجديدة تسميات عديدة منها:«(الرواية الحديثة، الرواية الحداثوية، رواية ما بعد الحداثة، الرواية المعاصرة، الرواية الجديدة، الحساسية الجديدة، الأدب البصري، الأدب الحرفي، اللاأدب(Allitéra tare)، الروايات البيضاء، الروايات الخالية من الكتابة، رواية المخبر (...) الواقعية الجديدة، مدرسة المنظر، مدرسة الرفض مدرسة منتصف الليلا لرواية المضادة»[2]. وغيرها من التسميات.

[1] مجدي وهبةوكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص185.

[2] كريمة غيتري :تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة ،قراءة في نماذج ، رسالة دكتوراه ،علوم في النقد الأدبي المعاصر ،جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان ،السنة الجامعية 2016، 2017 م، ص 65.

ممّا سبق يمكن القول أن هذه المسميات المختلفة التي أطلقت على الرواية الجديدة، كلها مسميات تصب في اتجاه واحد وهو الحداثة والتجديد أو ما يعرف بالتجريب الروائي.

يتجه "آلان روب غريه"(A.robbe Grillet)في كتابه (نحو رواية جديدة)لتوضيح معالم وأهداف هذا التوجه الجديد في الكتابة، مؤكدا بأنّها ليست نظرية وإنما بحث. فلا يجب فهمها على أنها قوانين صارمة تسير عليها الكتابة الروائية في المستقبل، مدللا بذلك على أنّ أعماله وأعمال زملائه في نفس التوجه مختلفة ومتباينة، وهذا الاختلاف أمر محمود لأنه ينم عن التميز، ويوحي بالخروج عن الجمود والنمطية، ويؤكد من جهة أخرى على أنّ الرواية الجديدة لا تنكر الكتابات الروائية السابقة منذ كتابات "بلزاك "إلى كتابات "فوكنر"و"بيكيت" لذلك فقد عمدت هذه الأخيرة لاستثمار القديم وأكملت الخط من بعده، ومن جهة أخرى يؤكد على أن من خصائص هذه الرواية التركيز على الإنسان وموقفه في العالم، إذ يشير إلى أن الإنسان حاضر في أعمالهم لكن ليس بنفس المعنى الذي وظفته الرواية التقليدية، فالقول أن الرواية الجديدة تخلو تماما من الإنسان، أي الشخصيات، هو مجرد سوء فهم لا غير لأنه موضوعها بانفعالاته ومشاعره محدود بزمان ومكان معينين، فأي إنسان من هذا الزمان قد يحكي نفسه، ويبين أن أهم ما تتميز به هذه الرواية الجديدة أنها لا تقدم معانٍ جاهزة مستدلا في ذلك على أن معاني العالم قابلة للتغير والبحث والنقاش ولا ستقر على حال، ومن ثمة رفضها الامتثال للنمطي والسائد، مشيرا بذلك إلى أنا لإنسان هو الذي يخلق الأشكال ويبتدعها، حيث يأتي بدلالات جديدة، ويركز على نقطة مهمة وهو التزامهم بالأدب ولا شيء غير الأدب إذ أنه غير مطالب بالدفاع عن القضايا السياسية والعادلة لأن؛ فيها رجوعا إلى الماضي بينما طبيعة الفن أكثر طموحا فهي لا تعرف الأشياء والمعارف المسبقة.[1]

بناء على المعطيات السابقة يتضح أنّ الرواية الجديدة حسب ما قدمه "آلان روب جرييه" لم تضع قواعد وحدود صارمة للكتابة الأدبية، بل إنها تدعو إلى الحرية في الكتابة والتجدد،من أجل الرقي بالإبداع الروائي.وهي في دعوتها لتجاوز القديم لا تتنكر له أو ترفضه بل إنّها تدعو إلى التطوير.

[1] ينظر :آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف،القاهرة، مصر، د.ط، د.س، ص ص120.126.

3) التجريب من المنظور الروائي العربي:

عرفت الفترة المعاصرة تطورا وازدهارا ملحوظا على مستوى فن الرواية، فقد حققت تميزا وتفردا على نظيراتها من الأجناس والفنون الأدبية الأخرى، واكتست أهمية كبيرة لدى نقاد الأدب، والكتاب الروائيين، ومن جهة أخرى استقطبت اهتمام جمهور القراء، فكان من الطبيعي جدّا أن اتجهت أقلام الروائيين الإبداعية للكتابة والتجريب في هذا اللون الجديد، وتحت لواء الحداثة والتجديد ومواكبة روح العصر جاءت الرواية العربية المعاصرة لتصنع مجدها، وتخلق عالمها الفني والجمالي، وتجدد مسيرتها الإبداعية باعتبارها«كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، وصانعة الوعي التاريخي بمسيرته وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة بحركة الوجود»[1]ذلك أن الرواية هي الجنس الأدبي الملائم الذي باستطاعته استيعاب كل التحولات والمستجدات ورصد الأوضاع التي يعيشها الفرد عامة والإنسان العربي على وجه الخصوص.

إنّ هذه اللمحة البسيطة عن التجريب الروائي تحتم التعرض إلى التجريب في الرواية العربية الجديدة، والتعرف على مفهومها .

3-1- الرواية العربية الجديدة:

إنّ«الرواية الجديدة مصطلح أطلق على إبداع مجموعة من الروائيين العرب بداية فترة الستينات، اتصف إبداعهم بتجاوز التقنيات السردية للرواية ذات الطابع الكلاسيكي (الرواية الرومانسية، أو الرواية الواقعية) من حيث التصميم الفني والأداء الروائي»[2]؛أي أنّ الرواية العربية المعاصرة جاءت بتقنيات وأساليب فنية جديدة مغايرة لما هو تقليدي وسائد في الكتابات الروائية السابقة.

وترجع الملامح والبدايات الأولى لتشكل تجربة روائية عربية خلال فترة الستينيات من القرن الماضي، فكانت مصر هي فاتحة الإبداع الروائي العربي الجديد، ثم سرعان ما بدأت في التوسع والذيوع لتشمل الأقطار العربية الأخرى وبالأخص سوريا وفلسطين في مرحلة ،والمغرب العربي في مرحلة أخرى(السبعينيات)، ليمتد صداها وتأثيرها أكثر مع

[1] صلاح فضل :لذة التجريب الروائي ،ص4.

[2] شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014م، ص17.

باقي الدول العربية الأخرى ولا سيما تلك التي تأخر فيها ظهور الرواية، وقد وظف واستعمل مصطلح الرواية الجديدة بتسميات عدة تداولتها ألسنة النقاد العرب، في التعبير عن هذه التجربة الجديدة، فنجد مثلا (الحساسية الجديدة التجريب، الرواية الجديدة، أو الواقعية الجديدة)، وغيرها من المسميات الأخرى، وقد تميزت الفترة الأخيرة من السبعينيات وحتى التسعينيات بكون معظم روائي الستينيات قد كرسوا أنفسهم للكتابة وطوروا في أشكالهم وموضوعاتهم في مصر أو خارجها، وبدخول فترة الثمانينيات ظهرت أسماء بارزة وجديدة من نساء ورجال في مختلف الأقطار العربية، ولعل هذا الجيل الجديد يسعى إلى التجديد والإضافة.[1]

هكذا تكون الرواية العربية قد انفتحت هي الأخرى على التجريب وواكبت الإبداعات الأدبية في مختلف أقطار العالم، ولعل هذا ما يؤكده "محمد الباردي" في قوله:«أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية باعتبارها رواية حديثة نشأت منقطعة عن تراثها السردي ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية عموما».[2]

على ضوء هذا القول يتبين أن الرواية العربية الجديدة ،قد ارتبطت بالحداثة والتجريب، وواكبت التطورات الحاصلة في الكتابات الروائية الأوروبية الغربية في عمومها.

إنّ هذا التوجه الجديد في الكتابة العربية لم ينطلق من فراغ، ولم يأت بمحض الصدفة وإنما؛ على العكس من ذلك فقد جاءت هذه التجارب العربية نتيجة حاسمة لتلك الظروف والملابسات التي عاشها الإنسان العربي خلال فترة الستينيات من القرن الماضي.

كما أنّ أدواتها وتقنياتها الفنية المستخدمة في عملية الكتابة الإبداعية، هي وليدة هذه الظروف والتحولات.

وهذا ما تحدث عنه"سعيد يقطين"في كتابه (قضايا الرواية العربية الجديدة) إذ يقول: «تحققت هذه التقنيات في الرواية العربية الجديدة،بناءا على ما تحقق على مستوى الواقع الذي أومأنا إلى بعض ما آل إليه بعد الهزيمة أولا وإلى

[1] ينظر،سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010م، صص149- 150.
[2] نوال بومعزة: التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، ص15.

التحولات التي وقعت بعد حرب الخليج واحتلال العراق والتمزق الذي عرفته القضية الفلسطينية، بعد اتفاقية أوسلو».[1]

من هنا يتبين أنّ هذه التجارب الروائية العربية في مجملها جاءت محصلة ونتيجة للوضع الراهن. الذي عاشه الإنسان العربي من تدهور الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومن ثمة ابتكار وسائل وأساليب مستحدثة هي من صميم الواقع العربي وبيئته، بكل مشكلاته وأزماته.

إنّ التقنيات السردية الحداثية في الرواية العربية الجديدة تشتمل على «تعدد الأصوات في السرد كما يطلق عليه (روايات الأصوات)،والتناص، والكولاج، وتوظيف تقنيات المسرح والسينما، وهذه التقنيات تعطي النص الروائي نسغا جديدا».[2]

بهذا تكون الرواية العربية المعاصرة قد لبست عباءة الحداثة، وسلكت منحى التجديد، فصارت بذلك الرواية التجريبية ليست هي نفسها روايات الأمس، أو ما يعرف برواية التقليد، التي عرفت بالصوت الواحد، لذلك فقد سميت هذه الرواية الجديدة برواية التجريب،من خلال توظيفها لمثل هذه التقنيات الحداثية المعاصرة.

ومن سمات التجديد توظيف التناص في النماذج والكتابات الجديدة الذي يبين أنّ الكتّاب العرب على اختلاف مشاربهم الثقافية وتوجهاتهم الأيديولوجية، قد عمدوا إلى توظيف التراث بكل تمظهراته التاريخية والشعبية، إذ نجد "جمال الغيطاني" قد لجأ إلى توظيف هذا التراث في رواياته، وتحديدا في عمله الأدبي الموسوم بـ (الزيني بركات)، كما نجد الشكل الشعبي في كتابات "يحي الطاهر عبد الله" و "نجيب محفوظ" في (ليالي ألف ليلة وليلة) إضافة إلى "منى سالم" التي لجأت إلى توظيف الشكل الصوفي.

أمّا ما تعلق بالتقنيات السينمائية والمسرحية، هناك العديد من الكتّاب قد اهتدوا إلى توظيف مثل هذه الأساليب والفنيات، نذكر على سبيل المثال "جمال التلاوي" في (تكوينات الدم والتراب)و"إبراهيم أصلان" في (وردية ليل)، التي نلمس فيها شيئا من صفة الشيئية والرصد الموضوعي للحدث بواسطة الكاميرا، كما استفاد الروائيون المحدثون من تقنيات حداثية كالتناص الذي أغنى وأثرى النصوص الروائية، واستخدم تقنيات الكولاج، إذ نجد "أحلام

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، ص161.

[2] شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، صص282- 283.

مستغانمي" هي الأخرى، قد اعتمدت هذه التقنية في عملها الروائي (فوضى الحواس) إضافة إلى الكاتب "عبد الحميد إبراهيم" في روايته (حلم ليلة قدر)، وفي هذه الرواية يلجأ الكاتب إلى دمج ومزج نصه بالكثير من المقتبسات والأخبار الصحفية، التي من شأنها أن تثري النص، وتعمل على توطيد موضوعية الكاتب بعرضه لفكر وآراء الآخرين، دون تدخل في لحمة النص.[1]

إنّ هذه الرؤية الجديدة في الكتابة الأدبية على الصعيد النقدي العربي، لا تعني أنّ رواية الحداثة العربية قد سلطت الضوء على الحاضر والمستقبل فقط،بل على العكس من ذلك فقد جعلت معظم التجارب الروائية العربية الذاكرة التاريخية هي الأرضية الخصبة، والمنطلق الذي يقوّم إبداعها الجديد ضمن رؤية معاصرة، وعلى هذا فإنّ الرواية العربية ليست «ثمرة تطور الأشكال السردية التراثية، إنما اعتمدت على تلك الأشكال اعتمادا كبيرا جعلها ترتبط بالتراث من جهة، في حين تعبر مضموناتها عن الحاضر من جهة ثانية، فلا تخلو من التقنيات الروائية الغربية، وقد أبدى معظم الروائيين رغبة استلهام الشكل التراثي في أعمالهم ليكسبوها حيوية الحاضر، وقداسة الماضي فتملك مقومات الاستمرار».[2]

بناء على هذه المعطيات والتحديدات التي اتسمت بها الرواية العربية المعاصرة يتضح، أنّ التجريب الروائي العربي ليس هو الحديث والمعاصر فحسب، بل إنه عودة إلى الماضي مع إضفاء لمسة الحاضر عليه، ولعل العودة إلى التراث القديم بكل تمظهراته في الكتابة المعاصرة، هو ما أكسبها طابع الجدّة والحداثة.

في الأخير نتوصل إلى حتمية مفادها أنّ الرواية العربية المعاصرة قد حققت لنفسها مكانة بين الآداب العالمية وذلك من خلال دخولها عوالم التجريب والمغامرة الإبداعية، إذ لم تكن بمعزل وبمنأى عما هو حاصل في الروايات الغربية بصفة خاصة، والروايات العالمية على وجه العموم.

4- التجريب من المنظور الروائي الجزائري:

اتخذت الرواية الجزائرية لنفسها مكانة بين الآداب الأوربية عموما، والعربية على وجه الخصوص.وذلك من خلال جنوحها إلى التجريب والتجديد في الكتابات الروائية، ولعل المتتبع لمسار تطور الرواية الجزائرية، يجد تنوعا وثراء وغزارة

[1] ينظر،شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، صص 283-284.

[2] حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010م، ص148.

في أنماط وأساليب الكتابة.وذلك من خلال ظهور أسماء روائيين وكتّاب جدد تفاعلوا وتعاطوا مع الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عاشتها الجزائر، وعلى هذا فقد «عرفت الرواية الجزائرية تحولات كبيرة مرت بمراحل عديدة كمرحلة الاستعمار وما بعده والعشرية السوداء ومرحلة الحداثة وما بعدها».[1]

إنّ هذه الكتابات الروائية على اختلافاتها تصبُّ في مجال واحد، وهو التجريب الروائي من خلال تفاعل الكتّاب مع الراهن ومعطيات الواقع الجزائري بكل تمظهراته وتحولاته، وعلى هذا فإنّ«مواضيع الروايات الجزائرية قد تنوعت، فمن قضايا الثورة التحريرية إلى تناول مشاكل فترة الاشتراكية ثم العشرية السوداء، وقد عبر معظم الروائيين عن توجهاتهم وأبدوا استياءهم من الواقع الذي وصلت إليه الجزائر نتيجة فساد السلطة وسوء التسيير، وقد تمكن بعض الروائيين من خلق أساليبهم الخاصة في الكتابة، متأثرين ببعض أعلام الرواية في العالم».[2]

بذلك استطاع هؤلاء، استثمار معطيات الواقع الجزائري وظروفه عبر مراحل، إذ عبّرت كل مرحلة عن ظروفها وأوضاعها المزرية والراهنة، وهذا رغم آثاره السلبية، ووقعه في نفوس الجزائريين، إلا أنه كان دافعا قويا وسببا محفزا على الكتابة الروائية، وممارسة التجربة الإبداعية في عمومها، وذلك بفضح الواقع والسلطة، وكل التناقضات التي شهدها الجزائر إبّان فتراتها المتأزمة، وقد عادت مثل هذه الأوضاع والظروف بالفائدة على الخطاب الروائي الجزائري عبر مراحله وانعكست «بشكل عميق على الصعيد الروائي والفني وأفرزت الساحة أدبا جزائريا عربيا متميزا إلى حد بعيد، ومرتبطا بواقعه بشكل عضوي».[3]

بذلك كانت هذه الظروف والأوضاع، بمثابة الأرضية الخصبة، والمرجع الذي استقى من معينه الكتاب والمبدعون الجزائريون، وأخرجوا لنا أعمالا وكتابات إبداعية متميزة من شأنها أن تتنافس مع نظيراتها من الأعمال والكتابات العربية والأجنبية في عمومها.

---

[1] بن يطو محمد الغزالي: منازع الكتابة والتجريب في الرواية الجزائرية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة ابن خلدون، تيارت، العدد09، 2016م ص44.

[2] غنية كبير: الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، منشورات الوطن اليوم، ط1، 2015م، ص182.

[3] حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة العربية، 2015م ص187.

كما كانت نسب التجريب متفاوتة ومتباينة، بين الكتّاب والروائيين في الجزائر، عبر مراحل تطورها، فحضور ما يعرف بالتجريب الروائي في الكتابات والنماذج الروائية لفترة السبعينيات والثمانينات ليس بنفس الوتيرة والنسبة في روايات الفترة التسعينية أوما يصطلح عليها بفترة العشرية السوداء، وغيرها من التسميات التي أطلقت على هذه الفترة الدموية.

من خلال هذا التباين والاختلاف ينبغي الوقوف على الملامح والبدايات الأولى للتجريب في الكتابة الروائية الجزائرية خلال فترتي السبعينيات والثمانينيات، ثم التعريج على مرحلتي التسعينيات والألفينيات كمراحل جادة وحاسمة في عملية الكتابة الروائية.

أ- بدايات التجريب الروائي الجزائري:

1- فترة السبعينيات والثمانينيات:

بحلول فترة السبعينيات في الجزائر ظهرت العديد من الملابسات والظروف والأوضاع،لتعبير عن الواقع الجزائري الجديد، في أبعاده السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وحتى الثقافية، هذا الواقع، هو واقع فترة ما بعد الاستقلال.

لذلك فقد عكست الفترة السبعينية كل مظاهر التخلف والفقر والانحطاط، وذلك من خلال تردّي وتدني الأوضاع في كل المجالات، لا سيما وأنّ الجزائر قد استقلت حديثا من وطأة الاستعمار الفرنسي، وفي ظل هذه الظروف والملابسات والعقبات، كان من الطبيعي جدا أن يظهر لون أدبي جديد، وهو جنس الرواية، في الساحة النقدية الجزائرية، ليصور هذه الأحداث، ويتفاعل مع الواقع الجزائري الجديد، لأنّ «العمل الروائي هو أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالواقع وتعبيرا عنه»[1]، بهذا «فالرواية الجزائرية قد عبرت بصدق وواقعية عن معاناة وطموحات الإنسان الجزائري، وكفاحه المسلح في سبيل الاستقلال، ونضاله القاسي في سبيل إقامة مجتمع الكفاية والعدل عن طريق الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي».[2]

[1] عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط،1993م، ص09.
[2] م ن، ص 07.

بالتالي فالرواية الجزائرية أدّت دورها الكامل، من خلال التفاعل مع هذا الواقع والتعبير عنه، نظرا لامتلاكها خصائص ومميزات، لا تتمتع بها بقية الأجناس والفنون الأدبية الأخرى، وعليه اعتبرت«الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية بعد الاستقلال (...) بمثابة الوليد الشرعي الذي أنجبته التحولات الثورية بكل تناقضاتها».[1]فعبرت في هذه المرحلة، عن إفرازات ومخلفات الثورة الجزائرية، كما أنها عكست الأوضاع الناتجة عن هذه الفترة الحاسمة في تاريخ الجزائر.

وقوفا على الكتابات والنماذج الروائية التي ظهرت في الجزائر خلال فترة السبعينيات يجمع النقاد والدراسون العرب، على أنّ الحديث عن رواية عربية جزائرية مكتملة فنيا كانت مع رواية (ريح الجنوب) لـ"عبد الحميد بن هدوقة" والتي كتبت سنة 1970، ومن الواضح جدا أنّ يكون مضمون هذه الرواية، هو التعبير عن واقع المجتمع الجزائري خاصة في الأرياف،كمارصدت هموم الفلاح الجزائري في إطار ما يعرف بالثورة الزراعية، وصورت مشكلاته مع الأرض، وتناولت الصراع بين الملاك والإقطاعيين الرجعيين والمناضلين التقدميين، ومنه اعتبرت رواية ريح الجنوب فاتحة الكتابات الروائية، فقد قدمت واقع المجتمع الجزائري ونمط تفكيره في الأنماط الجزائرية.[2]

بذلك يكون "عبد الحميد بن هدوقة"، أول روائي جزائري، يدخل حقل التجريب الفني، ويقتحم عالم التجربة الإبداعية، خلال فترة السبعينيات من خلال إصداره الروائي المتميز (ريح الجنوب)، حيث عبّر من خلاله عن واقع جديد يعكس الفترة السبعينية.

وللإشارة فإن النقاد والكتاب الروائيين لم يغفلوا جهوده الفنية وأسلوبه الفني الرائق، لهذا فقد «أشاد عبد الفتاح عثمان بأسلوب بن هدوقة الذي وصفه بالرصين من حيث اهتمامه بالصياغة الفنية واستخدامه الرمز في تصوير بعض المشاهد، كما وظف التراث السردي ورسخ المذهب الفني القائم على الشكل والمحتوى والمندغم بالواقعية الجديدة»[3]،أي أنّه اهتم بالجانبين معا،وشملت تجربته الإبداعية الشكل والمضمون.

وعلى غرار ما جاء به "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته الفنية (ريح الجنوب)، والتي اعتبرت بمثابة مرحلة تأسيسية لما يليها من الكتابات والإصدارات الروائية، فقد جاءت كتابات أخرى بعده، تزامنت مع فترة السبعينيات

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986م ص88.

[2] ينظر،غنية كبير: الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، ص182.

[3] م ن ، صص 145-146.

وذلك بظهور أسماء كتّاب روائيين آخرين أمثال: "الطاهر وطار"، "رشيد بوجدرة"، وغيرهم كثير، إذ شهد الفن الروائي خلال هذه الفترة تطورا وتنوعا، لم يعرف له مثيل من قبل، فبداية السبعينيات هي بمثابة المرحلة الفعلية التي شهدت القفزة الحقيقية للنهوض الفني الروائي الجزائري، حيث ظهرت عدة أعمال متتابعة مثل: (مالا تذروه الرياح) و(اللاز) إضافة إلى رواية أخرى، ذات أهمية متميزة، وهي رواية (الزلزال)[1]،بالتالي فقد سلك هؤلاء وجهة جديدة بالفن الروائي من خلال تركهم للكتابات النمطية والمألوفة، ودخولهم مرحلة حاسمة وجادة في الكتابة الإبداعية، والاهتمام بالإبداع الروائي في عمومه.

ومن الكتاب البارزين على صعيد التجربة الروائية الجزائرية "الطاهر وطار"، الذي سلكت كتاباته نفس الوجهة وذلك، من خلال ركونه إلى التجريب وابتكاره لطرائق وأساليب فنية جديدة في عملية الكتابة الأدبية، ففي أعماله الروائية من «(الزلزال) إلى (الدهاليز) أخذ يعصف بالوضوح في تطور تجربته الروائية؛ عكس ما جاء في رواياته الرائدة يمزق منطق التسلسل والترابط، ويفجر منطق الحبكة التقليدية، فيثير الأسئلة والتساؤلات، بل يثير الشك في التقاليد الجمالية المألوفة وفي التيارات السياسية والفكرية والثقافية كلها، يفضي إلى تجارب جديدة».[2]

فمن خلال هذه الأعمال الروائية استطاع "الطاهر وطار" تجاوز النمطي والمألوف والسائد، إلى خلق وابتكار طرائق أخرى مغايرة للسابق، بإضفائه عليها طابع الجدّة والحداثة.

فبظهور أعماله «بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفرد والتفوق التي طبعت أعماله الروائية، فتغيرت نظرة هؤلاء إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بعد أن كانت تنطلق من موقف الشفقة والدعم العاطفي باعتبارها تجربة هشة تحتاج إلى المؤازرة – فأصبحت تنتزع الإعجاب والتقدير، وذلك بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر فتصدرت مجال البحوث النقدية والتغطيات الصحفية والإعلامية».[3]

ما يتبين أنّ الرواية الجزائرية استطاعت أن تزيح العقبات والحواجز التي وقفت في طريقها، لتصل في النهاية إلى هدفها المنشود، وتكلل مسيرتها الإبداعية، بكثير من التجارب والأعمال الروائية، فقد عمد الكتّاب والأدباء الجزائريين

[1] ينظر،أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)، العدد20، جوان 2014م، ص60.
[2] حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص219.
[3] أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، ص60.

إلى التعبير عن الواقع الجزائري، ورصده بكل مظاهره وتأزماته، لكن هذا الواقع تبدى في حلل فنية عديدة تجسدها براعة الكتاب الذين يسعون إلى التفرد والتميز.

وإذا كانت روايات السبعينيات قد خطت الخطوة الأولى نحو التجريب والتجديد الروائي، وكانت بمثابة المرحلة التأسيسية، فإن روايات الثمانينيات هي الأخرى لم تكن بمعزل عن ذلك، بل جاءت لتكمل مسيرة ومشوار هذه الأعمال الإبداعية، وتأتي بالجديد، وتزيد من رصيد الرواية الجزائرية، بالتالي كانت هذه المرحلة أكثر ملامسة للواقع الجزائري، من خلال رسمه بكل أبعاده وتأزماته في الأعمال الروائية، ولعل أبرز روايات هذا الجيل رواية "الطاهر وطار" (الحوات والقصر)، "عبد الحميد بن هدوقة" (الجازية والدراويش) "لواسيني الأعرج"(نوار اللوز)، وغيرها من الأعمال الروائية.

واستمر هذا«الزخم الثوري يعطي ثماره بالتدرج متجاوزا بذلك قساوة الظرف التاريخي، ليجد من يستلهمه بعد الثورة، وبشكل أعمق بعد الاستقلال، وبالضبط بعد فترة السبعينيات، حين شهدت الساحة تغيرات ديمقراطية واضحة على مستوى البنى الاقتصادية والسياسية والثقافية، وطبعا هذه الإنجازات صاحبتها صراعات وتناقضات، ليست إلا الوجه الآخر لأي ثورة تغييرية (...) وانعكست على هذه التغيرات بشكل عميق على الصعيد الروائي والفني وأفرزت الساحة أدبا جزائريا، عربيا متميزا إلى حد بعيد، ومرتبطا بواقعه بشكل عضوي».[1]

بالتالي، فقد كانت روايات هذه الفترة روايات عاكسة لتلك الظروف والأوضاع التي عاشتها الجزائر، خاصة فترة ما بعد الاستقلال، وما نتج عنه من تغيرات وتحولات على مختلف الأصعدة، خاصة ما تعلق بالجانب السياسي بمسايرتها لنظام الحزب الواحد والنظام الاشتراكي، وتصويرها بطريقة فنية إبداعية ترقى إلى مستوى التجريب والتجديد في الأساليب واللغة.

وكإشارة منّا إلى تجارب هذه المرحلة، سنقف عند أبرز علم ورمز من رموز الرواية الجزائرية خلال هذهالفترة وهو (واسيني الأعرج)، الذي تعددت إصداراته الروائية، والتي تمثلت في: «"وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" (دمشق 1981م) و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" (دمشق 1986م) وفي كتابه قصة أوروبية قصيرة في " وقع

[1] حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص187.

الأحذية الخشبية" (بيروت 1981م) و" نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري" (بيروت 1983م) و"مصرع أحلام مريم الوديعة" (بيروت 1984م)».[1]

هذه الكتابات الروائية، دلّت على تجربته الفريدة في الكتابة، حيث رسم الواقع وصوره بأبعاد فنية جمالية، ما يثبت دخوله عالم التجربة الروائية.

ولم يتوقف مسار التجريب الروائي، عند هذه المرحلة، في البيئة الجزائرية المليئة بالفجائع والمتناقضات.

فسرعان ما تأتي المرحلة التسعينية بأوضاعها وأزماتها لتؤرخ الكتابات الروائية لمحنة الوطن، في عشريته السوداء وقد اعتبرت هذه المرحلة جادة وحاسمة في عملية الكتابة الروائية، ولعل هذا ما سنقف عنده في الفترة التسعينية.

2- فترة التسعينيات:

إنّ الحديث عن فترة التسعينات في الجزائر يشير بالضرورة إلى تلك الأوضاع المزرية، التي عاشتها الجزائر خلال هذه المرحلة، من تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية، وبحكم هذا التغير الحاصل، فقد جاءت الرواية خلال هذه المرحلة لتعبر عن الأوضاع المجريات الحاصلة، مايعني دخولها مرحلة جادة في عملية الكتابة، ودخولها عوالم التجريب والتجديد، ومما لا شك فيه أنها قد خلقت لنفسها تقنيات جديدة وأساليب مختلفة، حسب الوضع الجديد والراهن المعاش الذي كان نتيجة لتفشي ظاهرة الإرهاب، وانتشار العنف، بذلك جاءت هذه الأعمال الروائية «لتعبر عن تعقد قضايا العصر الحديث مقارنة بعصور سابقة لذلك فالمضمون الجديد يتطلب أسلوب جديد».[2]

فهذا الجنس الأدبي الجديد جاء ليرسم الواقع في أبعاده المختلفة، وفق إبداع جديد متحرر من تلك القيود الكلاسيكية، وبالتالي فإن «غلبة قضايا السياسة ومشكلات الأيديولوجيا على الرواية الجزائرية، أمر طبيعي بحكم زخم قضايا الواقع، وتعقد مشكلاته الفكرية والاجتماعية».[3]

---

[1] عبد الله أبو هيف: الإبداع السردي الجزائري، دراسة مسار هذا الكتاب عن وزارة الثقافة العربية، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د ط 2007مص233.

[2] غنية كبير: الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، ص69.

[3] طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، مصر، د ط، 2003م، ص220.

فالرواية خلال هذه الفترة عالجت تلك التحولات السياسية بظهور التعددية الحزبية والنظام الليبيرالي، وبداية مرحلة جديدة، وكذا اختلاف التوجهات الأيديولوجية القائمة بين السلطة السياسية، والجماعة الإسلامية من جهة، ومعارضتهم للمثقف من جهة أخرى .

إنّ مجمل الكتابات التي ظهرت خلال هذه المرحلة المتأزمة من تاريخ الجزائر، وتعاطت مع هذا المعطى والواقع الجديد، وتضامنت معه بكتاباتها، أُطلق عليه بتسميات عديدة مثل« أدب الأزمة، أدب المحنة، الأدب الاستعجالي وغيرها من الأسماء العاكسة للوضع المتأزم».[1]

فكان أدب هذه الفترة في مجمله تعبيرا عن الوضع الراهن، وخاصة روايات المحنة التي أرخت لمحنة الجزائر في عشريتها السوداء، وفتراتها العصيبة، ولعل أحداث أكتوبر 1988، هي البداية الفعلية والحاسمة للوقوف في وجه السلطة، والتي قام بها المثقفون الجزائريون، وذلك من أجل تحقيق الحرية الديمقراطية مع تحسين الأوضاع الاجتماعية والسياسية، وغيرها من التحولات الحاصلة والتي «لم تكن في حقيقة أمرها غير محصلة ونتيجة تراكم أخطاء وتناقضات كانت كامنة في المجتمع الجزائري منذ الاستقلال».[2]

منهنا تحددت وظيفة الخطاب الروائي وانحصرت، في التعبير عن محنة البلاد والكشف عن الواقع المأساوي ومحاورته، وكذا الكشف عن أغوار الحياة السياسية والاجتماعية التي فرضتها المأساة الوطنية.

من تجليات ومظاهر الأزمة أيضا تنامي ظاهرة الإرهاب، الذي هو «ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بتعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها».[3]لذلك فقد كان « هاجس خوف وقلق يثير الرعب خاصة وأن الإرهاب ليس حربا نظامية، وإنما يعبر عن نفسه بأعمال إرهابية مختلفة وعلى

[1] سعاد حمدون: صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، السنة الجامعية 2009 -2010 م، ص19.

[2] لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار "الشمعة والدهاليز" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية، 2009- 2010 م، ص31.

[3] عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000م، ص91.

شكل حرب عصابات غير منتظمة».[1] بذلك فهو حدث مرعب وكابوس مخيف، عاشته الجزائر خلال العشرية السوداء.

رصدت الرواية الجزائرية هذا الواقع التسعيني الدموي وعبّرت عنه، وقد «عرفت الرواية الجزائرية – نتيجة لظاهرة الإرهاب– تحولات هامة على مستوى المضمون، والبناء الفني، فنقلت لنا مظاهر العنف والإرهاب الأعمى الذي حصد أرواح آلاف الجزائريين كما عبرت عن المأساة الوطنية بصورة فجائعية، وبأدوات فنية متفاوتة من حيث النضج والتطور الفني».[2]

ما يعني؛ أنّ معظم الكتابات الروائية خلال الفترة التسعينية قد اتجهت للتعبير عن هذا الواقع الدموي العنيف لكن بأساليب مختلفة ومغايرة، فكل كاتب روائي وطريقته في التعبير عن هذا المعطى الجديد، وردة فعله في التفاعل معه.

كما استغرقت هذه المشاهد الروائية في نقل و « تصوير المعاناة التي يعشها البطل أو المواطن الجزائري بصفة عامة –القمع– التشرد، الجوع، الاستغلال، الحقد العنصري وغيرها من الممارسات».[3]

فالمتتبع لمثل هذه الكتابات والخطابات الروائية، التي ظهرت في هذه الفترة، سيلحظ أنها لم تخرج عن دائرة الإرهاب، السلطة، العنف والمثقف، وغيرها من المفردات الدالة على الأزمة التي ظهرت في الفترة التسعينية، والتي كان باعثها الأساسي هو العنصر الإرهابي، لذلك «ليتخلف المبدع الجزائري على الأخص الروائي، إذ أرخ لهذه المأساة بأدبه بعيدا عن السياسي حينا، ويمتزج الجمالي الفني بالسياسي أحيانا أخرى، وراح يصور هموم الإنسان داخل مجتمع أصبح همه الأوحد كيف يبقى حيا؟ يلتقط عناصر روايته من نصوص واقعية، هي دقائق تفاصيل المواطن البسيط، ويقدم نماذج لمعاشاته تحت سطوة لغة، لم يعهدها، هي لغة الموت المفاجئ أو المقصود، هذه الظاهرة شكلت في الأغلب مرجعية الخطاب الروائي الجزائري خلال فترة التسعينات، أو ما يصطلح عليه بالعشرية السوداء».[4]

---

[1] إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015 م، ص09.

[2] عبد الحميد هيمة: المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية، قراءة في نماذج من الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة ورقلةالعدد 29، فيفري 2013م، ص223.

[3] عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، ص20.

[4] حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص195.

حيث أُعتبرت مثل هذه الصور والمظاهر المأساوية، بمثابة الأرضية والمرجع الواقعي ، الذي نهلت من معينه معظم كتابات الأزمة، أو ما يعرف بروايات المحنة، خاصة وأنه ليس «ثمة خلافا كبيرا حول كون الأدب معادلا موضوعيا وفنيا للواقع، يعيد إنتاجه أو يقاربه، وفق طقوس ووسائط لغوية وتحليلية خاصة وحساسة، هي التي تميزه عن واقعه تمنحه هويته كظاهرة إبداعية».[1]

وبالحديث عن النماذج الروائية التي تفاعلت مع موضوع الأزمة وعبّرت عنه يتبين أنّ «الرواية العربية في الجزائر قد استغرقت في تصوير أثر الإرهاب، في روايات كثيرة مثل "تيميمون" لرشيد بوجدرة (1994) و"الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار (1995) و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج (1997)».[2]

بالإضافة إلى هذه الأعمال الروائية التي عبرت عن الأزمة نجد «رواية الورم تنتمي إلى رواية المحنة أو الأزمة هذه الموضوعة/ الثيمة، التي أسالت الكثير من الحبر والدم والدموع، في تحولات الخطاب الروائي الجزائري المعاصرة، أو بالتحديد في رواية العنف، الذي ضرب الوطن في عشرية التسعينات من القرن الماضي (...) والرواية من هذا المعطى تعد بمثابة شهادة واقعية على ما حدث، ووثيقة ذات شحونة تاريخية/ سياسية تدين العنف والإرهاب ومختلف خلاياه النائمة وقواعده الخلفية، وتدين تلك المجازر والإبادة الجماعية، وتصور ظروف المعتقلات السيئة في أقصى الصحراء تؤرخ لأزمات الوطن وانكساراته، وهبوطه وانحداره في مستنقع وحمامات الدم».[3]

فهذه الكتابة الروائية المتزامنة مع فترة التسعينات، عبّرت بقوة وبصدق ودون أي تزييف عن واقع الإرهاب والراهن الجزائري، إذ نقلت للقارئ والمثقف، والإنسان العربي بصورة عامة همجية ووحشية هذا العدو المستبد ، كما تناولت معظم الكتابات هذه المرحلة، أزمة المثقف وما تعرض له من حصار فكري وعنف من قبل السلطة من جهة والإرهاب من جهة ثانية، وذلك لأنه الوحيد القادر على كشف الواقع بكل تناقضاته، وفضح النظام السلطوي من جهة، وهمجية الإرهاب من جهة أخرى، وبذلك فقد عاش «المثقف الجزائري أزمة حقيقية، تتمثل خاصة في الحرية فهو إما أن تتلقفه الحياة اليومية المزرية، فتغتال فيه شعلة التفكير والإبداع، أو تأخذ بناصيته زبانية الموت، وعصابات السياسية والمناصب، فلا يجد مجالا للنشر وترويج أفكاره، فيستسلم للشكوى والعزلة، هناك مواضيع كالسلطة والتاريخ

[1] حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص196.
[2] عبد الله أبو هيف: الإبداع السردي الجزائري، ص350.
[3] حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص452.

والدين، تبدو محرمة على المثقفين التنويريين، هناك ما يشبه الحواجز السيكولوجية والبنيوية، التي تكبح وتمنع المثقف الجزائري من الكلام والتفكير في هذه المواضيع».[1]

بذلك كان المثقف محاصرا، وشددت عليه الرقابة، ومنع عليه أن يكتب عن الواقع السياسي، لأنه لجأ إلى تعرية الواقع وكسر الطابوهات الاجتماعية، فمُنع أن يتحدث عن الممنوع والمحرم، الذي قد يودي بحياته، وهو يسعى من وراء ذلك للتغيير .

إضافة إلى نماذج أخرى تعرضت لأزمة المثقف،نجد "بشير مفتي "في رواية (المراسيم والجنائز)، إذ تعتبر «شهادة على واقع وشهادة على حضور ذات معذبة ومتميزة في رؤيتها وعذابها، وفي تعاملها مع الشخصيات التي تتحرك على الرقعة الروائية، وهي تجسد في وجه من وجوهها محنة المثقف وتترجم –أيضا– ثقافة الوطن الممحون»،[2]بالتالي فالكاتب من خلال إصداره الروائي هذا يكشف الواقع الأليم ويفضح العنف، وما يتعرض له المثقفون الجزائريون، في واقع كله تناقضات .

كما استغرق موضوع الأزمة الكثير من الكتابات والمشاهد الروائية، ليشمل الفترات اللاحقة بعد فترة التسعينات.

3– فترة الألفينيات:

امتدت المأساة والمحنة الوطنية التي ألمت بالبلاد خلال فترة التسعينات لتشمل الفترات اللاحقة، وخاصة مرحلة الألفينيات، وقد تفاعلت العديد من الكتابات الروائية مع موضوع الأزمة خلال هذه المرحلة، وذلك بظهور أسماء بارزة من جيل الكتاب الروائيين الذين قرروا التعبير عن الراهن التسعيني بكل تناقضاته وتمظهراته السلبية، والكشف عن قناعه من جهة ، ومن جهة أخرى فقد سلكت هذه الإصدارات الروائية منحى تجريبي تجديدي، فهذه الكتابات على الرغم من اختلافها إلا أنّ موضوعها ومضمونها واحد ومشترك وهو الأزمة، إلا أنّ طريقة عرض هذا الموضوع والتفصيل فيه يختلف من كاتب إلى آخر، والسبب في ذلك هو أن الأساليب والأدوات الفنية تختلف بين الكتّاب والمبدعين الروائيين.

[1] حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص194.

[2] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، ص90.

فمن الكتابات التي ظهرت خلال هذه الفترة نذكر: رواية "إبراهيم سعدي" (بوح للرجل القادم من الظلام)التي تصور اللعنة و«الجحيم الجزائري في العقد الأخير من القرن العشرين الذي لم تفتأ تكتبه روايات الطاهر وطار والحبيب السائح والزاوي أمين وبشير مفتي وجيلاني خلاص وأحلام مستغانمي وزهرة ديك وشهرزاد زاغر وسعيد مقدم وإبراهيم سعدي».[1]

وكلّها كتابات دارت حول موضوع الأزمة، وعبّرت عنها: « كما تنخرط رواية الحبيب السائح تماسخت: دم النسيان (2002) في مواجهة الإرهاب، على أن دم الجزائري المستباح يتسربل في النسيان ولا يبقى إلا شعور المهان ما لم ترتفع إرادة المواجهة».[2]

فالكاتب الروائي يشير من خلال عمله هذا إلى وحشية الإرهاب وعنفه في القتل والتعذيب والتدمير و«تماسخت دم النسيان؛ صفحة من الحماقة في تاريخ الوطن، وغباوة العنف الأعمى في استباحة دم المواطن، وتدمير نواة الذات الوطنية، رحلة في الزمن الجزائري الصعب، زمن الموت والخوف والرعب، زمن الانتحار والدمار»،[3]واستغرقت في عرض وتجسيد المشهد التسعيني في صورته القائمة؛ فهي «مسخ وسلخ للجلد، استباحة وفضيحة، وشعور مهان، غير قابلة للنسيان في زمن (دم النسيان)، رواية تعج وترج، وتزلزل وتصلصل، تصور (أرض الخراب)، جزائر التسعينات المغمورة بعذابات الإرهاب القائم على مسخ الوجود الكلي، وسحق لكل ما حي؛ قتل وتدمير وتهجير».[4]

بالتالي أرّخت هذه الرواية للأزمة، وهي نموذج صارخ يوضح بشاعة مظاهر وصور الموت في جزائر الإرهاب والعنف.

ومن الروايات الحداثية التي جعلت من موضوع الأزمة مرجعا لها، نجد "عز الدين جلاوجي"في روايته (رأس المحنة)، والتي «عبرت عن محنة الوطن، وعن الغربة والغبن، وتبحث وتتحرى وتتحرق إلى غد مشرق الإسفار، يسوده الاستقرار، تبحث وتستمرئ الخروج من عنق الزجاجة، وتروض وتراود زمن الرعونة والعفونة والدمار، في بحثها عن

[1] عبد الله أبو هيف: الإبداع السردي الجزائري، ص ص350- 351.
[2] م ن ، ص356.
[3] حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص316.
[4] م ن، ص 317.

الحب والوئام والسلام، وتجفيف بركة الدم، وتجاوز حومة ووطن و(حارة الحفر)، وسريان الهم والغم في عظامها ومفاصلها».[1]

ف "عز الدين جلاوجي" في روايته هذه ينشد الخلاص من واقع جزائري مظلم كله مآسي وهزائم، ويتطلع ويأمل بمستقبل وغد مشرق للأمة، يسوده الأمن والاستقرار، وبالتالي فإنّ روايته (رأس المحنة) كانت بمثابة مرثية هذا الوطن الجزائري الذي فقد هويته وكيانه، وأصبح رمز الدماء والموت، وفضاءً للعنف بكل صوره وأشكاله.

ختاما يمكننا القول أنّ الرواية الجزائرية عبر مراحلها المختلفة عبرت عن الواقع الجزائري في أبعاده المختلفة، ولم تخرج عن ظروفه وأوضاعه المزرية، فهي في كل مرحلة تعبر عن وضعها الراهن بأساليب فنية جديدة ومغايرة للمراحل التي سبقتها.

وبهذا يمكن اعتبارها رواية تجريبية بامتياز، وذلك من خلال مواكبتها للأحداث الجديدة في قالب فني تجديدي متميز، تطبعه براعة الكتّاب الروائيين، بحيث أنّ كل كاتب ترك لمسته السحرية والفريدة في تجربته الإبداعية، وهذا التمايز والاختلاف ما نسميه تجريبا.

[1] حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص ص529- 530.

الفصل الثاني

1- مفهوم السرد:

لقد تعددت التعريفات اللغوية لمصطلح السرد لذلك، توجد العديد من المعاجم و المصادر اللغوية التي تناولت هذا المفهوم.

أ- لغة:

وردت في **القرآن الكريم** لفظة السرد، في قوله تعالى:﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ(11)﴾[1].

جاء في معجم "**ابن منظور**" (لسان العرب) في مادة "سرد" أنّ:

«السَّرْدَ: في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضهُ في أثر بعض متتابعًا (...) وسَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حذر منه: والسَّرد: المتتابع ويسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يَسْرُدُ الصوم سردًا».[2]

كما ذكر "**بطرس البستاني**" في معجمه(محيط المحيط)في مادة "سَرَدَ":

«سَرْدٌ- [س ر د]، (مص، سَرَدَ).

"اكتفى بسرد الأسباب": بذِكْر سياقها وتتابُعِهَا.

"قدم سَرْدًا عن الحادثة": أخبارًا متتابعةٌ عن وقائعها. (...)

"السرد في القصة أو الرواية": أي رواية الوقائع والأحداث».[3]

من التعاريف السابقة يتضح أنّ:

[1] القرآن الكريم : سورة سبأ، الآيتان 10-11.

[2] ابن منظور: لسان العرب ، المجلد 7،مادة (سرد)، دار صادر، بيروت، ط4، 2005م، ص165.

[3] بطرس البستاني: محيط المحيط، ،قاموس عصري مطول للغة العربية، تح: محمد عثمان ،المجلد 4،مادة (سرد) ،دار الكتب العلمية،ط1، 2009م، ص 515.

السرد مصطلح يدل على نسج الذروع والجلود، ويطلق على صانعها سراد. كما أنّ هذا المصطلح يحمل دلالات عديدة،كالتتابع وإحكام النسيج.

ب- اصطلاحا:

يعد مصطلح السرد آلية من آليات الكتابة الفنية، إذ ارتبط منذ القدم بأشكال وأنماط التعبير الإنساني، وقد لازم مختلف الفنون الأدبية، ، ثم سرعان ما اتسع نطاقه،ليشمل العديد من الحقول المعرفية، والدراسات والأبحاث التي تشتغل عليه.سواء في البيئة الغربية أو العربية، لهذا سنقوم بالوقوف على بعض التعريفات له عند النقاد الغربيين أولا، ثم عند بعض النقاد العرب.

1- عند النقاد الغربيين:

لقد عرّف**"الشكلانيين الروس"** السرد بأنّه «وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ، بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي»[1].

كما يعرفه "**جيرار جنيت**"(c.enette)من خلال تمييزه القصة أي مجموع الأحداث المروية "من الحكاية" أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، و "من السرد" أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة روايتها بالذات».[2]

"**رولان بارت**"(R.PARTHES)يعرف السرد بقوله: «إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة».[3]

أمّا الباحث "**يان مانفريد**"(JAN MANFRED)فقد عرف السرد في مؤلفه(**علم السرد**) بقوله: «السرد **Narrative**: أي شيء يحكى أو يعرض قصة أكان نصا أو صورة وأداء أو خليطا من ذلك، وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية ... الخ هي سرديات».[4]

---

[1] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السردية للكتاب، دمشق، د ط، د س ،ص 13.

[2] م ن، ص ن.

[3] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، ط2، 2005م، ص 13.

[4] يان ما نفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، 2011م، ص ص 51-52.

كما يورد الناقد "**موريس جان لوفيف**"(**M.J. Lefebve**)تعريف اللسرد بقوله: «وليس السرد إلا الخطاب اللفظي الذي يخبرناعن هذا العالم، وهو الذي يسمى أحيانا بالتلفظ Enonciation».[1]

من التعريفات السابقة نستنتج ما يلي:

- السرد هو الوسيلة والواسطة التي من خلالها تصل القصص والحوادث إلى المستمع أو القارئ في الخطابات المكتوبة والشفهية، والراوي هو الذي يقوم بعملية السرد، لذلك فإن هناك علاقة تلازمية ووطيدة بين السرد والراوي.
- السرد مرتبط بعملية القص، وهو الذي يكسب العمل الإبداعي شرعيته ووجوده ومصداقيته.
- السرد متغير ومتجدد بتغير وتجدد الحياة، وبامتداد الثقافة والعصر، وعلى هذا فإنّ ربطه بالحياة وتطورها يؤدي إلى غموضه وتعقده، ولا شك أنّ مفهوم السرد يكتسب في كل مرة دلالة جديدة ما دام مرتبط بالحياة والثقافة والعصر.
- السرد لا يرتبط بالجانب الأدبي وحسب، بل إنّه مرتبط بأي شيء يحكى أو يعرض قصة في مختلف الجوانب الحياتية، وفي مختلف مناحي التفكير.
- السرد هو الدعامة الأساسية واللّبنة الأولى التي ينطلق منها أي خطاب سواء أكان أدبيا أو غير أدبي.كماأنه ارتبط بالخطابات الأدبية القديمة والحديثة، وهذا يدل على أنه ملّازم ولصيق بفنون القص.

1-عند النقاد العرب:

يعرف "**عبد المالك مرتاض**" السرد بقوله: «هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي... وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضا».[2]

في مقام آخر يعرفه الناقد المغربي "**سعيد يقطين**" في كتابه (الكلام والخبر) بقوله: «السرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان».[3]

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، 1997م، ص 34.
[2] شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، ص 37.
[3] سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص 19.

كما يورد "**شعبان عبد الحكيم محمد**" في كتابه (الرواية العربية الجديدة) أنّ«السرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية) والرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمن للأحداث التي تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة، وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ».[1]

أمّا "**شوقي بدر يوسف**" فعرفه في مقدمة كتابه (متاهات السرد)بأنّه «طريقة لاستدعاء الماضي القريب أو البعيد بجميع الصيغ الممكنة عن طريق الحكي والقص، لإثراء الواقع على أساس منطقي، وهو إلى جانب ذلك يتخذ من التخييل سبيلا ،لإيجاد أبنية تتيح لنا الانفتاح ،على كثير من الأزمنة والأمكنة المتواترة بموقعها ودلالاتها وتفسيراتها».[2]

كما يذهب "**لطيف زيتوني**" في كتابه (معجم مصطلحات نقد الرواية)بقوله: «السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد، على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة».[3]

على ضوء التعريفات السابقة المقدمة حول مفهوم السرد يتضح أنّ:

- إنّ عملية السرد لا تقوم على مجرد نقل الأحداث وسرد التفاصيل للقارئ، بل إنّها تحرك مشاعره وتترك فيه انطباعا تأثيريا.
- إنّ العملية السردية لاتشمل الجانب الأدبي وحسب،لأنّهالاتتعلق بالخطابات الأدبية، وإنما يتعدى ذلك إلى ماهو غير أدبي ويكون مرتبط بالجانب الإبداعي للإنسان .
- السرد له وظيفة إبلاغية وإخبارية، من حيث أنه يطلع القارئ والمستمع بمضمون القصة، وأحداثها.
- تتحدد قيمة السرد في كونه يؤدي وظيفة جمالية، وهذا بالنظر إلى منطق الانسجام والترابط والتتابع، الذي يشد النصوص والخطابات السردية، ومختلف فنون القص.

[1] شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، ص 37.

[2] شوقي بدر يوسف: متاهات السرد، دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1، 2000م، ص 05.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي- إنجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2002م، ص 105.

- اتساع مجال السرد وتعدد مفاهيمه وتعريفاته، إلا أنّها جميعها تشترك في أنّه الطريقة التي يؤدى بها الخطاب.
- السرد هو الفعل الذي يقوم به السارد، قد يكون حقيقي أو خيالي.
- السرد له أهمة كبيرة في حياة الإنسان لأنّه يشبه الثلاثية الإنتاجية المكونة من (المنتج والمستهلك والسلعة المنتجة)، وهذا ما نجده في السرد المكون من (الراوي، المروي له، والخطاب الروائي).
- السرد طريقة في الكتابة وأسلوب يختاره الروائي وفق حريته الخاصة.
- السرد أساس الخطاب السردي، وهو المقوّم الرئيسي في عملية الكتابة الإبداعية.

ج- علم السردية:

عرفت الساحة النقدية في الفترة الأخيرة تطورا في الأبحاث والدراسات المشتغلة على الخطاب الأدبي، ولا سيما علم السرد. هذا العلم الذي اهتدى لدراسة البنية السردية للخطابات الأدبية على اختلافها.

وقد اتجهت الدراسات والأبحاث النقدية لتسلط الضوء على السرود والخطابات الأدبية، وتحديدا مع النقد البنيوي الذي اتجه لدراسة أبنية النصوص والخطابات، المتعلقة بمجال الأدب تنظيرا وتطبيقا،فكانت البدايات الأولى لعلم السرد مع الشكلانيين الروس، وتحديدا مع "فلاديمير بروب"(V.Propp) (1928- 1969) في عمله الشهير الموسوم بـ(مورفولوجيا الخرافة)، حيث قام هذا الباحث الروسي بتحليل القصص إلى أجزاء ووظائف ولعل الوظيفة عنده هي عمل الشخصية، وقد حصر هذه الوظائف في 31 وظيفة،أمّا"تودوروف" (Todorov) ،فقد تطرق لمصطلح علم السرد أول مرة عام (1969) في مؤلفه (قواعد الديكاميرون) وقد عرفه بعلم القصة، ومن هنا بدأ علم السرد ينتشر في كل مكان، وأصبح يشمل ما هو غير أدبي أيضا، بحيث أصبح العلماء يوظفون هذا المصطلح في مختلف أبحاثهم نظروا لوظيفة السرد في كتابة التاريخ، والصحافة والدين والتربية... الخ.[1]

وعلى هذا الأساس يمكن القول، بأنّ هذه الأعمال والتجارب النقدية في حقل السردية، كانت فاتحة خير وتمهيدا للبحوث والدراسات الأخرى التي ستأتي بعدها، لذلك فقد اهتمت الأبحاث والدراسات النقدية وغير النقدية الخارجة عن دائرة الخطاب الأدبي بدراسة ما يعرف بالسرد.

لعل أهم ما تميزت به السردية أنّها، اتجهت إلى الخطاب الأدبي، وحصرت كل اهتمامها فيه، وعلى ذلك «تبحث السردية في مكونات البنية السردية للخطاب من راويومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا

[1] ينظر،يان مانفريد: علم السرد ، ص 07.

قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد على أن السردية، هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا، وبناء، ودلالة».[1]

من خلال هذا القول،يتضح أنّ السردية اتجاه نقدي عُني بالخطاب الأدبي، واتجه لدراسة البنية الداخلية للخطاب السردي من حيث دلالته وبناءه وأسلوبه، ما يدل على أنّها ركزت على بناه الداخلية، وما يحكمها من منطق التداخل والتلاؤم والانسجام، حيث تكون هذه الأجزاء مع بعضها بعضا صورة الخطاب الكلية. ويتشكل ما يعرف في علم السرد بالراوي والمروي والمروي له، ومن جهة أخرى تهتم السردية بالراوي الذي يسرد الأحداث والمروي وهو الموضوع السردي، والمروي له، والذي هو القارئ أو المستمع.

إنّ الاهتمام الكبير الذي أولته وأبدته السردية للخطاب الأدبي، من خلال الاتجاه إلى بناه السردية، أدى كنتيجة حتمية إلى بروز تيارين رئيسيين في حقل السردية؛ أولهما السردية الدلالية، والتي عنيت بمضمون الأفعال السردية، ولم تعط أهمية واهتماما للسرد الذي يكونّها، بل إنّها عنيت بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، وقد مثل هذا التيار "بروب"و"بريمون" و"غريماس"،وثاني اتجاه هو السردية اللسانية، التي ركزت وانصبّ اهتمامهما بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما يحتويه من رواة وأساليب سرد، ورؤى وعلاقات تحكم وتربط الراوي بالمروي، وقد تزعم هذا التيار عددا من النقاد، لعل أبرزهم "بارت" و"تودوروف" و"جنيت"،وفي ظل هذا الاختلاف الحاصل حول دراسة الخطاب الأدبي، وكمحاولة جادة تجمع شمل الخطاب الأدبي في كليته، ظهر اتجاه آخر في حقل السردية ليوفق بين التيارين بزعامة كل من "جاتمان" و"برنس"،حيث استفاد هذا التيار من معطيات السردية في تياريها الدلالي واللساني، وبالتالي؛ فقد درس هذا الاتجاه الخطاب السردي في وحدته وصورته الكليةفبينما اتجه "برنس"إلى الاهتمام بمفهوم التلقي الداخلي في بنية السرد، وذلك من خلال عنايته بمكون المروي له اتجه "جاتمان"هو الآخر لدراسة البنية السردية عامة حيث اهتم بالسرد بوصفه وسيلة تساهم وتعمل على إنتاج الأفعال السردية وبحث في الأفعال بوصفها مكونات تتداخل مع الحوادث والوقائع والشخصيات، التي تشتمل على معنى ويعتبر "جاتمان" السرد نوعا من وسائل التعبير، كما اعتبر المروي محتوى ذلك التعبير، وعلى هذا الأساس فقد لجأ لدراستهما كمظهرين متلازمين،إذ لا يمكن أن يتكون أي خطاب سردي من دونهما.[2]

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص 08.

[2] ينظر،عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1995م، ص ص9-10.

بهذا نفهم أنّ السردية كعلم حديث الظهور والنشأة، قد تفرعت وانبثقت عنها العديد من الاتجاهات وعرفت العديد من الانقسامات والمراحل، فبعضها اهتم بالدلالة ومضمون الأفعال، حيث ركزت على ما تحمله هذه الأفعال من شحنات دلالية موحية ومعبرة. أمّا بعضها الآخر فقد ركّز على السردية اللسانية التي تعنى بلغة الخطاب في جميع مظاهره اللغوية، إضافة إلى الاتجاه الثالث الذي جمع بين السردية الدلالية واللغوية، بزعامة كل من "جاتمان"و"برنس"، إذ ركزا على الخطاب في بعده الكلي والشمولي، واهتما بجميع ظواهره بوصفه وحدة كلية شاملة يلتحم فيها الشكل بالمضمون، والعام بالخاص.

كما ذهب الناقد الغربي "جوناثانكلر" (JONATHAN KLARE)إلى التمييز بين مستويين من السرد الأدبي«القصةStoryوهي متتالية من الأفعال أو الأحداث المستقلة عن تجليهاوالخطابdiscouresوهو مستوى تقديم هذه الأحداث».[1]

فمن خلال هذا التعريف يتجلى الفرق واضحا بين القصة كمضمون، والتي هي مجموعة الأفعال والأحداث التي لم تظهر للقارئ بعد، أي أنّها لم تجسد تجسيدا فعليا في الخطاب ولم تلج عالم الخطابالروائي ، بينما الخطاب هو الطريقة التي تؤدىّ وتعرض بها القصة وفق مستويات عدّة وكيفيات مختلفة.

د- تجليات السرد في الثقافة العربية:

ظهرت السردية كمنهج نقدي في البيئة العربية مؤخرا، وذلك خلال ثمانينيات القرن الماضي، ما يشير إلى أنّ هناك تعددا وتنوعا في الأبحاث والدراسات النقدية المشتغلة على علم السرد، ولعلّ هذه الدراسات كانت بمثابة تكملة للدراسات والأبحاث السردية التي ظهرت في الغرب، حيث اطّلع النقاد العرب على الجهود الغربية المقدمة في هذا المجال.

في إطار الحديث عن نشأة السردية كعلم له قواعده الخاصة وضوابطه في الساحة النقدية العربية، يشير الناقد العربي "عبدالله إبراهيم" في كتابه (السردية العربية الحديثة) إلى بدايتها في قوله: «بدأت السردية العربية الحديثة مخاضها العسير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إثر انهيار النسق التقليدي في الثقافة الموروثة وتفكيك المرويات القديمة وانكسار الأسلوب المصنع في التعبير، وتغيير طرائق التمثيل السردي».[2]

[1] خيري شلبي: مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، ط1، 2008م، ص 28.
[2] عبد الله إبراهيم: السردية الحديثة، ص 09.

من هذا القول يتبين أنّ السردية العربية الجديدة، قد تزامنت مع الفترة الحديثة، وجاءت مواكبة للتطورات والتغيرات الجديدة الحاصلة في الدراسات الغربية، كما أنّها تجاوزت الموروث السردي القديم، ودخلت مرحلة جديدة في التفكير، من خلال ترك الأسلوب المصطنع، واستبدال الطرائق السردية القديمة في التمثيل بطرائق جديدة.

كما يصرّح الناقد المغربي "سعيد يقطين" في كتابه (الكلام والخبر) قائلا: «إن ((السرديات)) هي الاختصاص الذي أنطلق منه في معالجة السرد العربي، والسيرة الشعبية خصوصا والتي أتخذها نموذجا في البحث إنها الاختصاص الذي أسعى إلى استنباته وبلورته بالاشتغال بالنص السردي العربي قديمه وحديثه».[1]

يتضح من هذا القول أنّ الناقد المغربي "سعيد يقطين" قد ذهب لتكملة ما كان ناقصا في الأبحاث والدراسات السردية الغربية، من خلال اتجاهه لدراسة السرد العربي عامة، إلاّ أنّه تقصّد البحث في السيرة الشعبية العربية، محاولا الإحاطة بالموروث الشعبي العربي قديمه وحديثه.

ويضيف في كتابه (الكلام والخبر) أنّه سيخص بحثه وحديثه في (البنيات الحكائية) بدل الخوض في البنيات الخطابية والنصية، كما عرّف الحكائية، بأنّها مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد فالحكائية باعتبارها موضوعا للبحث، تشتغل بها ضمن ما نسميه سرديات القصة أو المادة الحكائية، ويؤكد على ضرورة إقامة سرديات للمادة الحكائية، على اعتبار أنّ هذه المادة تستدعي البحث تماما كما يتطلبه البحث والاشتغال بالخطاب، مدللا على ذلك بأنّ السرديين، قد أهملوا البحث في القصة وركزوا اهتمامهم على الخطاب فقدموا جهودا معتبرة ومنجزات مهمة، لكنّهم في مقابل ذلك تركوا الخوض في المادة الحكائية أو ما يعرف بالمحتوى الحكائي للسيميوطيقيين، الذين ركزوا هم بدورهم على الدلالة أو المعنى، حيث اشتغل هؤلاء بالمحتوى الحكائي ومن هنا جاء البحث في المادة الحكائية من وجهة سردية ناقصا، لذلك فهو يرى أنّ هذه الأبحاث لم تكشف عن جماليتها بالقدر المطلوب.[2]

على ضوء هذه المعطيات الموضحة التي أشار إليها الناقد العربي "سعيد يقطين" يتبين أنّ، الساحة النقدية العربية لم تخل من الدراسات والأبحاث في مجال السرد من جهة ، ومن جهة أخرى يتضح لنا أنّ"سعيد يقطين" كان صاحب رؤية نقدية فاحصة، حيث استثمر جهود النقاد والباحثين الغرب في مجال السرد، وطورها من خلال تسليطه الضوء على الجوانب السردية المهمشة التي لم تحظ بالدراسة والعناية الكاملة.

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 22.

[2] ينظر ،سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1997م، ص 07.

ويشير "سعيد يقطين"في موضع آخر إلى أنّ«السرديات باعتبارها علما سرديا، تسعى إلى الإحاطة بمختلف جوانب السرد، من حيث هو خطاب له خصوصيته وبنياته التي تميزه عن غيره من مكونات العمل الحكائي، ومعنى ذلك أن هناك اتجاهات ونظريات عديدة في تحليل السرد، وليست السرديات سوى واحدا من تلك الاختصاصات».[1]

من هذا المنطلق يتوضح أنّ السرديات، هي العلم الذي يهتم بدراسة السرد في كونه خطاب له سماته وخصائصه التي يتفرد بها عن غيره من الأنواع الأدبية المتنوعة، وعلى هذا فإنّ السرديات هي فرع من فروع السرد العديدة، تسعى إلى دراسة الخطاب كنسق سردي في كليته وشموليته مركزة في ذلك على بنائه السردي.

تعرضت بعض الدراسات لتحليل بنية السرد بصورة إجمالية، ومن بين هذه الدراسات نذكر منها مايلي: دراسة "عبد الله إبراهيم" في كتابه: (السردية العربية)، والتي يتعرض فيها لدراسة بنية المقامات عموما، دون الوقوف على المكونات السردية بصورة دقيقة، ودون أنّ يكون تركيزه في التحليل منصبا على مقامات الهمذاني تحديدا وهناك دراسات أخرى تعرضت لبعض هذه المكونات السردية، دون أن تشمل تحليل هذه المكونات مثل دراسة "ناصر عبد الرزاق الموافي"في كتابه (القصة العربية... عصر الإبداع، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع هجري)،وفيها أيضا لا يتخذ التحليل من مقامات الهمذاني غاية وحيدة له، فيلجأ الباحث لتحليل خمسة نصوص سردية تقع ضمنها مقامات "الهمذاني"، كما أنّ معظم الدراسات التي دارت حول نص الهمذاني قد انشغلت بقضايا ترتبط أساسا بعلاقة المقامات بتراثها، أو علاقتها بأنواع سردية أخرى.[2]

إنّ هذه الأبحاث والدراسات السردية العربية، تؤكد على الجهود النقدية المعتبرة التي قدّمها النقاد والباحثون العرب في مضمار السردية هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحيل هذه الدراسات إلى أنّ الاهتمام بالسرد كان واضحا في الثقافة العربية، إذ كان هؤلاء النقاد على اطلاع وانفتاح بمنجزات وتراثات الأمم الأخرى.

إنّ الحديث عن النماذج والأعمال السردية التي ظهرت في الثقافة العربية،يبين أنّ هناك الكثير من الأعمال والمنجزات السردية، تراوحت بين المقامة،والقصة،والسيرة الشعبية، والحكايات الخرافية، ولعل البدايات الأولى والحقيقية للسرد في التراث العربي، كانت مع العديد من الأعمال ابن المقفع في(كتاب كليلة ودمنة)، وحكايات

[1] زهيرة بارش: الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين، مذكرة لنيل رسالة الماجستير، جامع فرحات عباس، سطيف، الجزائر، د س، ص 11.

[2] ينظر،أيمن بكر: دراسات أدبية، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998م، ص 09.

(ألف ليلة وليلة)، و(مقامات)"بديع الزمان الهمذاني"، وغيرها من الأعمال السردية الأخرى، التي تختلف وتتباين سواء من ناحية الأسلوب أو اللغة أو الوصف أو طريقة التوظيف.

تعدّدت الطرائق السردية في التراث العربي،ومن الطرائق التي استعملها العرب في سرودهم منذ القدم «عبارة ((زعموا))،ولعل "عبد الله بن المقفع" أن يكون أول من اصطنع هذه الطريقة السردية التي تلائم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم؛ وذلك حين نقل بشيء نفترضه، من التصرف واسع، خرافات ((كليلة ودمنة))، عن الأدب البهلوي الذي يزعم بعض المؤرخين أنه كان قد نقل عن الأدب الهندي إلى اللغة العربية».[1]

بهذا يكون "عبد الله بن المقفع" هو صاحب الفضل في الإتيان بالعبارة الشهيرة (زعموا)، والتي تميز بها السرد العربي القديم في عمومه، إذسارت الأعمال والنماذج القصصية التي جاءت بعده على نفس المنوال واستخدمت هذه اللّفظة.

لذلك فقد «ظل مصطلح ((زعموا)) هو اللازمة السردية الغالبة على نص (كليلة وذمنة)، حيث تكررت هذه العبارة فيه ثلاثا وأربعين مرة على الأقل، ولم يكد "ابن المقفع" يصطنع سواءها إلا قليلا في مطالع حكايات هذا النص السردي البديع، ولعل سعيه أن يكون أول طريقة من طرائق السرد العربي المكتوب،ف((زعموا))هذه كأنها أم الأشكال السردية، وآصلها، وأعرقها في الأدب العربي».[2]

إنّ المتأمل والدارس للسرد العربي، سيلحظ ذلك التنوع وتلك الكثافة والثراء في التوظيفات السردية على مستوى المتن القصصي السردي، ففي قصص(ألف ليلة وليلة)مثلا «تصطنع "شهرزاد"، ساردة(ألف ليلة وليلة) عبارة ((بلغني))، وهي أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، وتواري وراءها عوالم لما تُكْشَفْ، وأفضية لما تُعرف إنها توشك أن تكشف عن ذلك الغطاء السردي الكامن في غيب الذاكرة، والقابع في غيابات الخيال المجنح فعبارة ((حدثني))الشهرزادية تعني أو توشك أن تعني، وقوع الكشف عن ذلك المتحدث، أو ((المبلغ)) الذي كان حضر الحدث وعاشه، أو عايشه فسرده للمؤلف (Auteur, Author) الذي يعمد هو سرده تارة أخرى».[3]

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، دط ،1998م ،ص 141.
[2] م ن، ص ص 142- 143.
[3] م ن،ص 148.

كما يشير "عبد الملك مرتاض" في كتابه (في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد)إلى أنّ«عبارة ((حدثني)) تحيل على شكل سردي مفتوح، غير جاهز، ولا محدود؛ فهو مهيأ لتقبل شيء من الزيادة والنقصان وتقبل شيء من الإضافة والتحوير في الشريط السردي».[1]

ممّا سبق يتبين أنّ السّراد وكتاب فن القص في البيئة العربية، قد نوعوا في أدوات الإخبار والسرد،وذلك من خلال استخدام عدة ألفاظ في القص مثل: حدثني، بلغني،كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان.

أ- العتبات:

العتبات النصية هي الواجهة الأولى التي تجذب انتباه القارئ منذ قراءته لغلاف الكتاب، لذلك سنتعرض لدراسة الغلاف والعنوان، لأنّهما عنصران مهمان في فتح أبواب واسعة للقراءة والتأويل أمام القارئ.

1- الغلاف:

يعتبر غلاف الرواية الخارجي، بمثابة المرآة العاكسة لما هو موجود داخل المتن الروائي. إنه المحطة الأولى وجسر العبور، الذي يقودنا إلى الضفة الأخرى من عالم الإبداع الروائي، وقد «تحول الغلاف في النصوص الروائية المعاصرة من مجرد وسيلة تقنية معدّة لحفظ الحاملات الطباعة، إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية التي يستعين بها القارئ في مقاربته لنص المتن».[2]

من هنا أصبح الغلاف بمثابة المرشد والدليل، الذي نهتدي على ضوئه،وهو المقوم الأساس في فهم النصوهذا بفضل إشاراته الدالة ورموزه السيميائية، وغالبا ما يتألف هذا الأخير من أيقونات نصية وأخرى هندسيةتطغى عليها ألوان محددة لها علاقة بموضوع العمل الروائي، كما يدل الغلاف على ما هو موجود في المضمون الروائي ومتنه.

كما أنّ الغلاف «الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حمل الرواية، إنه العتبة الأولى من عتبات النصتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف النص بغيره من النصوص».[3]

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية،ص 148.

[2] زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية "العشق المقدس" لعز الدين جلاوجي"، ص 203.

[3] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، دط، 1995م ص 272.

بهذا يكون الغلاف دالا ومشيرا إلى ما يوجد داخل النص الروائي، وهو المحفز الخارجي الأول الذي يساعد القارئ في فهم النص، ومن جهة أخرى فإن الغلاف هو أول ما يلفت انتباه القارئ ويشده إلى النص الروائي.

ذهب "حميد لحمداني" إلي التمييز بين طريقتين في تشكيل الغلاف:

«**أ- تشكيل واقعي**: ويشير بطريقة مباشرة إلى أحداث الرواية، أو مشهد رئيسي فيها، بحيث يتمكن القارئ من الربط بين لوحة الغلاف ومضمون الرواية.

ب- تشكيل تجريدي: ويتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص»[1]

بهذا يتوضح أنّ هناك مستويات في فهم الغلاف، وتدرج في عملية قراءته وربطه بما هو داخل في النص الروائي، فهناك الغلاف الواقعي الذي؛ يجسد للقارئ بوضوح الأحداث والمشاهد الموجودة في المتن الروائي وبالتالي لا يجد القارئ صعوبة في الربط بينه وبين المضمون، وهناك الغلاف التجريدي، والذي لا يوضح شيئا للقارئ، مما يتطلب منه بذل جهد فكري في تحليل رموزه وشفراته وإعطائها بعدا تأويليا، ومن ثمة الربط بينه وبين النص.

إنّ الرواية التي بين أيدينا، والتي هي محور الدراسة، (وصية المعتوه) قد اشتملت وتوفرت على الغلاف

وقبل الشروع في دراسة غلاف رواية (وصية المعتوه)يمكن طرح بعض التساؤلات:

1- هل تطابق غلاف الرواية مع متنها؟، وإلى أي مدى كان هذا التطابق؟.
2- هل وفقّ مصمم الغلاف في اختزال واختصار مضمون الرواية وإيصاله للمتلقي؟.

بالوقوف على دراسة غلاف رواية (وصية المعتوه)يتبن أنه يتألف من واجهتين واجهة أمامية وأخرى خلفية.

1-1- الواجهة الأمامية:

يطغى على الغلاف الخارجي للرواية اللون الأصفر الباهت، الذي يرمز إلى الحالة النفسية للبطل الملقب بـ"المعتوه"، حيث نراه في الرواية في صراع نفسي يتخبط في دوامة من القلق والحيرة بعد ارتكابه للجريمة، وقتله لصديقه "السعدي"، كما يتراءى أنّ اللون الأصفر دلالة على الإنسان الضعيف والمهمش، وهذا ما ينطبق على بطل الرواية"إدريس" فهو إنسان ضعيف الشخصية ومهمش وسط مجتمعه، وغريب عن حيّه وأسرته أيضا.

[1] حميد لحمداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1 ،1991م ص60

حمل هذا اللون دلالات سلبية في الرواية؛ فمن جهة دلّ هذا اللون على الملامح الشاحبة والفاشلة لبطل الرواية، حيث لم يعد لحياته معنى، خاصة بعد فقدانه لعقله ودخوله في حالة من المرض والجنون.

بهذا تكون دلالة اللون الأصفر قد تعددت في الرواية؛ حيث دلّ على العزلة والانطواء –الانفصام في الشخصية– والجنون...الخ هذا من جهة،ومن جهة أخرى دلّ على الأمكنة والأحياء القديمة في مدينة الجلفة التي لا لون لها مميز كفضاء المقابر الثلاث، ووادي ملاّح، وحي ديار الشمس المعزول عن العالم الخارجي.

في القسم العلوي من وسط الغلاف، مكتوب اسم المؤلف "إسماعيل يبرير" بالخط الديواني بحجم رقيق، ذو اللون الأسود، وعلى يمينه توجد أيقونات هندسية أخذت شكل العمود المتقطع أو الشريط المجزء إلى ثلاثة أشكال هندسية، الأول في شكل عمود، والذي يليه أخذ شكل المربع، أمّا الشكل الثالث والأخير، فهو مستطيل، وقد رمز بها الروائي، أو مصمم الغلاف إلى الحالة النفسية لبطل الرواية الذي يعاني من انفصام عقلي، حيث أخذت حياته النفسية عدة مسارات متقطعة ومتفاوتة، من حيث حالة ودرجة الجنون والتيه الذي اعتراه وحلّ به.

يوجد على الغلاف أيضا العديد من الألوان، ومن بينها اللون الأحمر، الذي هو في الغالب إشارة إلى الدم والقتل والموت، وقد دلّ به الكاتب في الرواية على دم الضحية المقتول "السعدي" الذي قُتل على يد "إدريس نعيم" «يبتسم أو بالكاد يحرك الجهة اليسرى من شفتيه العليا حتى أغرقه في دمه، يرفع يديه كأنه يدعو فتأخذ لون الدم القاني الذي ينبعث من رأسه كشلال».[1]

أما في الجهة اليسرى من أعلى الغلاف يوجد شكل مربع بلون أحمر، يحمل رمز دار النشر واسمها "دار ميم للنشر"، يعلوه مستطيل صغير مجزّء إلى جزئين، الأول مكتوب عليه "رواية" ملون بالأبيض، والجزء الثاني مربع أخذ اللون الأسود.

في وسط الغلاف من الجهة اليمنى مكتوب فيها –كتاب الموتى ضد الأحياء– بخط الثلث ذو الحجم الغليظ، وفيه إشارة إلى أهمية العنوان، ومحاولة جذب ولفت انتباه القارئ له منذ الوهلة الأولى.

وتحت العنوان مباشرة توجد جملة اعتراضية مكتوب فيها –كتاب الموتى ضد الأحياء– بخط النسخ ذو الحجم المتوسط، أما في الجهة اليسرى من الغلاف، يوجد مجسم في شكل هيكل إنسان ثابت منقبض اليدين ملون بالأسود، وهذا يدل على الحالة النفسية للبطل التي يغشاها السواد والعزلة والانفراد، ومن جهة أخرى يدل

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموتى ضد الأحياء، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013م، ص 22.

سكون وثبوت المجسم على غياب الاستمرارية والتجدد في حياة البطل، حيث تعود على فكره أنه فتى مجنون ومعتوه، وأن الناس ينظرون له بهذه الصفة.

كما جاءت عبارة وصية المعتوه على الغلاف مقابلة لوجه المجَسَّم، الذي هو في صورة إنسان ممّا يعني؛ أنّ مصمم الغلاف كتب عبارة(وصية المعتوه)- كتاب الموتى ضد الأحياء -أمامه وليس خلفه، وهذا يدلّ إلى أنّ صاحب الوصية لم يمت؛ لأنّ الميت يترك الوصية خلفه ويغادر، في حين أننا نرى العكس من ذلك، كما أنّ المجسم مصور على أنّه ثابت لا يتحرك وفيه إشارة إلى أنّه لم يغادر الحياة، كما يدل سكونه على غياب حريته وسط مجتمعه، وبين رجلي هذا المجسّم مستطيل ذو لون أحمر مكتوب فيه، باللون الأبيض بالخط العربي جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي 2013.

بهذا «يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين، وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيله، كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لا بد أن تكون له دلالة جمالية وفنية».[1]

هكذا تتجلى أهمية الغلاف، في أنّه ليس مجرد واجهة تحفظ الكتاب والمعلومات المتعلقة بصاحبه بل إنّ لها بعد جمالي وتأثيري في نفس القارئ، حيث يصممه بطريقة فنية جمالية لها علاقة بالمضمون الروائي وموضوعه.

1-2- الواجهة الخلفية:

فيما يتعلق بالواجهة الخلفية للرواية، فقد طغى عليها اللون الأصفر، الذي أدى دلالة سلبية في الرواية من حيث إسقاطه على البطل، ومن جهة أخرى نلحظ أنّه قد ارتبط بالفضاء والحيز المكاني الذي بدا عبوسا وكئيبا لا يبعث على الحياة والتفاؤل، بل إنّه دلّ على الضيق والانعزال، وفي أعلى الغلاف من الجهة اليمنى توجد صورة الكاتب الجزائري "إسماعيل يبرير"، يقطعها شريط أحمر مكتوب عليه اسم المؤلف باللون الأبيض، وبجانبها مكتوب "كاتب جزائري"، وقد وُضِعت صورة المؤلف على الغلاف بغرض الإشهار والتعريف بنفسه وبمؤلفه الروائي وكذلك ليتمكن القارئ من التعرف على سماته وملامحه الخارجية من خلال الصورة، وإسقاطها وربطها بالعمل الروائي.

وتبدو ملامح الكاتب "إسماعيل يبرير" من خلال صورة الغلاف ملامح جادة، كما يبدو دقيق الملاحظة في نقد الواقع، وبالفعل، فقد تم تلمس ذلك حين عمد إلى كشف الواقع الجلفاوي وتعريته وفضحه في مختلف الجوانب.

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 59.

كما جاءت على صفحة الواجهة، فقرة من النص تشير إلى أنّ فكرة الوصية قد نبعت من مقابر اليهود وذلك لما دخل "إدريس" إليها، ووجد قبر "سليم" بن "يمينة"، الذي ترك وصية، ومن هنا نبعت فكرة وصية المعتوه، والتي كانت في شكل كتاب يسرد فيه سيرته الذاتية.

يوجد في أسفل الغلاف مستطيل ذو لون أبيض، يحتوى على أعمدة سوداء محاطة بأرقام، من الجهة العليا والسفلى، والتي ترمز إلى البلد الذي أُنتج فيه هذا الإصدار الروائي، وفي جهة اليسار يوجد ثمن الكتاب.

2- العنوان:

يحظى العنوان باهتمام كبير من قبل الدراسات والأبحاث السيميائية المعاصرة، وذلك بالنظر للأهمية التي يكتسبها؛ إذ لا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي مهما كانت طبيعته، و«يعد العنوان أحد أهم مصاحبات النص، لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي، فهو حارسه، وهو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إيذانا بالدخول إلى عوالمه أو التراجع عن ذلك»،[1] كما «يشكل نقطة مركزية أو لحظة تأسيس بِكْرْ يتم منها العبور إلى النص».[2]

تبين هذه التعريفات، أن العنوان قد دخل مجال التجريب الفني، إذ أبدع فيه الكتاب الروائيين على اختلافهم وتعدد أذواقهم، وذلك من خلال اختيارهم لعناوين موحية ورامزة، من شأنها جذب القارئ ولفت انتباهه لما هو داخل المتن الروائي.

من جهة أخرى يعتبر العنوان بمثابة البوابة الرئيسة، وجسر العبور الذي يلج من خلاله القارئ إلى النص من حيث كونه «يضمر كنزا إشاريا يجعله يشرف تأويليا على دروب المتن النصي ومتاهاته».[3]

على هذا الأساس يكون العنوان في مقام النص المصغر، الحامل والمختزل لشحنات دلالية رامزة وموحية لما سيأتي فيما بعد داخل العمل الروائي.

[1] زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته "في رواية العشق المقدس" لعز الدين جلا وجي"، ص205.

[2] بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان ،طبع بدعم من وزارة الثقافة،عمان الأردن،ط1،2001م ص39.

[3] نزار قبيلات: العتبات النصية، رواية أوراق معبد الكتبا، لهاشم غرايبه نموذجا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد41، العدد3، 2014م، ص948.

لعل هذه التوظيفات المختلفة للعنوان على مستوى الأعمال الإبداعية، هي التي تفضي للوقوف على دلالة العنوان في رواية (وصية المعتوه) للكاتب الجزائري "إسماعيل يبرير"، وما يطرحه هذا الأخير من تساؤلات في ذهن القارئ، وقبل الخوض في دراسة عنوان الرواية، يمكن طرح هذه التساؤلات:

- هل كان العنوان مطابقا وموازيا لما هو موجود في متن رواية (وصية المعتوه)؟وإلى أي مدى كان هذا التوافق والتطابق ؟.

2-1- العنوان الرئيسي:

بالوقوف على عنوان (وصية المعتوه)، التي هي محور الدراسة، يتبين أنّ هذا الأخير مركب من كلمتين "وصية" و"معتوه"، إذ جاءت كلمة وصية؛ مبتدأ وهو مضاف والمعتوه مضاف إليه والخبر محذوف، وقد أشار الكاتب بكلمة (وصية) إلى أهمية الوصية ودورها، وأنّها لا تكون إلا لشيء مهم، فهي غالبا ما ترتبط وتكون للموتى فالإنسان قبل أن يغادر الحياة يحرر وصيته، وهو في كامل قواه العقلية والجسدية، ما يعني؛ أنّ وصيته ستنفذ بعد رحيله عن الدنيا.

وقد يكون استهلال وافتتاح الكاتب عنوانه بكلمة وصية للدلالة على أهميتها من جوانب عدة، وخاصة من ناحية الجانب الديني الذي أكد على أهمية الوصية، ودعا إلى ضرورة تنفيذها ومراعاة شروطها، وقد ذكرها الله سبحانه وتعالى في محكم تنزيله في سورة البقرة إذ قال:﴿ كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ إِنْ تَرَكَ خَيْرًا الْوَصِيَّةُ لِلْوَالِدَيْنِ وَالْأَقْرَبِينَ بِالْمَعْرُوفِ حَقًّا عَلَى الْمُتَّقِينَ (180) فَمَنْ بَدَّلَهُ بَعْدَمَا سَمِعَهُ فَإِنَّمَا إِثْمُهُ عَلَى الَّذِينَ يُبَدِّلُونَهُ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ (181) فَمَنْ خَافَ مِنْ مُوصٍ جَنَفًا أَوْ إِثْمًا فَأَصْلَحَ بَيْنَهُمْ فَلَا إِثْمَ عَلَيْهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾[1] تؤكد الآية الكريمة على أهمية الوصية من الناحية الدينية، وعلى ضرورة احترام شروطها وما نصّ فيها من وصايا وأملاك وهبات من جهة ، ومن جهة أخرى تدل على أهمية تنفيذها بعدل.

أمّا من الناحية النفسية، فكلمة وصية تحيل على ما يبدو على راحة وانشراح صدر صاحبها، وذلك من خلال معرفته أنّ وصيته ستنفذ ،أمّا كلمة (المعتوه) فقد حملت دلالات البلاهة والجبن والجنون، وفي الوقت نفسه تشير إلى أنّها صفة ملازمة لصاحبها، وهذه الصفة تبدو لصيقة ببطل الرواية "إدريس نعيم"،وفي هذا يقول: «هذا كتابي وقد ضمنته ما رأيت وما سترون، أنا رجل من حي ديار الشمس، أملك قبرا في الجبانة الخضراء يفترض فيه

[1] القرآن الكريم، سورة البقرة، الآيات 180-181-182.

أن يكون لجدي، لكنه عصي على الموت لهذا فسيكون لي، أملك حكايات في مقبرتي النصارى واليهود، سأكتب الوصية دون توجيه أي أمر، فقط حاولوا العثور عليها وتنفيذها، لا تتعجب كثيرا مما يدور فيها ولا تدعوني بعد هذا الكتاب معتوها أو درويشا أو مجذوبا أدعوني فقط باسمي وسأرضى، ألم يكن لي اسم؟».[1]

هذه المقولة التي أوردها "إدريس نعيم" بطل الرواية تدل على أنّه قد ترك وصية، ووصيته هذه كانت عبارة عن كتاب كتب فيه كل ما يتعلق به وبحياته، وتبدأ الوصية من الجزء الثاني من الرواية الممتدة من (بين المقابر الثلاث وبمحاذاة الوادي لماذا نقتل؟ إلى غاية العنوان الأخير مأدبة القديس).

وبمجرّد دخول كلمة "المعتوه" على الوصية تفقد هذه الأخيرة قيمتها ومصداقيتها، ذلك لأنّ الروائي لجأ إلى تصوير بطله على أنّه فتى معتوه ومجنون، كما أنّه يشير على لسان السارد إلى أنّ "وصية المعتوه" لا ترقى إلى مستوى الوصية، ولم تستوف شرطا من شروطها من خلال تدخل الرائي واقتراحه على "إدريس" ألّا يجعلها وصية بل حكاية، من خلال قوله:«إلا أن كتابة وصية تبدو أكثر من غريبة، ربما لو أنك قررت أن تقول حكايتك لكان الأمر مفهوما، أما الوصية فهي للكبار أو لمن يملك ثروة أو أبناء، أنت بالكاد لديك ظل لهذا، فأمر الوصية يرسم جنونك ويجعل الجميع يتأكدون أنك كنت معتوها، اجعلها حكاية... فتمر بهدوء».[2]

بهذا تبدو مواصفات وصية المعتوه لا تتطابق مع مواصفات الوصية التي نعرفها، فشروط الوصية لا تتوفر فيه كما أنّ العمل الذي باشر بكتابته قريب إلى الحكاية وليس إلى الوصية.

في كل مرة ترد إشارات رامزة ومحيلة في الرواية، إلا أن هناك وصية، وأن هناك شخص ملقب "بالمعتوه" وراءه سر ما في هذه الوصية، لهذا يقول السارد: «لم أعد أرى أخي منذ وقت طويل، بل إن الجميع نسي أمره كنت أشاهده يعبر أمام المخبرة يأخذ خبرة من البائع ويخرج في أسماله دون أن يحدث أحدا (...) وقفت وتأملت رسومه التي تركها على الجدران الثلاث نقشها بتفان وبدقة كأنها وصيته لنا، ولكن أين اختفى؟».[3]

تشير هذه العبارة إلى أنّ، المعتوه قد غاب عن الأنظار ولم يعد له أي أثر، حيث يشير السارد شقيق"إدريس" إلاّ أن أخاه رحل وترك وصيته،التي هي في شكل رسومات، ربما تنبؤ وتدل على سر ما تركه وراءه.

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص18.
[2] م ن، ص98.
[3] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص12.

أمّا عبارة (كتاب الموتى ضد الأحياء)، فتحيل إلى أنّ وصية المعتوه كانت في شكل كتاب أو سيرة ذاتية يسرد فيها تفاصيل حياته، والجنون الذي اعتراه، ولعله أراد من خلال هذا الكتاب أن يَخْلُدَ بعد موته، وذلك من خلال تنفيذ وصيته، وكان هذا الكتاب بمثابة السلاح، الذي يدفع عنه ألسنة السوء، وربما لهذا يتقاطع مع العنوان الأخير في الرواية الذي جاء على لسان السارد شقيق المعتوه (لا تسخر أبدا من وصية معتوه).

من هنا يكون العنوان وصية المعتوه –كتاب الموتى ضد الأحياء– تعبيرا موحيا ودالا على ما هو في المتن الروائي، إذ لم تخرج الرواية عن سياق الوصية، ولم تخل من مفردات الجنون والهذيان والانفصام العقلي.

2–2– العناوين الفرعية:

تعمد الكتابات الروائية المعاصرة إلى تقسيم وتجزئة الرواية إلى فصول، وأجزاء وكل فصل يتألف من عناوين فرعية، وهذه العناوين مستقلة عن بعضها البعض، وكل واحد منها يسرد جانبا من جوانب الرواية.

هذه الأوصاف والسرود تكون متقاربة مع العنوان، ولعل هذا ما يلمس في رواية (وصية المعتوه) المتكونة من فصلين، فالفصل الأول يشتمل على عنوان فرعي، في حين أن الفصل الثاني تنضوي تحته تفرعات وعناوين والتي سيتم عرضها كالتالي:

2–2–1–صاحب الوصية يموت أخيرا: وهو الفصل الأول من الرواية، يمتد من الصفحة 7 إلى الصفحة 18 والذي يتمحور حول حادثة وفاة الجد، وكيف أنّ أقرباؤه فشلوا في تنفيذ وصيته، المتمثلة في دفنه بالقبر الذي كان قد اختاره بسنوات قبل وفاته، ومن جهة أخرى يعرض الروائي على لسان السارد طريقة دفن الميت، وكيفية تشييع الجنازة بمدينة الجلفة حيث يقول:« بعد أن صلينا على ميتنا –وكنت أصلي مجددا بعد سنوات من توقفي على ذلك– همّ الشباب بحمل النعش والإسراع به إلى المقبرة فتدخل أبي وطلب مني أن نحمل نعشنا ونمضي به».[1]

يتقاطع هذا القول مع العنوان في دلالة الموت حيث، أشار الكاتب في المتن الروائي إلى ثيمات الموت والدفن، فقد ذكر كلمة الصلاة، الميت، النعش، المقبرة، وهي مفردات كلها تدل على أنّ صاحب الوصية قد مات وتم دفنه.

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص13.

ومن جهة أخرى يصور الكاتب عادات وتقاليد الجلفاويين في تقديم عشاء الميت، ويتجلى هذا من خلال قول السارد، وهو حفيد الجد: «في شارع بيتنا وبيت جدي كان الجميع مستعدين لتناول ((عشاء الميت)) الكسكسي واللحم، وحقق أغلبهم مأربه عندما بدأت ((قصع)) الكسكسي تدخل فارغة وتخرج ممتلئة».[1]

كما أنّ هذه المفردات تتقاطع مع العنوان في دلالة الموت، إذ أنّ كلمة عشاء الميت، الكسكسي واللحم تحيل إلى ذلك.

بناء على مجمل الأقوال تمّ الوصول إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- تطابق المتن الروائي في الجزئية الأولى مع العنوان الفرعي "صاحب الوصية يموت أخيرا"، حيث صوّر الكاتب حادثة وفاة الجد وصوّر جنازته ومراسيم دفنه بعد جهد جهيد.
- اشتمل المتن الروائي على دلالات الموت والحزن، حيث نجد لفظة المقبرة، النعش، حفار القبور...إلخ.
- تطرق الكاتب الروائي إلى موضوع الوصية، وهو قبر الجد الذي ضاع، لذلك جاء العنوان (صاحب الوصية يموت أخيرا)، فقد كانت وصية الجد أن يُدفن في القبر الذي اختاره قبل موته بسنوات.
- يحيل موضوع الوصية إلى التجريب الروائي على مستوى الوصية، حيث اختارها الكاتب موضوعا لروايته.

2-2-2-بين المقابر الثلاث وبمحاذاة الوادي:هذا العنوان يمثل الفصل الثاني، وتندرج تحته عدة عناوين فرعية.

2-2-2-1- لماذا نقتل؟: يمتد هذا العنوان من الصفحة 19 إلى الصفحة 34، حيث نجد أنّ الروائي قد لجأ إلى تصوير فعل القتل وآثاره الوخيمة، وما قد يلحق بصاحبه من أثر الصدمة، إذ نجد النص لا يكاد يخلو من ثيمات الموت فكلمة المقابر هي دلالة على الموت، ورمز للمكان الموحش، الذي سيقاد إليه الإنسان بعد موته، أما كلمة القتل فهي ترمز إلى الجريمة والعقاب والخطيئة والشر، وكلّ هذه الثيمات ارتبطت في الرواية بشخصية المعتوه المدعو "إدريس نعيم"، وهو بطل الرواية، لما يقدم على ارتكاب جريمته الشنعاء، وهي قتل صديقه "السعدي"، وقد اهتدى الروائي في تصويره لمشهد القتل إلى تداعيات اللاشعور، إضافة إلى الاستعانة بمكتشفات العلوم الفيزيائية.

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ، ص17.

قد تجسد فعل القتل في الرواية من خلال قول السارد: «عندما سقطت التفاحة هويت عليه بخنجري (...) لكني الآن متأكد أن هناك حياة في مكان آخر، أنقل إليها بفعل جذب غير مرئي كلما غفوت، تلك الحياة هي التي أقوم فيها كل ليلة بقتل الرجل دون قدرة على تجنب ذلك».[1]

يشير هذا القول إلى أنّ، بطل الرواية "إدريس" قد أقدم على جريمة وهي قتل صديقه "السعدي"، حيث يعايش هذه التجربة كلما ذهب للنوم، ولعل هذا جانب من جوانب اللاشعور.

يواصل السارد سرده فيقول:«في بعض كوابيس أصحح لأستاذ الفيزياء فكرته يقول إن أيامنا كان سيأكل التفاحة ويمضي، وأنا أأكد له أن نيوتن كان سيلتهم التفاحة ويكتشف الجاذبية، أخطأ الأستاذ عندما قال إن التفاحة سقطت على نيوتن أخطأ لأن كابوسي كان يفصل بين مكان سقوط التفاحة بأمتار».[2]

الملاحظ على هذا القول ورود بعض المصطلحات العلمية التي لها علاقة بعلم الفيزياء وهي: (التفاحة- نيوتن- الجاذبية).

بناء على هذه المعطيات والتوضيحات نستنتج ما يلي:

- لجوء الروائي الجزائري "إسماعيل يبرير" إلى توظيف معطيات التحليل النفسي، وتداعيات اللاشعور.
- استعانته بمصادر علمية، من خلال استثماره لمكتشفات العلم الفيزيائي الحديث.
- التجريب على مستوى فضاء المقابر، حيث يكتسب المكان دلالة جديدة، ويصبح المسرح والفضاء المكاني الذي تدور على متنه الأحداث، والشاهد على الكثير من الحوادث، ومن ضمنها حادثة القتل.

2-2-2-2- الكباش النموذجية: تدل لفظة "الكبش" من الناحية الدينية على الأضحية كما ترمز من جهة أخرى إلى التضحية، حيث أراد سيدنا "إسماعيل" عليه السلام أن يضحي بنفسه فداء، لكن الله سبحانه وتعالى بعث إليه بكبش عظيم ليفديه به،وقد ذكر الله سبحانه وتعالى الكبش في القرآن الكريم في سورة الصافات في قوله عز وجلّ:﴿إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْبَلَاءُ الْمُبِينُ (106) وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ(107)﴾[3].

أي أنّ الله تعالى خلّص "إسماعيل" من الذبح بأن جعل فداء له كبشا أقرن عظيم الحجة والبركة.

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص22.
[2] م ن ، ص ص22- 23.
[3] القرآن الكريم: سورة الصافات، الآيتان 107- 108.

ينحصر هذا العنوان في الرواية ما بين الصفحات 35 و52، إذ يعرض فيه الكاتب لكثير من الموضوعات إلا أنه في الوقت ذاته يركز على هذه الجزئية، وذلك من خلال تسليطه الضوء على الكبش وأهميته في مدينة الجلفة، وكيف أنه كان جزءا من عاداتهم وتقاليدهم،فقد «كانت الجلفة مدينة تحتفي بالكبش، وضعت له تمثالا في صدرها، لكنه سقط منذ سنوات قليلة (...) إنّ حقبة مرت على الجلفة لم يكن بوسع الرجل فيها الخروج دون كبش».[1]وسرعان ما يتغير مدلول لفظة كبش في الرواية، بحيث تصبح دالة على الرجل، حيث أسقط الروائي مثل هذه التسمية على شخصيات روائية، ك "صالح بطاطا" زوج "فطيمة"، وأزواج بنات الحاج "بورقيبة"، ولعل هذا ما تجلى في قول السارد: «هل كنت والسعدي كبشين يجب أن يبقى أحدنا ويهاجر الآخر ليجد نعجته؟ كبش ثالث نطحنا معا واستحوذ على فطيمة».[2]

بهذايكون الروائي قد أجاد في توظيف عنصر الرمز، من خلال توظيفه للكبش، حيث أخذت هذه اللفظة دلالات عديدة في الرواية، ومن بينها أنّها جاءت لتدل على الرجل الفحل والقوي.

2-2-2-3- فطيمة التي تخصي السباع: يمتد هذا العنوان من الصفحة 53 إلى غاية الصفحة 67، وقد أشار الكاتب في هذه الجزئية إلى المرأة الفحلة والشجاعة، والتي لا تخاف حتى السباع من الرجال والذكور، وقد ورد هذا في الرواية، من خلال قول السارد: «إنها فطيمة يا السعدي إنها فطيمة التي تخصي السباع كصالح البطاطا...»،[3] وربما يحيل هذا العنوان إلى القوة والجرأة التي تمتلكها وتتميز بها المرأة الجلفاوية الجزائرية.

2-2-2-4- شجرة النبق المباركة:وهو العنوان الرابع الذي، ينحصر ما بين الصفحات 68- 79، يكشف هذا العنوان عن أهمية وقداسة شجرة النبق ومكانتها في الإسلام، لذلك فقد ذكرت في القرآن الكريم، لقوله تعالى: ﴿وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ (27) فِي سِدْرٍ مَخْضُودٍ (28)﴾[4]وهي شجرة النبق المقطوع شوكها والتي يتنعم بها الصالحون في الجنة،لما لها من فوائد جليلة تعود بالخير والصحة على الإنسان. ولعل هذا ما أشارت إليها لرواية في المقطع التالي: «جاء في كتاب الآداب الشرعية في حكم التداوي مع التوكل على الله، في خواص النبق وهو ثمر السدر، وأن النبق بسكون الباء وتشديد النون وتخفيف القاف (...) والنبق بارد يابس وبرده أقل من برد

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص40.
[2] م ن،ص40.
[3] م ن، ص67.
[4] القرآن الكريم: سورة الواقعة، الآيتان 27- 28.

الرطب وفيه تجفيف وتلطيف وهو قابض يقوي المعدة، وخاصة إذا قلي ودق مع نواه (...) وورقه وهو السدر معتدل مجفف قابض لطيف يقوي الشعر، ويمنع انتشاره وينضج الأورام وفيه تحليل...»[1].

ولأنّها شجرة مباركة فهي، تحمي وتدفع الشر عن صاحبها، ولعل هذا ما جاء على لسان السارد في قوله: «وبالنسبة لك كان انتصارك على عمر العملاق من دعم النبق، لهذا فقد جريت (...) بعد معركتك تلك ونتائجها التي غيرت خارطة القسم إلى مقبرة المسيحيين وأردت أن تحفر لترى إن كانت النواة في مكانها أم هربت!»[2]

كما تشير فكرة النبق إلى أيام الطفولة، وزمن الطيش، وأيام الدراسة، وكيف أن النبق كان جزءا من مغامراتهم، ولعل هذا ما أشارت إليه الرواية.

2-2-2-5- في جبانة اليهود: يمتد هذا العنوان من الصفحة 80 إلى الصفحة 94.إذ يوحي هذا العنوان بالذاكرة التاريخية لمدينة الجلفة، حيث كانت في زمن ما من الماضي فضاء مأهولا، بمختلف الأجناس والسكان ونسيجا اجتماعيا متعدد الثقافات. ما يعني انفتاحها على الآخر، ولعل تواجد قبور اليهود بهذه المدينة، هو ما يؤكد أنّها كانت فضاء يستقطب اهتمام السياح والزوار من جهة ، ومن جهة أخرى تعرضها للغزو والاحتلال وسرعان ما يتحول فضاء المقابر اليهودية في الرواية إلى محطة بارزة احتضنت وشهدت الكثير من الأحداث، منها ما تعلق بجانب الطفولة، حيث كان "إدريس" ورفقاؤه أطفال الوادي والمقابر، ولعل هذا ما جاء على لسان السارد في قوله: «جلست في مقبرة اليهود أتأمل المكان، هنا كنا نمضي بعض الوقت على قبور مكتوبة بالعبرية»[3]، بهذا يتضح أنّ فضاء المقابر قد حمل دلالات إيجابية، حيث كان الفضاء والإطار المكاني الذي جمع الأصدقاء بعضهم ببعض، ثم سرعان ما يتحول إلى فضاء وإطار معادي، فيكتسب دلالات سلبية حين يصبح رمزا للتشرد، والعزلة والانطواء، أي بعدما يصبح ملجئ أو مكانا يركن إليه المعتوه بعد قتله "للسعدي".

2-2-2-6- دع عنك لومي: يمتد هذا العنوان من الصفحة 95 إلى الصفحة 103، ففي هذا العنوان دلالة وإشارة إلى الحالة النفسية التي يعيشها بطل الرواية، "إدريس نعيم" الملقب بالمعتوه، بعد حادثة القتل، وهو في هذا العنوان وكأنّه يمرر رسالة لصديقه بأنّه ليس المسؤول عما حدث، لأنه هو الذي أخطأ في حقه وفي حق "فطيمة"

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص ص 69- 70.
[2] م ن،ص70.
[3] م ن ، ص80.

وهذا ما أورده "إدريس"في قوله : «عندما وصلت إلى غرفة المالك الحزين، لم أفهم المشهد الذي وقفت عليه، كانت فطيمة تنسحب من يدي السعدي، دون جدوى (...) أخذت السكين التي وضعت وكأنها مهيئة لي ودون أن أكلم صديقي غرستها في قلبه، كنت أريد أن أطعنه في كتفه الأيمن، لكنه استدار بسرعة ووجدتها تسكن قلبه وتقتلني فيه».[1]

في هذا القول يشير "إدريس" إلى صديقه "السعدي"بأصابع الاتهام، ويحمله مسؤولية كل ما حدث، لأنه في نظره هو المذنب والملام الوحيد، الذي أوصله إلى ارتكاب جريمة القتل.

2-2-2-7- التطهير: تمتد هذه الجزئية من الصفحة 104 إلى الصفحة 116؛ حيث يكشف هذا العنوان عن دلالات نفسية لها علاقة بمعطيات اللاشعور والتحليل النفسي، ولعل هذا ما توضح في متن الرواية؛ حيث بعث الروائي بإشارات ورموز موحية على ذلك ،لهذا يقول في مطلع هذه الجزئية: «عندما عدت إلى الحي لم أكن محملا بألم القاتل ،ألا يشعر القاتل عادة بالألم، أنا لم أكن أتألم، الشارع الذي أرعبني سابقا تحول إلى مجرد مكان فجأة سقطت كل تفاصيله، لم يعد له أية نكهة تماما مثل المدن والأحياء والشوارع الجديدة في أول أيامها، مبان فارغة من معانيها لم يمت بها شيوخا وعجزة، لم يتعارك فيها صبية (...) لم يحقد البعض على البعض ولم يقتل إدريس السعدي».[2]

في هذا القول إشارة إلى أنّ بطل الرواية قد تطهّر نفسيا، فبعد عودته إلى الحي، لم يعد يشعر بأي ذنب أو إحساس بالألم، كما أنّ كل الذكريات الماضية والتفاصيل المتعلقة بحيه لم يعد لها أي معنى، وما عادت تؤثر فيه وكأنه عاد إنسانا جديدا بذكريات جديدة.

كما أشار السارد بكلمة التطهير، إلى رمز القداسة والتطهُّرْ من الذنب؛ وهذا ما ورد على لسان السارد حيث قال :«عودتي لم تكن عودة الضال بل أوبة الرجل الذي غربل فوقه الماء».[3]وهنا يشير "إدريس"إلى أنه في مقام القديس الذي تطهّر من ذنبه واهتدى، بعد ارتكابه للخطيئة؛ وهذا يكشف لنا عن الحالة النفسية الجديدة للبطل، وفي موضع آخر يشير بكلمة التطهير إلى المرآة التي لطالما كانت تمثل لـ "إدريس" عقدة نفسية ،لهذا يقول

[1] إسماعيل يبرير:وصية المعتوه، ص ص102-103.
[2] م ن، ص104.
[3] إسماعيل يبرير:وصية المعتوه، ص106.

الرائي: «كنت تريد أن تضيع المرآة لكي لا ترى وجهك فتصاب بالصدمة».[1]وفي نهاية المطاف يشفى "إدريس" من عقدته إذ يقول: «كان داخلي شوق لا يحد إلى المرآة الكبيرة أسفل السرير، سحبت شظية تصلح لفتح منفذ للعالم الخارجي إلى داخلي، أو لفتح منفذ للعذاب الداخلي إلى الخارج قربتها بقدر لا يسمح لي أن أتأمل كل الأسئلة التي تعلو الوجه، أبعثها قليلا فالتقطت ما وسعها من وجهي (...) أتساءل كيف أمكن البشر أن يعيشوا دون مرايا؟».[2]

بالتالي اعتبر "إدريس "المرآة بمثابة الفضاء الذي يختفي بوجهه، حيث أنّه يرى صورته من خلال المرآة.

وقد ارتبطت كلمة تطهير في الرواية بعاطفتي الشفقة والبكاء، وهذا يتجلى في قول السارد: «زحفت أبكي ولكن بصوتي لا بدموعي».[3]ولعل البكاء رد فعل ينتج عنه التطهير، وفي موضوع آخر يقول السارد ل "إدريس": «أنت اعتبرت أن الحل الأسلم هو الإصغاء لأحاديث الجميع (...) ولكن أيضا تماديت في الظهور كمسكين كأن الإشفاق حالة لتطهير تنزع عنك أي ذنب ممكن».[4]

يورد السارد هنا عاطفة الشفقة والتي هي حالة تعتري الإنسان أثناء رؤيته لمشهد مؤثر، فيحدث التطهير وظهور "إدريس" بمظهر المسكين يؤثر في الناس ويشفع له، بحيث يسقط عنه الذنب.

2-2-2-8- مأدبة القديس: يمتد من الصفحة 117 إلى الصفحة 128إذ، يكشف العنوان عن وجه جديد للبطل الذي يتحول من مقام المعتوه إلى مقام القديس، وفيه إشارة إلى مقام الصوفي وعوالم الغيب، وربما يقصد الروائي من وراء كلمة قديس المكانة العالية والرفعة والسمو، الذي يحصل عليه "إدريس" بعد عودته بوجه جديد وهذا ما ورد في قوله: «الجلوس إلى السعدي مجددا هدية من الله فجأة امحى كل الكابوس وعدنا مجددا، يختفي بي الكثيرون دون مناسبة، أتلقى تحايا من الجميع، كأنهم يكتشفون وجودي (...) أخبرتني أن الجميع حيوك دائما لكنك لم تكن في أرضهم»،[5]في هذه الجزئية نلحظ الوجه الجديد للبطل؛ حيث يظهر بحكاية جديدة وبتفاصيل ومعطيات جديدة مع صديقه السعدي الذي لم يمت، وهو في حالة جديدة لا يشوبه نقص أو مرض، وهذا

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ، ص107.
[2] م ن، ص114.
[3] م ن، ص113.
[4] م ن، ص111.
[5] م ن، ص117.

واضح في قوله: «الآن وأنا أتعاطي مع تفاصيلي الجديدة كإنسان محتفى به، أفكر في أي شكل من الألبسة يلائمني، هل أرتدي لباسا رياضيا يبسط الأمر على الآخرين، ويسقط كثيرا من الكلفة؟».[1]

كما يجتمع من جديد مع صديقيه، "فطيمة" و"السعدي"، على مأدبة من الطعام، مثل قديس محتفى به وهذا ما يتجلى في قوله: «في مأدبتي التي دعاني إليها أحب شخصين عرفتهما بعيدا عن العائلة وصلة القرابة كنت استعد لآكل للمرة الأولى بتلذذ، أعجبني شكل الإجاص الذي كان يمتطي أقواس الموز في استهتار».[2]

في هذا القول يتحول "إدريس نعيم" من معتوه إلى قديس، يحتفى به من قبل صديقيه "السعدي" و"فطيمة" حيث أقاما له عشاء خاصا.

2-2-3-لا تسخر أبدا من وصية معتوه: يشمل الصفحة 129 إلى الصفحة 139، هذا العنوان ليس جزءا من وصية المعتوه ،بل هو تكملة واستنتاج توصل إليه السارد، وهو يطلّع على كتاب المعتوه، حيث توصل إلى أنّ كاتب هذه الوصية ليس بمعتوه أو مجنون، فهذه الكتابة تنم عن شخص له حكمة، وفي هذا يقول: «لن أصدق أن الذي حصل لإدريس كان فقدان عقل،المجانين لا يكتبون ما كتبه هو، والعقلاء يحتاجون إلى الكثير من الحكمة لفهمه».[3]

بذلك يتوصل الراوي إلى بناء أحكام واستنتاجات عن أخيه "إدريس نعيم"، ويتوصل إلى أنّ ما قاله في كتابه هذا قريب إلى الحكمة، لا إلى الجنون.

هكذا يتبين أنّ هذه العناوين، كانت إلى حد ما خادمة ومعبرة عن مضمون المتن، إذ يلمس فيها تناغما وانسجاما وتطابقا، ومن ثمة جاء العنوان امتداد وانفتاحا على متن الرواية.

ب- الراوي:

يعدّ الراوي أحد المقومات الأساسية في عملية السرد، إذ له دور كبير وأثر فعال، في تحريك وتفعيل حركية وديناميكية السرد في مختلف الخطابات السردية، وفنون القص الأخرى، ونظرا للأهمية التي يكتسبها في الخطابات والسرود، ينبغي الإشارة إلى بعض تعريفاته حسب ما أورده بعض النقاد والمهتمين بعلم السرد.

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ، ص 117.
[2] م ن، ص 120.
[3] م ن، ص133.

1- مفهوم الراوي:

تشير "**ميساء سليمان الإبراهيم**" في كتابها: (الإمتاع والمؤانسة) إلى تعريف الراوي بقولها: «بأنّه الشخص الذي يروي حكاية ويخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يحمل اسما معينا فقد يكفي أن يتمتع بصوت أو يستعين بنظير ما، يصوغ بواسطته المروي، وتتجه عناية السردية إلى هذا المكون بوصفه منتجا للمروي بما فيه من أحداث ووقائع، وتعني برؤيته للعالم المتخيل الذي يكونه السرد، وموقفه منه وقد استأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية».[1]

كما تورد الباحثة "**آمنة يوسف**"، كذلك تعريفا له في كتابها(تقنيات السرد في النظرية والتطبيق)حيث تقول إنّه: «المرسل الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، أو القارئ (المستقبل)، وهو شخصية من ورق –على حد تعبير بارت، وهو(...)وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الروائي (المؤلف) ليكشف بها عن عالم روايته »[2]

كما يعرفه "**محمد القاضي**" وزملاؤه، في مؤلّف (معجم السريات) في كونه : «الواسط بين العالم الممثل والقارئ وبين القارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية».[3]

من جهة أخرى يعرّفه الناقد العربي، "**عبد الله إبراهيم**" في كتابه: (المتخيل السردي) على أنّه «الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه، وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها».[4]

تعرّفه كذلك "**يمنى العيد**" بقولها هو:« صوت يختبئ خلفه الكاتب، لذا فهو في علاقته بما يروي، عنصر مميز مختلف الوظيفة، فهو الذي يمسك بكل لعبة القص –وهو– والكاتب من خلفه الذي يمارس هذه اللعبة ليقيم منطق البنية من حيث أن هذا المنطق هو، في الوقت نفسه منطق القول».[5]

كما يعرف الناقد "**لطيف زيتوني**" الراوي بقوله: «الراوي/ الكاتب هو الذي يروي الأحداث التي شهدها «أو سمع عنها، وهو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها آو كما يراها في زمن الكتابة في الحالين نحن أمام راوٍ

---

[1] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية ، ص41.

[2] آمنة يوسف:تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،اليمن ط2015،2م،ص40.

[3] محمد القاضي وآخرون:معجم السرديات،دار محمد علي للنشر،تونس ،ط1،2010م، ص195 .

[4] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص61.

[5] يمنى العيد: تقنيات السرد، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010م، ص 175- 176.

حقيقي لا وهمي، لأنّ الحوادث التي يرويها هي –أو ينبغي أن تكون– حقيقية».[1]

ومن جهة أخرى تعرّفه الناقدة "**سيزا قاسم**" بقولها: «الراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان وهو أسلوب تقديم المادة القصصية، فلا شك أنّ هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذاك إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله».[2]

تشير الناقدة "**فريدة إبراهيم بن موسى**" إلى أنّ«الراوي هو موقع أو دور أو وظيفة، أو سلطة يصنعها الكاتب في صورة إنسان أو في صورة أي شيء آخر له وعي إنساني (...) إنّ الراوي واحد من شخوص القصة لكنه ينتمي إلى عالم مغاير عن العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تريد دفة العالم الخيالي المصور، تدفعه نحو الصراع، فإنّ دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم من زاوية معينة».[3]

إنّ مجمل هذه التعريفات المقدمة حول مفهوم الراوي، كمكون سردي بارز ومهم، في الخطابات السردية تحيل إلى مجموعة من الاستنتاجات، وهي كالتالي:

- الراوي هو عنصر مهم، في الخطابات الأدبية والسرود بعامة، وذلك بالنظر إلى المهام والوظائف التي يقوم بها.
- تتحدد مهمة الراوي الرئيسة، في سرد الحكاية وروايتها، ونقلها إلى القارئ، في حالة عندما يكون الخطاب نصا مكتوبا، وإلى المستمع في حالة إذا كان الخطاب شفهيا.
- الراوي هو بمثابة اليد المساعدة التي تعين الكاتب، في نقل روايته ومؤلفه إلى هذا الواقع؛ من حيث أنّه هو الذي يهتم بسرد الأحداث.
- الراوي مرتبط ومقترن بعملية الكتابة والتجربة الإبداعية، حيث يعمد الكاتب إلى تحديد دوره ووظائفه وفق حريته الخاصة، ووفق ما تمليه قواعد وظروف التجربة الإبداعية.
- الراوي شخصية متخيلة وغير حقيقية.

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص95.

[2] شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، ص42.

[3] فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية ،دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م، ص35.

- الراوي تقنية سردية، وعنصر من عناصر السرد شأنه شأن الزمان والمكان والشخصيات...الخ.

2- تجليات الراوي في رواية وصية المعتوه:

لا يختلف إثنان في أنّ الراوي عنصر مهم وضروري في الخطابات السردية، شأنه شأن بقية العناصر السردية الأخرى، من زمان ومكان وشخصيات وأحداث، ومن المتعارف عليه أن الروايات التقليدية قد اعتمدت على راوٍ واحد يقوم بسرد الأحداث، في حين أنّ الرواية المعاصرة لجأت إلى تقنية تعدد الرواة.

بالوقوف على عنصر الراوي نجد أنّه متعدد الوظائف وذلك بتعدد واختلاف توظيفاته، في المتن الروائي«فهو القائم بسرد الأحداث والمشاهد والصور الروائية»،[1] إذ يتحكم هذا الأخير في زمام اللعبة السردية، وفي مسار عملية القص، من خلال سرده وعرضه للأحداث والمشاهد والصور المتعددة الموجودة على مستوى الإبداعات الروائية. ولعل هذا ما نلمسه في رواية (وصية المعتوه) للكاتب الجزائري "إسماعيل يبرير"، حيث عمد السارد أو الراوي إلى سرد الأحداث وعرضها أمام القارئ ليتسنى له فهمها واستيعابها.

لذلك سيتم خلال هذه الدراسة الوقوف على تجليات الراوي،وتمظهراته في رواية (وصية المعتوه)، وأيضا القيام بتحديد موقعه في الرواية، ومن جهة أخرى إبراز وظائفه وتحديد نوعه.

في الجزء الأول من الراوية والمعنون بـ .(صاحب الوصية يموت أخيرا)والممتد من الصفحة 7 إلى الصفحة 18، نجد أن الراوي شخصية مشاركة في الأحداث، تسرد الأحداث والوقائع بضمير المتكلم، ولعل هذا ما يصطلح عليه في الدراسات والأبحاث السردية المعاصرة بـ (الراوي المشارك الذاتي)، وهذا الراوي هو شقيق "إدريس"بطل الرواية، إذ يهم ويباشر في عملية سرد الأحداث منذ مطلع الراوية، حيث يقول: «عدت إلى الحي بعد أنّ جاءني مبعوث أبي يلهث في حالة ما بين السعادة والتحفز، بدا وكأنه ينهي مهمة جليلة أخبرني أن جدي يحتضر أردت أنّ أترك العجين الذي بين يدي وأسارع نحو الحي، لكن صاحب المخبزة ألح أنّ أكمل عملي،كنت أستجيب لأمره الصارم، عندما أضاف تعليقا جعلني أنتفض في وجهه».[2]

[1] شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، ص44.

[2] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص07.

على ضوء هذه الجزئية، يتضح أنّ الراوي أو السارد قد تحددت وظيفته الأولى، وانحصرت في عملية السرد والإخبار، ولعلها أول وظيفة تثير انتباه القارئ أو المروي له، حيث نلحظه منذ الوهلة الأولى، يعرض للقارئ أول حدث في الرواية، وهو عودته إلى الحي بعد تلقيه لخبر جده الذي يحتضر.

تتطور أحداث الرواية ويواصل الراوي سرده للأحداث، وذلك باللجوء إلى تقنيات معروفة في السرد كالوصف، والشرح والاستفسار والتساؤل، والتعليل، كما يقدم في كل مرة تأويلات للأشياء، وهذا واضح من خلال قوله: «بعد أن صلينا على ميتنا وكنت أصلي مجددا بعد سنوات من توقفي عن ذلك هم الشباب بحمل النعش والإسراع به إلى المقبرة، فتدخّل أبي وطلب مني أن نحمل نعشنا ونمضي به(...) حملت النعش وأنا مدفوع بجموع الماشين في الجنازة تدريجيا لم أعد أنا الذي يحمل النعش، وأصبحت متشبثا به ثم تحولت إلى شيء لاصق بالنعش، نسيت أننا نتجه إلى ((الجبانة الخضراء)) وتصورت أن جدي سيدفن إلى جوار أصدقائه الموتى المسيحين في مقبرته، كنت أتخيل أي قبر سيتخذ هذا الذي ملك كل القبور».[1]

هكذا تتوالى عملية السرد، حيث يواصل السارد عملية القص والسرد على مدى هذا الفصل، حيث يمر بنا عبر محطات عديدة في الرواية، من خلال استرجاعات واستذكارات متعلقة بحياة الجد، وعلاقته الحميمية مع المقابر فنراه حائرا متسائلا،إذ يقول: «لماذا اعتنى جدي بتلك المقبرة أكثر من بيته، لقد كان يمسح حتى الأزهار الحجرية التي وضعوها في قفص بطول مترين وعرض متر ونصف، كانت تبهرني أحيانا، لكن ليس لدرجة الاعتناء بها، قال لي جدي مرة: ((إنهم يضعون أزهارا من الجبس والإسمنت حتى يطول عمرها))...».[2]

لعلّ الراوي من وراء قوله هذا، أراد أن يطلع القارئ على أهمية المقابر ودورها ومكانتها، لدى الإنسان الجلفاوي، فهي في هذا المقام ليست مجرد فضاء مكاني يحتضن الموتى، بل هي أكثر من ذلك، إذ تمثل جزاءً من ذاكرة التاريخ والحضارة وعراقة مدينة الجلفة.

إلى جانب وظيفتي الإخبار والسرد، نجد وظيفة أخرى تجلّت على مستوى الرواية، وهي الوظيفة التأثيرية حيث يحاول الراوي من خلالها استمالة القارئ وجذبه إليه، وجعله يتابع الأحداث ويتفاعل معها، وهذا وارد في قوله: «هناك بدأت أحاول أن أجد ذكريات تلاءم الموقف الحزين الذي أنا عليه،حاولت أن أصف حزني لي

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ، ص13.
[2] م ن، ص09.

فأكون في قمته، جدي الذي كان يعتني بهذه المقبرة لم يعد موجودا ولكن ما الضير في ذلك؟ سوف يجلبون جدا آخر ليقوم بالمهمة، لكنه لن يكون جدي».[1]

من خلال هذا المقتطف يظهر أنّ الراوي يصف وينقل للقارئ حالته النفسية، وما يشعر به محاولا بذلك التأثير في عنصر القارئ، بجعله يتشارك معه هذا الحزن.

كما يرصد هذا الحزن وهذه الخيبة في موضع آخر من الرواية،حين يقول: «كنت حزينا لفقدان عملي بالمخبزة أكثر من حزني على جدي الذي يحتمل أن يكون ميتا الآن، للحظة كدت أعود أدراجي إلى صاحب المخبزة واطلب منه أن يغفر لي خطيئتي، لكنني تورطت في وسط هذا الجمع من الناس بعضهم يمرّر يده على كتفي والبعض يواجهني بحضن صادق، والبعض يكتفي بهز رأسه تضامنا معي، وأنا أحيل كل ذلك إلى مصيبتي في عملي».[2]

من هنا يظهر موقع الراوي من خلال حضوره وتجليه على مستوى الرواية. على أنّه شخصية مشاركة في الأحداث، يتساوى من حيث زاوية الرؤية مع بقية الشخصيات، ودرجة العلم بالأحداث، ثم سرعان ما يتحول الراوي إلى شخصية تعلم أكثر من الشخصيات الأخرى، لما يكتشف سر أخيه الملقب بالمعتوه ويطلع على كتابه أو الوصية التي تركها.

قد لجأ الروائي في الجزء الثاني من الرواية، إلى توظيف نوعين من الرواة، يتناوبان على سرد الأحداث والوقائع، إذ أنّ السارد الرئيسي شخصية مشاركة في أحداث الرواية، تسرد الوقائع بضمير المتكلم وأحيانا بضمير الغائب. أما السارد الثانوي، فهو راوٍ عليم بكل شيء، يتحدث على لسان الساردالأول أحيانا بضمير المخاطب،وأحيانا بضمير الغائب، وهذا الراوي مجرد صوت ليس له حضور في الرواية، وليس مشارك في أحداثها وقد عمد الراوي الأول إلى تحريره، وترك له الحرية في التحدث، ولعل هذا ما استهل به السارد الأول حديثه من خلال قوله: «كان الرائي الوحيد الذي عاش معي وعاش بعدي، فلم يره أحد غيري،كان الرائي الذي يشرف عليّ ويقف شاهدا في كل ما مرّ بي موجودا بجانبي وبي في آن، لأجل هذا ظلّ سرا لا يعلمه أحد، كنت أسمع

[1] إسماعيل يبرير:وصية المعتوه،ص ص8-9.
[2] م ن ،ص10.

صوته داخلي (...) قد يحرجني هذا الرائي أمامكم وقد يضعف من أركان حكايتي، وربما يجعلكم تشكون فيّ، لكني لن أمارس أي إقصاء على كائن سريّ كان رفيقا لي في الخيال والحقيقة».[1]

على هذا يبدو أنّ الراوي الأول قد حرر الراوي الثاني، وترك له الحرية في الحديث، ولعل هذا أول ما استهل وافتتح به السارد الأول حكايته، حيث تحدث عنه بضمير الغائب.

أمّا فيما يتعلق بالوظائف والمهام التي وردت في الرواية ، فهناك الراوي العليم بكافة الأحداث،الذي أدى الوظيفة التوجيهية من خلال قوله لـ "إدريس" بطل الرواية: «جدك لم يكتب لك وصية، ولا لغيرك، أخذك صغيرا إلى المقبرة (...) رغم ذلك إلا أن كتابة وصية تبدو أكثر من غريبة ربما لو أنك قررت أن تقول حكايتك لكان الأمر مفهوما، أما الوصية فهي للكبار، أو لمن يملك ثروة أو أبناء، أنت بالكاد كان لديك ظلّ لهذا فأمر الوصية يرسم جنونك، ويجعل الجميع يتأكدون أنك كنت معتوها، اجعلها حكاية، فتمر بهدوء».[2]

يتضح من هذا القول أنّ الرائي وهو الراوي الثاني، الذي يعلم أكثر من الكل كان في مقام المرشد والموجه والناصح لـ"إدريس"، الذي يبدو أنه أقل علما منه وأقل نضجا ووعيا.

كما برزت الوظيفة الأيديولوجية في المتن الروائي، من خلال قول السارد: «كان السعدي يضيع في ليبيا وفطيمة في عالم كبشها السالب، والبلاد في أوهام السياسيين والموت ومصالح البطون»[3]، وفي موضع آخر تجلت هذه الوظيفة من خلال قوله: «لم أعرف متى جاهد الحاج بورقيبة، إلا أنّه حصل على مكانة محترمة ضمن مجاهدي الولاية، فلا تمر مناسبة إلا وكان حاضرا فيها مع أعيان ومسؤولي الولاية (...) واصطف مع حشود من التونسيين، استقبلوا رئيسهم الذي سيخلع الحبيب بورقيبة (...) وظل يردد أنه يعرف بورقيبة في كل المناسبات ويحتفظ بالجريدة ويلعن بن علي لأنه استولى على كرسي صديقه بورقيبة وسممه حسب تحليله الخاص».[4]

هنا يسلط السارد الضوء على الجانب السياسي،وأوضاع البلاد في مدينة الجلفة، خلال فترة من الفترات؛إذ يكشف الواقع ويعمل على تعريته بفضح السياسيين، وأصحاب المصالح والنفوذ.

[1] إسماعيل يبرير:وصية المعتوه، ص19.
[2] م ن، ص98.
[3] م ن ، ص48.
[4] م ن، ص50.

وبالحديث عن موقع الراوي، وأشكال ظهوره في الجزء الثاني من الرواية، يلاحظ أنّ هناك تعددا وتنوعا في الرواة، وأنّ هناك اختلافا بين هؤلاء الرواة، من حيث العلم بالأحداث، فيتحدث هذا الراوي باختلافه أحيانا بضمير المتكلم، وأحيانا أخرى بضمير الغائب، وأحيانا أخرى بضمير المخاطب، ففي ضمير المتكلم يقول: «أتذكر جلوسنا على حافة الوادي في السادسة من العمر، كان السعدي قد دخل لتوه المدينة رفقة والدته خالتي التاقية».[1]

في هذا القول يتبين أنّ السارد يسترجع ذكريات الطفولة الماضية وأيام الصبا مع صديقه "السعدي".

أما الرائي فنجده يخاطب "إدريس" قائلا: «كل شباب البلاد كانوا يفكرون في ((الحرقة))، جميعهم أراد أن يركب ((حراقة)) ويترك الوطن».[2]

في هذا المقتطف أراد السارد أنّ يطلع القارئ ويخبره،عن أوضاع مدينة الجلفة، وكيف أنّ شبابها كان يفكر في فترة من الفترات في الهجرة غير الشرعية خارج البلاد.

كما يوجد سارد آخر يتحدث في موضع آخر بضمير الغائب ،إذ يقول:« كان أخي إدريس متفوق في دراسته، وكان حادا في مواجهة الأساتذة، نذر نفسه للتفوق حتى يتجاوز تنكيت الجميع من شكله»[3]، ففي هذا المقام يخبر الراوي عن شقيقه "إدريس" وأيام دراسته، إذ يسرد جانبا من حياته الماضية.

كما نلمس في موضع آخر من الرواية، حضور الراوي العليم بكافة الأحداث والمطلع على كل شيء، وهو في هذا غير مشارك في الأحداث، بل يترقب عن بعد إذ يقول: «أخذ وادي ملامح جدك يوما..»،[4]ويتدخل السارد الذي يعلم أقل من الرائي قائلا: «وأودُّ أن أكذبه، لكنني سألتزم الصمت وأتركه يحكي هذه الجزئية التي أجهلها».[5]

كما يحكي له بعض الجوانب المتعلقة بحياته الماضية لا يعلمها، وهذا ما يتجلى في قوله: «جدتك أرادت أن تمنحك اسما مميزا يكون أقرب إلى الصالحين، هي من اختارت الاسم دون أن تعرف عنه الكثير، فقط أنّها في

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ،ص26.
[2] م ن، ص51.
[3] م ن،ص130.
[4] م ن، ص19.
[5] م ن، ص 19.

رحلة ما التقت امرأة، على هوس مثلها فحدثتها عن كرامات سيدي إدريس الذي يجمد الماء ويمنح الذرية ويشفى المرضى، هكذا أصبحت أنت سمي رجل خارق، وأملت جدتك أن تكون بقدر أولياء المنطقة».[1]

هكذا يتم التوصل إلى نتيجة مفادها،أنّ الروائي قد عمد إلى توظيف تقنية الراوي المسيطر على الرواية، إذ يظهر من خلال الدور الذي يلعبه راوٍ عليم بكل شيء، وبكافة الأحداث.

في مقطع سردي آخر يظهر حضور الراوي المتساوي مع الشخصية، من حيث العلم بالأحداث، وهذا يتجلى من خلال الراوي،شقيق"إدريس"، الذي اطلع على كتاب المعتوه، وأصبح يعلم ما يعرفه المعتوه من أحداث ومشاهد متعلقة بتاريخ "حي ديار الشمس"،إذ يقول: «أتممت قراءة كتاب أخي، وشعرت أنه الفقيد وليس جدي»[2]، وفي السياق ذاته يورد السارد قوله: «وأنا لا أزال أفكر في كتابه الذي قرأته منذ قليل، أستطيع أن أجزم أن أغلب ما قاله إدريس في كتابه أقرب إلى الحكمة».[3]

من هذا المنظور يكون الراوي متساويا مع الشخصية من حيث العلم بالأحداث؛إذ أنه اطلع على كتاب شقيقه "إدريس" وعرف سره.

من خلال دراسة عنصر الراوي في رواية: "وصية المعتوه" توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- تعدد عنصر الراوي في رواية وصية المعتوه، إذ أنّ القائم بسرد الأحداث ليس راويا واحدا، وقد تبين في هذه المدونة الراوي شقيق "إدريس"، وهو السارد الأول، والسارد الثاني وهو"إدريس"بطل الرواية، ومن جهة أخرى تواجد الراوي العليم بكافة الأحداث.
- اختلاف موقع الراوي، وتعدد زوايا نظره.
- الملاحظ على هذه الرواية أنّ الراوي قد رصد الوقائع والأحداث بضمير المتكلم، وضمير المخاطب والغائب.
- قيام الراوي بالعديد من الوظائف؛ كالوظيفة الإخبارية، والتأثيرية، والتوجيهية...إلخ.

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ، ص25.
[2] م ن، ص129.
[3] م ن، ص132.

- في هذه الرواية حضر الراوي الذي يعلم ما تعلمه الشخصية، أي ما يصطلح عليه في علم السرد (الرؤية مع)، وذلك من خلال علم الراوي شقيق "إدريس" في نهاية الرواية بسر الوصية والكتاب الذي تركه شقيقه "إدريس نعيم".
- يوجد في الرواية الراوي المتخيل، وهو(الرائي) الذي يعلم بكافة الأحداث، والوقائع المتعلقة بحياة الشخصية البطلة "إدريس نعيم"، وكذا الشخصيات الأخرى (كالجد، مالك الحزين، لخضر نعيم والد إدريس...إلخ)، وبالتالي فنحن في (حالة الرؤية من الخلف).

2- مفهوم الشخصية:

إنّ الحديث عن مفهوم الشخصية،يؤدي بنا للوقوف على تعريفاتها ودلالاته اللغوية، حسب ما جاءت به المصادر والمعاجم العربية.

أ- لغة:

جاء في (لسان العرب) لـ "**ابن منظور**" معنى شخص، وهذا في قوله: « شخص: الشخصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذّكر والجمع، أشخاصٌ وشخوصٌ وشِخاص (...) والشخصُ: سِوادُ الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيت جُسْمَانه، فقد رأيت شخصية (...) الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات، فيستعير لها لفظُ الشخص».[1]

كما ورد معنى شخصية في قاموس (محيط المحيط)، إذ يقول "**بطرس البستاني**": «شخصية: [ش خ ص] [مص: صناعيٌ]، المختصُّ بالشخص، والمميز لخصائصه الجسمية والعقلية والعاطفية. زارتِ المهَدَ شخصية بارزةٌ: إنسان لهُ وجُودٌ فِعْلِيٌ في مجال ما يحتل منصبا عالياً ويتمتع بنفوذٍ. استقبل الوزير الوفد بصفته الشخصية».[2]

ممّا سبق ذكره يمكن القول أن، الشخصية هي كل إنسان يتميز بخصائص الكائن البشري؛ إذ أن الشخصية يجتمع فيها كل ما هو ظاهري، وما هو باطني من خصائص ومواصفات فيزيولوجية جسمية وأخرى سيكولوجية وعاطفية، لذا يقال تعجبني شخصية فلان، أي كل الخصائص الباطنية التي تجمع في شخصيته.

[1] ابن منظور: لسان العرب، مجلد8، مادة (شخص)،دار صادر،بيروت، لبنان،ط4، 2005م، ص36.

[2] بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس عصري مطول للغة العربية،تح: محمد عثمان،المجلد5،مادة(شخص)، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنانط1، 2009م، ص75.

ب- اصطلاحا:

لقد تباينت الآراء واختلفت زوايا الرؤية حول مفهوم الشخصية بين النقاد والدارسين في الأوساط الغربية والعربية، لذلك سيتم الوقوف على بعض هذه التعريفات.

1-عند النقاد الغربيين:

ذهب "**جيرار جينيت**" (Genette) إلى أن «الشخصية أثر من آثار الخطاب ولكنها لا تنتمي إليه بل إلى الحكاية، وهو يفضل دراسة الوسائل التي يستخدمها مباشرة».[1]

عند "**غريماس**" (Greimas) فالشخصية تختلف لأنّه «يستخدم بدلا من مصطلح الشخصية مصطلحين متكاملين هما العامل والممثل، وهو يدرس الشخصية انطلاقا من ستة أدوار ثابتة ممكنة (العوامل) وقد تمثل الشخصية دورين أو أكثر، وقد يمثل الدور الواحد أكثر من شخصية واحدة».[2]

يشير "**فيليب هامون**" (Philippe Hamon) بقوله: أنّ «الشخصية وحدة دلالية، وذلك في حدود كونها مدلولا منفصلا، وسنفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف. وإذا قبلنا فرضية المنطلق القائلة بأن شخصية رواية ما تولد من وحدات المعنى، وان هذه الشخصية تبني إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها».[3]

عند "**آلان روب جرييه**" (Alain RobbeGrier) في كتابه (نحو رواية جديدة)، يتحدث عن الشخصية بقوله: «الشخصية؟ كلّنا نعرف معنى هذا أن الشخصية ليست أي ضمير ثالث مجهول مجرد، إنها ليست فاعلا بسيطا لفعل وقع، فالشخصية يجب أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن: اللقب واسم الأسرة. يجب أن يكون لها أقارب ووراثه، يجب أن تكون لها (طابع) ووجه يعكس هذا الطابع (...) إنّ طابعها يملي عليها الحدث الذي تؤديه والطابع أيضا يجب أن يجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث».[4]

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص115.

[2] م ن، ص ن.

[3] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكرار، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص ص 38- 39.

[4] آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ص35.

عند "**جيرالدبرنس**" (Gerald prince) عرفها على أنّها :« كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حين تخضع للتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة ويمكن، التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة (معقدة، لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، ويمكنه تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها...»[1].

كما عرّف "**غاستون جوف**" (Gaston Bachelard)الشخصية فقال: «وسواء كانت الشخصية حتى في تصور بعض الروائيين أو النقاد– كائن ورقيا أو بنية تخييلية فإنّها تجد مرجعها في العالم الواقعي باعتبار أن الرواية تنهض من المجتمع، أي ثمة معادلا لها في الكون الواقعي، هذا المرجع هو الكائن البشري والدليل على ذلك وسم الشخصية باسم علم عند العديد –إن لم تقل كلهم– من الروائيين، بل إن البعض منهم يطلقون على شخصياتهم أسماء كشخصيات تاريخية».[2]

على ضوء التعريفات السابقة نستنتج ما يلي:

- الشخصية لها دور كبير في تشكيل وبناء الحكاية ولا وجود لحكاية من دون شخصية.
- وضع "غريماس" تسميتين مختلفتين لمصطلح الشخصية كما وضع لها ستة عوامل والتي تتمثل في الأدوار التي تقوم بها هذه الشخصيات منها: المرسل، والمرسل إليه والذات... وغيرها من العوامل، وقد تكون للشخصية الواحدة دور أو دورين أو أكثر داخل النص الروائي، ومنه تعدد الوظائف والأقوال.
- يوضح "فيليب هامون" أن الشخصية مكون دلالي، لأنه لا يمكن تصور دال من دون مدلوله. فالشخصية لها دلالات تتحدد من خلال وحدات والجمل والألفاظ الموجودة داخل النص، وأن مدلولها لا يتحدد إلاّ من خلال الألفاظ والأوصاف المقدّمة في النص.
- قد تحمل شخصية اسم معين أو اسمين (الاسم واللقب)، مثلا إضافة إلى الوظيفة التي تقوم بها، والتي لها طابعها الخاص الذي تتميز به عن غيرها، في تفاعلها وتصرفاتها مع المواقف والأحداث.
- إن الشخصية داخل النص أو الخطاب الروائي، ما هي إلا عناصر خيالية لا وجود لها على أرض الواقع، ولا تكتسب قيمتها إلا داخل العمل الأدبي.

[1] جيرالدبرنس: المصطلح السردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس العلى للثقافة، د.ط، 2003م، ص42.

[2] غاستون جوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012 م، ص08.

– الشخصية داخل العمل الأدبي تحمل نفس الصفات التي تحملها الشخصيات الواقعية وقد تحمل الشخصية الروائية العديد من الصفات والخصائص داخل النص، وقد تكون شخصية مستقرة وليست متناقصة أو مضطربة ،كما يمكن أن تكون معقدة وحركية لها أبعاد دلالية متنوعة، وقد تكون أيضا سطحية أو رئيسة أو ثانوية ويسهل علينا تصنيف هذه الشخصيات من خلال تلك الأدوار التي تقوم بها داخل النص الروائي.

– الشخصية هي تلك الصفات والخصائص التي تميز كل شخص عن الآخر وتتكون نتيجة عوامل نفسية،واجتماعية وثقافية.

1–عند النقاد العرب:

عرّف "**عبد المالك مرتاض**" الشخصية فقال: «الشخصية! هذا العالم المعقد الشديد التركيب، المتباين التنوع... تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب الأيديولوجية والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافاتها من حدود».[1]

كما عرّفها "**شعبان عبد الحكيم محمد**" بقوله: «الشخصية عماد من أعمدة البناء الروائي، ولا نبالغ إذا قلنا إنها حجر الزاوية في بنية النص السردي».[2]

من جهة أخرى تحدث "**محمد مصطفى علي حسانين**" في كتابه (استعادة المكان) عن الشخصية فقال: «لا يكاد ينفصل تأسيس المتخيل السردي، عن مفهوم الشخصية بوصفه عنصرا بانيا للخطاب الروائي، بل يمكن القول أنّ النظريات السردية القديمة والحديثة على السواء جعلت من الشخصية لب أو دعامة السرد الذي لا يمكن مجابهة أو مقاربة المحكي دون التعرف الدقيق عليها، على أساس أن السرد في مظهره الأبرز يعبر عن فن التشخيص بامتياز».[3]

"**حسن بحراوي**" في كتابه (بنية الشكل الروائي) يرى:«أن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو "خديعة أدبية" يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة لهذا القدر أو ذاك».[4]

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص73.

[2] شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، ص69.

[3] محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان، دراسة في آليات السرد والتأويل، رواية ،السفينة، لجبرا إبراهيم جبرا، دط، دس، ص31.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، بنية الشكل الروائي ،الفضاء –الزمن –الشخصية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط2،2009م ص213.

كما قدّم الناقد "**إبراهيم خليل**" في مؤلفه (بنية النص الروائي) تعريفا للشخصية فقال: «الشخصية في الرواية شخصية تخييلية لسانية، فهي من مادة اللغة لا من الواقع، ثابتة أو متغيرة، محورية، رئيسية أو غير محورية: أي ثانوية على هامش الشخصيات الأخرى، وللشخصية الأخرى، وقد تتمتع الشخصية بصفات البطولة أو لا تتمتع ومع ذلك تنهض بدور رئيس».[1]

يرى الناقد المغربي "**حميد لحمداني**" في كتابه (بنية النص السردي) بأنّ «الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها».[2]

من خلال هذه التعريفات المقدمة حول مفهوم الشخصية نتوصل إلى ما يلي:

- يتغير مفهوم الشخصية بتغير الأهواء والأفكار والمذاهب والأيديولوجيات.
- الشخصية هي العمود الفقري، والركيزة الأساسية داخل كل عمل إبداعي فلا وجود لحكاية أو رواية أو قصة بدون شخصيات.
- الشخصية الروائية هي التي تستطيع أن تحاكي الشخصيات الواقعية بكل صفاتها الخارجية، من خلال سلوكاتها وتصرفاتها أو صفاتها الداخلية من مشاعر وأحاسيس فتصبح وكأنها شخصيات حقيقية واقعية.
- الشخصية الروائية شخصية تخييلية تبدع عن طريق اللغة والكلمات،تحمل دلالات ورموز فنية، هي من وحي إبداع الكاتب،وقد تدل على إيديولوجية معينة.

الشخصية داخل العمل الروائي هي كائن لغوي، يحمل العديد من الصفات، قد تكون شخصية محورية أو ثانوية أو رئيسية، هذه الأخيرة قد يكون لها دور البطل داخل العمل الروائي.

- الشخصية هي بمثابة دال ومدلول من حيث تسمياتها وأقوالها.

• تجليات الشخصية في رواية وصية المعتوه:

تحتفي الدراسات والأبحاث النقدية المعاصرة، بعنصر الشخصية باعتبارها مكونا سرديا بارزا في الخطابات الروائية، و«يعد مكون "الشخصية" في مجال الحكي الأدبي، من المكونات البنوية الأساسية التي يقوم عليها فعل

[1] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص ص194- 195.
[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص51.

الحكي، وقد توزع استعمال هذا المكون السردي –كمصطلح نظري وإجرائي- في تحليل النصوص الأدبية (رواية –قصة قصيرة –مسرحية...) في العديد من الحقول النقدية ما بين علم اجتماع الأدب، علم النفس، الشعرية البنيوية، السردية، السيميائية، تحليل الخطاب، لأهميته ومكانته التي يحتلها في أية مقاربة تطمح لرصد المكونات السردية للعمل الأدبي»[1].

فمن الواضح جدا أنّ حضور عنصر الشخصية، ضروري في الخطابات السردية والأعمال القصصية، إذ لا يمكن تصور عمل روائي بدونها، باعتبارها عنصرا فاعلا في تحريك الأحداث.

وتعتبر «الشخصية دورٌ، والأدوار في الرواية متعددة ومختلفة، فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية، أو صورية حاضرة أو غائبة، متطورة (...) أو جامدة، متماسكة (لا تناقض بين صفاتها وأفعالها) أو غير متماسكة، مسطحة (صفاتها محددة وأفعالها مرسومة أو متوقعة) أو ممتلئة (مستديرة: متعددة الأبعاد)، قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكها»[2].

بذلك يمكن القول أنّ الشخصية في الخطاب الروائي، تتقمص أدوارا عديدة وتختلف من ناحية التوظيف من كاتب لآخر، وذلك بحسب أحداث الرواية.

كما«يمكن تصنيف الشخصيات انطلاقا من معايير لاحصر لها: من خلال طبيعة علاقاتها بدائرة الأحداث (بطل، خائن) (...)، (المدعي، العدول، الساذج، المرأة المغوية»[3].

بالوقوف على تجليات الشخصية في رواية (وصية المعتوه)، نجد أنّها تشمل على شخصيات رئيسية (محورية) وشخصيات ثانوية كان لها بالغ الأثر في سيرورة أحداث الرواية وحركيتها.

1- الشخصيات الرئيسية:

1-1-شفيق إدريس: شخصية أساسية وبارزة في الرواية، إذ نلمح الدور الفعال والأساسي الذي يلعبه مند مطلع الرواية، حيث يهم بسرد الأحداث والوقائع المتعلقة بشخصيات الرواية ككل، بدءًا من حادثة وفاة الجد، ثم تدريجيا يحيلنا على حكاية جديدة، وهي قصة شقيقه المعتوه، ولم يقتصر دوره في الرواية على مجرد سرد الأحداث وروايتها

[1] جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، الجزائر، دط، 2007م ص23.
[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 114.
[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 114.

إذ أنه يسلّط الضوء على جانب من حياته، خاصة ما يتعلق بعمله الذي فقده وهو في حاجة ماسة إليه، إذ يخبر عن نفسه فيقول: «ربما ينبغي لي أن أفكر في عملي الذي فقدته منذ قليل، لم أعد ضمن فريق العمل الليلي–وهذا على الرغم من أثره السلبي عليّ– إلا أنه خيار يمنحني اكتشاف النهار»[1]، ويقول في موضع آخر: «كنت حزينا لفقدان عملي بالمخبزة أكثر من حزني على جدي، الذي يحتمل أن يكون ميتا الآن، للحظة كدت أعود أدراجي إلى صاحب المخبزة وأطلب منه أن يغفر لي خطيئتي لكنّني تورطت في وسط هذا الجمع من الناس»[2].

لهذا يمكن اعتبار أنّ شخصية شقيق المعتوه شخصية نامية، متطورة، إذ لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث وحسب، بل اتّخذ دور الراوي، حيث سرد جوانب عديدة من الرواية، وبالتالي فهو شخصية مساعدة اتخذها الكاتب وسيطا في عملية نقل الأحداث.

1–2–إدريس نعيم: شخصية رئيسة في الرواية، وبطلها الأساسي، يمثل دور المجنون والمنبوذ وسط مجتمعه، إذ نلمس ثيمة الجنون من بداية الراوية إلى نهايتها، ومن جهة أخرى يتبين أنّ شخصية المعتوه قد عانت كثيرا في حياتها حيث اعتراه الجنون ودخل في حالة نفسية وعجز الأطباء عن علاجه، وفي هذا يقول "إدريس نعيم": «العالم الأبيض الذي حولي يجبرني على الهدوء (...) صوت الرجل الذي أتمثله أشيب الرأس بنظارات كلاسيكية كبيرة، ويرتدي الأبيض الدنيوي، كان يتحدث عن رفض الاستجابة للعلاج والخروج، هل أرفض الخروج فعلا، أم أن الآخرين لا ينفذون إلى هنا؟ وهل عالمهم الحقيقة، أم عالمي أنا ورائي؟ ما هناك وما هنا؟»[3]، كما تكشف الرواية على لسان المعتوه أنّه شخصية مهمشة وغير محتفى بها وسط المجتمع، وهذا وارد في قوله: «أخي ولد ضعيفا لكنه الآن مارد، أما أنا فولدت قويا لكن الحياة لم تحتف بقوتي كثيرا»[4].

تحدّدت شخصية المعتوه في الرواية، على أنه بطلها الرئيسي وقد اتصفت بالحركية والنمو، حيث ساهمت في تحريك الأحداث وتطويرها، وقد كانت الرواية مرآة عاكسة لشخصيته، حيث وضّحت انكساره وتمزقه، وبينت حالة الجنون الذي حل به.

2–3–السعدي: شخصية بارزة في الرواية إذ أنه يمثل ضحية "إدريس" المعتوه، ومن جهة أخرى يمثل جانب الذاكرة والطفولة وأيام المدرسة بالنسبة لشخصية "إدريس"، وهذا وارد في قول الراوي: «كنت أشرح للسعدي

[1] إسماعيل يبرير، وصية المعتوه، ص 08.
[2] م ن، ص 10.
[3] م ن، ص 24.
[4] م ن، ص 29.

الجلفة ومعالمها، كان بريئا وهادئا، طفولته كثيفة لدرجة سبرت معها في سني المبكرة أنه سيقلع عنها فجأة (...) اعتدت أن ألاعبه وأعرفه، وفي ساعات قليلة أصبح أهم صديق عرفته في حياتي أرافقه إلى المدرسة التي لا يعرف طريقا إليها رغم أننا نفعل ذلك كل يوم أربع مرات ذهابا وإيابا...»[1].

من هنا يتضح أنّ شخصية السعدي الهادئة وطفولته البريئة، قد مثلت جزءا من الذاكرة الإنسانية الأولى الخالية من الأحقاد والنوايا الشريرة، ثم سرعان ما تتطور هذه الشخصية وتنمو عبر مسار الرواية، لتتحول إلى شخصية متمردة وافتخارية، إذ صورته الرواية على أنه شخصية مهتمة بنفسها واثقة من حالها، تتسم بصفات القوة، محبة لـ "فطيمة"، ويظهر أيضا على أنه شخصية مشاكسة ومشاغبة تثير المشاكل ، إذ كانت له خلافات مع غيره وهذا يتجلى في قول الراوي: «كبرنا وكبر شيخ الكتاب علينا، لكته في لحظة ما خشي بطش السعدي، بعد سنوات أصبح يبادله التحية بينما يحبس كلما رآني»[2]، وفي موضع آخر يخبرنا عنه إدريس فيقول: «تحول السعدي إلى مشروع أذية صارخة منذ عاد، ولم يكف عن إعلانه كرهي، في البداية تصورت أنه يمازحني، وأن مزاجه تغير بعد سنوات ليبية طويلة، أثرت على لهجته وتصرفاته»[3].

من خلال هذه المقاطع السردية تظهر شخصية "السعدي" على أنها شخصية معارضة لمن حولها.

1-4-الجد: تبدو شخصية الجد من خلال الرواية على أنها شخصية مخلصة محبة لعملها، كرّس حياته لخدمة المقابر وحراستها، حيث كان يعتني بالأشجار والمقابر اليهودية، إلا أنه سرعان ما يغادر الحياة، ويترك هذه الذكريات لحفيده وفي هذا يقول الحفيد: «لماذا اعتنى جدي بتلك المقبرة أكثر من بيته، لقد كان يمسح حتى الأزهار الحجرية التي وضعوها في قفص بطول مترين وعرض متر ونصف. كانت تبهرني أحيانا لكن ليست لدرجة الاعتناء بها»[4]، وفي موضع آخر يشيد هذا الحفيد ببطولات جده في مقبرة اليهود فيقول: «تعتبر انتصارات جدي الكثيرة على كل الأجيال التي حاولت الصيد مثل سيطرة امبراطور على بلاد لفترة وصده الطامعين فيها (...) كلما غادر المقبرة انسحب في حرص كامل وترك السترة معلقة حيث يراها الجميع، لهذا فإنهم ظلوا يعتقدون أنه مقيم في المقبرة ليلا نهارا»[5] صوّرت الرواية الجد على أنه شخصية غائبة إذ أن الراوي يسرد بطولاته في مقابر اليهود

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ، ص 28.
[2] م ن، ص 31.
[3] م ن، ص 54.
[4] م ن، ص 9.
[5] م ن ، ص ص9-10.

والنصارى بعد موته، وبالتالي فهو محتفى بها وسرعان ما تتحول هذه الشخصية بعد وفاتها إلى شخصية مهمشة غير محتفى بها، ونلمس ذلك من خلال ضياع قبره الذي اختاره قبل موته. وفي هذا يقول الراوي: «كنت أتخيل أي قبر يتخذ هذا الذي ملك كل القبور، لكن خيالي توقف عن ذلك بمجرد الدخول إلى مقبرة المسلمين (...) فاضطر أبي إلى القذف بخطوات إلى اليمين ثم إلى الشمال، قبل أنّ يصدر جملة واضحة من شفتيه اللتين لم تكفا عن التحرك «يا الطالب كان القبر هنا» وأشار بأصبعه إلى عمق المقبرة حيث العشرات من القبور وشرع الجميع وكأنّهم يبحثون عن طفل مفقود»[1].

وقد أشار الكاتب من خلال شخصية الجد،إلى أنّه نموذج للرجل المخلص والمحب لعمله،صورته الرواية في البداية على أنه شخصية مهمة لها مكانتها ،وبعد موته يهمش بحيث يضيع قبره الذي اختاره ،ولا تنفذ وصيته.

1-5-فطيمة: شخصية رئيسة في الرواية، وهي رمزٌ للمرأة الشجاعة والقوية التي صمدت في وجه الرجال، بدءا بوالدها الحاج "بورقيبة" الذي زوجها من رجل لا تريده، مرورا بزوجها "صالح بطاطا" الذي كانت تكنّ له مشاعر الكره، كما مثلت شخصية "فطيمة" بعذوبتها وجمالها جزءا من حياة البطل "إدريس". وكانت رمزا للصداقة، ثم سرعان ما تتحول إلى مشروع حب لدى كل من "إدريس" و"السعدي"، ويتجلى هذا في قول السارد: «لقد أردنا أن نجعل منها أنثانا معا لا أحد يحق له أن يكون شريك في فطيمة الآن هي أنثى تمتلك نفسها وفقط وترفض الآخرين مهما كان هؤلاء الآخرون»[2]. مثلت شخصية "فطيمة" جزءا من أحداث الرواية التي ارتبطت بحياة البطل من جهة وبحياة شخصيات أخرى في الرواية من جهة أخرى. كوالدها "الحاج بورقيبة" وزوجها "صالح بطاطا" وصديقها "السعدي"، والشيء الجديد الذي وظفه الروائي في تقديمه لهذه الشخصية،هو تصويره لها بأنّها شخصية معارضة ومساعدة في الوقت ذاته، فمعارضة لأنّها صمدت في وجه أبيها الذي زوجها برجل لا تريده، ومساعدة من حيث كونها ساعدت القارئ على اكتشاف أنّ شخصية فطيمة، من حيث الدور الذي أدته ساهمت في تطوير أحداث الرواية.

2- الشخصيات الثانوية:

2-1-الحاج بورقيبة: شخصية ثانوية في الرواية، وهو شخصية سياسية، ورجل متسلّط ومتشدّد. له سلطة ونفوذ كما أنّه شخص انتهازي وطماع، له نوايا سيئة اتجاه الآخرين.وهذا واضح في قول السارد: «الحاج بورقيبة الذي خدع أبي وخدع فطيمة وخدع زوجته عيشوش، الكائن الصموت، عشرات المرات يعلمها، ومئات المرات

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ، ص13.
[2] م ن، ص 64.

وهي تشك أو تجهل خداعه، خدعنا أنا والسعدي»[1]، وفي مقام آخر يصوره الكاتب على أنّه إنسان منافق ظاهره عكس باطنه، وهذا واضح في قوله: «عندما شاع خبر الحج الكاذب لبورقيبة تأزم أبي نفسيا، لقد كان صادقا جدا ومصدقا جدا»[2].

من خلال الأوصاف المقدمة حول شخصية بورقيبة، يتضح أنّه شخص خائن، ساذج، متمرد، ولعل الشيء الجديد الذي وظفه الروائي في شخصيته هو أنّه أراد أن يمرر رسالة غير مباشرة للقارئ، ليكشف بها نوايا أصحاب السلطة والنفوذ، وبهذا فهو شخصية معارضة للأوضاع السائدة.

2-2-لخضر نعيم: والد "إدريس نعيم"، صورته الرواية على أنّه شخصية دينية محافظة،ونموذج للأب الصالح المتفهم ويخبرنا الراوي عنه فيقول: «لخضر نعيم حافظ على صورة واحدة له بين سكان الحي، رجل أمضى كل سنوات وعيه يبتعد عن الشبهات التي يرى أنها تنقص من كمال الرجل، لا يستدين من أحد، لا يدخن، لا يأكل في حضور أناس لا يشاركونه الوجبة، لا يلبس ما لا يستطيع الجميع لبسه، لا يمشي دون أن يلقي التحية على من يلتقيه، لا يتحدث في أعراض الآخرين، يبتسم للأطفال (...) يدخل البيت في المساء فلا يغادر إلا للصلاة خلف سي الماحي أو سي المصفى بعد صلاة العشاء، ينام كأن دورة يومه انتهت»[3]، وتبرز شخصية "لخضر نعيم" من خلال الرواية على أنّها شخصية صفاتها محددة وأفعالها مرسومة ومتوقعة، منذ البداية والشيء الجديد الذي أضافه الكاتب من خلالها هو إحالة القارئ والمثقف بصفة عامة، إلى المرجعية الدينية،وأخلاق هذه الشخصية .

2-3-العم سليمان: المدعو "مالك الحزين" والد "السعدي"، وهو شخصية تتعامل مع الخوارق والكائنات الغريبة وتستحضر الجن، كما يصفه السارد بأنّه شخصية تميل إلى الحزن والانفراد بالكائنات السرية؛ لذلك يحدثنا عنه فيقول: «كنت في صغري أصغي إلى أحاديث الناس عن سحر الرجل وشعوذته واستحضاره الجن،فكانت غرفته تتحول إلى مسرح للجن «الزقايق» كلما دخلتها»[4]؛ بالتالي فهو شخصية منفردة ومنطوية مع عالمها الماورائي المسكون بالأشباح والجن.وهو كما يبدو في الرواية شخصية غير اجتماعية.

يعرض الكاتب في مقطع سردي آخر بعض التفاصيل حول هذه الشخصية، إذ أنه لا يهتم بأفراد عائلته ويعاملهم معاملة قاسية وسيئة من خلال توبيخه لزوجته، وضربه لإبنه "السعدي"، وهذا ما جاء على لسان السارد

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ، ص49.
[2] م ن، ص ن.
[3] م ن، ص 55.
[4] م ن، ص 44.

في قوله: «فأنت لم تعاقب في الشارع يوما، بينما حصل هو على نصيبه في الكثير من المرات على يد المالك الحزين، أبوك يحبك ويبتسم في وجهك وأبوه منشغل بالخيال والكائنات الأخرى، أبوك لا يصرخ في وجه أمك وأبوه يصيح فتسقط التاقية، فيصيح أخرى فتهب واقفة، أبوك أكثر تنسيقا من أبيه»[1].

تبدو شخصية "العم سليمان" في الرواية على أنّها شخصية معارضة، كما أنّها أدت دلالات سلبية من خلال تصرفاته السيئة مع أفراد عائلته ،ويظهر أنّه شخصية خاضعة ومغلوبة تستسلم للأوضاع.

2-4-صالح بطاطا: زوج" فطيمة"، رجل متسلّط ،صاحب قوة ونفوذ وهيمنة، تزوج "فطيمة "بالقوة والغصب صورته الرواية على أنّه إنسان أناني وانتهازي، وهو شخصية تظهر بمظهر القوة، لكنّه أميل إلى الجبن والفشل بحيث أنّ علاقته بزوجته "فطيمة" انتهت بالطلاق، وهذا ما ورد في قول السارد: «لم أعرف منها الحكاية كل الحكاية، ليس كيف انفصلت عن والدها وأهلها وتركت زوجها، لكنّها قذفت إلى داخلي شيئا قاسيا هزني وهي تتحدث عن الهزبر الذي كانت معه، كل تلك القامة وذلك الانتفاخ ولم يحدث شيء ذوبال؟ كل تلك السنوات وما تزال المرأة تنتظر أن يتخلص أسدها من عجزه، لترى معه معنى لذكورته ورجولته التي قاسها الحاج بورقيبة بخبرته وفراسته الكبيرة فخاب»[2].

من هنا يتضح أنّ شخصية "صالح بطاطا" شخصية ساذجة، تظهر بمظهر القوة أمام الناس، لكنه شخص ضعيف في أعماق ذاته، فبالرغم من أنّ له القوة والنفوذ، إلا أنّه لم يحصل على السعادة التي يريدها مع زوجته "فطيمة".

2-5-العمة كلثوم: شخصية ثانوية في الرواية، إذ خصّص الكاتب لها مساحة في النص الروائي، حيث صوّرها بالصرامة والجدية ويخبرنا عنها فيقول: «أثناء خروجي من بيت جدي نحو بيتنا تقاطعت مع عمتي كلثوم، دخلت إلى المنزل مثل عسكري لا كلام ولا تحية ملفوفة في ملحفتها وبعينها الوحيدة، كانت عمتي نموذجا حديثا عن «السيكلوب» اليوناني ذي العين الواحدة أو كأنّها إبرة متضخمة في ثوبها الذي أصبح رمزا لها»[3]، كما رمز بها الكاتب في مقطع سردي أخر من الرواية إلى أنّها رمز للشخصية المستطلعة والمكتشفة في المدينة، بحيث تعلم كل صغيرة وكبيرة، فهي كثيرة الرحلات والتجوال وتأتي بالكثير من الأخبار، ومن جهة أخرى يصورها على أنّها امرأة

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ، ص 55.
[2] م ن، ص 56.
[3] م ن، ص 11.

ناقصة وبها عيب بحيث لا ترى إلاّ بعين واحدة، وفي هذا يخبرنا السارد: «كانت عمتي تضع نظارات طبية، لم استغرب أنّ عينها اليسرى أقل بصرا من اليمنى، فهي لم تستخدم اليمنى إلا قليلا، أما اليسرى فكانت وحيدة في «البوعوينة»، جربت غير مرة أن أشاهد العالم بعين واحدة ولأنّ عمتي من العجائز المتسكعات فإنها لم تكشف وجهها إلا عندما تدخل البيت وهو أمر يعد استثناء في حياتها، تذهب إلى الخياطة ثم إلى السوق، ثم إلى الأقارب المنتشرين في غير مكان، وقد تسافر مرة أو مرتين في الأسبوع إلى المدن المجاورة لتطلع على أخبار معارفها العديدين، كانت عمتي شخصية عمومية، ولو ترشحت لانتخابات محلية، لحصلت على مقعد في أحد المجالس البائسة»[1].

هكذا يكون الكاتب قد نقل إلينا بطريقة أو بأخرى صورة المرأة الجلفاوية، وذكاءها من خلال شخصية العمة، فبالرغم من أنّ العمة كلثوم ترى بعين واحدة، إلا أنّها كاملة التفكير والنضج، وواعية بما حولها، ومن جهة أخرى يحيل إلى أنّها تستطيع الاعتماد على نفسها في غياب الرجل.

إضافة إلى هذه الشخصيات، هناك شخصيات أخرى في الرواية ساعدت على تطوير الأحداث كشخصية التاقية،سي المصفى،الشيخ الماحي، زهرة شقيقة السعدي...إلخ.

من خلال قراءتنا للرواية نخلص إلى القول أنّ:

-تجلى التجريب على مستوى الشخصيات في رواية (وصية المعتوه)،من خلال توزيع الكاتب لمختلف الأدوار على شخصياته .

-تعدد الشخصيات داخل الرواية،وانقسامها إلى شخصيات رئيسة وثانوية.

-تجريب الكاتب على مستوى شخصية البطل ،بحيث جعل من الجنون موضوع روايته.

[1] اسماعيل يبرير:وصية المعتوه ، ص 88

الفصل الثالث

1- مفهوم الزمن:

تداولت المعاجم والقواميس العربية لفظة الزمن ،لذلك سنقف عند بعض تعريفاته .

أ- لغة:

وردت في **القرآن الكريم** لفظة "وقت" والتي تدّل على الزمن لقوله تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَنْ تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَى وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ (189)﴾.[1]

كما جاء في معجم (لسان العرب) لـ"**ابن منظور**" في مادة (زمن):

«زمن =الزَّمَنُ والزّمانُ =اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزّمَن والزمانُ العَصْرُ، والجمع أزمُن وأزمان وأزمنة وَزَمَنٌ زامِنٌ =شديد، وأزمن الشيء =طال عليه الزّمان».[2]

أما في (كتاب العين)،"**للخليل بن أحمد الفراهيدي**" فقد وردت لفظة (زمن)كالآتي :

«الزَّمَنُ: من الزَّمان والزَّمنُ: ذو الزّمانة، والفِعْل: زَمِنَ يَزْمَنُ زَمَنًا وزمانةً، والجميع الزَّمَنَى في الذكر والأنثى، وأزْمَنَ الشيء طال عليه الزّمان».[3]

من خلال التعريفات اللّغوية لمفهوم الزّمن، يتضّح أنّ جميع التعريفات تقريبا تُجمع على أنّه مرتبط بالمدة والوقت، وهو أيضا الفترة الطويلة من الزمن.

ب- اصطلاحًا:

اختلفت الآراء حول مفهوم الزمن، بين النقاد الغربيين والنقاد العرب،لهذا سنقف عند بعض تعريفاتهم.

---

[1] القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 189.

[2] ابن منظور: لسان العرب، المجلد 7، مادة(زمن)، ص60.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، مادة (زمل)، ص339.

1-عند النقاد الغربيين:

يعرف "**أندري لالاند**" (A. Lalande) الزمن على أنّه «ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر».[1]

كما يعرفه "**آلان روب غرييه**"A robbGrillet()والذي يشير إلى «أنّ الزمن ليس ذلك الذي ينمو بل هو الحاضر تحدده الحركة التي يعطيها الوصف زمنيتها، ومن ثم ينظر إلى العالم على أنه موجود فقط ولا دلالة له سوى صورة واحدة هي الحضور، ويشرح رؤيته بقلمه (السنة الفائتة في مارينباد) يلاحظ وجود مفارقة بين زمن القصة والزمن الواقعي، فزمن الحلم هو من مشاهدته ساعة ونصف، حركة وينتهي بآخر حركة، وبذلك ينفصل الزمن في الرواية الجديدة عن زمنيته أي الزمن الواقعي».[2]

أمّا "**فرانسو ازروسوم**"(F.Rossum) فتتصور وتفهم الزمن من خلال «الانطلاق مما تسميه بزمن التخيل وزمن الحكي، وتفصيل ذلك لديها أن زمن التخيل مثلا يتخذ مظهرا كونيا كالإشارة إلى الفصول والأيام وسواهما أو مظهرا مدينا باستعمال اليوميات، أو نفسيا عند إثارته للذكريات والمشاريع والأفعال، أو أحاسيس الشخصيات (...)، أما زمن الحكي فهو يضمن التتابع المنظم للأوصاف، ويتحكم في صياغة وجهات النظر كما يساعد التدخل التدريجي والمرحلي لمختلف المتواليات الزمنية».[3]

ويعرف "**بول ريكور**"(paulRiceur)الزمن في كتابه "الزمان والسرد"بقوله:«إنّ الزمن هو شيء متحرك، وإن لم يكن ذاته حركة، أي إن الزمن هو قياس الحركة بقدر ما يمكن قياس الحركة».[4]

أمّا "**ميشال بوتور**" (M. Butor) الذي يتضح فهمه للزمن من خلال« ثلاثة أزمنة في الخطاب الروائي هي: (زمن المغامرة – زمن الكتابة – زمن القراءة) وافترض أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر فالكاتب مثلا يقدم خلاصة وجيزة للأحداث وقعت في سنتين (زمن المغامرة) وبما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين (زمن القراءة)».[5]

من خلال التعريفات المتداولة بين النقاد والمفكرين حول مفهوم الزمن، نخلص إلى مجموعة من الاستنتاجات وهي:

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص172.

[2] الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة عالم الكتب الحديث الأردن، دط، 2009 م ص88.

[3] نبيل بوالسليو: بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش، دار أمواج للنشر ،سكيكدة ،ط1، 2004 م ص15.

[4] بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ج1، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006 م، ص 38.

[5] نبيل بوالسليو: بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش، ص8.

– الزمن في البنية السردية الدلالية، يختلف عن الزمن الواقعي، ذو الامتدادات الواقعية الخارجة عن نطاق الأدب وفنون السرد بصفة عامة.لأنّ الزمن الدلالي متخيل تصنعه اللغة، في حين أنّ الزمن الواقعي فهو حقيقي.

– الزمن هو المقوم الرئيسي، والعنصر الفاعل في العمل السردي، لأنّ به تنحصر الأحداث وتتطور كما تتحدد به بقية العناصر السردية الأخرى، من شخصيات، مكان أحداث،...إلخ.

– أصحاب الرواية الجديدة يتحدّد فهمهم للزمن في الحاضر، وليس الزمن الذي ينمو والمبني على التسلسل، وذلك من خلال الانطلاق من الزمن الحاضر القائم على الحركة والوصف.

– يوجد في الخطاب الروائي ثلاثة أزمنة وهي: زمن المغامرة– زمن الكتابة– زمن القراءة، حسب تقسيم "ميشال بوتور".

– الزمن مرتبط بالحركة، وهو غير ثابت، ومتجدد.

2–عند النقاد العرب:

يعرف "**عبد الملك مرتاض**" الزمن بقوله: «الزمن مظهر وهمي يزمنن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته، إذ لا رائحة له، وإنما نتوهم، أو نتحقق، أننا نراه في غيرنا مجسدا في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره واتباس جلده...».[1]

كما يعرفه "**محمد أيوب**"في كتابه (الزمن والسرد القصص)بقوله: «الزمن ذلك الشيء الزئبقي الذي يصعب الإمساك به، نشعر بوجوده، ونحس وطأته علينا، ندركه بعقولنا، ولانستطيع إدراكه بحواسنا، يمكننا أن ندرك آثاره التي يعتقد البعض أنها الزمن، فنحن نستطيع أن نلاحظ حركة عقرب الثواني في الساعة، بينما لا تستطيع العين المدفقة أن تلاحظ حركة عقارب الساعة بالدقة والسرعة نفسها التي نلاحظ فيها عقارب الثواني».[2]

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص172–173.

[2] محمد أيوب: الزمن والسرد القصصي في الرواية، الفلسطينية المعاصرة، سندباد للنشر والتوزيع، ط1، 2001م، ص 97.

أمّا "**ناصر عبد الرزاق الموفى**" الذي ينظر للزمن على أنّه: «ضابط إيقاع الأدب خاصة فنون القصص حيث يلعب دور أساسي في تشكيل هذه الفنون، ومنحها الصورة الملائمة التي تجعلها مقبولة لدى القراء، وقد يتضخم هذا الدور حتى يصبح الزمن بطل العمل بلا منازع».[1]

وفي مقام آخر يعرفه "سعيد يقطين" بقوله: «إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري، وقد يستعير مجال معرفي ما بعض فرضيات أو نتائج مجال آخر، فيوظفها مانحا إياها خصوصية تساير نظامه الفكري».[2]

تعرفه "**مها القصراوي**"بقولها: «الزمن روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي فهو ماثل فينا بحركته اللامرئية حين يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، فهذه الأزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده، بالإضافة إلى أن الزمن الخارجي أزلي لا نهائي يعمل عمله في الكون والمخلوقات ويمارس فعله على من حوله».[3]

بناءً على هذه التعريفات تتضّح مجموعة من الاستنتاجات وهي:

- الزمن جوهر معنوي وهمي غير محسوس، ندركه بعقولنا، مرتبط بالإنسان في كل مكان وزمان، إذ لا يمكنه العيش خارج حدود الزمن.
- الزمن مفهوم غامض الدلالة ومصطلح فضفاض، لا يمكن القبض على تعريف واضح ومحدّد له.
- إنّ فن القصص مرتبط بعنصر الزمن، ذلك أنّه أحد العناصر المكونة للبنية السردية.
- الزمن هو الباعث الأساسي للعملية التخييلية في النصوص والخطابات السردية في عمومها، وفي مختلف أزمنة الخطاب.

• تجلياته في (وصية المعتوه):

اشتملت رواية(وصية المعتوه)على عنصر الزمن ،حيث قام الكاتب الجزائري في روايته، بالتجريب على هذا العنصر من خلال اعتماده على تقنيات سردية حداثية ممثلة في(الاسترجاع،الاستباق ،الوقفة، المشهد الحذف،علاقات التواتر)، لذلك سنقف على دراسة هذه التقنيات الزمنية في الرواية.

[1] ناصر عبد الرزاق : دراسات في التراث، القصة العربية، عصر الإبداع دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع هجري، دار النشر للجامعات القاهرة ط3، 1997م، ص149.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص61.

[3] مها حسن يوسف عوض الله: الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه الجامعة الأردنية، 2002 م، صص 8-9.

1- الاسترجاع:

تأخذ هذه التقنية أو العملية السردية تسميات عديدة،كالاستذكار والتذكر، الرجوع بالذاكرة إلى الوراء و «الاسترجاع أو الفلاش (Flash black) مصطلح روائي حديث يعني: الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب»[1]، كما أنّ الاسترجاع«مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع)»[2]. إضافة إلى ذلك فـ«الاسترجاع في بنية السرد الروائي الحديث، تقنية زمنية تعني: أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل، أو بعد بداية الرواية».[3]

بتالي يمكن القول أنّ تقنية الاسترجاع السردي، هي من سمات وخصائص الرواية المعاصرة، حيث يعمد الراوي إلى استرجاع ذكريات ماضية،الأمر الذي يستدعي توقف زمن الحاضر وتعطيله، إذ لا تسير عملية سرد الأحداث في تتابع خطي.

بالحديث عن تقنية الاسترجاع،نلمح تشكلها بوضوح في رواية (وصية المعتوه)، في عديد من مواطن الرواية ومحطاتها، إذ نجد السارد الأول، وهو شقيق "إدريس" يسترجع ذكريات متعلقة بجده فيقول: «كانت سترته الزرقاء هي سلاحه وجيشه المجيّش، ورقيبه وعيونه على القبور والأشجار كلما غادر المقبرة انسحب في حرص كامل، وترك السترة معلقة حيث يراها الجميع، لهذا فإنهم ظلوا يعتقدون أنه مقيم في المقبرة ليلا نهارا، بينما كان يقضي قيلولة مريحة وآمنة في بيته بإحدى الغرف...»،[4]فالسّارد هنا يسترجع ويتذكر بطولات جده في مقبرة اليهود.

في مقطع آخر من الرواية نجد "إدريس نعيم" يتذكر أيّام طفولته وصباه مع صديقيه السعدي: «أتذكر جلوسنا على حافة الوادي في السادسة من العمر، كان السعدي قد دخل لتوه المدينة رفقة والدته خالتي التاقية التي تبكي كثيرا وتضحك كثيرا، وأخته زهرة التي ما يزال امتلاء جسدها يعمّر فراغات رأسي رغم السنوات».[5]

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 103.

[2] جيرالند برنس: المصطلح السردي، ص 25.

[3] آمنة يوسف:تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، صص 103-104.

[4] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص ص9-10.

[5] م ن، ص 26.

هكذا يواصل "إدريس" عملية الاسترجاع والتذكر لأيام الماضي، التي لا تخلو من الطفولة الشقية وأعمال الشغب، حيث يقول في مقطع سردي آخر: «تذكرت الوادي الذي جلسنا إليه، كنت والسعدي طفلي الوادي والمقابر (...) عندما دخلنا إلى الكتاب معا في تلك الطفولة الشقية والممتعة، أرادنا ((أنعم سيدي)) أن نجلس متفرّقين بعد أن أكثرنا من الحكايات في أول حصة، كنت أكتشف أني نسيت الكثير من الأمور عندما نفترق وكان هو أيضا يفعل الشيء ذاته، مع مرور الأيام تحوّل الكتّاب إلى عقاب قاسي بالنسبة لكلينا، ودون ذكر إخفاقنا المشترك في تخطي الحزب الأول».[1]

في موضع آخر من الرواية يقول: «كنا أنا والسعدي وفطيمة في السّن نفسها، درسنا معا ونشأنا معا ثلاثتنا اقترنّا ببعض فلا يأتي ذكر واحد منا إلا تبعه الإثنان، في الخير والشر في السراء والضراء، وغالبا ما كان الغداء مشترك بيننا».[2]ويقول أيضا: «كنا نجباء رغم أننا لم نتخلّص من الصعلكة في أطراف المدينة، صرنا نعرف كل المفارغ العمومية قبل العاشرة، ونعرف كل الأماكن التي تحوي شجر النبق الذي تحوّل إلى غداء يومي لنا...».[3]

تمثّل هذه الاسترجاعات الزمنية الماضية جزءًا من ذكريات "إدريس"، مع أصدقائه وهو الآن يتمثّلها ويسترجعها في حاضره.

ومن الاستذكارات والاسترجاعات الزمنية التي جاء ذكرها في الرواية قول الرائي: «كان جدّك رجلا مهووسا بالمغامرة، لم يكن سباحا، لكن رغبة ما اجتاحته للارتماء في أحضان الوادي أثناء هيجانه السّنوي، مشى على ضفته يقاوم تلك الرغبة لكن رؤيته ليقطينة حزينة تطفو على سطح الماء أجّج داخله تلك الرغبة...».[4]

بذلك نلحظ أنّ السارد، يسترجع ذكريات ماضية متعلقة بالجد لا يعلمها الحفيد، ويهمّ بقصها عليه في الزمن الحاضر.

بناءًا على هذه الاسترجاعات الزمنية، نخلص إلى القول بأنّ الروائي قد وظّف تقنية الاسترجاع أو ما يسمى بالاستذكار، وقد لاحظنا حضورها وتدفقها بكثرة على مدى فصول الرواية، وهذا يدلّ على مقدرة الكاتب

[1] اسماعيل يبرير :وصية المعتوه ،ص30.
[2] م ن، ص 37.
[3] م ن، ص 68.
[4] م ن، ص 21.

الإبداعية، من حيث أنّه جرّبعلى مستوى الزمن السردي، وخلخل منطق تتابع الأحداث، فينطلق من الزمن الحاضر في كل مرة، ثم يقطع حديثه، ويرجع إلى الخلف مستذكرا الأحداث والذكريات الماضية.

2- الاستباق أو (الاستشراف):

تقنية سردية معاصرة، تعمل على ذكر الأحداث قبل وقوعها، وكثيرا ما تعتمد النصوصالروائية المعاصرة هذه التقنية السردية فـ: «الاستباق، أو الاستشراف هو الطرف الآخر، في تقنية المفارقة السردية: الاسترجاع/الاستباق وهو يعني – من حيث مفهومه الفني- : تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة-حتما- في امتداد بنية السرد الروائي على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لايتحقق لاحقا».[1]

بذلك يتجلى الفرق بين الاستباق والتوقّع، فالاستباق الذي هو تقديم الأحداث في النص السّردي مع العلم والتيقن بأنّها أحداث متحققة فعلا، في حين أنّ التوقع هو مجرّد تنبؤ واحتمال قد يحدث، وقد لا يحدث في المستقبل القريب أو البعيد.

فالسرد الاستشرافي هو«الاستباق أو القفز إلى الأمام أو الإخبار القبلي، وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها...ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية، محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية».[2]كما«يتمثل في ذكر حدث آت لم يقع بعد، أو الإشارة إليه».[3]

إنّ الغرض من توظيف هذه التقنية الاستباقية أو الاستشرافية، هو مفاجأة القارئ بالأحداث، واطلاعه على المستقبل، ومن جهة أخرى يدل على الوعي النقدي والتفكير الذي يملكه الكاتب، فهو صاحب نظرة نقدية، حيث باستطاعته التنبؤ بالأحداث، بالإضافة إلى أنّ لها أبعاد جمالية على مستوى البناء السردي، حيث ساهمت في خلخلة وتكسير منطق التسلسل السردي.

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 119.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص110.

[3] محمد أيوب: الزمن والسرد القصص في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص 151.

توفّرت الرواية على الاستباق أو ما يعرف بالسّرد الاستشرافي، إلاّ أنّنا لا نلمس حضوره بقوة ذلك أنّ السارد همّ بسرد الأحداث في الحاضر، وبين الفينة والأخرى نراه يعود إلى الماضي، مستذكرا ومسترجعًا للذكريات الماضية بعضها تعلّق بحياته، وبعضها الآخر تعلّق بالشخصيات الرئيسة والثانوية في الرواية، لذلك فقد كانت نسبته ضئيلة في هذا المنجز السردي، وقد تحدّد عنصر الاستباق في قول الراوي:«سأكتب الوصية دون توجيه أيّ أمر فقط حاولوا العثور عليها وتنفيذها، أتمنى على الذي قرأ الوصية أوّلا أن يتحمل مشقة تنفيذها، لا تتعجّب كثيرا مما ورد فيها، ولا تدعوني بعد هذا الكتاب معتوهًا أو دوريشًا أومجذوبًا، ادعوني فقط باسمي وسأرضى، ألم يكن لي اسم؟».[1]

من هنا فإنّ فكرة الوصية وتنفيذها مرتبط بالمستقبل، سواء كان قريبًا أو بعيدا، وأنَّ السارد قد ذكر هذا الحدث الذي لم يقع بعد، وأشار إليه من خلال هذا المقتطف السّردي.

في موضع آخر من الرواية نلاحظ أنّ السّارد شقيق" إدريس" يقفز إلى الأمام ويخبرنا قبليا عمّا سيفعله في المستقبل البعيد لمَا يكبر: «لهذا فقد قرّرت أن أحفر قبري عندما أبلغ الستين، وسأكتفي بثمانين سنة أعمل ستين سنة منها في مخبزة محترمة فأضمن الخبز لأهلي، سبع خبزات كلّ صباح بالإضافة إلى أجري»[2]،فالسّارد يخبرنا مسبقا عمّا سيفعله في المستقبل، ويرسم حياته المستقبلية وكيف ستكون، وبهذا يكون قدّم واستبق الأحداث قبل أوانها وحدوثها.

ومرّة أخرى يعود السّارد "إدريس" في هذه الرواية، ليخبر عن فكرة الوصية وتنفيذها في المستقبل، وتمنيه لأن يُخلّد بها ويكون بطلاً، وذلك واضح من خلال قوله: «هكذا ستكون لي وصية، سيقرأ الناس كتابي، وأخلد رغم أني كنت مجرما، هكذا سوف أنسحب من الخيبة الدائمة التي رافقتني منذ فتح عيني إلى الخلود، الذي يرافق البشرية إلى أن تغمض عيونها، هكذا سوف أمنح السعدي وفطيمة ووالدي راحة في حياتهم كما في مماتهم، وسأخلّد ديار الشمس في التاريخ».[3]

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص18.
[2] م ن، ص 14.
[3] م ن، ص 98.

يخبرنا الراوي في هذا المقتطف السّردي عن حياته المستقبلية، التي ستكون سعيدة وهانئة، بعد أن يترك وصيته التي هي في شكل كتاب، والتي ستخلده وتجعله بطلا في نظر الجميع، وبهذا نجده يستشرف الأحداث ويستبقها قبل أوان حدوثها، من خلال عملية السرد.

كما نجد أيضا أنّ فعل التمني، في الرواية يدل على المستقبل،إذ أنّه يرتبط بما هو آتٍ، وهذا ما توضح الروايةفي قول السارد: «مع أننا نحلم مثل الجميع أن نصبح أطباء وطيارين ومهندسين...كل الذين حلموا معي بذلك توقّفوا عن الحلم سريعا وكرّسوا حياتهم للظهور ككبار».[1]

فالتمني فعل لم يتحقق بعد في زمن الحاضر، وقد يتحقق أو لا يتحقق في المستقبل.

3- تبطيء السرد:

3-1-الوقفة /الإستراحة: (Pause)

الوقفة أو ما يعرف بالاستراحة: «وهي نقيض الحذف، وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف)، الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم، وتتجلى أسلوبية الروائي»[2]، كما يشير إليها الناقد المغربي "حميد لحمداني" بقوله: «أمّا الاستراحة، فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها غير أن الوصف باعتباره استراحة (Pause) وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه».[3]

بناءً على هذين التعريفين يتضّح أنّ الوقفة أو ما يعرف؛بالاستراحة تقنية سردية حداثية، تعمل على تبطئ حركة السّرد وتوقيفه، وذلك من خلال عملية الوصف التي يقوم بها السارد، ولعلّ هذه التقنية السردية لها أبعاد جمالية، وتذلّ من جهة أخرى على التجريب في عنصر الزمن.

[1] اسماعيل يبرير.وصية المعتوه، ص 8.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 113.

[3] حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص ص76-77.

وقوفا على هذه التقنية السردية في الرواية نلحظ أنّها لم تتوفر بنسبة كبيرة، مقارنة مع التقنيات الأخرى كالاسترجاع والاستباق، لذلك سنقوم بالتعريج على بعضها كما وردت في النص الروائي، ومن ذلك وصف الراوي للمكان، وهذا وارد من خلال قوله: «مازلت أذكر تفاصيل غرفة عمّي سليمان، قارورات العطر الخضراء والكتب المصطفة في ركن أخد منها اللّون الأصفر».[1]

كما يتابع عملية الوصف قائلا: «وادي ملاح يقسم المدينة إلى نصفين مثل حبّة تفاح، أو كقلب يشقه سهم من تلك القلوب التي يرسمها الفتيان والفتيات على الجدران والأبواب، مدعّمة باسم الحبيبين المفترضين وسرعان ما يسعون لإزالتها وتنتهي القصة، كان الوادي هو السهم الذي ينطلق من مكان إلى آخر، لكنه يعبر المدينة».[2]

بهذا يقف السارد بنا عند وصف الوادي، و يرسم لنا ملامحه وتفاصيله ويبين أنه موقع مكاني هام، في مدينة الجلفة، وتحديدا في حي ديار الشمس.

في مقطع سردي آخر يقول: «لن أترك لكم حرية في تخيّل هذا الوادي ومصدره وتوجهه، ولا تاريخه الحافل وسوف أصدمكم،وأعترف أنه مصدر الروائح الكريهة أحيانا، ومأوى للأطفال المتشردين أحيانا، وطوفان يأتي على المدينة في كلّ عام، ليأخذ القرابين من أطفال وخرفان وفقراء».[3]

أمّا في هذا السياق فقد وصف السارد الوادي بدلالات سلبية، حيث أنّه لا يبعث على التفاؤل والأمل وانشراح الصدر، بل هو رمز التشرد والعزلة والموت حيث يأخذ الأطفال والخرفان والفقراء، بالتالي فالوادي في الرواية مكان معادي.

من خلال هذه المقتطفات السردية يتضّح أنّ الروائي قد عمد إلى الوصف واستعان به ليأخذ نفسًاواستراحة من جهة، ومن جهة أخرى أراد أن يعرّف بالشخصيات والأماكن، ليكشف الجوانب الدفينة والمخفية فيها ويعرّف القارئ بها أكثر.

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص 44.
[2] م ن، ص ص 28-27.
[3] م ن، ص 20.

3-2-المشهد: زخ = زق

يعرّف المشهد في الدراسات السردية والأبحاث المعاصرة، على أنّه: «المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات، في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق (...) وعلى العموم فإنّ المشهد في السرد، هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطئ أو سريع أو متوقف».[1]

إنّ تقنية المشهد في عملية السرد لا يمكن قياسها وتحديدها مع زمن القصة، إلاّ أنّه يمكن القول أنّ تقنية المشهد القائم على الحوار بين الشخصيات الروائية، يتطابق ويتوازى في كلّ من زمن القصة وزمن السّرد (الخطاب).

وتقنية المشهد، هي التقنية السّردية التي توافرت في رواية (وصية معتوه)، لكنّها لم تحدث بشكل مباشر بين الشخصيات والأدوار في الرواية، لأنّ الحوار لم يكن مباشرًا، وهذا واضح في الرواية يقول الرائي: «كنت يا رؤياي تحبّ هذا الوادي، ولست وحدك من أحبّه، قدماء المدينة شربوا ماء هنا واصطادوا السّمك، في الماضي كان هذا الوادي يزرع سمكه بقلبه عندما يجفّ ماؤه ويدفعه إلى الحياة عندما يفيض (...) كنت تمتلك صفة جنون أخرى الإصغاء للوادي كلما عبرته، وقد حكى لك غربته في هذه الدّنيا وحكيت له غربتك، ولعلّك اتفقت معه على الهجرة في الشتاء القادم، لعلّك ستنجح في المغادرة رفقة وادي ملاح المقهور، وسيفيق أهل المدينة، فلا يجدون وادي ملاح الذي لم يحتفوا به، كأنهم عابرون وهو مقيم، ساعتها فقط سيفتقدونك».[2]

يبدو من خلال هذا المقتطف السردي، أنّ الحوار غير مباشر وهو في شكل حوار داخلي، والسارد هو الذي ينقل لنا حوار الرائي كما تخيله، وهذا ما التمسناه على طول الرواية.

وفي موضع آخر، نجد السّارد ينقل حديث الرائي «أمضيت سنوات عمرك وأنت تتأمّل الجميع وتلوم خيراتهم فتكتشف عيوب رؤاهم، وتقترح الخطط البديلة للجميع، تلك إحدى مشاكلك مع الآخرين، تعتقد أنّك وجدت لهم حلولا، تجهد نفسك لتبليغها، وتجد أنك سخرية في اليوم الموالي، أمّك كانت تقول لك باستمرار دعك من

[1] حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص 78.

[2] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص 94.

ذلك ((الطباب يطبّب عينه العوراء)) وهي تشير إلى شعرك، الذي لا داعي إيديولوجيا أو جماليا أو عقائديا يمنحه شرعية جرح المشاهد أمام الغير».[1]

وأمثلة تقنية المشهد كثيرة في الرواية، ولا يمكننا الوقوف عليها كاملة، لذلك فقد اكتفينا بهذين المثالين للإشارة إلى تقنية المشهد فقط.

4-تسريع السرد:

4-1-الحذف: زخ = 0 زق = +∞

يتفق النقاد والدّارسون المختصون في علم السرد، على أنّ زمن القصة ليس نفسه زمن السرد، وفيما يتعلق بتقنية الحذف فإنّه يراد بها القفز على أحداث زمنية ذكرت في القصة، ويكون قطع وبتر هذه الأحداث في زمن الخطاب؛ أو ما يعرف بالسّرد لذلك فـ: «الحذف، والقفز، والإسقاط، فهو أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها مكتفيا بإخبارنا أن سنوات أو شهورا قد مرّت من عمر شخصياته دون أن يفصّل أحداثها: فالزمن على مستوى الوقائع: طويل (سنوات أو شهورا)، ولكنه على مستوى القول=صفر»[2] كما «يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء زمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها».[3]

فالأحداث في زمن القصة وزمن الخطاب ليست نفسها، ففي زمن القصة تذكر الأحداث باستفاضة، في حين أنّها تبسّط وتختزل في زمن الخطاب، حيث يلجأ الكاتب إلى عملية الحذف والقطع، وحذف الأحداث والوقائع التي جرت في زمن القصة. والحذف في الأعمال الروائية، يأتي على نوعين:

«- **الحذف المعلن:** هو الذي يعلن فيه الكاتب عن الفترة المحذوفة مشيرا إلى المدة الزمنية بالتحديد كأن يقول: مرت ثلاث أسابيع مثلا.

[1] اسماعيل يبرير :وصية المعتوه ، ص 43.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 113.

[3] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، اربد ،الأردن،ط1، 2010 م، ص 167.

- **الحذف الضمني**: وفيه يسكت الكاتب عن المدة المحذوفة، ويكتفي بالإشارة إليها دون تحديدها كأن يقول: مرت عدة شهور».[1]

لذلك فالحذف نوعان معلن، حيث يصرّح فيه السّارد بمقدار الفترة الزمنية، كشهر، أو ساعة، أو يوم... أمّا الحذف الضمني هو الذي لا يصرّح به، ونفهمه من خلال المسار الزمني للسّرد.

وبالوقوف على تقنية الحذف أو ما يسمى بالقطع أو البتر، نجد أنّ هذا العنصر السّردي، أو التقنية السّردية قد تجلّت في الرواية، وظهرت في عدّة أشكال وهي:

- **الحذف الضمني**: يكثر الحذف الضمني في رواية "وصية المعتوه" فقد تجلّى في عدة صور، نذكر من ذلك هذا المثال: «أخد وادي ملاح جدك يوما...».[2]

وكذا قوله في مقطع سردي آخر: «رغم أننا لم نحقق يوما الطيران بأجسادنا(...)لا أبكي(...) لا أفكر في سرد تفاصيل ((المخلوع)) كاملة، أكتفي بشعور غريب، هواء ما(...)ظلّ يتسرب إلى عمقي من أذني اليسرى أو من جهتها...».[3]

من خلال هذين المقطعين السرديين، يتبيّن ا أنّ الراوي قد لجأ إلى الحذف، من خلال تقنية النقط المتتابعة.

في موضع آخر من الرواية، تظهر هذه التقنية بوضوح في قول الراوي: «ظل بيت المالك الحزين على حاله لسنوات، لم يتغير فيه شيء حتى الألوان الزرقاء والرمادية والبنية، تكررت عشرات المرات، فكلّما هم الملك الحزين في صبغ البيت أعاد ألوانه وكأنّها مقدسة».[4]

ففي هذا المقطع السردي لا يصرّح السارد بالمدة الزمنية المحذوفة، بل يترك المجال والحرية للقارئ ليتخيّل ما سيحدث أو ما حدث خلال هذه السنوات.

[1] اسماعيل يبرير :وصية المعتوه ، ص 168.
[2] م ن، ص 20.
[3] م ن، ص 23.
[4] م ن ، ص 44.

كما تظهر تقنية الحذف، من خلال قوله: «بعد سنوات عاد السعدي فقيرا، لم يجمع ثروة التي أوهم بها التاقية وزهرة، والده سليمان انتهى مقعدا قبل أن يموت نصف مالك بكل الحزن والألم الموجودين على الأرض في غيابه، لم يكن فرحا قادما بالنسبة للحيّ».[1]

هذا القول يتوافق وينطبق مع المقاطع السردية السابقة، من حيث عملية الحذف للكثير من الأحداث والوقائع الزمنية، التي جرت خلال السنوات التي سافر فيها "السعدي"، حيث لم يأت السارد على ذكرها في زمن الخطاب.

كما يرصد الكاتب هذه التقنية مرة أخرى بقوله: «الآن أنا أتجاوز العشرين بأسبوع وساعتين، فأنا مولود قبل عشرين سنة في الرّابعة صباحا، ونحن الآن في السادسة وثلاث دقائق، شعرت بالتعب، لابد وأن البرد قد شلّ حركتي».[2]ما يعني؛ أنّ الراوي لم يذكر ما حدث خلال عشرين سنة، من أحداث ووقائع.

- **الحذف الصريح**:تجلى هذا النوع من الحذف في الرواية، وقد ظهر في مواطن عديدة منها، ومن أمثلة ذلك قول السّارد: «عشت شهرا أزيد عند عمتي أستمتع بما تقدّمه لي من خدمات، لكنّ الرعب لم يغادرني رغم أني تعاطيت الحلبة حتى صرت يهوديا، كانت الحلبة تحوّلني إلى جسم كثير الإفرازات».[3]

في هذا المقطع السردي أيضا يحدّد الكاتب المدّة، وهي أزيد من شهر لكنّه لا يسردا الوقائع والأحداث التي جرت خلاله.

كما يرصد تقنية الحذف الصريح مرة أخرى، وذلك واضح في قوله: «قالت لي فطيمة إنّ السعدي أواها طوال الأسبوع ولم يبدر منه ما يؤذيها».[4]

ويخبر عن الحاج بورقيبة قائلا: «منذ سجنه في الشهر الماضي وإلى اليوم(...) عشرين سنة، صالح بطاطا ازداد إتساعا، وما يزال يتردّد على الشيخ الماحي ولسان حاله ((مادارتش قِيمة لبيها))».[5]

[1] اسماعيل يبرير :وصية المعتوه ، ص33.
[2] م ن،ص8.
[3] م ن،ص86.
[4] م ن، ص 65.
[5] م ن، ص ن.

في هذه المقاطع السردية يحدد الراوي الفترة الزمنية، المحذوفة،لكنه لا يصرّح بأحداثها لأنّها هامشية لا تثير انتباه القارئ.

4-2-الخلاصة: زخ < زق.

من التقنيات السّردية الحداثية، التي تمّ توظيفها بكثرة في الأعمال والنصوص الروائية، وتعمل تقنية الخلاصة على تسريع حركة السرد، وقد أخذت الخلاصة تسميات عديدة عند كثير من النقاد، ومن بينهم "محمد عزام" الذي يعرّفها بقوله: «(الخلاصة) Sommaire (ويسميها بعضهم: التلخيص، أو الإيجاز، أو المجمل)، تقوم بدور هام، يتجلّى في المرور على فترات زمنية، يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ، فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها، بحيث تتحول من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر وسنوات تختزل في أسطر وصفحات، دون التعرض للتفاصيل»،[1] وفي نفس الاتجاه يذهب الناقد المغربي "حميد الحمداني" لتعريفها بقوله: «وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر، أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل».[2]

بهذا يتضّح أنّ الخلاصة، تعني التسريع في أحداث القصة، واختزالها في بعض كلمات أو أسطر أو صفحات دون التفصيل فيها، ما يعني المرور السريع على أحداث زمنية عديدة، كانت قد اشتملت عليها القصة، دون اللّجوء إلى التفصيل والإطالة فيها في زمن الخطاب.

وبالعودة إلى رواية (وصية المعتوه) التي هي محور الدراسة، نلحظ أنّ الكاتب قد عمد إلى توظيف هذه التقنية السّردية، لكن بنسبة أقل، وهذا واضح في قول الراوي: «لعلّ الصحفي يكتب (ألقت شرطة الجلفة، أمس القبض على الشاب ((إ، ن)) بعد أن ظلّ فارا لأزيد من شهرين إثر اقترافه لجريمته الشنعاء».[3]

ما يعني أنّ السّارد قد لخّص الأحداث واختزلها، وعرّف بنفسه أنّه القاتل دون أن يفصّل أسباب القتل ومن ضحيته وكيف تمّ فعل القتل.

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 112.
[2] حميد لحمداني : بنية النص السردي، ص 76.
[3] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص 93.

كما يقول في موضع آخر: «كانت الجلفة مدينة تحتفي بالكبش، وضعت له تمثالا في صدرها، لكنه سقط منذ سنوات قليلة مع التماثيل الكثيرة التي سقطت تباعا، يقول أستاذ التاريخ الذي درّسني منذ سنوات أنّ الجلفاوي الذي سبق التاريخ كان يربي الكباش، ويقول أيضا إن حقبة مرّت على الجلفة، لم يكن بوسع الرّجل فيها الخروج دون كبش، لكنه لم يقل الخروج منه أين وإلى أين؟».[1]

بذلك يسلّط الكاتب الضوء على الجانب التاريخي، وكيف أنّ الجلفة في فترة من فتراتها التاريخية،احتفت بالكبش.

5-علاقات التواتر:

التواتر أو التردّد أو التكرار السردي، كلّها مسميات تدل على أنّ التواتر مظهر من مظاهر البنية الزمنية السردية، وقد «اختلف فيه: هل هو مقولة زمنية أم أسلوبية؟ بوصفه علاقات تكرار بين الحكاية والقصة، وهذا التكرار ذو طابع زمني وعددي، وقد عدّه (جينيت) مظهرا من مظاهر الزمنية السردية، كما لا يمنع أن يكون مظهرا أسلوبيا يكشف عن دلالات مخصوصة»،[2]وهنا يبين "جينيت" التكرار السردي، وعدّد تكراره في الخطاب السردي وزمن القصة، إذْ أنّه لا يأتي على صيغة واحدة، بل يحضر في النصوص السردية بنسب متفاوتة، كما يرتبط هذا التكرار والتواتر السردي بأسلوب الكاتب وذلك لحاجة فنية وجمالية في نفسه، فحسب "جينيت" يمكن عدّه مظهرا أسلوبيا من جهة، ومن جهة أخر هو مظهر أو تقنية من تقنيات السّرد.

وقد حدّد "جينيت"علاقات التواتر وصنّفها في أربعة محاور وهي:

«1- تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

2- تروي مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.

3- تروي مرات عديدة ما وقع مرة واحدة.

4- تروي مرة واحدة ما وقع مرات عديدة»[3]

[1] اسماعيل يبرير :وصية المعتوه ، ص ص39-40.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 108.

[3] م ن ، ص 109 .

من خلال هذه التصنيفات،يظهر الفرق واضحا بين زمن القصة، وزمن الخطاب من حيث تكرار الأحداث وتواترها، إذ لا تأت بنفس الوتيرة، إلاّ أن في حالة واحدة، وهو أنّ يروي الحدث مرة واحدة في القصة وفي الخطاب بحيث لا يتكرر، مرات عديدة في زمن الخطاب.

بالعودة إلى رواية (وصية المعتوه)، يمكن الوقوف على هذه الصيغ وتحديد علاقات التواتر في الرواية، وعدد تكرّرها.

5-1-التواتر المفرد: ق=1 خ=1.

يقصد بالتواتر المفرد «أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة»[1]، ما يعني أنّ الحدث وقع مرة واحدة في القصة وتمّ سرده مرة واحدة في الخطاب، ما يعني؛ أنّهما في علاقة متساوية ومتوازية، وأنّ السّرد يجري على وتيرة واحدة، وهذا ما نتلمسه في الرواية، من خلال قول شقيق "إدريس":«رزق السعدي وفطيمة بطفل وسيم، وقد تقرّر أن يسميانه إدريس!قاتلا أخي سعيدان جدّا، كأنهما لا يخشيان من موته، كأنهما لم يفعلا شيئا».[2]

بذلك يتضّح أنّ حدث زواج "السعدي "بـ "فطيمة"، وإنجابهما لطفل، هو حدث واحد في كل من زمن القصة وزمن الخطاب، ذلك أنّه لم يتكرّر في الخطاب السردي إلاّ مرة واحدة.

في موضع آخر يقول: «أفقت متأخرا كالعادة، اليوم هو الفاتح من جانفي، من سنة مأهولة بالأحداث والجرائم والأنباء»،[3]فهذا الحدث واحد في كل من زمن القصة وزمن الخطاب.

5-2-التواتر التكراري= ق =1 خ= + ∞

التواتر التكراري هو: «أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن/ق1)».[4]

ما يشير ويُوضّح أنّ الحدث السردي في القصة وقع مرة واحدة، في حين يتكرر مرات عديدة في الخطاب الروائي. وهذا النّوع من التواتر السّردي وُظِف بنسبة كبيرة في الرواية، نذكر من ذلك: عودة شقيق "إدريس" إلى الحي في مطلع الرواية بعد تلقيه لخبر جدّه الذي يحتضر، وهو الحدث الذي وقع مرة واحدة في القصة، وتكرّر

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، دس، ص130.
[2] إسماعيل يبرير: وصية معتوه، ص 129.
[3] م ن، ص 53.
[4] جيرار جينيت:خطاب الحكاية ، ص131.

عدة مرات،على مستوى الخطاب الروائي، وهذا واضح من خلال قول شقيق "إدريس": «أثناء حتّي للخطى نحو ديار الشمس كنت أستعيد غربتي في حيّي، لقد انفصلت عنه وأنا في الرابعة عشرة، فشلت في الدراسة فشلا متكررا ومقصودا».[1]

ويخبرنا أيضا: «كان السائد أن أنزل درجتين لأن التزفيت الأخير زاد ارتفاع المنازل بما يقرب درجة، ولأني لم أزر بيت جدّي مند وقت، فقد احتفظت ذاكرة قدمي بدرجة واحدة»،[2]وبالتالي فإنّ حدث العودة للحي واحد في القصة، في حين أنه تكرر في زمن الخطاب الروائي.

– سقوط التفاحة واكتشاف نيوتن للجاذبية: يوضح هذا الحدث أنّه قد وقع مرة واحدة في القصة، في حين أنّه تعدّد وتكرّر في النص الروائي، وهذا يتضح من خلال قول "إدريس": «كان نيوتن وسيمًا بشعر طويل مسدول على كتفيه، شجرة التفاح كانت أمامه وهو يتكئ على شجرة أخرى، تسقطُ التفاحة من الشجرة المقابلة، لا يحرك ساكنا ولا يبدو عليه أنه سيكتشف أمرا جليلا.»[3]

في موضع آخر يقول: «وأنا أؤكد له أن نيوتن كان سيلتهم التفاحة ويكتشف الجاذبية، أخطأ الأستاذ عندما قال إن التفاحة سقطت على نيوتن، أخطأ لأن كابوسي كان يفصل بين مكان سقوط التفاحة والرجل بأمتار»[4]

– قتل "إدريس"، "للسعدي": إنّ حادثة القتل هي الحدث الرئيسي البارز في القصة، ما يدلّ على أنّها وقعت مرة واحدة في زمن القصة ، في حين تكررت وهيمنت على الخطاب السردي، وهذا ما وضحته الرواية من بدايتها إلى نهايتها، ومن أمثلة ذلك قول الراوي: «يبتسم أو بالكاد يحرك الجهة اليسرى من شفته العليا حتى أغرقه في دمه، يرفع يديه كأنّه يدعو فتأخذ لون الدم القاني الذي ينبعث من رأسه كشلال».[5]

كما يتكرّر حدث القتل في الرواية ، فيقول: «بعد أزيد من شهر على اقترافي الجريمة، يومها تركته يسبح في دمه، وبذكر دم السعدي رحمه الله وغفر لي ما اقترفت»،[6]يقول أيضا: «هذه المرة لا وجه إلا وجه قتيلي وقاتلي

[1] إسماعيل يبرير: وصية معتوه، ص 8.
[2] م ن، ص 10.
[3] م ن،ص 22.
[4] م ن ، ص 23.
[5] م ن، ص 22.
[6] م ن ، ص 26.

هذه المرّة لا أحد يخرج من السجائر ويكبر إلا السعدي، هذه المرة لا يتسرب إلى صدري الدخان بل روحه تخنق روحي».[1]

إنّ وقوع الأحداث في زمن القصة مرة واحدة، وتكررها في زمن الخطاب، مؤدّاه أنّها أحدث مهمة وبارزة في القصة، وهو ما يتطلب منّا عدم تهميشها في الخطاب السّردي، لأنّها أحداث أساسية خادمة للنص الروائي.

من خلال دراستنا لعنصر الزمن في الخطاب السردي (وصية المعتوه) نتوصل إلى أنّ:

-تكسير خطية الزمن الروائي من خلال الاسترجاع والاستباق والحذف والمشهد والوقفة،فكلها تقنياتسردية تدل على أن الكاتب قد جرب على مستوى الزمن.

- خلخلة المنطق التتابعي لأحداث القصة .

2- مفهوم المكان:

أشارت المصادر والمعاجم اللغوية للفظة المكان،فوردت بعدة دلالات،وصيغ لغوية.لذلك سنقف عند تعريفاتها.

أ- لغة:

وردت في **القرآن الكريم** لفظة (مكان)

في قوله تعالى: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا (16) فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا(17)﴾.[2]

وجاء في معجم(لسان العرب)لـ "**ابن منظور**" مادة (مكن)

[1] اسماعيل يبرير :وصية المعتوه ، ص 32.

[2] القرآن الكريم: سورة مريم، الآيتان 16-17.

«المكانُ الموضع، والجمع أمْكِنة كقَذَال وأقدلةٍ، وأماكِنُ جمع الجمع. قال ثعلب: يَبْطُلُ أن يكون مكانٌ فعلاً لأن العرب تقول: كُنْ مَكَانَكَ وقم مَكَانَكَ، واقعد مَقْعَدَكَ، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه قال: وإنما جمع أمْكِنَةً».[1]

كما ذكر المكان في (معجم المنجد في اللغة العربية) لـ "**كميل اسكندر حشيمة**":

«مكان =ج أمكنة جج أماكن: موضع ((وهو مَفْعَلْ من كوْن)):((مكان الجريمة))، ((مكان اللقاء))// ((هو من العلم بمكان)): أي له فيه مقدرة ومنزلة// ((هذا مكان هذا)): أي بدله //((الأماكن المقدسة)): الأراضي التي عاش فيها يسوع المسيح وإليها يحجّون من سائر أقطار العالم، أهمّ مراكزها أورشليم أو القدس، المدينة التي يقدّسها المسيحون والمسلمون واليهود، وبيت لحم والناصرة».[2]

من كل هذه التعريفات،توصلنا إلى أنّ المكان هو موضع الشيء،وكينونته.

ب– اصطلاحا:

تعددت التعريفات وتباينتالآراء، بين نقاد وأدباء البيئة الغربية والعربية حول مصطلح المكان، لذلك سنقوم برصد بعض تعريفاته حسب ما أوردها هؤلاء.

1–عند النقاد الغربيين:

يقول الناقد "**غاستون باشلار**"(CastonBacheleard) : «إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تمييز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجماعة في كمال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية».[3]

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد14مادة (مكن)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،لبنان،ط4، 2005م،ص 113.
[2] كميل إسكندر حشيمة: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2001 م، ص1351.
[3] الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 24.

كما يعرفه "**يوري لوتمان**"(Yourilotman) في قوله: «أن المكان فارغ أو سلبي ويحمل المكان في طياته قيمًا تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس، الذين يلجؤون إليه والطريقة التي يدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة»[1]

كما أشار "**برغسون**"(Bergson) إلى أنّ المكان هو:«وسط متجانس وخال من أي تنوع في الكيف والأشياء الحالة في مكان تؤلف كثرة مرصوصة متمايزة وخالية من أي تداخل، بحيث نستطيع أن نضع بينهما فواصل وأن نعدها، ونحدد مقدارها».[2]

يعرّف "**ميشال بوتور**"(Michel Butour)المكان في الرواية بقوله: «ليس المكان الطبيعي، وإنما النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا».[3]

كما يذهب "**غريماس**"(grimas)إلى ربط «مفهوم المكان عنده بالخطاطة السردية، إذ لا يعتبر في نظره المكان مجرد فضاء تصب فيه التجارب الإنسانية وإنما يتعلق بما تمليه عليه الخطاطة السردية»[4]

على ضوء التعريفات السابقة المقدّمة حول مفهوم المكان نستنتج ما يلي:

-المكان داخل العمل الروائي ليس هو نفسه المكان الموجود في الواقع، لأنّ المكان الروائي، هو مكان متخيّل أبدعته كلمات ولغة الكاتب الروائية، على عكس المكان الواقعي ذو الأبعاد الجغرافية والحدود الهندسية.

- المكان لا يرتبط بالواقع الذي نعرفه وحسب، بل يتجاوزه إلى المكان السردي حيث يوظّفه كل كاتب في الخطاب السردي حسب براعته وميولاته الإبداعية، لذلك فقد أطلق عليه "غريماس" تسمية الخطاطة السردية.

- لكل مكان مميزاته وصفاته، ولا يمكن أن تكون الأمكنة جميعها بنفس المواصفات والأشكال، لأنّ طبيعة المكان يحدّده الشكل الهندسي، والتوظيف الاجتماعي له، إذ يفرض كل مكان سلوكا معيّنا، ولعل المكان الواحد ينظر إليه من زوايا نظر عدة، فما هو قبيح عند شخص سيكون جميلا عند شخص آخر، وبالتالي فالتقديرات الجمالية للأماكن وأوصافها تختلف، باختلاف الأنماط والأمزجة والتركيبات النفسية.

[1] خالدة حسن حضر: المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر، مجلة كلية الآداب، العدد 102، د س، ص115.

[2] جوادي هنية: صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج: رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الآداب واللغة العربية، تخصص آداب جزائري السنة الجامعية 2012-2013م، ص 19.

[3] م ن ،ص38

[4] كلثوم مدقن :دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال "للطيب صالح"،مجلة الأثر جامعة ورقلة ،الجزائر ،العدد 4،2005م،ص142.

2-عند النقاد العرب:

يشير "**حسن بحراوي**"إلى أنّ: «المكان لا يعيش منعزلاً عند باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية(...) وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها، يجعل من العسير فهم الدور النصي، الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد».[1]

كما يعرفه "**حميد لحمداني**" بقوله: «إن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح، وطبيعي أنّ أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه، إلاّ ضمن إطار مكاني معين لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى».[2]

تذهب "**سيزاقاسم**"إلى أنّ: «المكان ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيّز وأسلوب تقديم الأشياء والوصف».[3]

أمّا "**محمد عزام**" فعرّفه على أنّه:«تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسّي، وهي نوع من التصور الفوتوغرافي لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء».[4]

كما يرصد "**مرشد أحمد**" تعريف المكان بقوله: «العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي، ببعضها البعض وهو الذي يسم الأشخاص الروائية في العمق ويدل عليها».[5]

بناء على التعريفات المذكورة نخلص إلى أنّ:

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 26.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 65.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 106.

[4] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي، ص 71.

[5] نصيرة زوزو: بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، جامعة محمد الخيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2012م ص22.

-المكان عنصر من عناصر السرد، إلى جانب الزمن والشخصيات والأحداث داخل العمل الروائي، ولا يمكن فصله عن هذه العناصر والمكونات السردية، لأنّها بحاجة إليه داخل الخطاب السردي؛ إذ لا يمكن تصور أحداث وشخصيات خارجة عن إطار المكان، لأن أحداث القصة وشخصياتها محكومة بفضاء أو حيز مكاني تسير على متنه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات.

-يكتسب مفهوم المكان في الخطاب الروائي دلالات إيحائية وتخييلية، وإنّ ربط المكان بالشخصيات، هو الأمر الذي يضلّل القارئ ويوهمه بواقعية المكان .

-تباين واختلاف الكتّاب والمبدعين الروائيين في توظيف عنصر المكان، إذْ أنّ درجة التأطير المكاني وقيمته تختلف باختلاف الأعمال والكتابات الروائية.

-ليس للمكان دلالة معينة، أو مفهوم ثابت، بل إنّه يختلف باختلاف الأماكن والمظاهر الحسية والواقعية، ما يجعل الحكم عليه يرتبط بطبيعة الشيء أو الحيز أو الفراغ الذي نحن بصدد مشاهدته، فقد يحمل دلالات سلبية أو إيجابية وهذه الدّلالة تتشكل من خلال الاعتماد على وصفه.

-المكان هو أساس العملية السّردية، وحجر الزاوية في الخطاب الروائي السردي، حيث يربط أجزاء ومكونات العمل السردي الأخرى من زمان ،وشخصيات،وأحداث ويؤثر فيها.

• تجلياته (في وصية المعتوه):

تلجأ الكتابات الروائية، على اختلافها إلى توظيف عنصر المكان في الخطابات السردية، كونه مكون سردي بارز ومهم،ولا شك أنّ توظيفاته واستخداماته قد اختلفت وتباينت بين الكتاب والمبدعين، ولعلّ هذا ما اصطلاح عليه في الدراسات النقدية، والأبحاث المعاصرة بالتجريب الروائي.

وبالوقوف على عنصر المكان في رواية (وصية المعتوه)، للكاتب الجزائري "إسماعيل يبرير" نلحظ أنّها قد اشتملت على أماكن عديدة، تنوّعت في كل أجزاء الرواية، وتراوحت ما بين أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، ممّا أضفى عليها جمالية خاصة أعطت لها تماسكا وانسجامًا فنّيا، والمكان المغلق«هو المكان المحدود الذي تضبطه الحدود والحواجز والإشارات، ويخضع للقياس ويدرك بالحواس مما يعزل صاحبه عن العالم الخارجي، وكثيرا ما يكون

رمزا للحميمية والألفة والأماكن والانغلاق والعزلة والاكتئاب»[1]، وفيه إشارة إلى أنّ مثل هذه الأماكن تأخذ دلالاتها معاني الانغلاق والمحدودية، والانفراد والعزلة، وقد تكتسب دلالات أخرى إيجابية تدل على الأمن والراحة.

أمّا المكان المفتوح، والذي يتمثل في العالم الخارجي فهو: «يتميز عموما بأنه إما أنّ يكون خاليا من الناس أو أنه لا يخضع لسلطة أحد ولا لملكيته، فيكون فضاء للأسطورة نظرا لوحشيته، وانعدام مرافق الحياة والحضارة فيه كالصحاري الشاسعة وأدغال الغابات والبحار والمحيطات».[2]

من هنا نلاحظ أنّ الأمكنة المفتوحة تتصف بالشساعة والاتساع، وهي عكس الأماكن المغلوقة التي تتميز بالانغلاق والمحدودية، والعزلة.

بناءً على هذه التحديدات والمعطيات المقّدمة حول مفهوم المكان، سنقوم بدراسة هذه الأماكن في رواية (وصية المعتوه)، والتي تنقسم إلى أمكنة مغلقة وأخرى مفتوحة.

1- الأماكن المغلقة:

1-1-البيت:مكان مغلق، يعرّف على أنّه المكان الأليف، والملجأ والمأوى الذي يركن إليه الإنسان طلبا للراحة، لذلك فهو فضاء يكتسب أهمية كبيرة في حياة الإنسان،وهو: «البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا»،[3] وعلى هذا فالبيت هو المكان الذي نحيا فيه والوعاء الذي نحتفظ فيه بذكرياتنا، كما أنّه: «واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت دينامية مختلفة كثيرا تتداخل أو تتعارض وفي أحيان أخرى تنشط بعضها في حياة الإنسان ينحى البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية، لهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كئيبا مفتتا، إنه البيت يحفظه عبر عواطف السماء وأهوال الأرض».[4]

والبيت هو المكان الذي وظفته رواية (وصية المعتوه)، حيث ذكر الراوي العديد من البيوت، كبيت الجد القريب من بينهم، وهذا واضح من خلال قوله: «دخلت إلى بيت جدي الذي يقع بجوار بيتنا، كان السائد أن

[1] مرين محمد عبد الله تحريشي محمد: حداثة مفهوم المكان في الرواية العربية رواية "وراء السراب قليلا" لإبراهيم درغوثي أنموذجًا، مجلة دراسات جامعة طاهري محمد، بشار ، جوان 2016م، ص149.

[2] مرين محمد عبد الله تحريشي محمد :حداثة مفهوم المكان في الرواية العربية، ص150.

[3] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1948م، ص6.

[4] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص204.

أنزل درجتين لأن التزفيت الأخير زاد ارتفاع المنازل بما يقرب درجة، ولأني لم أزر بيت جدي منذ وقت، فقد احتفظت ذاكرة قدمي بدرجة واحدة، ألقيت رجلي فلم تصل إلى الأرض وبدا أن نهايتي ستكون سيئة»[1].

في موضع آخر يتحدث السارد عن جده فيقول: «يقضي قيلولة مريحة وآمنة في بيته»[2]، وفي هذا دلالة واضحة إلى أنّ البيت، هو الحيز المكاني الذي يحيا فيه الجد، بكل أريحية واطمئنان.

أمّافي مقطع سردي آخر يشير الراوي بالقول: «ظل بيتنا زريبة للماشية التي اعتاد جدي تربيتها وتسميتها، أمام البيت كانت هناك صخرة متوسطة الحجم (...) كانت الصخرة دليلي إلى البيت، وكنت أخشى عليها واحتاجها أكثر من حاجتي إلى البيت، كانت عتبة الفرح والسعادة».[3]

من خلال هذا القول يتبيّن أنّ البيت قد اكتسب دلالات إيجابية، فهو موطن الفرح والسرور، كما يدّل على الألفة، وسرعان ما يتحول مكان البيت في الرواية، من مكان أليف يبعث في النفس الراحة والاطمئنان، إلى مكان معادٍ، يحمل دلالات سلبية، وهذا موضح من خلال قول السّارد: «لم يكن بيتنا فضاء فرح».[4] ما يحيل ويشير إلى دلالته السلبية، بحيث صار منبع الخوف والرهبة تحيطه المشاكل والضيق ،الذي أصبح يلفّ هذه الشخصية في الرواية .

1-2-الغرفة:هي مكان مغلق، يشعر فيها الإنسان بالراحة والاستقرار، بعد عناء وتعب، كما أنّها منبع الطمأنينة والأمان، وبالتالي فهي: «المكان الآمن المقابل الخارج المرعب».[5]

إنّ مثل هذه الدلالة الإيجابية لمفهوم الغرفة، تتطابق وتتقاطع في الدلالة مع مكان الغرفة، في الرواية التي نحن بصدد دراستها، فهي حيز مكاني وإطار محدود توفرت فيها شروط الراحة، وهذا ما نتلمسه من خلال قول "إدريس": «البرد الذي يعصف الخارج، لا يتسرّب إلى غرفتي مفرطة الدفء استغرق تململي في فراشي الذي تنبعث منه روائح الكسل واللاجدوى ساعتين».[6]

---

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص10.

[2] م ن، ص10.

[3] م ن، ص106 .

[4] م ن، ص61.

[5] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994 م، ص149.

[6] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص56.

كما تتحول الغرفة هي الأخرى من دلالة إيجابية إلى دلالة سلبية، حيث يصبح مكان الغرفة المعتّم والضيّق هو، مكان يحفظ سر بطل الرواية الملقّب بالمعتوه، وهذا ما بينته الرواية على لسان ساردها: «واجهتني في غرفة شقيقي ثلاث رسومات غريبة، في الجدران الثلاثة للغرفة، الرسم الأول لطيف امرأة ورجل في حالة عناق ربما، أو أحدهما يخنق الآخر، الرسم الثاني لرجل يمسك خنجرا مزروعا بقلبه، ونقاط كأنها الدم تتلخص من أسر القلب والجدر الثالث يحمل رسما مركّبا لثلاثة وجوه خلف بعض، كأنها في صف الجحيم، وتقرأ كل عين القفا الذي يسبقها، كأنهم امرأة ورجلان يتبعانها... لم أعد أرى أخي منذ وقت طويل».[1]

في موضع أخر يشير الراوي إلى مكان الغرفة، الذي حمل نفس الدلالة السلبية السابقة، والمتمثلة في أنّه مكان معادي باعث للخوف والرّعب، بينما كانت تحيطه السكينة ويعمه الهدوء والاستقرار في يوما ما من الماضي: «كنت في صغري أصغي إلى أحاديث الناس عن سحر الرّجل وشعوذته واستحضاره الجن، فكانت غرفته تتحوّل إلى مسرح للجن و((زقايق)) كلما دخلتها (...) إلا أني اشتعلت بالكائنات الخيالية التي تستحضرها الغرفة متى ولجتها، في كل مرة أغوص في دوامتها، لا أعلم إن كانت تلك الكائنات أشباحا تتراءى لي وحدي، أم جنا يسكنني، أم خيالا؟!!لا أتذكر إن رأيت فعلا كل تلك الوجوه الغريبة والتي لم أنسها إلى اليوم».[2]

بالتالي يمكن القول أنّ الكاتب، قد رسم صورة مكان الغرفة بدلالات سلبية في الرواية، كالانفراد والعزلة الضيق، الخوف، الظلام...

1-3-السجن: مكان مغلق تسلب فيه حرية الإنسان، وهو عكس البيت الذي يقيم فيه الإنسان بمحض إرادته فـ «السجن الذي يشكل عالما مناقضا لعالم الحرية، تنتقل إليه الشخصية مكرهة، تاركة ورائها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود، فتنطوي على نفسها، بعدما كانت متفتحة على المجتمع والوجود، تكشف فيه حياة جديدة لها قيمها المختلفة عن تلك التي ألفتها، تقف في مجالها كالإلزامات تقيّد انطلاق الإنسان، ومحظورات تمنع أشياء كانت في متناوله، فيجرد المكان من مكانه ويسلبه خصوصيته لتبدأ رحلة العذاب، لذلك وجد الروائيون في السجن موردا خصبا لبناء نصوصهم».[3]

[1] اسماعيل يبرير :وصية المعتوه ، ص12.
[2] م ن ، ص ص 44-45.
[3] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 222.

من خلال هذا التعريف يتضح أنّ السّجن، يحمل دلالة واحدة سلبية، فهو عالم مفارق لعالم الحرية، وهو ضد العالم الخارجي الذي يتسم بالاتساع، هو رمز العذاب والقهر، وهو رغم قساوته، إلاّ أنّ الروائيين قد وظفوه بكثرة في كتاباتهم، ليعبروا عن تجاربهم الفنية التي تنطلق غالبا من الواقع.

ارتبط السجن في هذه الرواية، بشخصية "الحاج بورقيبة" والد "فطيمة" إذ نجد الراوي يشير إلى القول: «عندما سجن الحاج بورقيبة ((قليل النية مفضوح)) منذ أشهر قليلة حدث طلاق فطيمة،اعتقد الجميع أنه لم يخرج من السجن سريعا بعد أن صفع ضابطا في الشّرطة، الضابط الشاب كان يطبق ما يسمونه عبثا ((القانون)) وأراد أن يحرّر مخالفة لمن ((حرّر البلاد))».[1]

وعلى هذا يبرز السجن في الرواية على أنّه مكان معادي وضيق ومغلق ،يرمز للقلق والغربة والوحشة وغياب الحرية بالنسبة للسجين "الحاج بورقيبة"، إلاّ أنّ مدّة إقامة بورقيبة لم تدم طويلا وكانت مؤقتة، وهذا ما ورد في الرواية، حيث يقول الراوي عن فطيمة بأنّها: «كانت تتصوّر أن والدها سيطيل الإقامة في السّجن فانتفضت على زوج مع وقف التنفيذ، داخل الزنزانة لم يقم بورقيبة إلا يومين، وعاد بعد أن سعى لتحريره من ظلم الضابط كل أعيان البلاد».[2]

1-4-المستشفى: مكان مغلق حيث «يتخذ المستشفى في الواقع شكل مكان للعلاج، لا يركن بزواره المؤقتين يأتونه من أمكنة مختلفة بحثا عن الشفاء، ثم يغادرونه».[3]

وقد اشتملت الرواية على مكان المستشفى، حيث كان الحيز المكاني الذي لجأ إليه بطل الرواية "إدريس" طلبا في العلاج والشفاء من مرضه، وهذا ما تجلى في قول السارد: «تغيّر مظهر إدريس تدريجيا حتى أصبحت القذارة والنتانة المنبعثة منه لا تحتمل، في هذه المرحلة تم ترحيله إلى مستشفى للأمراض العقلية خارج المدينة، وبكت أمي لفقدانه، وشعرت أنا بأنّ الجميع ينظرون إلي كشقيق مجنون، وربّما كمشروع مجنون، لم يكن بوسع أحد زيارته، غاب لأشهر كنا خلالها نكاد ننساه، رغم أن أمي لم تكفّ عن تذكره وكأنها فقدت عبقريا حقيقيا».[4] كما يتحدث "إدريس" عن نفسه، وهو في عالم آخر غير الواقع، في دوامة من الهذيان والمرض والجنون: «العالم الأبيض الذي حولي يجبرني على الهدوء، لا أعثر على ما يمكن أن أحرّكه، لا أتنفس ولست يقظا، يقين ما يحدّثني أنه

[1] إسماعيل يبرير: وصية معتوه، ص 50.
[2] م ن ، ص 51.
[3] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 238.
[4] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص 130.

خارجي – وأنا صدفة لي– (...) صوت الرجل الذي أتمثّله أشيب الرأس بنظارات كلاسيكية كبيرة، ويرتدي الأبيض الدّنيوي، كان يتحدث عن رفضي الاستجابة للعلاج والخروج، هل أرفض الخروج فعلا، أم أنّ الآخرين لا ينفذون إلى هنا؟ وهل عالمهم الحقيقة...أم عالمي أنا ورائي؟ ما هناك وما هنا؟».[1]وبذلك فالمستشفى هو المكان الذي احتضن "إدريس" في أيام مرضه وجنونه.

في مقام آخر من الرواية، نجد أنّ المستشفى قد ارتبط بشخصية "الحاج بورقيبة" والد فطيمة، الذي دخل هو الآخر إلى المستشفى، بسبب مرضه المفاجئ، وهذا واضح في قوله: «الأسبوع الماضي نقل بورقيبة إلى المستشفى بسبب نوبة سكري، لم يكن يستخدم الأنسولين لكن فطيمة ستحيله على علاجه الجديد».[2]

1–5–المدرسة: تعرّف المدرسة على أنّها مؤسسة تربوية، تهدف إلى تعليم الطفل، وتأديبه مع زرع الأخلاق النبيلة فيه،وقد أخد توظيف المدرسة في الرواية دلالتان الأولى إيجابية، والثانية سلبية، حيث دلّت على أنّها المكان الأليف الذي يطلب فيه كل من "السعدي و"إدريس" العلم، كما أنّها فضاء يشهد ذكريات الطفولة والرفقة والأيام الهادئة وهذا ممثّل من خلال قول السّارد: «أصبح أهم صديق عرفته في حياتي، أرافقه إلى المدرسة التي لا يعرف طريق إليها رغم أننا نفعل ذلك كل يوم أربع مرات ذهابا وإيابا».[3]

ويتحوّل مكان المدرسة فجأة إلى مكان معادي، يحمل دلالات سلبية، بالنسبة لشخصيتي إدريس والسعدي، فبالنسبة لـ"إدريس" كانت تمثل له الفشل والخوف، حيث كان يتعرض لعقوبات قاسية من قبل الأساتذة والمعلمين لذلك يخبرنا فيقول: «فشلت في الدراسة فشلا متكررا ومقصودا لم يكن بوسع أبي معه أنّ يضمن لي أكثر من توجيه إلى حرفة تعيلني يوما، لم يكن الفشل أمرا خطيرا في حيّنا، أغلب الرفاق تتوقف أحلامهم الدراسية باكرا».[4] ونجده أيضا يقول: «في ذلك الصّباح كان المعلم يشرح (...) انتبه المعلم وانتبهت أنه تفطن لفمي، قال لي: ((دوق نجي نكسرلك هذاك القجير)) يقصد أن فمي دولابا (...) أمسكني من أذنيّ ورفعني ولم تنزل به اللّعنة، ركلني وطلب أن أقف على المصطبة ولم يفقد رأسه».[5]

[1] ، اسماعيل يبرير :وصية المعتوه ص 24.
[2] م ن، ص58.
[3] م ن ،ص28.
[4] م ن، ص 8.
[5] م ن ، ص 71.

بهذا يتضح أنّ المكان في النص الروائي، ليس هو نفسه في الواقع، إذ لا تحافظ النصوص الروائية على نفس دلالة الأمكنة الواقعية، ففي كل مرة يكتسب دلالة جديدة، ووصفا جديدا، كما أنّ أوصاف المكان ودلالاته تتحدّد انطلاقا من البناء العام للسرد القصصي، القائم على الوصف،كما أن المكان في الرواية، يعبر على إيديولوجيات متعددة،وقد يعبر عن إيديولوجية الكاتب.

2- الأماكن المفتوحة:

2-1-الحي: مكان مفتوح وعام، يتميّز بالاتساع من خصائصه وصفاته أنّه يمنح الناس «حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبدل»،[1]والحي هو المكان الذي وظفته الرواية من بدايتها إلى نهايتها، إذ استغرق الحي مساحة كبيرة من الرواية، والذي تمثّل في "حي ديار الشمس"، وقد استهّل السّارد حديثه عنه منذ مطلع الرواية فيقول عنه: «عدت إلى الحي بعد أن جاءني مبعوث أبي يلهث، في حالة ما بين السعادة والتحفّز، بدا وكأنه ينهي مهمّة جليلة، أخبرني أن جدّي يحتضر، أردت أن أترك العجين الذي بين يديّ وأسارع نحو الحي، لكن صاحب المخبزة ألح أن أكمل عملي».[2]

فالحي هو المكان الذي كان بعيد عنه السّارد في ديار الغربة، وهذا واضح من خلال قوله:« أثناء حثّي للخطى نحو ديار الشّمس كنت أستعيد غربتي في حيي، لقد انفصلت عنه وأنا في الرابعة عشرة».[3]

ويواصل السارد التعريف "بحي ديار الشمس"، فيقول: «ودعونا نفترض أن اسمي هو إدريس نعيم، وأني ابن حي يسمى ديار الشمس وفق اللافتة التي علّقت في إحدى أركانه، ويضمه الناس إلى حيّ أكبر لا يمكن لأيّ أن يفصل بينهما هو ((صون ميزون))أومائة دار، دعونا نضفي على الحكاية بعض البهاء، فيصير حيي هذا محاطا بثلاث قابر، مقبرة للنصارى وأخرى لليهود، وكبرى للمسلمين، وبين المقابر الثلاث حصن يدعى الحبس»[4]

ويدلّ هذا القول على أنّ "حي ديار الشمس" مكان مجازي، متخيّل وجوده في الرواية مفترض وغير مؤكّد وقد وظّفه الكاتب لغاية فنية في نفسه أو لمتعة جمالية يريد تحقيقها.

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص244.
[2] إسماعيل يبرير: وصية معتوه، ص7.
[3] م ن، ص 8.
[4] م ن ، ص ص 19-20.

وجاء "حي ديار الشمس" في الرواية بعدّة دلالات، بعضها إيجابي وبعضها الآخر سلبي، فمن دلالاته الإيجابية، أن دلّ على الحركة والنشاط والحيوية ،وذلك يتضح من خلال قوله : «بدأت الحركة تعود إلى الحيّ أسمع صوت الحوانيت والكاراجات وهي تفتح، أصوات السيارات تضاعفت ومرورها أصبح عذابا».[1]

كما وصفته الرواية على أنّه مكان سلبي معادي، إذ هو رمز الجريمة والخوف ومصدر ضيق، يذكّر "إدريس" بجريمة القتل التي ارتكبها، في حق صديقه السعدي ،وفي ذلك يقول:«عندما عدت إلى الحيّ لم أكن محمّلا بألم القاتل، ألا يشعر القاتل عادة بالألم، أنا لم أكن أتألم، الشارع الذي أرعبني سابقا تحوّل إلى مجرد مكان، فجأة سقطت كل تفاصيله، لم يعد له أية نكهة تماما مثل المدن والأحياء والشوارع الجديدة في أول أيّامها».[2]

وفي موضع آخر من الرواية، صوّره الكاتب على أنّه فضاء معزول بعيد عن التكنولوجيا والتطور، وهذا ما نلمسه من خلال قول الرائي: «إلا أنت كنت تجهل من كثرة غوصك في حيّك وجود أحياء أخرى، ناهيك عن مدن ودول وبحار ومحيطات (...) لا أحد يفكر في ترك هذا الفضاء السّحري، كان تجمعا خارج العولمة والحداثة والتكنولوجيا، تجمعا يأسر لحظة تاريخية أخرى غير التي تحكم العالم».[3]

من هنا نلحظ، أنّه قد طرأت على هذا المكان الكثير من التحديدات والتغييرات، إذ لم يعد الحي المعروف بحيزه الجغرافي والهندسي، بل أصبح الشاهد على الكثير من الأحداث، والحامل للعديد من الذكريات والمشاهد.

2-2-الشارع: مكان مفتوح، ممتد المساحة، والشوارع والأحياء في مجملها «أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها».[4] كما «ارتبطت لفظة الشارع عادة بدلالات الازدحام والاختلاط والحركة»[5]، وكثيرا ما تحتفي النصوص الروائية بتوظيفها لأماكن الشوارع، ذلك لأنّه الفضاء المكاني الأكثر فاعلية في سير الأحداث، فلا تكادُ تخلو رواية من أمكنة وفضاءات الشوارع والأحياء والأزقة، ونفس الأمر ينطبق مع الرواية التي نحن بصدد دراستها، رواية " وصية معتوه" فقد وظّفت مكان الشارع، وقد كان الحيز المكاني الذي جرت على متنه الكثير من أحداث الرواية فمثلا نجد السّارد يقول: «في شارع بيتنا وبيت جدي كان الجميع مستعدّين لتناول ((عشاء الميت)) الكسكسي واللّحم

[1] اسماعيل يبرير :وصية المعتوه ، ص95.
[2] م ن، ص 104.
[3] م ن ، ص51.
[4] نصيرة زوزو: بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، ص 24.
[5] م ن، ص 26

وحقق أغلبهم مأربه عندما بدأت ((قصع)) الكسكسي تدخل فارغة وتخرج ممتلئة، ولعلّ جدي أصبح نسيا منسيا منذ دفن».[1]

وبالتالي فالشارع هنا قد أدى دلالات سلبية منها الحزن والموت.

من جهة أخرى نجد أنّ الشارع قد وظّف في مقطع سردي آخر بدلالة سلبية، وهذا واضح من خلال قول "إدريس": «كان وجه السّعدي يكبر في ظلام الشارع، وكلما توغّلت فيه أصبح البيت أبعد، أتساءل الآن لم قتلت الرّجل؟»[2]

وبذلك يتحول مكان الشارع في الرواية إلى مكان معادي، هو رمز الجريمة والعقاب حيث يذكّر "إدريس" بجريمته الشنعاء، حيث أقدم على قتل صديقه "السعدي".

كما يحمل الشارع العديد من الذكريات والأيام الماضية، التي ارتبطت بـ "السعدي" و"إدريس"، وبذلك يخبرنا قائلا: «أمشي في الشارع وصوته الطفولي وهو يكذب ويتحجج كلّ يوم بحجة لينسيني أمر الساعة يتردّد في أذني، أمط الخطى مسرعا نحو بيت السعدي الأحداث تتسارع، تشاجرنا وكسرت سنه لدى سقوطه على الأرض وأصبغ عليّ فضلا عندما تكتّم عن الشجار».[3]

2-3-وادي ملاح: من الأماكن المفتوحة، وقد اشتهر الوادي منذ القدم بفوائده الجليلة، حيث رمز للنّماء والخصب، كما أنّه مصدر للرزق والعطاء والصّيد، وهذا واضح من خلال قول السّارد: «كنت يا رؤياي تحبّ هذا الوادي، ولست وحدك من أحبّه، قدماء المدينة شربوا ماء هنا واصطادوا السّمك، في الماضي، كان هذا الوادي يزرع سمكه بقلبه عندما يجف ماؤه ويدفعه إلى الحياة عندما يفيض، لكنهم سمّوه عندما رموا بفضلات المصانع».[4]

بهذا كان وادي ملاح في الرواية، يدل على الألفة والخير والبركة، كما أنّه كان الشاهد على ذكريات طفولة "إدريس نعيم"، وصديقه "السعدي"لذلك يقول "إدريس": «أتذكر جلوسنا على حافة الوادي في السادسة من العمر، كان السعدي قد دخل لتوه المدينة رفقة والدته خالتي التاقية (...) وأخته زهرة التي ما يزال امتلاء جسدها

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، ص 17.
[2] م ن ، ص 27.
[3] م ن، ص 29.
[4] م ن، ص 94.

يعمّر فراغات رأسي».[1] وفي موضع آخر يقول: «تذكّرت الوادي الذي جلسنا إليه، كنت والسّعدي طفلي الوادي والمقابر».[2]

وسرعان ما تسقط هذه الدلالات الإيجابية وتنسحب من الرواية، إذْ وظّفه الكاتب في كثير من مواطن الرواية، على أنّه حيز مكاني معادي للإنسان، ولكثير من الشخصيات في الرواية «لن أترك لكم حرية في تخيّل هذا الوادي ومصدره وتوجهه، ولا تاريخه الحافل، وسوف أصدمكم وأعترف أنه مصدر للروائح الكريهة أحيانا، ومأوى للأطفال المتشردين أحيانا، وطوفان يأتي على المدينة في كل عام ليأخذ القرابين من أطفال وخرفان وفقراء».[3]

وهنا يتبيّن أنّ مكان الوادي، قد أدّى دلالة سلبية، فهو رمز الموت والغرق والتشرّد، كما أنّه مكان لا يبعث على الراحة، وذلك لأنّه مصدر للروائح الكريهة.

ويخبرنا السّارد عنه مرة أخرى، فيقول: «كانت عيناه تغرق قبل جسمه، يأخذه الوادي السريع باتجاه ماوهو يقاوم مرغما، يتخبط وقد نسي أمر اليقطينة، يأخذه الماء حيث شاء، ورأى الموت، ولعله مات، جدّك الذي كان على قدر من الجذب الذي ورثته أنت، لم يفكّر في نهاية لما أقدم عليه، ولم يكن بوسع أي سباح أن يمسك بجزء، لهذا فقد عبث به الوادي وأخذه بعيدا عن الأبصار التي تجمعت على الضّفتين».[4]

2-4-المقابر: أماكن مفتوحة، وتعرف على أنّها ذلك الفضاء المخيف الذي يملؤه السكون، فهي «مكان العبرة والاتعاظ، هو النهاية الحتمية التي ينتهي عندها المرء، بعد رحلة حياته طويلة مليئة بالمسارات والأحزان»،[5] كما أنّ «المقابر مدن ممتلئة، أناسها لا يفكرون مثلنا، ولكنهم يعيشون صمتهم بمزيد من العزلة والوحدة».[6]

هذا المكان الذي يلتقي فيه الناس مع موتاهم، تاركين ورائهم أهلهم وذكرياتهم التي نتذكرهم بها.

وفضاء المقبرة، هو المكان الذي اشتملت عليه الرواية، حيث ذكرت ثلاثة مقابر، الأولى للمسلمين، والثانية للنصارى وأخرى لليهود، كما أنّه المكان الذي عمل به الجد طيلة حياته، لذلك نجد السارد يخبر عنه فيقول:

[1] اسماعيل يبرير :وصية المعتوه 26.
[2] م ن، ص 30.
[3] م ن ،ص 20.
[4] م ن ، ص 21.
[5] نصيرة زوزو: بناء مكان مفتوح في رواية " طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، ص 30.
[6] م ن، ص 32.

«وقفت حيث مقبرة النصارى التي ظلّ جدي يحرسها طوال سنوات لم أكن قد ولدت عندما قرر أنّ يجد له عملاً فكانت المقبرة من نصيبه».[1]

وفضاء المقبرة، هو المكان الذي دفن فيه الجد بعد موته، وذلك ما أشار إليه السارد«بعد أن صلينا على ميتنا – وكنت أصلي مجدّدا بعد سنوات من توقفي عن ذلك– همّ الشباب بحمل النعش والإسراع به إلى المقبرة فتدخّل أبي وطلب مني أن نحمل نعشنا ونمضي به، حملت النعش وأنا مدفوع بجموع الماشين في الجنازة».[2]

كما حمل فضاء المقابر دلالات مختلفة ومتعدّدة، فبعد أن كان رمز السكون والفناء والاتعاظ، أصبح في الرواية رمزاً للخصب والنّماء والاخضرار، وهذا ما وضحه السّارد في قوله: «حيث زرع النعناع والبطاطا والجزر والخصّ، وخص اليقطين بالمساحة الأكبر تحوّل عمل جدّك إلى استثمار يشهد نجاحه الموتى، كانت مزرعة مقبرة النصارى تلك محاطة بشجر صنوبر مسن، يشكل مأوى للعصافير التي لا تكفّ زقزقتها حتى في اللّيل؟».[3]

بذلك تتحول المقبرة من فضاء معادي مشحون بدلالات الحزن والموت والفناء ،إلى فضاء أليف هو رمز الذكريات الجميلة، والأنس والرفقة، بعدما كان مكانا للوحش،وهذا ماأخبر به السارد :«كانت مقبرة اليهود المحاذية لوادي ملاح إحدى أبرز المحطّات في طفولتي، بابها ظلّ مقفلا لسنوات ولكنّنا كنا نتسرّب إليها عبر ثقب خلفي».[4]

ومن جهة أخرى اعتبر فضاء المقبرة، المكان الذي أوى إليه "إدريس" بعد جنونه وتشرده، بعيدا عن الجميع وهذا يتضح من خلال قوله:«لا أعرف حتى متى سأظل هنا؟ أمضيت ساعات في المقبرة، في البداية كنت أسمع فرقعة الدّومنو في بيت ابن عياش (...) عندما يحل الصباح سأحملني إلى المسجد وأصلّي، ثم سيشيع خبر رجوعي وسأسلّم نفسي للشرطة».[5]

من خلال دراستنا لعنصر المكان في رواية (وصية المعتوه)،توصلنا إلى أنّ :

-برز المكان في الرواية بعدة توظيفات،إذ تحول من مكان أليف إلى مكان معادي.

[1] إسماعيل يبرير:وصية المعتوه، ص 8.
[2] م ن ،ص13.
[3] م ن ، ص71.
[4] م ن، ص 80.
[5] م ن، ص ص 92-93.

-انقسمت الأمكنة في الرواية إلى أفضية مفتوحة وأخرى مغلقة،وهذا ما يظهر عنصر التجريب فيها، إذ اضطرب الفضاء، ولم يحافظ المكان على دلالة واحدة.

الخاتمة

من خلا ل دراستنا الموسومة بـ: التجريب في رواية (وصية المعتوه)-كتاب الموتى ضد الأحياء-"إسماعيل يبرير"، توصلنا إلى مجموعة من النتائج هي كالآتي:

- تجلّى التجريب في رواية وصية المعتوه على مستوى الشكل والمضمون وطرائق السرد، فكانت الرواية بذلك رواية تجريبية بامتياز.
- عمد الكاتب الجزائري إسماعيل يبرير، للتجريب في روايته على مستوى الغلاف والعنوان، حيث جاءت العتبات النصية إشارة دالة وواضحة لما هو موجود في المتن الروائي.
- لجوء الكاتب إلى تقنية تعدد الرواة، وهذا من خصائص وسمات الرواية التجريبية المعاصرة، الأمر الذي أدّى إلى تعدد الأصوات الساردة فيها.
- التجريب على مستوى شخصيات الرواية، حيث كانت المجال الخصب الذي يمرر الكاتب من خلاله أفكاره وأيديولوجياته.
- التجريب على مستوى الموضوع، حيث جعل من الجنون موضوع الرواية الرئيسي .
- تخفّي الكاتب وراء شخصية المعتوه، حيث عمد إلى تعرية الواقع وفضح المستور، وكسر الواقع الاجتماعي المزيف.
- عملت ثيمة الجنون في الرواية على خلق نوع من الحرية للكاتب، حيث استطاع من خلالها التعبير عن الواقع بكل حرية ودون قيود.
- حملت الرواية العديد من الرموز والدلالات، فجاء الخطاب الروائي إيحائيا رامزا.
- استثمار الكاتب لمعطيات التحليل النفسي واللاشعور، من خلال تصويره للحالة النفسية للبطل.
- تجلّت في الرواية مختلف مظاهر التجريب، وخاصة على مستوى البنية السردية، حيث كُسر مسار السرد وتشتّت الزمن واضطرب الفضاء.
- اختلاف زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن القصة مرتبط بمضمونها،أما زمن الخطاب فهو الطريقة التي تؤدى بها القصة.
- ساهم موضوع الجنون في بناء الرواية، حيث أضفى عليها أبعادًا فنية وجمالية.

- التجريب على مستوى الزمن الروائي من خلال تقنيات الاسترجاع، والاستباق، الحذف، الخلاصة، المشهد، الوقفة، علاقات التواتر.
- التجريب على مستوى المكان، حيث تراوحت الأمكنة في الرواية، بين أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة، ممّا يوحي باضطراب المكان، وتحوله من مكان أليف إلى مكان معادي.

ملحق

1- التعريف بالكاتب:

إسماعيل يبريركاتب،روائي جزائري وشاعر من مواليد ولاية الجلفة، جنوبي الجزائر،ولد في 05 أكتوبر/تشرين أول1979،يقيم بالجزائر العاصمة رفقة زوجته الكاتبة الجزائرية أمينة شيخ . وهو خريج المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام ،بالجزائر العاصمة وتحصل منها على شهادة ماستر في الصحافة.

-مؤلفاته:

ألّف إسماعيل يبرير عددا من الكتب في مختلف أجناس الأدب،ورغم أنه بدأ مشواره الأدبي بالشعر إلا أنّ صيته ذاع كروائي من خلال روايته (وصية المعتوه،كتاب الموتى ضد الأحياء)،(ملائكة لافران)و(باردة كأنثى)، لم تحقق مجموعاته الشعرية انتشارا مثل الذي حققته رواياته،ومن إصداراته الأدبية أيضا :

- طقوس أولى (مجموعة شعرية)،الطبعة الأولى 2003.
- التمرين ،أو مايفعله الشاعر عادة (مجموعة شعرية)،الطبعة الاولى 2008.
- مولى الحيرة(رواية)،طبعة الجزائر 2016.
- أسلي غربتي بدفء الرخام(مجموعة شعرية)،2016.[1]

[1]-https://ar.wikipedia.org/w/index.php?tite=ينظر، إسماعيل يبرير: ويكيبيديا الموسوعة الحرة

2-ملخص الرواية:

وصية المعتوه رواية جزائرية للكاتب الجزائري "إسماعيل يبرير"، وهي من الروايات المعاصرة التي سلكت منحى التجريب والتجديد، موضوعها الرئيسي هو الجنون، إذ سيطر على الرواية من بدايتها إلى نهايتها.

تدور أحداث الرواية في مدينة الجلفة، حيث عبّر الكاتب من خلالها عن واقع الجلفة، وعكس تلك الأوضاع المزرية التي عاشها الإنسان الجلفاوي في فترة من الفترات مستندا في ذلك إلى شخصية المعتوه.

واختار مدينة الجلفة بأمكنتها وفضاءاتها وأحداثها وأشخاصها لتكون موضوعا لروايته، فسلّط الضوء على العديد من الأمكنة في الرواية كحي ديار الشمس، ووادي ملاح والمقابر الثلاث باعتبارها الأفضية الرئيسية التي دارت على متنها الأحداث، وتحركت فيها الشخصيات.

وتنقسم الرواية إلى فصول وأجزاء، وكل فصل فيها يتضمن عنوانا مناسبا، فالجزء الأول من الرواية يحمل عنوان "صاحب الوصية يموت أخيرا" ويتمحور هذا الفصل حول حادثة وفاة الجد، وكيف أنّ وصيته فشلت، ولم تنفّذ، بحيث لم يجدوا قبره الذي كان قد أوصى به قبل موته بسنوات، ودفنه بعد عناء كبير في قبر آخر بالجبانة الخضراء "جبانة المسلمين"، ويطلعنا السّارد على تفاصيل أخرى متعلقة بحياة الجد الماضية، حيث كان يعمل حارسا في مقابر اليهود والنصارى والمسلمين، وكيف كان يعتني بالمقابر اليهودية، ويولي اهتماما كبيرا في المحافظة عليها. ثم يواصل شقيق إدريس سرده لتفاصيل الدفن، وأجواء الجنازة في حي ديار الشمس إلى غاية دخوله غرفة شقيقه "إدريس" الملقب بالمعتوه وعثوره على كتابه الذي تركه في شكل وصية، وهكذا يباشر قراءتها وتتصاعد حالة القراءة، حتى يغيب تماما عن العالم الخارجي، وعن حيه الذي يشهد حادثة وفاة جدّه.

أمّا الجزء الثاني من الرواية والمعنون ب: "بين المقابر الثلاث وبمحاذاة الوادي" فينقسم إلى ثمانية عناوين فرعية، وهو ما يمثل أحداث الرواية الفعلية، والتي تحكي قصة "إدريس" الملقب بالمعتوه، الذي فقد عقله، ويتناوب هو والرائي الشخصية الافتراضية التي وضعها في سرد الأحداث على تقديم حكايته.

ففي هذه الراوية التي هي بمثابة سيرة ذاتية يحكي "إدريس" قصة جنونه وانفصامه العقلي، وينقل حالته النفسية بالتفصيل بعد دخوله في دوامة من الهذيان والجنون، وتوهمه بأنّه المجرم القاتل، الذي قتل صديقه السعدي بسبب حبّه لـ "فطيمة".

ولأنّ حالته النفسية والعقلية مضطربة، فقد نُقل إلى مستشفى الأمراض العقلية لتلقي العلاج، لكنّ حالته تسوء أكثر، ويغوص المعتوه في أعماق ذاته، ولا يستطيع التعرف على أحد من أهله، ويرفض الاستجابة للعلاج.

وبعد خروجه من المستشفى يهيم مجددا في الشوارع، وفي حي ديار الشمس، ويراوده مشهد القتل مجددا ويظهر له السعدي في كل مكان، وفي كل مرة يعود المعتوه أدراجه إلى الماضي مستحضر اللقطات استرجاعية، هي جزء من الطفولة الهادئة التي تذكره بصديقيه السعدي وفطيمة، في المقابر اليهودية، وفي وادي ملاح، ويخصص مساحة أكبر للحديث عن أسطورة النبق وأيام المدرسة.

وتتطور أحداث الرواية، إلى غاية أن يضيع المعتوه ويتشرد في المقابر اليهودية، وتنبع فكرة الوصية من ذلك المكان، بعد أن يقرأ القبور اليهودية المكتوبة بالعبرية، ويعثر على قبر اليهودي "سليم بن يمينة"، الذي ترك وصيته في قبره، فتخطر له فكرة الوصية، ويفكر في ترك وصية يخّلد نفسه من خلالها.

وعلى الأرجح فإّن قصة المعتوه تنتهي عند هذه المقابر حسب ما أشارت إليه الرواية.

أمّا العنوان الأخير "لا تسخر أبدا من وصية معتوه"، فهو امتداد للفصل الأول، حيث ينهي شقيق إدريس قراءة الكتاب، ويكتشف سر أخيه المعتوه، ويحاول إخفاء سره عن الجميع، بحيث يحاول التخلص من كومة أوراقه التي احتفظ بها في غرفته، لكنّه لا يستطيع فعل ذلك.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا:المصادر

إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموتى ضد الأحياء، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013م.

ثانيا: المراجع

الكتب العربية:

1. إبراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015 م.
2. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، بيروت لبنان ط1، 2010م.
3. أمنة يوسف:تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية لدراسات والنشر،اليمن ط22015م.
4. أيمن بكر: دراسات أدبية، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998م.
5. أيمن تعيلب :منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر ،العلم و الإيمان للنشر و التوزيع دسوق،ط2010،1م.
6. بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان ،طبع بدعم من وزارة الثقافة،عمان الأردن،ط1، 2001م.
7. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، بنية الشكل الروائي ،(الفضاء –الزمن –الشخصية)،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،ط2 ،2009م.
8. حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010م.
9. حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة العربية، 2015م.
10. حميد لحمداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1 ،1991م
11. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1997م.

12. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ط 3، 1997م.

13. سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط 1، 1997م.

14. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 2010م.

15. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة دط 2004م.

16. شاكر النابلسي: جمالياتالمكانفيالروايةالعربية،دارالفارسللنشروالتوزيع،عمان،الأردن،ط1 1994م.

17. الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة عالم الكتب الحديث الأردن، دط،2009م.

18. الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن،ط1، 2010 م.

19. شعبان عبد الحكيم محمد،: الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014م .

20. شوقي بدر يوسف: متاهات السرد، دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ط 1، 2000م.

21. صلاح فضل :لذة التجريب الروائي ،أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي ،القاهرة ،ط1، 2005م.

22. طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، مصر: د ط، 2003م.

23. عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000م.

24. عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، ط2، 2005م.

25. عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع(دراسة تحليلية فنية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب دط،1993م.

26. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1 1995م.

27.عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1 1990م.

28.عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م.

29.عبد الله أبو هيف: الإبداع السردي الجزائري، دراسة مسار هذا الكتاب عن وزارة الثقافة العربية، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، دط، 2007م.

30.عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، دط، 1995م.

31.عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، دط ،1998م.

32.غنية كبير: الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، منشورات الوطن اليوم، ط1، 2015م.

33.فرحان بلبل:المسرح التجريبي الحديث عالميا و عربيا ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،ط2،دس .

34.فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية –دراسة نقدية– دار غيداء للنشر والتوزيع عمان ط1، 2012م.

35.محمد أيوب: الزمن والسرد القصصي في الرواية، الفلسطينية المعاصرة، سندباد للنشر والتوزيع، ط1 2001م.

36.محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان، دراسة في آليات السرد والتأويل، رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، دط، دس.

37.ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السردية للكتاب دمشق، د ط.

38.نادر أحمد عبد الخالق:الرواية الجديدة(بحوث ودراسات تطبيقية)،العلم والإيمان للنشر والتوزيع،دسوق ط1 2009م.

39.ناصر عبد الرزاق : دراسات في التراث، القصة العربية، عصر الإبداع دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع هجري، دار النشر للجامعات القاهرة، ط3، 1997م.

40.نبيل بوالسليو: بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش، دار أمواج للنشر ،سكيكدة ،ط1 2004 م.

41.نبيل راغب:موسوعة النظريات الأدبية،الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان،مصر،ط1، 2003م.

42.واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986م.

43.يمنى العيد: تقنيات السرد، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.م

الكتب المترجمة:

44. آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف،القاهرة –مصر، د.ط د.س.

45. بول ريكور : الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ج1، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006 م.

46. بيير شارتيه:مدخل إلى نظريات الرواية ،تر: عبد الكريم الشرقاوي ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء–المعرب،ط1، 2001م.

47. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، دس.

48. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، ط2، 1948م.

49. غاستون جوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر دمشق، سوريا، ط1، 2012 م.

50. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكرار، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 2013م.

51. يان ما نفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر، أماني أبو رحمة، ط1، 2011م.

المجلات والدوريات:

52. الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي،الرواية إلى أين ؟،ديسمبر2010م.

53. مجلة الأثر جامعة ورقلة ،الجزائر ،العدد2005،4م.

54. مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)، العدد20، جوان 2014م.

55. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ورقلة، العدد 29، فيفري 2013م.

56. مجلة المخبر، جامعة محمد الخيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2012م.

57. مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية،سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد36 العدد2014،5م.

58. بمجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة ابن خلدون، تيارت، العدد09، 2016م.

59. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد41، العدد3، 2014م.

60. مجلة دراسات جامعة طاهري محمد، بشار ، جوان 2016م.

61. مجلة ديالى، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة ، العدد 67، 2015م،ص195م.

62. مجلة كلية الآداب، العدد 102، د س.

63. مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م.

المعاجم والقواميس:

64. ابن منظور :لسان العرب،المجلد3، 7،8،14،دار صادر للطباعة والنشر ،بيروت لبنان،ط2005،4م

65. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد1، عالم الكتب، نشر وتوزيع وطباعة، ط12008م.

66. بطرس البستاني: محبط المحيط، قاموس عصري مطور للغة العربية،تح:محمد عثمان ،المجلد5، 1،4،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1، 2009م.

67. جير الدبرنس: المصطلح السردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس العلى للثقافة د.ط2003م.

68. الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، معجم لغوي ،تر، داود سلوم العنبكي وإنعام داود، مكتبة لبان ناشرون ، بيروت لبنان،ط1، 2002م.

69. كميل إسكندر حشيمة: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2001 م.

70. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي- إنجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2002م.

71. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 1984م

الرسائل:

72. جوادي هنية: صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج: رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الآداب واللغة العربية، تخصص آداب جزائري، السنة الجامعية 2012-2013م، مخطوط.

73. زهيرة بارش: الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين مذكرة لنيل رسالة الماجستير، جامع فرحات عباس، سطيف، الجزائر، د س، مخطوط.

74. سعاد حمدون: صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، السنة الجامعية 2009 -2010 م، مخطوط.

75. كريمة غيتري :تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة ،قراءة في نماذج ،رسالة دكتوراه ،علوم في النقد الأدبي المعاصر ،جامعة أبي بكر بلقايد ،تلمسان ،السنة الجامعية 2016-2017 م، مخطوط.

76. لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار "الشمعة والدهاليز" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر جامعة منتوري/ قسنطينة، السنة الجامعية، 2009- 2010 م، مخطوط.

77. مها حسن يوسف عوض الله: الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه الجامعة الأردنية، 2002 م، مخطوط.

78. نوال بومعزة:التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة ،رسالة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه ،سرديات جامعة باجي مختار ،عنابة،السنة الجامعية 2011-2012م، مخطوط.

مواقع الأنترنيت:

79. إسماعيل يبرير ويكيبيديا الموسوعة الحرة=https://ar.wikipedia .org/w/index .php?tite

فهرس

المحتويات

المحتويات	رقم الصفحة
مقدمة	
الفصل الأول: التجريب مقاربة نظرية.	
1)مفهوم التجريب.	5
أ- لغة.	5
ب- اصطلاحا:	6
1- عند النقاد الغربيين.	6
2- عند النقاد العرب.	7
2)التجريب من المنظور الغربي.	9
2-1- الرواية الغربية الجديدة.	12
3) التجريب من المنظور الروائي العربي.	14
3-1- الرواية العربية الجديدة.	14
4) التجريب من المنظور الروائي الجزائري.	17
أ- بدايات التجريب الروائي الجزائري.	19
1- فترة السبعينات والثمانينيات.	19
2- فترة التسعينيات.	23
3- فترة الألفينات.	27
الفصل الثاني: تجليات التجريب في السرد في (وصية المعتوه)	
1- مفهوم السرد.	31
أ- لغة.	31
ب- اصطلاحا:	32
1- عند النقاد الغربيين.	32
2- عند النقاد العرب.	33
ج- علم السردية.	35
د- تجليات السرد في الثقافة العربية.	37
• **تجليات التجريب في (وصية المعتوه).**	41
أ- العتبات:	41
1- الغلاف.	41

2- العنوان.	45
ب- الراوي:	56
1- مفهوم الراوي.	56
2- تجلياته في (وصية المعتوه).	58
2- مفهوم الشخصية.	64
أ- لغة.	64
ب- اصطلاحا:	65
1- عند النقاد الغربيين.	65
2- عند النقاد العرب.	67
● **تجلياتها في (وصية المعتوه).**	69
1-الشخصيات الرئيسية.	70
2-الشخصيات الثانوية.	73
الفصل الثالث: تجليات التجريب في رواية وصية المعتوه.	
1-مفهوم الزمن.	78
أ- لغة.	78
ب- اصطلاحا:	78
1- عند النقاد الغربيين.	79
2- عند النقاد العرب.	80
● **تجلياته في (وصية المعتوه).**	81
1-الاسترجاع.	82
2-الاستباق أو (الاستشراف).	84
3-تبطيء السرد.	86
4-تسريع السرد.	89
5-علاقات التواتر.	93
2-مفهوم المكان.	96
أ- لغة.	96
ب- اصطلاحا:	97
1- عند النقاد الغربيين.	97

2- عند النقاد العرب.	99
● **تجلياته في (وصية المعتوه).**	100
1-الأماكن المغلقة.	101
2-الأماكن المفتوحة.	106
خاتمة.	112
ملحق.	115
قائمة المصادر والمراجع.	119
فهرس المحتويات.	127