الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيجل –قطب تاسوست – جيجل –

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم الأدب العربي

عنوان المذكرة:

جماليات التجريب في رواية "النهر يعض على ذيله" لـ:

اسماعيل غزالي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- حـنان بـوالكـور
- حـفصـة الصـيد

تحت إشراف الأستاذ:

أ/ فيصل الأحمر

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
كمال بولعسل	أستاذ التعليم العالي	رئيساً
فيصل الأحمر	أستاذ التعليم العالي	مشرفاً ومقرراً
خالد أقيس	أستاذ محاضر –أ–	ممتحناً

الموسم الجامعي

2020م_2021م /1440 هـ_1441هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيجل –قطب تاسوست – جيجل –

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم الأدب العربي

عنوان المذكرة:

جماليات التجريب في رواية "النهر يعض على ذيله" لـ: اسماعيل غزالي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- حـنان بـوالكـور
- حـفصـة الصـيد

تحت إشراف الأستاذ:

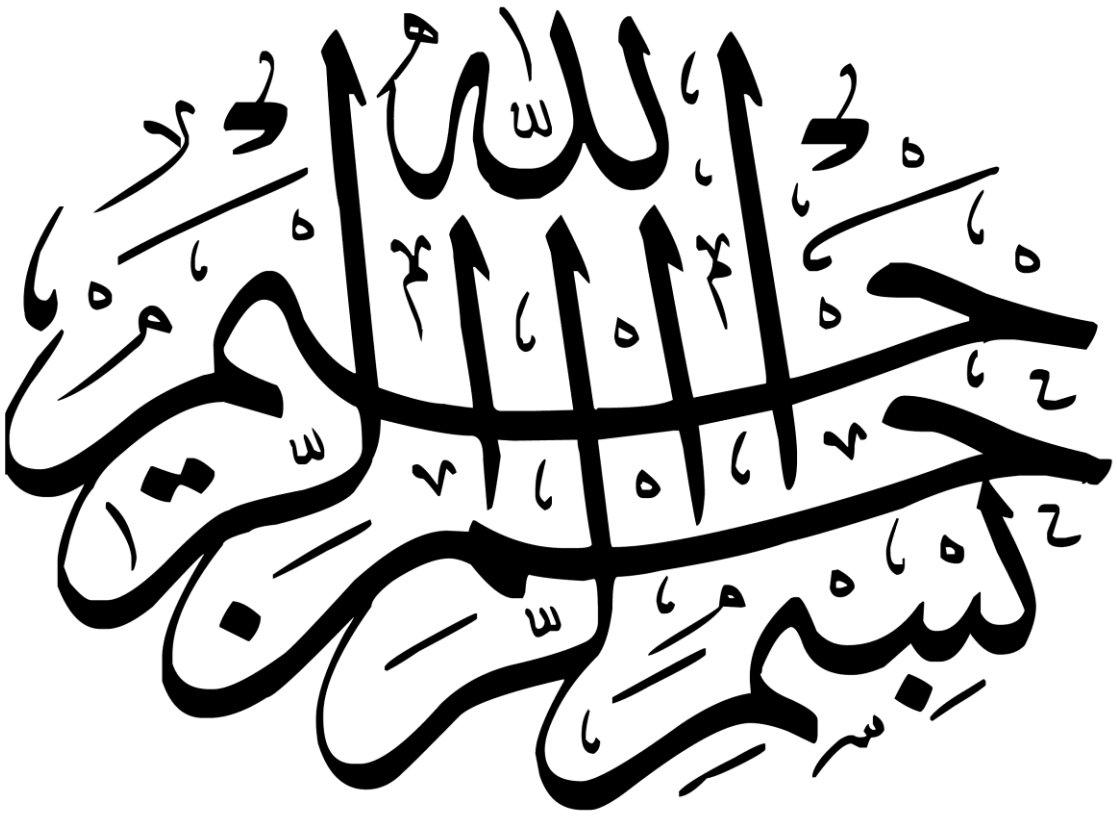
أ/ فيصل الأحمر

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
كمال بولعسل	أستاذ التعليم العالي	رئيساً
فيصل الأحمر	أستاذ التعليم العالي	مشرفاً ومقرراً
خالد أقيس	أستاذ محاضر –أ–	ممتحناً

الموسم الجامعي

2020م_2021م /1440 هـ_1441هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وهبني عقلا مفكرا و لسانا ناطقا أعتز به عما يجول في خاطري.

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة و أعاننا على إتمام هذا البحث ، فله الحمد و الشكر ما تعاقبت الخطوات.

نتقدم بأسمى آيات و الإمتنان و التقدير إلى الأستاذ المشرف "فيصل الأحمر" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته و نصائحه القيمة، فوجهنا حين الخطأ و شجعنا حين الصواب، فكان نِعم المشرف.

و إلى جميع الأساتذة بقسم اللغة العربية و آدابها ، الذين أشرفوا على تكوينها طيلة مشوارنا الدراسي في الجامعة و لاقينا منهم كل الحفاوة و النصح المنير.

كما لا يفوتنا أن نشكر القائمين على "مكتبة الآفاق" كل باسمه على مساهمتهم في إخراج هذا العمل إلى النور.

و قبل أن نمضي، نتوجه بالشكر الخالص و التقدير الجميل للأساتذة الذين شرفونا بقراءة عملنا، و قبلوا مناقشته و تصويبه و تسديد ما فلت منّا.

و في الأخير نحمد الله جلى و على الذي أنعم علينا بإنهاء هذا العمل.

مقدمة

مقـدمـــــة:

تخضع الفنون الأدبية بصفة عامة و الرواية على وجه الخصوص إلى التغير و التطور، تبعا لاختلاف الأجيال ، و تباين الظروف الخارجية و النفسية التي يحتكِم إليها فعل الكتابة، و معروف أن الرواية بدأت تقليدية خاضعة لأنماط و قوالب معينة مثل التسلسل في الأحداث و الترتيب المنطقي للأزمنة ، ووجود راوي يملك سلطة تسيير الشخصيات و الأحداث .

و مع مرور الوقت و تظافر الأسباب السياسية و الإجتماعية و الإقتصادية و النفسية و اختلاف علاقة روائي اليوم مع الآخر عن علاقة روائي الأمس مع الآخر أيضا.

شهِدت الرواية العربية في الفترة الأخيرة تحولات بارزة سواء على مستوى الموضوعات أو التقنيات الفنية المستخدمة على مستوى الكتابة ، و هذا يعود إلى التطور الحاصل على المجتمعات العربية بعد احتكاكها بالثقافة الغربية.

لذا نجد الرواية العربية بصفة عامة و المغاربية بصفة خاصة انفتحت على أشكال متعددة من الأجناس الأدبية، و هذا ما جعلها تدخل مرحلة الحداثة و مغامرة التجريب، ممّا يعنيه من تجاوز و انزياح و كسر القوالب الجاهزة و المكرسة في الخطاب السردي.

إذ نجد مجموعة من الروائيين المغاربة انخرطت نصوصهم في سياق التجريب ، و سعوا اليه بحثا عن أشكال فنية جديدة ، من خلال توظيفهم لتقنيات و أساليب جديدة لم تشهدها الرواية التقليدية ما أدى إلى خلق نمط جديد خاص بهم ، و إبداع أساليب روائية غير مألوفة ، فهم بذلك أخرجوا الرواية من بوتقة السائد كما ساهموا في إعطائها قالبا مغايرا و مخالفا لما كانت عليه من قبل و من بين هؤلاء الروائيين ، الروائي المغربي "اسماعيل غزالي" بنصوصه الروائية العديدة التي برزت فيها ملامح التجريب.

وقد تطرقنا في دراستنا الموسومة بعنوان "جماليات التجريب في رواية النهر يعض على ذيله" لاسماعيل غزالي ، من جملة أعمال هذا الكاتب نظرا لاستجابتها لطبيعة موضوع التجريب ، و لأنها تتسم بالكثافة في نسيجها الروائي ، و بقدرتها على الإجابة عن سؤال التفرد و التميز في بناء العالم الروائي، حيث قمنا برصد و تتبع تجليات هذه الظاهرة في الرواية.

تطرح هذه الدراسة مجموعة من الإشكاليات نلخصها في النقاط التالية: ماهو مفهوم التجريب؟ و ماهي أنواعه؟ و ما هي أهم تجلياته؟ و هل تمثل رواية النهر يعض على ذيله نموذجا للتجريب الروائي المغاربي بكل تقنياته الحداثية؟ و ما هي الأشكال الأكثر حداثة الموظفة في روايته؟.

للإجابة على هاته التساؤلات سطرنا خطة بحث ممنهجة ، مقسمة إلى مقدمة و فصلين ثم خاتمة و ملحق ، الفصل الأول نظري عنوناه بحدود التجريب الروائي، درسنا فيه حدود الرواية ، ثم ماهية التجريب من خلال التعريف اللغوي و الإصطلاحي ، وانتقلنا إلى أنواع التجريب الروائي ثم انتقلنا إلى أهم مظاهر التجريب الروائي.

أما الفصل الثاني التطبيقي فقد خصصناه لدراسة مظاهر التجريب في رواية النهر يعض على ذيله ، حيث قمنا بالخوض في استكناه سحر العتبات: الغلاف ، العنوان ، المؤلف ، الصورة ، التجنيس ثم انتقلنا إلى دراسة التجريب على مستوى الشخصيات ، الزمان ، المكان، اللغة ، التناص ، بالإضافة إلى توظيف الأسطورة و الحكاية العجائبيّة.

ثم تطرقنا إلى دراسة التجريب على مستوى الملامح النفسية للشخصيات لننتقل إلى خرق المحظور الديني و الجنسي.

و ذيلنا البحث بخاتمة أوجزنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها أثناء دراستنا النظرية و التطبيقية ، و أعقبناها بقائمة المصادر و المراجع.

و بما أن نوعية الدراسة تفرض علينا اختيار و إتباع منهج من المناهج فقد اعتمدنا في هذا البحث على المنهج السيميائي في دراستنا للعتبات النصية للرواية ، مع الإعتماد على أدوات البحث المعروفة من تحليل و وصف و إستقراء ، و التي ساعدتنا في دراسة هذه الرواية و إستجلاء مواطن التجريب فيها.

تتمثل أهمية موضوع التجريب في الساحة الأدبية الروائية فيما يخفيه من أسرار غائرة و أدوات فنية مستترة جديدة و مبتدعة ، يكشف عنها البناء الروائي العام.

و من الدواعي و الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع إلى جانب الدافع الذاتي ، و المتمثل في ميولنا لفن الرواية ، هناك دافع موضوعي وهو الإهتمام بحداثة التجريب في الرواية المغاربية ، محاولين الكشف عن التقنيات و الآليات الجديدة التي مسّت الرواية شكلا و مضمونا.

يتلخص هدفنا من هذا البحث في التعرف على التغيرات التي حدثت لجنس الرواية على يد الروائي اسماعيل غزالي الذي كسر طرق الرواية التقليدية بأسلوبه الفني المبتدع ، و كذلك قدرته على التلاعب بالتقنيات السردية المختلفة.

أما فيما يخص الدراسات التي تعرضت لموضوع التجريب و كانت معينا لنا: دراسة بعنوان مظاهر التجريب في رواية عراقي في باريس لصموئيل شمعون وهو بحث مقدم لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي الحديث من إعداد زينه فارح و مفيدة بولشفار، و دراسة بعنوان الخطاب الروائي عند حنا مينا "المرفأ البعيد أنموذجا" ، وهو بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة و الأدب العربي لمحمد عمور بالإضافة إلى دراسة بعنوان التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، وهو بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث من إعداد زهيرة بولفوس.

و في دراستنا لهذا الموضوع اعتمدنا على جملة من المصادر و المراجع ساعدتنا في فك شيفرة مصطلح التجريب من خلال إزالة الغموض عنه ، المصدر المتمثل في الرواية "النهر يعض على ذيله" و المراجع التي تمثلت في:

- التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ل: بوشوشة بن جمعة.
- إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ل: محمد الباردي.
- لذة التجريب الروائي ل: صلاح فضل.
- منطق التجريب في الخطاب في الخطاب السردي المعاصر ل: أيمن ثعيلب.

و كأي بحث آخر واجهتنا أثناء اعداده مجموعة من الصعوبات و العراقيل تمثلت في قلة الدراسات حول رواية النهر يعض على ذيله بالإضافة إلى قلة المصادر و المراجع الخادمة لموضوع بحثنا الأمر الذي استنزف من وقت العمل الشيء الكثير.

بالإضافة إلى عامل آخر وهو الظروف الصحية الطارئة التي تعاني منها الجزائر على غرار دول العالم ، فقد تبنت الجامعات الجزائرية نمطا تدريسيا قائما على التدريس بالدفعات مع اعتماد التعليم عن بعد، مما أدى إلى اكتظاظ الأعمال و عدم قدرة الطالب على التوفيق بين امتحاناته الحضورية من جهة و بحوثه من جهة أخرى ، و إنجاز مذكرته من جهة أخرى.

و هذا شكل عائقا نفسيا و وقتيا ، و لكن من أراد غاية سعى من أجلها مكابدا المشاق و المتاعب ، لذلك سار البحث قدمًا و ساقاً حتى و صل إلى نهايته ، و كل الرجاء أن يكون منارة تضيء المكتبة الأدبية و النقدية و تفيد الحاضر و الآتي.

و لا يفوتنا في الختام إلاّ أن نشكر كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد ، و نخص بالشكر و الإمتنان أستاذنا المشرف الدكتور "فيصل الأحمر" ، الذي منحنا ثقة كبيرة ، و لم يتردد في توجيهنا و تقديم المساعدة الدائمة ، فله منا كل التقدير و فائق الإحترام.

الشكر موصول لأعضاء اللجنة الفاحصة لهذا العمل و تحملها عناء القراءة و التمحيص التي ستقوّم عثراتنا بالنقد و البناء و التوجيه خدمة لرقي البحث العلمي.

و نسأل الله عز و جل التوفيق و السداد.

.

الفصل الأول: حدود التجريب الروائـي

1/ حدود الرواية:

تعتبر الرواية من أهم الفنون الأدبية التي عرفتها المجتمعات الإنسانية و خاصة منها العربية و للرواية عدة مفاهيم "مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا و ذلك لأننا نلقى الرواية تشترك مع الأجناس الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة و أشكالها الصميمة"[1]

أي أنها متعددة الأشكال ، و هذا ما أد إلى صعوبة وضع تعريف جامع لها.

كما أن "الرواية في كل عصر تأخذ صورة متميزة و خصائص غير مطابقة لخصائص الرواية في عصر سابق"[2]

أي أنها تختلف من عصر لآخر ، و في كل عصر لها صفتها الخاصة فمثلا في العصور القديمة كانت الملحمة تسمى الرواية.

و عليه فإن الرواية متفردة بذاتها ، فهي طويلة الحجم كما تتميز بالثراء و التنوع اللغوي ، و هاته اللغة يمكن أن تكون وسطا بين اللغة الشعرية و السوقية و بذلك فهي تعول على "التنوع و الكثرة في الشخصيات فتقترب من الملحمة دون أن تكوّنها بالفعل ؛ حيث الشخصيات في الملحمة أبطال و في الروايات كائنات عادية ، وهي تستميز بالتعامل اللطيف مع الزمان و الحيز و الحدث ، فهي تختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى ، و لكن دون أن تبتعد كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها و ضاربة في مضطرباتها"[3]

و هكذا فالرواية في كل عصر تتخذ مضمونا و خصائص فنية تتمايز و تختلف من عصر إلى آخر.

مما سبق نورد مجموعة من التعريفات للرواية ، عند مجموعة من الأدباء و النقاد العرب و الغرب:

حيث يعرفها "محمد الدغموري" بقوله: "الرواية كتابة تطورت في الغرب عن أشكال السرد لتصبح شكلا معتبرا عن فئات إجتماعية وسطى قادرة على القراءة و الكتابة"[4]

و يعرفها "ميشال بوتور" في قوله: "الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة"[5]

أما "محمد كامل الخطيب" فيقول: "إن فرصة الكتابة نثرا تتيح مجالا أوسع للتعبير عن الحياة و واقع المجتمعات لأنها تعمل على تقريب التخيّل من الواقع ،كما تمنح الرواية حرية أكبر لأنها تبتعد عن قيود الشعر"[6]

---

[1] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، عالم المعرفة ، الكويت ، د ط ، 1998 م ، ص11

[2] حميد الحميداني ، الرواية المغربية و رؤية الواقع الإجتماعي ، المشتركة الجديدة ، دار الثقافة ، د ط ، 1985م ، ص37

[3] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص13

[4] محمد الدغموري ، الرواية المغربية و التغير الإجتماعي ، مطابع افريقيا للشرق ، د ط ، 1991م، ص43

[5] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات بيروت – باريس ، ط 3 ، 1986م ، ص5

[6] محمد الخطيب ، الرواية و الواقع ، دار الحداثة ، بيروت-لبنان، ط1 ، 1998م ، ص107

الرواية اذن هي عالم متداخل الأصوات و شكل أدبي جميل "اللغة مادته الأولى ، و الخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة ، فتنمو و تربو و تمرع و تخصب ، و التقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين ، إضافة إلى عنصر السرد بأشكاله و الحوار و الحبكة و الأحداث و الحيز المكاني و الزماني"[7]

و عليه نخلص إلى القول بأن الرواية شكل أدبي جميل له خصائصه الفنية ، ممزوجة بين اللغة و الخيال و تقنياته السردية.

أما "ميخائيل بختين" يرى أن "الرواية كلا ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية ، متباينة في أصواتها ، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة ، توجد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة و تخضع لقوانين أسلوبية مختلفة"[8]

أما "عبد المالك مرتاض" فتناول هو الآخر مفهوم الرواية في كتابه "نظرية الرواية" فوصفها بأنها : "عالم شديد التعقيد ، متناهي التركيب ، متداخل الأصول ، إنها جنس سردي منثور"[9] و هي كذلك " أحدث نوع سردي خضعت لسلسلة من التحولات سواء في مبانيها أو معانيها"[10]

و بالتالي فالرواية سرد نثري ، وهي أكبر الأجناس القصصية من حيث حجمها و تعدد أحداثها و شخصياتها ، و تشعب المواضيع و القضايا التي تعالجها ،كما أنها تمتاز باتساع بعدها الزماني.

و بالتالي فالرواية سرد نثري ، و هي أكبر الأجناس القصصية من حيث حجمها و تعدد أحداثها و شخصياتها ، و تشعب المواضيع و القضايا التي تعالجها ،كما أنها تمتاز باتساع بعدها الزماني.

كما تطرق "والاس مارتن" إلى مفهوم الرواية في كتابة "نظريات السرد الحديثة" حيث أقر بأن "الرواية قد تميزت عن الأنواع الأدبية الأخرى بواسطة محتواها و موضوعها، فهي تمثل الحياة في تنوعها كله ، و في الحقيقة الرواية ظهرت للوجود عن طريق انفصالها عن الأشكال التقليدية و الوضعيات الخيالية صفتها المعرفة"[11] و هي "ذلك الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع"[12]

إذن الرواية جنس أدبي منثور ، لها ارتباط وثيق بالمجتمع و قضاياه المختلفة ، تعمل على تصوير الواقع المعاش للناس.

---

[7] عبد المالك مرتاض ، نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص27

[8] ميخائيل بختين ، الكلمة في الرواية ، تر: يوسف الحلاق ، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية- دمشق ، 1988م ، ص9

[9] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص25

[10] أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية بين مغرب و مشرق ، منتدى المعارف ، بيروت-لبنان ، د ط ، 1434هـ-2013 م ، ص345

[11] والاس مارتن ، نظريات السرد الحديثة ، تر:حياة حمود جاسم ، المجلس الأعلى للثقافة ، د ط ، 1998م ، ص19

[12] جورج لوكاتش ، نظرية الرواية و تطورها ، تر: نزيه الشوقي ، د ط ، 1987 م ، ص15

2/ حدود التجريب:

أ/لغة:

مصطلح التجريب من المصطلحات الجديدة التي تم تداولها في المعاجم و القواميس اللغوية لذلك سنقف عند أهم تعريفاته و دلالاته المعجمية : حيث جاء في معجم "لسان العرب" لـ "ابن منظور" مادة (جرّب) جرَّبَ الرجُلُ ، تَجْرِبَةً ، اختبره ، و رجلٌ مُجَرِّبٌ قد يُلي ما عِنْدَهُ ، و مُجرّبٌ عرف الأمورَ و جرّبَهَا... و المجرّبُ الذي جرّب في الأمُور و عُرِفَ ما عِنده ، و دَرَاهِمٌ مجرّبةٌ موزونة.

قال النابغة:

إلى اليوم قد جرّبت كلّ التجارب.

و قال الأعشى:

"كـمْ جَرَّبُـوهُ فَـمَـا زَادَتْ تَـجـَارِبُـهـمْ

أبَـا قـدامـة إلا الـمَـجْـدُ و الـفَـنـَا"[13]

دلالة التجربة قائمة على اختبار الغير ، و الممارسة المتعددة المجالات ، و التي يتحكم فيها الزمن و الشخصيات على حد قول النابغة و الأعشى فكلها صادرة عن الأشخاص و خبراتهم اليومية.

ورد في (كتاب العين) لـ: الخليل بن أحمد الفراهيدي" المجرّبُ الذي بُلي في الحروب و الشدائد ، و المجَرّبُ الذي جرّب الأمور و عرفها ، و المصدر التجريب و التجربة".[14]

في موضع آخر يورد الفيروز أبادي في "القاموس المحيط" معنى التجريب في قوله: "جَرّبَه ، تجربة ، اختبرَهُ ، و رَجُلٌ مجرّبٌ ، كمعظم يُلي ما (كان) عنده و مُجرّبٌ عَرَفَ الأمورَ و دراهِمٌ مجرّبة موزونةٌ"[15]

و نفس الدلالة وردت أيضا في "المعجم الوسيط" ، فقد ورد فيه: "جرّبَه ، تجريبًا ، و تَجْربةً، اختبرهُ مرّة بعد أخرى ، و يقال : "رَجُلٌ مُجَرّبٌ جرّبَ في الأمور و عَرَفَ ما عِنْدَهُ ، و رَجُلٌ مجرّبٌ عرَفَ الأمور و جرّبَهَا"[16]

أما في "معجم اللغة العربية المعاصرة" لـ "أحمد مختار عمر" وردت مادة "جرّبَ، يُجَرّبُ ، تجربةً و تَجْريبًا ، فهو مُجَرّبٌ ، و المفعول مُجرِبٌ ... اسأل مُجَرّبًا و إن سألت طبّبا.

---

[13] أبي الفضل جمال الدين بن مكرم ، ابن منظور ، لسان العرب ، دار الكتب العلمية ، بيروت –لبنان ، ج 1 ، مادة (ج ر ب) ط1 ، 1426هـ- 2005م ، ص250

[14] الخليل بن أحمد الفراهيدي ، معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي ، ج1 ، (باب الجيم) ، دار الكتب العلمية ، بيروت –لبنان ، ط1 ، 1424هـ-2003م ، ص228

[15] مجد الدين محمد بن يعقوب، الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2 ، 1428هـ-2007م ، ص95

[16] ابراهيم أنيس و آخرون ، المعجم الوسيط (معجم اللغة العربية) ، مطابع دار المعارف بمصر ، ج1 ، ط2 ، 1492هـ-1982م ، ص114

جرّبَ الأيَامَ ... و رَجُلٌ مجرّبٌ ، جرّب في الأمور و عَرَفَ ما عِنْدَهُ ، و رَجُلٌ مُجرّبٌ عرف الأمُورَ و جرّبَهَا"[17]

من خلال المعاجم العربية يتضح لنا أن كلمة "تجريب" مشتقة من الفعل "جرّب" ، و الذي يتأسس على معاني الاختيار و الممارسة و التجربة وصولا إلى المعرفة و الحقيقة ، و الفنية الجمالية التي تختلف من مبدع لآخر.

ب/ اصطلاحا:

إن التجريب من المصطلحات الجديدة المتداولة في الساحة الأدبية و النقدية و يصنف ضمن الإبداعات العربية ذات التوجهات الفنية الجديدة، فهو ليس تقنية بقدر ما هو تعبير عن مواقف أو رؤى أو تصورات وجودية جمالية.

وقد تعددت الآراء و اختلفت المفاهيم في تحديد ماهية التجريب و مفهومه، لذا سنحاول البحث عن مدلوله من الناحية الاصطلاحية.

لقد ارتبط مصطلح التجريب بالمجال العلمي ارتباطا وثيقا ، و ذلك باعتباره "عملية تتأسس على المعرفة و القدرة على القياس و الاختبار تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل و مقبلة عليه ، حتى تمتلك الخبرة و الدراية بالأمور المجربة ، أي أنها عملية إخضاع (شيء) أو (ظاهرة) للتجربة و متابعتها من أجل دراستها و تقنينها"[18]

تجذر الإشارة أولا إلى أن مصطلح "التجريبية expérimental مصطلح علمي استخدمه "تشارلز داروين" في نظرية التحول في منتصف القرن الماضي لمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولةلاكتشاف الحقائق العلمية الجديدة، كما استخدمه " كلود برنارد" في بحثه"مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي"[19] بهذا المعنى

إتفق "مارتن إسلن Martin Esslin " مع هذا الطرح و المعنى عند "داروين" حيث يقول: "كلمة التجريب مأخوذة في الأساس من العلوم... علوم الطبيعة ، حينما يريد المرء أن يعثر عن شيء جديد حينئذ عليه أن يجرّب"[20]

التجريب حسب مارتن إسلن هو مصطلح أخذ من العلوم وشاع استخدامه في مختلف المجالات العلمية ، فهو بذلك يرتبط بالميدان و لم يتقيد بمعرفة من المعارف.

---

[17] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب نشر و توزيع و طباعة ، مج1 ، ط1 ، 2008م ، ص357

[18] زهيرة بولفوس ،التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ، جامعة منتوري- قسنطينة ، 2009-2010 ، ص7

[19] أحمد سخسوخ التجريب المسرحي ، مطابع هيئة الآثار المصرية ، د ط ، 1989 ، ص1

[20] مارتن إسلن عن ليلى بن عائشة ، التجريب في مسرح السيد حافظ ، مركز الحضارة العربية – القاهرة _ مصر ، ط1 ، 2005 ، ص46

قد انتقل مصطلح التجريب إلى حقول دلالية أخرى ، غير الحقول العلمية و الفلسفية مثل الحقل الأدبي على يد "إيميل زولا Emile Zola " (1804-1902) ، وهو "أول من ربط كلمة التجريب بالرواية ، في كتابه المعروف بالرواية التجريبية سنة 1879م ، إلا أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع "زولا" الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى (العلمية) في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب ، و كان "زولا" يتقصد من وراء ذلك إلى أن تكون الرواية ثمرة تجربة، مبنية على تجميع الملاحظات و الحقائق و المعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صِدْقيَّةُ الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية". [21]

يفهم من خلال كلام "زولا" أن كل روائي لابد عليه أن يعبّر عن تجربته من خلال ما يلاحظه عن سلوك بعض الشخصيات مثلا و هذا ما يعكسه في عمله الروائي مما يضفي عليه المصداقية أو الصدق الفني ، والذي يختلف عن صدق الحقائق العلمية التي تتصل بمختلف التجارب العلمية

كثيرا ما يلتبس مفهوم التجربة بمفهوم التجريب ، حيث نجد كثيرا من الباحثين يجعلانهما يصبان في دلالة واحدة ، لكن ثمة فروق جوهرية فيما بينهما فنجد "بيار شارتيه piere chartier " في قوله: ما التجربة العلمية؟ "إنها ملاحظة مثارة بهدف المراقبة ، و بالفعل لقد شرح كلود برنارد أن القائم بالتجربة هو الذي يستطيع بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا ، لكنه استباقي للظواهر الملاحظة ، تأسيس التجربة بطريقة نستطيع بها في الإطار المنطقي التوقعات أن تقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفا"[22]

من خلال هذا القول يتضح لنا أن التجربة تقترن بالعلوم التجريبية القائمة على الملاحظة و الفرضيات، أكثر من اقترانها بالعلوم الإنسانية و الأدب بصفة خاصة.

أما الدكتور "الطاهر الهمامي" فيرى أن "التجربة نتاج المعيش و حاصل الخبرة والاحتكاك ، و بالتالي فهي لا تأتي للشاعر إلا متى حقق كمّا شعريا واضحا ، ذا رؤية يعرف بها أسلوبا يشير إليه ، بينما التجريب اختبار فله دلالة البحث و الامتحان الدائبين و أن التجريب قرين الإبداع" [23]

من خلال قول "الطاهر الهمامي" يتضح لنا أن التجربة غير التجريب فالتجربة نتاج تفاعل الذات مع الموضوع في حين أن التجريب يسعى إلى البحث عن أشكال و تقنيات جديدة و مغايرة.

بعد تعرضنا لمفهوم التجريب و علاقته بالعلوم التجريبية، و كذا الفرق بين التجربة و التجريب، إذن ما هو التجريب كمصطلح؟

---

[21] محمد برادة الرواية العربية و رهان التجديد ، دار الهدى للطبع و النشر ، دبي- أبوظبي ، ط1 ، 2011 ، ص48

[22] بيرشارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر: عبد الكبير شرقاوي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب ، ط1 ، 2001 ، ص151

[23] الطاهر الهمامي، التجربة و التجريب في الشعر التونسي(أفكار رؤوس من أفكار) الموقف الأدبي ، ع97 ، عن منشورات اتحاد الكتاب العرب، تونس ، د ط ، ص 98 - 99

تعددت مفاهيم التجريب في الأدب بصفة عامة و في الرواية بصفة خاصة ، حيث نجد "صلاح فضل" في كتابه "لذة التجريب الروائي" يعرّفه بقوله: "التجريب قرين الإبداع ، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة ، فهو جوهر الإبداع ، وحقيقته ، عندما يتجاوز المألوف و يغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة و المغامرة ، و استهداف المجهول دون التحقق من النجاح ، و الفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة"[24]

فصلاح فضل يرى أن التجريب عبارة عن عملية تتمثل في التخلص من الشكل التقليدي السائد و التمرد على القواعد الثابتة ، و ذلك من أجل التجديد و التجاوز ، فالأديب المجرب بجدارة هو الذي يخالف التقاليد الواقعية و هذا حتما يؤدي إلى الإتيان بكل ما هو جديد و مخالف.

أما "سعيد يقطين" فيعرّف التجريب بقوله: " إن الإفراط في ممارسة التجاوز ، هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب"[25]

التجريب من منظور "سعيد يقطين" يتجاوز الحدود و الضوابط و المعروف و المطروق ، و كلما أفرط المبدع في تجاوز المألوف دخل في باب التجريب الذي هو مغايرة لما هو عادي.

أما "شوقي بدر يوسف" يعرّف التجريب بقوله: "لا يشترط ضرورة مخالفة السائد و لا الخروج عن المألوف لتحقيق التجريب بقدر ما يجب على الكاتب أن يغوص في الواقع ، و يقتبس من كافة الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية و أدواته و أشكاله و مضامينه و غاياته"[26].

يُفهم من خلال هذا الكلام أن التجريب عند شوقي بدر يوسف لا يقتصر على الشكل بل يتجاوزه ، ولا يكتفي بالمضمون بل يتعداه ،فالتجريب لا يعني إبعاد المألوف و تجاوزه فحسب ،فهو يدعو إلى جعل المألوف غير مألوف عن طريق الانغماس في الواقع و الاقتباس منه بطريقة جديدة تجعله مغايرا و مختلفا عما هو سائد عن طريق البحث في مختلف الآداب و الفنون و العلوم.

أما "لطيف زيتوني" فيرى بأن التجريب: "ممارسة واعية تنطلق من تصور شامل للصنيع الأدبي و تعمل في كل مناحي السرد : في الموضوعات ، و اللغة و أسلوب العرض ، و المنظور ، و الحبكة و الفضاء و الزمن و الراوي و الشخصيات"[27]

[24] صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر و التوزيع الإعلامي ، القاهرة ، ط1 ، 2005 ، ص 3

[25] سعيد يقطين ، القراءة و التجريب في الخطاب الروائي الجديدة بالمغرب ، دار الثقافة ، المغرب، ط 1 ، 1985 ، ص 287

[26] شوقي بدر يوسف ، الرواية التجريبية عن إدوارد الخراط (رامة و التبيين) نموذجا ، مجلة الهدى ، ع 15 ، 1997 ، ص26

[27] لطيف زيتوني ،الرواية العربية ، البنية و تحولات السرد ، مكتبة لبنان ، ناشرون– لبنان ، ط1 ، 2012 ، ص 30

يُفهم من قوله هذا: أن الروائي لابد له أن يكون لديه تصور و وعي شامل للمكونات السردية، لأن هذه الأخيرة لا تظل على حالها كما كانت في الرواية الكلاسيكية بل قد تهجن اللغة و تصبح الشخصية مجرد رمز في الرواية التجريبية.

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 شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية فهو يتأسس على البحث عن كتابة روائية متغيرة و متحولة في واقع كل ما فيه يتغير و يتحول و يتجدد"[28]

من خلال تعريف "بوشوشة بن جمعة" للتجريب يتضح لنا بأنه تجاوز للقديم من خلال الإتيان بالمستحدث و المغاير ، كما يعني الحرية و عدم التقيد بالقواعد و الأشكال النمطية في عملية الكتابة الإبداعية.

يبدو من خلال هذه المفاهيم أن مصطلح التجريب و المغايرة و الحداثة كلها تصب في مجرى واحد ، وهو الخروج عن المألوف و كسر القوالب الكلاسيكية الجاهزة ، و البحث عن شكل فني جديد يحقق للمبدع (الروائي) خصوصيته التي تميزه عن غيره.

3/ التجريب الروائي و أنواعه:

1/ التجريب الروائي:

اقترن التجريب في الرواية بالتجديد ، من خلال كسر القواعد التقليدية و استحداث أشكال جديدة بديلة عن الأساليب القديمة التي اعتادها و ألفها المتلقي "فالرواية فن تجريبي في المقام الأول ، ارتبطت ولادتها بالدخول إلى عالم الحداثة و المدنيات و التجريبيات العلمية الباهرة للعالم المعاصر من العصر الصناعي ، فالعصر التكنولوجي، فالعصر المعلوماتي الرقمي ، و لقد كانت الرواية محايثة دوما لطفرات الوعي المدني حيث ما حلت و ارتحلت ، و لقد عاشت الرواية كل عصر من هذه العصور مجده التجريبي بامتياز"[29]

أي أن الرواية تعتبر من الفنون الأولى ، و التي بدأ ظهورها مع عصر الحداثة ، و التجريبيات العلمية و التكنولوجية ، حيث أن هذه الأخيرة عاشت كل هذه العصور.

يعتبر "إيميل زولا Emile Zola 1902 – 1840" أول من أدخل التجريب إلى مجال الإبداع الأدبي، من خلال روايته الرواية التجريبية "حيث رسّخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية"[30].

أي أنه أضفى الطابع التجريبي على روايته ، و بالتالي تعتبر هنا الانطلاقة التجريبية للرواية في أوروبا.

---

[28] بوشوشة بن جمعة ، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار، تونس، ط1 ، د ت ، ص10

[29] أيمن ثعيلب ، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر ، دار العلم و الإيمان ، ط 1 ، 2010 ، ص7

[30] زهيرة بوالفوس ،التجريب في الخطاب الشعري المعاصر ، ص11

أما فيها يخص الرواية العربية ، فيتفق معظم الدارسين على أن رواية "زينب" "لمحمد حسين هيكل "هي أول رواية عربية مكتملة النضوج ، وهي نقطة بداية للرواية العربية "فالرواية العربية تنحو منحى تجريبيا في بنيتها السردية، فالتجريب الروائي كمغامرة تنزع البحث عن المختلف من الأنساق الجمالية السردية و الوجودية القادرة على صياغة إشكاليات الواقع استفحل في هذا المشهد الروائي العربي من معين الآداب الغربية و هذا عن طريق احتكاك الكتّاب العرب بالتّجارب الروائية الغربية ، و استحضار التراث(...) إضافة إلى ظهور حركات التحرر و النهضة الفكرية و الثقافية" [31] .

أي أن التجريب يعيد صياغة اشكاليات الواقع و ذلك من خلال العودة إلى التراث ، و بالاحتكاك إلى الثقافية الغربية ، و كذا التجارب الروائية الغربية و بالتالي إعطاء نصا روائيا جديدا وهو ما يعرف بالرواية الجديدة.

هذا ما أكده "عز الدين التازي" في كتابه "التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد" حيث قال: "لا توجد تعريفات نهائية للتجريب الروائي تُسعف بها القواميس أو الدراسات النقدية ، التي أحاطت إحاطة نسبية بماهية التجريب ، و خواصه الإبداعية و تمظهراته على مستوى الشكل و المضمون ، ومن ثمة فإن كل محاولة لتعريف التجريب الروائي هي مغامرة تقابلها مغامرة التجريب الروائي نفسه"[32] .

"فالتجريب الروائي هو نوع حداثي يسعى إلى الانفتاح على مختلف الموضوعات و النصوص بطريقة فنية و جمالية ، و لكي يكون هذا التجريب تجديدا لابد من أن يستند إلى تجريب مؤسس و مبني على تجربة كوّنتها خلفية معرفية و رؤى فكرية واضحة"[33]

و عليه فإن التجريب الروائي يسعى دائما إلى البحث عن صيغ جديدة في الحكي، و استحداث الأشكال المبتكرة فيه و التمرد على الخطية السردية القديمة لأنه "كتابة تشتغل على بنيات الحكي ، السرد و الوصف و الفضاء و الزمن و الشخصيات بوعي جمالي جديد(...) من قبل إضفاء الواقع الأسطوري على الواقع و العجائبية و كل ما يتلقى إلى الواقعية السحرية و كتابة التاريخ روائيا"[34].

أي إضفاء طابع خيالي على نص يعمل على تفجير اللغة السردية التي تُمكن السارد من التعبير عن واقعه بطريقة مميزة ، وهي خاصية من خاصيات التجريب.

[31] زهيرة بوالفوس ،التجريب في الخطاب الشعري المعاصر، ص14

[32] عز الدين التازي، التجريب الروائي و تشكيل خطاب عربي جديد ، ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي ، الدورة الخامسة ، 2010 ، ص2

[33] زينة فارح ومفيدة بولشفار، مظاهر التجريب في رواية "عراقي في باريس" لصموئيل شمعون ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي ، تخصص نقد عربي معاصر-جيجل ، 2017/2016 ، ص13

[34] عز الدين التازي، التجريب الروائي و تشكيل خطاب عربي جديد، ص2

و قد سمي مصطلح الرواية الجديدة بهذا الاسم لأنه ينحو منحى التجريب الروائي، باعتباره يغلب عليه التمرد على الأشكال التقليدية و رفضها ، و هذا ما نلاحظه على الرواية العربية الجديدة فهي "تشكيل فني درامي من سماته الأساسية الانفتاح و التحول ، جاءت نتيجة تراكمات كبرى تمثلت في ظهور تجارب جديدة"[35]

يفهم من خلال هذا القول بأن الرواية العربية الجديدة ظهرت نتيجة التحولات التي تمثلت في تجارب فنية، كخلق عوالم خيالية لم تطرقها (تتداولها) الرواية القديمة ، بالإضافة إلى ابتكار تقنيات سردية جديدة.

و عليه نخلص إلى القول : بأن الرواية الجديدة رواية تسعى دائما إلى البحث عن الجديد ، لأن التجريب يسعى دائما إلى استيعاب الجديد و الثورة على كل القواعد السائدة و تجاوز الركود و الجمود ، للوصول إلى الجديد الغير مألوف.

2/ التجريب الشعري:

إن غاية الشعر ليست إثارة المتلقي ، و إنما غايته تنوير العالم بوصفه حاسة كونية و "تجربة إنسانية و معاناة وجدانية و رؤيا جديدة ، واقعا و حلما ، يحتضن مجهول العالم و الإنسان"[36].

فالعربي إذن شاعر بفطرته و تجربته النابعة عن خلفية معرفية ، و غايته تكسير النموذج القديم ، و مخالفة السائد و بالتالي إحداث المغايرة.

"كما يجب الإقرار بأن الشاعر العربي قد شهد منذ القديم إلى اليوم محاولات عدة للخروج عن السائد و النمط الفني المتعارف عليه بدءا بنص الصعلكة إلى نص الخمر إلى نص التفعيلة ، و في كل مرة يدور الخلاف و الصراع. و يظهر أنصار القديم و أنصار الحداثة و التجريب"[37] .

فالتجارب الشعرية بحاجة إلى نفس تجريبي جديد، تتجاوز من خلاله السائد و المألوف.

"و يقرّ بعض النقاد و المعاصرين أن البداية الحقيقية للشعر الحرّ كانت سنة 1947م ، في العراق مع "نازك الملائكة" ، و "بدر شاكر السياب" ، و أن المحاولات التي سبقت هذه المرحلة تعد بمثابة الإرهاصات لظهور هذا النوع من الشعر ، و كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر هي قصيدة نازك الملائكة –الكوليرا–"[38]

و عليه فإن الشعر العربي لم يسبق له أن عرف حركة تجريبية إلا في النصف الثاني من القرن العشرين مع الشاعرة العراقية نازك الملائكة.

"و بهذا فقد ترك المجددون في الشعر بصمتهم الخاصة ، تجلت في مستويات عديدة للقصيدة أبرزها: مستوى اللغة بانفتاح القصيدة على مختلف أنواع الخطاب و توسيع دائرة التناص ، و مستوى الوزن بالتخلي عن

---

[35] زينة فارح و مفيدة بولشفار ، مظاهر التجريب في رواية "عراقي في باريس" لصموئيل شمعون، ص15

[36] خيرة حمر العين ، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط ، 1996 ، ص89

[37] محمد الصالح خرفي ،التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر ، مجلة النحد و التناحد ، العدد4 ، 2004 ، ص37

[38] نازك الملائكة ،قضايا الشعر ، دار العلم للملايين، د ط، 2008، ص35

النظام العروضي القديم ، و تشكيل إيقاع ووزن جديد ، أما على مستوى البلاغة فتجلى في الإنزياح و تنوع الصور الشعرية"[39].

أي أن مجدّدي الشعر أحدثوا عدة تغييرات في القصيدة، فقد كسروا النظام العروضي القديم للتفعيلات، كما ثاروا على التشكيل الإيقاعي للأوزان و جددوا فيه. بالإضافة إلى تنويعهم في الصور الفنية.

بهذا يظل التجريب في جوهره بحثا عن رؤى جديدة ، نابعة عن تجارب شعرية جديدة ، استنادا إلى توظيف تقنيات جديدة و مبتكرة كالتناص من التراث الشعبي و كذا الحداثي..

3 / التجريب المسرحي:

يعد التجريب المسرحي مغامرة تخترق الراهن الموضوعي، بهدف الوصول إلى الحقيقة الفنية؛ هذه المغامرة تبدأ من كلمة مكتوبة و تمتد بلغة الجسد إلى الجمهور. كما أنه "تعبير عن لا معقولية الوضع الإنساني و القلق الأزلي و الانتظار ، و عن هموم كلية مستقرة في أعماق الإنسان(...).

وعي جديد للجمال و بحث ذائب فيه، و إن أكثر الأشياء معقولية تلك التي تبدو لا معقولة في ظاهرها، لكنها تظهر ما نحاول إخفاء مستكشفة أغوار الواقع المكنون"[40].

أما إذا أردنا الغوص في الجذور الأولى للمسرح التجريبي ، فنجده يمتد إلى عهد قديم و هذا ما أكده "فرحان بلبل" في كتابه "المسرح التجريبي عالميا و عربيا" حيث قال: "المسرح التجريبي الأجنبي كان ثمرة قرون تمتد إلى ما قبل ميلاد المسيح ، أما العربي فثمرة لمسرح لا يتجاوز عمره قرنا و نصف قرن ، فقد استطاع المسرح العربي خلال هذه الفترة الزمنية القصيرة أن يولد و يسارع من خطوات نموه ، و يستكمل أدواته مما جعله مؤهلا في بداية القرن الحادي و العشرين أن يقف موازيا للمسرح التجريبي العالمي"[41].

و عليه فإن الصورة التي يرسمها المسرح التجريبي لدى الغرب لم تأت عبثا ، بل جاءت نتيجة تراكم تجارب مسرحية سابقة تعود إلى القرن التاسع عشر ، "و من بين الأسماء التي برزت مناهضة لما كان عليه المسرح في تلك المرحلة "ألفريد جاري Alfred Jary" 1873-1907 ، فقد كانت أعماله التي أبدعها في نصف العقد التاسع عشر بمثابة الشرارة التي أضاءت التجارب المبكرة الأولى في أوائل القرن العشرين"[42].

و بهذا فإن المسرح الحديث لم يظهر و يرجع ذلك إلى عجز المخرجين الذين تمرسوا على تقديم عروض مسرحية تقليدية ، رسخت أقدامهم في الحركة المسرحية ، و سمحت لهم بتكوين رؤى جديدة في المسرح و الحياة.

---

[39] زينة فارح و مفيدة بولشفار ،مظاهر التجريب في رواية "عراقي في باريس" لصموئيل شمعون ، ص11

[40] عبد الفتاح رواس ،نصوص في المسرح التجريبي الحديث ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، د ط ، ص8

[41] فرحان بلبل، المسرح التجريبي عالميا و عربيا، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ط2 ، ص41

[42] ياسين النصير ،أسئلة الحداثة في المسرح الحداثة في المسرح و علاقة الدراما بالمثولوجيا و المدنية و العرفة الفلسفية ، دار نينوى ، سوريا، د ط، 2010 ، ص41

و لكن القرن العشرين حمل شيئا مغايرا في تاريخ الشعوب جراء حربين عالميتين و انعكس ذلك كله على مسارح العالم بما فيها المسارح العربية.

أما عن التجريب في المسرح العربي فقد جاء نتيجة التلاقح مع المسرح الغربي و كذا الترجمات و البعثات الدراسية. حتى يكسب خصوصية عربية فالفترات التي مر بها المسرح العربي لم تكن فترات مراقبة و تراجع و إنما كانت فترات سكون ، كما أن المسرح العربي نمى و تجدد بعيدا عن أي درس فلسفي أو فكري عربي ، إضافة إلى أن تيارات التجديد في المسرح العربي لا علاقة لها بأي جامعة أو درس أكاديمي و إنما "حصلت نتيجة الاندماج في المسرح العربي و البعثات الدراسية و الترجمات التي تعد ترجمات المسرح في ثقافتنا العربية مهمة و كبيرة لم توازيها ترجمة أي ضرب آخر... فالخارطة التي رسمتها تلك الكتب تتبع حسا قوميا أو وطنيا محليا، و ليس حسا نقديا للتجارب في عموم البلدان العربية"[43]. بحيث يمكننا تمييز التجارب الجيدة منها ، و قد تقاربت التيارات ، وتشابهت التجارب، بحسب التقارب الثقافي ، بالرغم من اختلاف اللغات.

و يشكل التراث حلقة وصل بين الماضي و الحاضر ، من خلال ما يقدمه من أفكار جديدة تخدم التجريب "فالمسرح التجريبي مغامرة تتطلب الحركة و تتنافى مع كل ما هو ساكن و جامد"[44].

و قد برز الشكل التجريبي بوضوح عند "فرقة نادي المسرح التجريبي بقسنطينة ، هذه الفرقة انتهجت هذا الأسلوب الجديد اعتمادا على التجريب المحض و محاولة تطوير تقنيات العرض المسرحي"[45]. فهذه الفرقة تعتمد على النصوص المرئية و التي تمزج فيها بين شاعرية الحركة و عنف الكلمة فهو مسرح الصورة و الحركة.

كما برزت عدة فرق مسرحية تسعى إلى التجديد و التجريب "فمسرح الهواة قد بدأ في السنوات الأخيرة ينتعش بطريقة جديدة ، فمنذ المهرجان الثاني و العشرين لمسرح الهواة بمستغانم تحولت فكرة الخطاب السياسي إلى فكرة المسرح التجريبي أي بحث و تجريب و جماليات فنية"[46].

في الأخير نخلص إلى القول بأن المسرح التجريبي يعتبر مختبر المسرح لما يتوفر عليه من حداثة في الشكل المسرحي ، و كذا ابتعاده عن التقليد و تقديم المضمون من خلال التعبير عنه بكل مصداقية ، كما أنه مكّن المبدعون من تجريب كل ما هو جديد و مستحدث في مسارحهم.

[43] ياسين النصير ،أسئلة الحداثة في المسرح و علاقة الدراما بالمثولوجيا و المدنية و المعرفة الفلسفية ، ص114-115

[44] حنفاوي بعلي ،أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط2 ، 2002 ، ص360

[45] المرجع نفسه ، ص 363

[46] المرجع نفسه ، ص361

4/ التجريب القصصي:

تعد القصة فن أدبي قائم بذاته لها شكلها الذي تمتاز به عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، و يرتبط التجريب في القصة بمفهوم كلي يقوم على البحث و التنقيب في البنية الشكلية و المضمونية لهذا الفن ، و يساير متغيرات هذا الواقع ، لأنه "من العبث كتابة قصة تجريبية دون اتصال بين القصة الجديدة ، فإنها تبني معرفة عميقة متصلة بالتراث، ويمكن الانطلاق منها نحو رؤى جديدة و مبتكرة ، و قد تكون أساسا يُنطلق منه إلى فضاء أرحب و أوسع"[47].

و يتفق معظم النقاد و الدارسين على أن الجذور الأولى للقصة القصيرة "كانت في القرن التاسع عشر على يد الأمريكي "إدجار لابو" ، ثم ساعد حجمها و احتضان الصحافة لها على أن تنتشر في سائر أنحاء العالم بسرعة قلّما توفرت في الأشكال الفنية"[48] .

فالقصة القصيرة مع الزمن أصبحت تحمل صبغة محلية أعمق ، و لم يكتف العرب بما هو متوازن لديهم ، بل احتكو بالقصة العربية كما استفادوا من المؤثرات الأجنبية. و بالتالي طمح الكتاب إلى نماذج جديدة تأخذ مواصفاتها من كل ما سبق و تختلف عنه لتطوّر من المفهوم التقليدي للقصة.

أما النضوج الفعلي و المكتمل للقصة القصيرة فكان "عام 1967 بمثابة الصدمة العنيفة ، إذ رافقته حروب مدمرة و مشردون و لاجئون و ضياع للأرض و المقدسات، و كل ذلك جعل المبدع يرتدّ إلى ذاته المأزومة باحثا عن معاني جديدة ، فلجأ إلى الأحلام و الأساطير و الرموز الغامضة و الخيال(...) فإن القصّاصين الجدد ينحون نحو التجديد في شكل القصة و مضمونها"[49].

و عليه فإن القصة القصيرة تعد بمثابة تجربة جمالية ، و عمل إبداعي خلاّق ، مثّل زمن القمع و الانكسارات التي عاشها العالم العربي آنذاك بلغة معبرة تمزج بين الوصف و الرصد و التتبع.

و قد عرفت القصة العربية في الجزائر نضجا ملحوظا مع بداية الثورة ، حيث أطلقت أسرها ، و تخلصت من عقدة الشعر ، بالإضافة إلى الانفتاح الثقافي على العالم العربي. لكن هذا لا يعني أنها أصبحت تتوفر على السمات الفنية الكاملة لجنس القصة. فقد حافظت على البناء الكلاسيكي ، و لم تكن ملامحها و اتجاهاتها واضحة حتى بعد الاستقلال.

إن القصة العربية الجزائرية في مرحلة ما قبل الثمانينات و من خلال الجامعة الجزائرية "تم الاحتكاك بالقصة الجديدة الأجنبية ، كانت أم عربية و هذا التحول الفكري و الاجتماعي في نفس الوقت ، هو الذي أبرز جيلا

---

[47] علي محمد المومني ،الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار البازوري العلمية للنشر و التوزيع ، الأردن-عمان ، الطبعة العربية ، 2009 ، ص33

[48] مخلوف عامر ، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ط ، 1998 ، ص27-28

[49] علي محمد المومني ،الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية ، ص 22 أو/45-46

جديدا من القصّاصين في تشكيل التجربة القصاصية الحداثية المضمونية الجمالية ، و قد استطاعت هذه التجربة أن تؤسس لنفسها فضاءا فنيا لا يمكن تجاهله"[50].

هذا التحول يجلي بوضوح البعد الجمالي و التجريبي لقصة بدأت تخرج عن المألوف، و استطاعت توظيف رموز التجديد و الحداثة.

4/ التجريب الروائي و مظاهره:

يتسم التجريب الروائي بمجموعة من السمات و الخصائص الفنية التي لمست الرواية العربية من جميع جوانبها ، و ألبستها ثوبا فنيا جديدا و مغايرا ، كما وسمتها بسمات فنية جمالية لم تكن موجودة من قبل في الرواية التقليدية ، و كان هذا من خلال استخدام مجموعة من التقنيات الجديدة ، و بذلك حققت الرواية قفزة نوعية في مجال الكتابة .

من أبرز هذه السمات و الخصائص نذكر:

"المكان و الزمان و الشخصية ، و التي تعد من المكونات الجوهرية لبنية النص الروائي ، و ستظل دائما أساس جوهر أي عمل روائي ، و مهما تغيرت بنية هذا العمل ، و مهما خضعت للتجريب ، إلا أنه لا يمكن لأي قارئ أن يتخيل أي عمل روائي دون شخصية أو مكان أو زمان أو لغة سرد"[51].

أي أن الرواية حتى و إن خضعت للتجريب إلا أنها لا يمكن أن تستغني عن مكون من مكوناتها فهي مثل الجسد الواحد ، كما أن هذه العناصر يمكن أن تتعرض لبعض التغيرات التي أتى بها التجريب ، إلا أنها لا يمكن أن تتعرض للحذف أو الإستغناء. لأنها من أهم ركائز العمل الروائي.

من سمات التجريب نجد أيضا: "تعدد اللغات و الأصوات و المرجعيات الثقافية و هذا ما يوسع ممكنات الرواية و ارتيادها بالمجتمعي في علاقتها مع الثقافي، و هذا ما يجعلها جنسا منفتحا على قضايا الإنسان و تطلعاته و أسئلته ، كما أنها تمثل الذات في جميع جوانبها النفسية و الاجتماعية و الثقافية ، و بهذا اتسع أفق الرواية لتزخر بالأحاسيس الإنسانية و الأفكار و الرؤى و المواقف و التجارب"[52].

هذا يعني أن الرواية تتميز بانفتاحها على مختلف اللغات و مختلف الثقافات ، كما أنها أصبحت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمجتمعات كما عُنيت بالتعبير عن المواضيع ذات الصلة بالفرد ، مما جعلها قريبة من الواقع المعاش للفرد.

---

[50] عبد القادر بن سالم ،مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د ط ، 2001 ، ص24

[51] مها حسن يوسف القصراوي ،النص الأدبي بين مصطلحي التداخل و التراسل، رواية "براري الحمى" لـ: ابراهيم نصر الله–نموذجا ، مجلة الجامعة الإسلامية سلسلة الدراسات الإنسانية ، كلية التربية و التعليم العام –جامعة العين للعلوم و التكنولوجيا– الإمارات العربية المتحدة ، المجلد18 –العدد2 يونيو 2010 ، ص1019

[52] عز الدين التازي ،التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص3

فالتجريب الروائي ساهم في إحداث خلخلة على مستوى البنى الفنية "فالرواية و بما أنها نص مفتوح يظل أكثر الأشكال انفتاحا على الأنواع الأدبية الأخرى ، فإن البناء المتشظي للزمن في النص الروائي يظل أكثر الأشكال انفتاحا على الأنواع الأدبية، نتيجة لكسر التتابع و التسلسل ، فيتحول النص الروائي إلى شيء أشبه بالحلم أو الكابوس و لذلك تخرج لغة السرد من نطاق السبب و النتيجة و التسلسل و التحليل إلى لغة الشعر في كثافتها و رموزها"[53].

نجد أن هذه الخصائص لم تكن الوحيدة التي لمست الرواية و غيرت من بنيتها و عرضتها في قوالب فنية جديدة ، حيث تميزت الرواية التجريبية أيضا "بإضفاء الطابع الأسطوري على الواقع ، و أيضا العجائبية و كل ما ينتمي إلى الواقعية السحرية و كتابة التاريخ روائيا"[54].

حيث نجد بأن الروائي قد ذهب إلى إستخدام أساليب و تقنيات جديدة من بينها النزوع إلى الطابع الأسطوري و اسقاطه على الأعمال الأدبية و بالتالي اتباع قالب إبداعي جديد و مغاير لم يسبق إنتاجه من قبل.

من بين الخصائص أيضا: "إعتماد هذه الكتابة الحداثية تقنية البنى و التقطيع إلى صور و لوحات مستقلة تحمل رؤية فنية موحدة و تعطي إنطباعا و موقفا موحدا"[55] .

من أهم السمات التي تمزيت بها ، الرواية التجريبية: توظيف التراث حيث قام الروائي بتوظيفه "وفق رؤية جديدة تتماشى مع الغرض الذي يريده هذا الأديب"[56].

كما أن هذه الكتابة تتجه إلى "تكسير القوالب النمطية الكلاسيكية و الثورة على الجمود و التي تعني عدم القدرة و القابلية للتطور"[57].

أي أن الرواية و بعد أن اتجه كتابها إلى خلق أساليب أخرى للتعبير، لم تعد تُعنى بالقواعد التقليدية التي كانت من قبل موجودة بل سعت إلى كسر الرتابة و الركوض الذي اتسمت به الرواية التقليدية و إعطاء كل ما هو جديد و مغاير.

لقد ارتادت الرواية التجريبية عوالم مختلفة جعلتها تتميز و تختلف عن الرواية التقليدية، و من بين هذه العوالم:

[53] مها حسن يوسف القصراوي ،النص الأدبي بين مصطلحي التداخل و التراسل ، ص1020

[54] عز الدين التازي ،التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص2

[55] حسن عليان ، تقنيات السرد و بنية الفكر العربي، دار الان ناشرون و موزعون عمان –الأردن ، د ط ، د ت ، ص32

[56] المرجع نفسه ، ص14

[57] المرجع نفسه ، ص32

"عوالم الحلم والفانتازيا ، و التي تمثل قدرة الإنسان على تجاوز واقعه اليومي ، و ذلك باعتبار أن التجريب لا يفرق بين الواقع و الحلم"[58] .

و نجد أن هذا الأخير قد تجسد في العديد من الأعمال الروائية، و التي اتخذ كتابها من التجريب طريقا جديدا لهم.

من بين الخصائص التي تميز بها التجريب الروائي أيضا أنه "لا يسعى إلى اعتبار الرواية وثيقة اجتماعية أو تاريخية بل إنه يتعارض مع مفهوم الوثيقة لينتج خطابا ، إن كان يحاكي الواقع فهو يبني واقعا آخر عبر التخيل الروائي ، و هو ما يمثل الواقع في الرواية لأنه واقع له خصوصيته التخيلية، وامكانية وقوعه في الإحتمال لأنه يحفل بالكذب الروائي، فهو يؤسس لخصوصية النص الروائي، وقراءته و خصائصه النوعية من حيث اشتغاله على التجاوز و التخطي ، و تحديد العوامل الروائية من رواية لأخرى"[59].

كما أنه "يقف ضد التقليد و يرفض التنميق و النمذجة ، لأنه كتابة متناسلة من مداد الكتابة تتمرد على كل ما هو جاهز و منجز سابقا"[60].

هذا يعني بأن الروائي يذهب إلى التعبير عن الواقع و لكن بطريقة مختلفة و مغايرة ، عن طريق خلق واقع تخيلي في الرواية ، من خلاله يلجأ إلى تجاوز الواقع و تخطيه، و يسعى إلى بنائه في قالب روائي جديد.

نستنتج في الأخير أن التجريب و بكل التقنيات التي أوردها على الرواية أشكالا قد ساهم في خلق قوالب فنية جديدة، كما أنه أعطى للرواية أشكالا جديدة ميزتها عن الرواية التقليدية. و مكنتها من تجاوز النمطية و التقليد التي انطبعت بها الرواية التقليدية.

[58] عز الدين التازي ،التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد ، ص3

[59] المرجع نفسه ، ص4

[60] المرجع نفسه ، ص ن.

الفصل الثاني:

مظاهر التجريب في رواية النهر يعض على ذيله

أولا : جماليات التجريب على مستوى العتبات النصية

يسعى النص المعاصر إلى الاهتمام بالعتبات النصية اهتماما كبيرا بعد ما كانت في وقت مضى ذات قيمة هامشية ،و يعود هذا الاحتفاء إلى ضرورتها القصوى في الكشف عن مكامن العمل الإبداعي و قيمته الفنية و الجمالية فهي إذن: "نصوص موازية تمتلك وظائف عدة و أهداف تعيين الفرض من التأليف و طريقة تنظيميه ...."[61]. و نحاول عبر هذه القراءة تقديم مقارنة تطبيقية تفاعلية لعتبات رواية النهر يعض ذيلها بنية و دلالة ،و من ثم الوقوف على أهم ملامح التجريب فيها و هي:

1- الغلاف الأمامي:

هو أول عنصر يواجه القارئ و يساعد في فهم طبيعة الجنس الأدبي، يعرفه حميد الحميداني بقوله أنه :"فضاء مكاني لأنه لايتشكل إلا عبر المساحة ، مساحة الكتاب و أبعاده، غير أنه مكان محدود و لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال فهو مكان تتحرك على الأصح عين القارئ، إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[62] .

ويتكون غلاف الرواية محل الدراسة من عدة أيقونات هي:

1-1 العنوان:

يعد العنوان المفتاح الرئيسي الذي تقع عليه عين القارئ لأول وهلة، ولذلك فالعنوان الجيد المستفز للمتلقي هو صفقة مربحة للمؤلف و منه:

"النهر يعض على ذيله"عنوان لم يقم اسماعيل غزالي باختياره عبثا، و إنما تختفي خلفه قصدية جلية، حيث جاء على صيغة اسمية، و للوقوف على دلالته التركيبية لابد من تفكيكه إلى : النهر و هو مبتدأ مرفوع و خبره الجملة الفعلية 'يعض على ذيله' هذا من الجانب النحوي.

أما معنويا فالنهر مسطح مائي يصب في البحر و قد جاء توظيفه في العنوان مجازيا: فهل للنهر أسنان حتى يعض؟؟ و هل لديه ذيل أيضا؟ ، وبالعودة إلى مضمون الرواية و فصولها نجد تكرارا رهيبا لهذه اللفظة بمعدل مرة إلى 3 مرات في أغلب الصفحات و هو ما يؤكد العلاقة الوطيدة بين العنوان والمتن الروائي وهو ما يوصلنا إلى المعنى التالي: النهر هو البداية و ذيله هو النهاية إلى المنبع و المصب أما عملية العض فهي الإنطلاق من أحدهما للوصول إلى الآخر و العكس وهو ما فعلته شخوص الرواية ذات العلاقة الوطيدة بنهر "أم الربيع".

[61] صلاح الدين محمد ، شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم ، مقال ضمن مجلة دراسات موصلية ، ع22 ، 2013، ص117

[62] حميد الحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط1 ، 1991 ، ص56

و قد تكرر العنوان في الصفحة الأولى و الثانية التي تلي الغلاف ، و كأن بالكاتب يود من القارئ أن يخلد هذا العنوان في مخيلته ويربطه بمختلف أحداث الرواية . وبما أنه رمز مكاني مفتوح فإنه يشكل الامتداد الشاسع و العميق لغموض وترابط و تلاحم أجزاء الرواية مع بعضها و البعض.

1-2 اسم المؤلف:

يعتبر اسم المؤلف مناصيا مهما لايمكن تجاهله أو المرور على تموقعه "لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فيه نسب هوية الكاتب لصاحبه، و يحقق الملكية الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للإسم إن كان حقيقيا أو مستعارا"[63] . وقد ورد اسم المؤلف : اسماعيل غزالي في أسفل لوحة الغلاف الأمامي و موازيا لعنوان الروايـة.

1-3 دار النشر:

كثيرا ما ترددت دار النشر في أحد زوايا الغلاف الأمامي للعمل الروائي، وقد جاءت ' دار العين للنشر' عموديا في أسفل الغلاف أيضا. و تثبيتها لا يخلو من المقصدية التجارية و الإشهارية...

1-4 التجنيس:

يعد "المؤشر الجنسي محلقا بالعنوان كما يرى "جينيت" فقليلا ما نجده اختياريا و هذا حسب العصور والأجناس الأدبية، فهو ذو تعريف خبري تعليقي، إلا أنه يقوم بتوجيهها قصد النظام الجنسي"[64]

وقد ورد التجنيس(رواية) في أعلى صفحة الغلاف بصورة أفقية توازي العنوان و هذا يؤكد الحضور المتلازم و المتزامن لهما.

1-5 الصورة:

تعد الصورة تقنية فنية وتشكلية مقصودة " بهدف تحفيز القارئ على كيفية التفاعل و التعامل الجدي مع المتن"[65] . يتضمن الغلاف صورتين : الأولى في أعلى الرواية وتتمثل في ذيل أفعى و الثانية في أسفل الغلاف و تتمثل في مجموعة النبتات محاطة بإطار تتخلله بعض الكتابات التي بقيت آثارها فقط. و هي كائنات طبيعية توحي بأن مضمون الرواية يدور في الكثير من جوانبه حول أسئلة كونية تمثل بؤرة مركزية مؤرقة لأبطال الرواية، خصوصا أن العودة إلى بعض تفاصيلها يجعلنا نلاحظ حضور نبات الدفلى بكثافة و نباتات أخرى، أما الثعبان فقد تناقلت بطلات القصة دوره الأسطوري في الحصول على محبة الرجال والظفر بهم.

---

[63] عبد الحق بلعابد ، عتبات من النص من المناص، جيراجنيت ، منشورات الإختلاف ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، ط1، 2008، 63

[64] المرجع نفسه ، ص89

[65] يوسف الإدريسي، عتبات النص ، بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي و المعاصر منشورات مقاربات، ط1 ، 2008، ص73

أما الألوان: والتي تعد رسالة غير لغوية " وكيفما قلبنا النظر في مبحث الألوان وجدناه وثيق الإرتباط بالإنسان في حله و ترحاله في سلمه و حربه ومعتقاداته وعادته و تقاليده، وفي كل جوانب حياته و تجربته الوجودية""[66]

وبالعودة إلى الألوان الموجودة على صفحة الغلاف نجد:

- **اللون الأصفر**: بتدرجاته المختلفة من الفاتح إلى الداكن على طول الصفحة مع وجود بقع صفراء في أماكن محددة. وهو يدل على الحزن والموت و البؤس والذبول و الإنقباض والشحوب و الآلام، وهو ما يتطابق فعلا مع فجائيه أحداث الرواية و حضور تيمة الموت بشكل كلي يطال شخصيات المتن الروائي بنسبة 95٪.
- **اللون الأسود**: كان حاضرا في أغصان النبتات الموجودة في الصورة إضافة إلى ورود عنوان الرواية بلون أسود ويتعلق الأمر بالحروف جميعها ولكن دون نقاط و كذلك الحركات (ُ/ ً) ، وهو رمز للموت و الفجع و الألم و الحداد و الهموم و غيرها. وله ارتباط وثيق بما يحويه داخل الرواية.
- **اللون الأحمر**: يتجلى في كلمة ""رواية"" و اسم مؤلف الرواية ""اسماعيل غزالي ""إضافة إلى نقاط حروف العنوان و إطار النبات و جزء من الأفعى، وهو إن دل على شيء فإنه يدل على أمرين: أمر سلبي يتعلق بالدم و القتل و الخطر و أمر إيجابي يتعلق بالوصال و الحب و الإثارة وهو ماتجسده العلاقـات الجنسيـة بين شخوص الرواية إضافة إلى حالات التمرد و القسوة و الغضب.
- **اللون الأخضر**: الذي تمثل حضوره في أوراق النبات ، و هو يدل على الطهارة والصفاءو السلم و الاستقرار و السعادة و هي القيم التي تبحث عنها مختلف الشخصيات.

[66] شكري بوشغالة ، رمزية الألوان من المقدس الديني إلى السياسي، مداخلة ضمن الندوة الدولية حول الرمز و الصورة و إنتاج المعنى، كلية الآداب، صفاقس، 24-25 أفريل 2014، ص4

2-الغلاف الخلفي:

تعد الوحدة الخلفية للغلاف قطعة مهمة""لا تقل عن قيمة محتوى الوحدة الأساسية فهي امتداد طبيعي لها و لمحتوياتها لكلمة الناشر والتعريف بالكتاب و مجموعة الألوان القابعة فيها وصورة الكاتب او الكاتبة إن وجدت وإعادة شعار دار النشر""[67]

و بالعودة إلى رواية "النهر يعض على ذيله" نجده لا يتوفر على العناصر المذكورة في التعريف السابق جميعها حيث اقتصر الأمر على شعار دار النشر في أسفل الصورة إضافة إلى حضور اللون الأصفر بتدرج واحد فقط.

أما الجديد فيها فتمثل في:

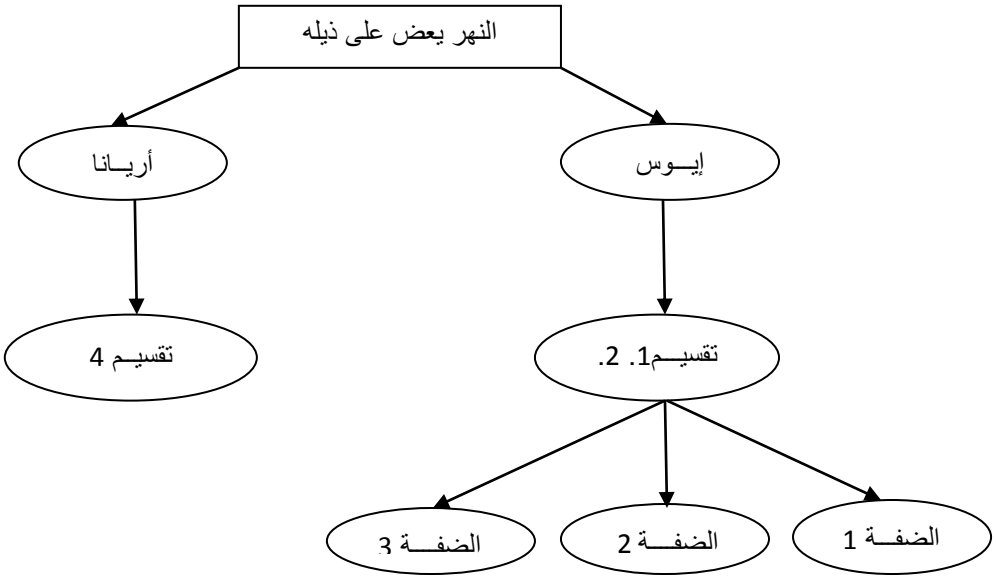
- إعادة الصفحة الأولى (ص7) من الرواية
- تكملة رأس الأفعى الذي ورد ذيلها فقط في الغلاف الأمامي، والمفاجئ فيها توفرها على 7 رؤوس (6 متشابهة و آخر مختلف تلتف الستة حوله و هي تفتح فمها) مع المحافظة على نفس اللون.
- ذكر مصمم الغلاف: "غادة خليفة" عموديا.
- حضور حصان ذو جناح واحد (الحصان يميل إلى اللون القرمزي و البني الفاتح بينما جناحه أخضر نصفه ونصفه الآخر مخطط)، مع وجود كتابات غير مفهومة في رقبته و هو ينظر للأعلى.
- وبالعودة إلى مضمون الرواية نجده له علاقة به (حيث هناك الحصان أملاًل، و الحمار الذهبي لوكيوس ابوليوس، و البراق الموشوم على جسد عروس النهر ...).

[67] أبو المعاطي خير الرمادي ، عتبات النص في الرواية العربية المعاصرة ، مقال ضمن مجلة مقاليد، ع7 ، ديسمبر2014

3- التقسيمات الداخلية :

بعدما تم الحديث عن الفضاء الخارجي الذي شغلته كلا من الوحدتين الأمامية و الخلفية يتم الإنتقال إلى الفضاء الداخلي الذي شغلته مضامين الرواية و تقسيماتها حيث تقوم على قسمين: الأول 1أريانا {هذيان زهرة الدفلى} والثاني إيوس{الباب الخلفي الجنة}.

وكل قسم بدوره مجزأ إلى عناوين فرعية، وسنوضح ذلك بالمخططات التالية:[1]



I. أريانا

1) الخروج من برودواي(ص7_12)	18) زهرة خشخاش عزلاء(ص107_111)
2) بيغاسوس (ص 12_22)	19) المستحمة و النهر (ص 11_ 117)
3) عروس النهر(ص22_24)	20) روما(ص117_119)
4) سبع حيات نبق(ص25_34)	21) دالوس(119_ 127)
5) حجر لحزوم الكينونة(ص35_38)	22) معبد إيزيس(حقل مارس)(ص127_129)
6) آنسة Sanyo داوودو سيان(ص38_43)	23) برج الساعات النهرية (ص129_138)
7) ألف ليلة و ليلة(ص44_46)	24) مرفأ أوستيا (ص138_ 140)
8)رجل البريد(ص47_ 53)	25) حكاية الساعة الرومانية (ص140_156)

9) النهر و المكتبة(ص 53_54)	26) ساحل كانخاريا (ص157_163)
10) أعراس الشاي إذا تترى (ص55_58)	27)نهر بينيوس(ص 163_165)
11) وشوم عروس النهر (ص58_61)	28)هيباثا (ص165_199)
12) هلوسة الميا زينب(ص61_66)	29) أزمور (ص 199_207)
13)تُقرفصين و زبد النهر(ص66_79)	30) قيافة السمون (ص207_221)
14) يامنة الحوذي و الحصان(ص79_ 85)	31) جبل القيامة(ص222_ 228)
16) كتاب الأحلام (ص91_102)	33) كانديدوس و كتاب ليوسان(ص 236_243)
17) لعبة الموت النهرية (ص102_106)	34) كونشرتو الحصان الأبيض (ص243_246)

II. إيوس:

الضفة(1)	الضفة(2)	الضفة(3)
1) أن تولد بالصدفة في مكتبة (ص283_285)	12) حارس المرمى (ص425_434)	20) المكتبة المتنقلة (ص577_ 590)
2) بائع الكتب المستعملة (ص285_299)	13)بستان ليليان (ص436_454)	21) الوصول إلى برودواي (ص590_ 595).
3) عينان زرقاوان (ص300_304)	14) أستاد الأدب المقارن (ص454_458)	
4) طيف الشاعر (ص304_319)	15) حدائق ليليان السرية (ص458_ 471)	
5) تيوناس(ص320_324)	16) زهرة باخ (ص471_489)	

6) حارس المكتبة (ص325_339)	17وشم أدريانه : _ و _ _ ش _ _ م _ _ أ _ _ د _ _ ي _ _ ر _ _ ي _ _ ا _ _ ن _ _ ه _	
7) كيراموس(ص339_359)	18) ماريا سانشيز (ص516_ 540)	
8) مثلث أيلان و أنهار وغيلان (ص360_372)	19) كتاب الحواشي (ص540_573)	
9) حكاية القرصان (ص372_381)		
10) امرأة على سلم في مكتبة لوكيوس(ص 381_414)		
11) ثلاثون يوما في مكتبة تحت أنقاض الزلازل (ص414_422)		

بعد الاستعراض المفصل لعناوين الفصول و تقسيماتها، نعثر في الصفحة 596إلى غاية الصفحة 600 على شرح مفصل لنقطتين تم المرور عليهما ضمن الرواية، و هي الأحداث المتعلقة بالحادثة مقتل "إيـوس"

حرقا في عربتها وتكفل حارس المرمى بجنازتها، ومن ثمة إعمار الزاوية الدالية بمئات الكتب، وهو الأمر الذي امتعض له أهل قرية "جبل القيامة" وخططوا لحرق المكتبة للقضاء عليه، مات حارس المرمى و أغلقت قضية مقتله بعد اتهامه بالجنون و حرق نفسه.

و هي الأحداث التي جعلها اسماعيل غزالي ملحقا، من باب التجريب الفني من خلال ""ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها السرديات السابقة، مع تخليق منطيقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها و فك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم""[68].

هذه العوالم التي يتحدث عنها "صلاح فضل"، تمثل في الرواية نصا موازيا أي نصا يمكن أن يرتقي إلى مقام قصة منفردة مكتملة المعالم و الخصائص و هذا ما يجعل هوية الرواية منفتحة على هويات أخرى والقراءة الواحدة تفضي إلى القراءات أخرى، فلم يعد الاهتمام مقتصرا على سؤال البداية (شكلا) بل وصل الأمر إلى خلق سؤال النهاية (النهاية داخل النهاية) او(النهاية خارج النهاية).

أيقونة الملحق الختامي إذن:هي مؤشر تجريبي منح الرواية بعدا إيحابيا جديدا على اعتباره لغة سيمائية لا تكتيفي بالعلاقة داخل / خارج، بل هناك ايجاد الثنائيات أخرى متقاطعة { خارج\خارج ، داخل\داخل } وإن كانت منفصلة في نظر القارئ العادي ، فإنها لدى المتمعن يشدة علاقة جسد و روح أو شكل و مادة لا ينفي علاقتهما التلازمية.

هذا من جهة أما من جهة أخرى فقد تم التعريف بالروائي(زمان و مكان ولادته فقط) و إصداراته الجديدة التي تجمع بين القصص و الروايات ما بين 2011م إلى 2015م.

وبعد استعراضنا للعناوين و الفرعية المبثوثة في الرواية بدقة متناهية، تتجلى لنا العناية الفائقة بها سواء من حيث سعتها و حجمها؛ حيث تتجاوز بعض العناوين (20 صفحة) بينما قد تقتصر بعضها على صفحتين فقط . أو من حيث التسمية؛ باختيار أسماء الشخصيات أو أسماء مستعارة أخرى و ما يلفت الانتباه فعلا، ما فعله في الجزء الثاني عندما قسم وشم أدريانه إلى (و ـ ش ـ م ـ أ ـ د ـ ر ـ ي ـ ا ـ ن ـ ه) وهي تقنية ذكية من المؤلف تحمل الكثير من الدلالات العميقة و ملتقى مشاعر عدة و مختلطة في آن واحد "" فكل فصل يحمل عنوان استعاريا تتكفل الرواية بعد ذلك بالتلميح إلى مغزاه وربطه بمجرى النص ككل""[69] . و من هذا نؤكد شاعرية و

[68] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2005، ص5

[69] عبد الملك أشهون، العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق ، ط1، 2011، ص164

جمالية العنواين الفرعية التي تستفز القارئ ليطلب المزيد في الصفحة الموالية و تجعله أشبه عالق ببيت عنكبوت فضولا و حيرة ولذة.

ثانيا_ حركية الشخصية وملامح التجريب:

1_ مفهوم الشخصية الروائية:

تعد الشخصية مكون جوهريا من مكونات السرد على قدمه و حداثته، فلا يمكن أن تقوم رواية بدون شخصيات لما تقوم به من أفعال و أقوال تُحرّك سيرورة الأحداث "" فلا يوجد فعل بدون فاعل ولا يوجد سرد بدون شخصيات، تشمل بصفة عامة الأشخاص الواقعيين او الخياليين الذين تدور حولهم أحداث الحكاية أو القصة ""[70] . هذا من جهة الأهمية التي تحظى بها الشخصية في عالم الكتابة السردية، أما بخصوص التعامل الكلاسيكي و المعاصر مع الشخصية فقد طرأ عليه الكثير من التغيرات، فبعدما كانت تجسد الواقع كانت تجسيد الواقع بحذافيره وتستعير أسماء و أحداث حقيقية، وصل الحد إلى التركيز على ماتقوم بيه وليس صفاتها وملامحها و مسمياتها حيث ""كانت الرواية التقليدية تركز كثيرا على بناء الشخصية و التعظيم من شأنها و الذهاب في رسم ملامحها كل مذهب، وذلك ابتغاء إيهام القارئ أو المتلقي بتاريخية هذه الشخصية ، وماهيتها معا لكن الراوية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشخصية فأعارتها أذنا صماء و عينا عمياء فلم تكن تأبه لها،بل بالغت في إيذائها و التقليل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوأ لها ... فإذا هي مجرد رقم أو مجرد رسم غير ذي معنى""[71]

إذ يلعب الخيال دورا في وضع هذه الشخصيات الورقية من الناحية الفنية أو الثقافية و المبالغة في تحفيزها أو تضخيمها استجابة لمتطلبات الواقع الروائي.

2- تصنيف الشخصيات الروائية:

قبل تصنيفها و التدليل عليها بشخصيات الرواية المدروسة ، لابد من التأكيد على الفرق الشاسع بين الواقعي و المتخيل أي الشخصية الحية و الشخصية الورقية لماذا؟ لأن ""الحياة تفرض علينا وجودا مستمرا ، بينما الرواية لا تفرض على الشخصية الظهور إلا عندما ينتظر منها أن تقوم بعمل لافت للنظر""[72] ويمكن تقيمها على النحو التالي:

---

[70] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، د ط ، 1998، ص38

[71] المرجع السابق، ص48

[72] محمد يوسف نجم، فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 5 ، 1996، ص93

2-1 الشخصيات العجائبية:

تمثل الرواية مثالا حيا للتجريب الفني على عرض الشخصيات الروائية، حيث أضفت على بعضها صفات خارقة للعادة مفارقة لصفات الإنسانية حيث نجد "عروس النهر" صاحبة الوشوم في أنحاء متفرقة من جسمها ، وعلاقتها الغريبة مع النهر "عندها ندّت من النهر شهقة بكر وتغيرت أحواله... فكانت تستشعر بدء ولعه بها و غرامه بجسدها...قرفصت على حافته ذات ظهيرة زانية... فاسترعى انتباهها أن النهر أزبد و دلق رغوته الطاعنة في البياض "[73] .

ويواصل الروائي سرد الأحداث المثيرة بين عروس النهر و النهر الذي حزن لموتها بطعنة سكين ثم نشوب حريق في بيتها و مكتبتها من طرف داوود " حزن النهر لموت عروس النهر... وتحول لونه ، وتغيرت سخنت مياهه ، و أبى مزاجه الصفو أبدا و استطال حداده"[74]

أما الشخصية الثانية التي أضفى عليها الروائي بعض العجائبية فهي أريانا الهندية الحمراء (أو يامنة اسمها الحقيقي) التي عثرت على كتاب في أنقاض الزاوية الدالية فكانت عندما تنام وتتوسده ترى أحلاما غريبة و كوابيس مزعجة "ماداهمها من أحلام في منام الضفة على عشب النهر لم يكن عاديا الذي كان يحدث هو أن صوتا سحريا كان يتلو عليها كتبا في منامها... تأتى لها أن تطلع على مئات الكتب من كل الأضاف..."[75] . هذا فيما يتعلق بأريانا أما أستاذ صفها في الخامسة ابتدائي فقد انتبه لاستعرضها لحكايات من التراث العالمي و هي لاتجيد القراءة و الكتابة ، فبعد ما عاقبها ضربا مبرحا أخذ منها الكتاب و حاول تقليد ما كانت تفعله فكانت المفاجأة:

" نزل المعلم في اليوم التالي إلى النهر كي يجرب ما سمعه من الهندية الحمراء ، استلقى على عشب الضفة، توسد الكتاب السحري وغاب للأبد . كيف ذلك؟ وجدوا جثته طافية في مياه النهر ولم يعثروا على الكتاب الذي كان معه"[76]

2_2 الشخصيات المتخيلة:

تميزت الرواية بتحويل حياة الممثلة المشهورة أريانا ومصورها الشخصي لوكيوس من إطارها المباشر إلى إطارها التخييلي، وهذه الحياة تتخللها تسميات لشخصيات قد تكون حقيقية ولكنها خضعت لإعادة تركيب منها:

[73] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، رواية، دار العين للنشر ، القاهرة، ط1، 2015، ص68

[74] المصدر نفسه، ص73

[75] المصدر نفسه ، ص 95-96

[76] المصدر نفسه ، ص 97

السيدة الإيطالية سالفيا مربية لوكيوس ، دافشي أزمور مربية أيضا ، داوود خال أريانا ، كارولين عالمة الأحياء الفرنسية ، خجمة فلجاء الأسنان ، أستاذ التاريخ صاحب الدراجة النارية ، مدرب النمور الروسي الذي تزوج بأريانا وسافرت معه لتنال الشهرة فيما بعد ، والد لوكيوس الحقيقي صانع المراكب ، المهندس دالوس ، عائشة الزمورية والدة لوكيوس الحقيقيــة ... هذا فيما يخص الجزء الأول.

ونجد أن هذه الشخصيات غير مستقرة من كل النواحي تربطها علاقات: الأمومة ، الأبوة ، التبني ، الحب ، الجنس وتلعب دورا وثيقا في تغيير المسار السردي الخاص بالبطلين (الممثلة و المصور) "وتعمل على تسيير الوقائع (وقائع النص) و التأثير فيها و تغييرها "[77] حيث سبق و ذكرنا عملية القتل التي قام بيها الخال داوود ، فلو لم يقم بفعلته مثلا لواصلت أريانا صحبتها لعروس النهر و ربما تأثرت بها وصارت تشبهها. كما أن الأفعال التي كانت تقوم بها كارولين مع السلاحف التي تجمعها وعلاقة خجمة بالراعي الأثعل ، كانت أريانا شاهدة عليها مما جعل شخصيتها الطفولية تكتسب شيئا من هذه الصفات و التصرفات.

أما بخصوص لوكيوس فنجد " بعد وفات الساعاتي أبي بالتبني ، بشهور معدودة تركت مربيتي سالفيا البيت لأحد أقاربه و عادت بي إلى روما دون رجعة...."[78]

أما الجزء الثاني المرتبط بإيوس التي سميت باسم المكتبة التي ولدت فيها فتعثر على قائمة واسعة من الشخصيات التي لها علاقة بالبطلة و التي ليست لها علاقة بها أيضا ، و من الصنف الأول : المدير الذي اتهمها بالسرقة و جعلها تغير مكان التمدرس ، قرصان أزمور بائع الكتب المستعملة الذي وفر لها فرصة مطالعة الكتب ثم تزوجته فيما بعد هروبا من تحرش زوج خالتها .... معلمة الفرنسية نهيرة ، غيلان أستاذ العربية ، ثيوبناس والدة إيوس ، أيلان ، صديق غيلان ، انهار أستاذة الإسبانية و غيرها .

أما الصنف الثاني فنجد : طيمار ، الطبيب النفسي ، أيلانة صاحبة المكتبة ، الخياطة مايا ، ابنتها يارا ، ليليان، المخرجة ليلى ، أورورا ، ماريا سانشيز ،المحررة الإعلامية ، النخلة واشمة الحناء ، إكوس عامل بالمدبغة ، العنكبوت صديق إكوس ، الرسام الإنجليزي بنيامين رووث ، ليزا روبسنون الجسوسة الإسرائيلية ، عنترة المرشد السياحي ، إلياس راخوف السائح الروسي ، باكوفر نانديز المستشرق و الروائي الإسباني .

[77] محمد صابر عبيد ، سوسن البياتي ، جماليات التشكيل الروائي ، دار الحوار ، سوريا ، ط1، 2008، ص195

[78] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص135

وكلها تفاعلت وشاركت في التلاعب بالنموذج السردي نظرا لعلاقاتها بتيمتي الزمان و المكان حيث نجد مثلا " أثار انتباه إيوس تلك العلاقة السحرية بين المعلمة نهيرة و النهر ، وبقي عالقا في ذهنها كيف قرفصت معلمة الفرنسية على بازلت الضفة طويلا ، كما دمغ ذاكرتها كيف تبولت بمجون تحت نبات الدفلى"[79]

أما الشخصيات الأخرى بدءا بليليان إلى باكوفر ناندير فتربط بينها علاقات الانتقام و القتل و الجرائم المتشابكة التي لايظهر فيها المجرم الحقيقي إلا بعد جهد كبير.

2-3 شخصية القوال:

يتطابق كثيرا ما قاله توذروف على الشخصية التي "أصحبت الفاعل في العبارة السردية"[80] على شخصية القوال التي تسرد الأقوال و الأحداث و الحكايات لغيرها من الشخصيات الأخرى. فنجد مثلا قرصان أزمور "بدا صوت الراوي أو القرصان أجش وهو يوغل في زبد الحكاية...: الأمر يتعلق بكتاب جلي عنوانه 'كتاب الحواشي ' عثر عليه مستشرق برتغالي إسمه 'ماغو' ... و هو يبحث عن أثر المرأة الغريبة كي يسرد تميمته السحرية"[81] ويضيف أيضا "شمّع باب منزل الحبش بعد أن جن جنون سوزانا التي صارت تتقمص شخصيات نساء كل يوم ...غادر المكان..."[82] وهي الحكايات التي شدت انتباه طارق في مدينة مكناس المغربية و التي يرويها بائع الكتب المستعملة الذي يقص على مستمعيه روايات منوعة من كل الاماكن التي يزورها او الكتب التي يعرفها ، وهي تحتمل الصدق مثلما تحتمل الكذب.

2-4 الشخصيات الأدبية و المسرحية (الفنية) :

استعان اسماعيل غزالي بالكثير من الشخصيات الأدبية و أغلبها غريبة ، وقد وظفت على النحو الذي يعمق الحس السردي و تطوراته ، وتأثيراته بناءا على الثقافة الأدبية التي تمتلكها الشخصية الروائية .

فنجد مثلا في الصفحة 305 "مصادفة هذا الطور الجليلة كانت لأستاذ العربية النحيل المدعو غيلان أشبه ما يكون في نحافته و صورته الشاحبة بالشاعر بدر شاكر السياب و هذا سبب لقبه طيف الشاعر أي كأنه طيف السياب"[83] . هذا من جهة أما من جهة أخرى فتستحضر معلمة اللغة الفرنسية نهيرة أسماء شعراء و كتاب عرب و غربيين حيث قامت بترتيبها للوصول إلى الشخص الذي كان يرسل إليها الرسائل و الكتب و

[79] اسماعيل غزالي، النهر يعض على ذيله، ص325

[80] عدالة أحمد ابراهيم ، الجديد في السرد العربي المعاصر ، اصدارات دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ، دط ، 2006، ص70

[81] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله، ص 542 إلى 560

[82] المصدر نفسه ، ص 560 إلى 569

[83] المصدر السابق، ص305

هو طيمار أو كيراموس (الخزاف) الذي وقع في حبها و هم : " مايكل بلومنتل ، نتالي غوربا ، ناظم حكمت ، الكسندر بوشكين... نيكولاي بورن ... قسطنطين كفافيس ، روبرت بلاي... محمد خير الدين ... يوهان فولف غنغ غوته ... عزرا باوند، عمر الخيام ، شارل بودلير... بلافوكو ميخاليتش... طرفة بن العبد ، يهودا كيحاي... نيكولاس بورن"[84]

أما الفتاة الأرجونتينية فكانت مولعة بالكتب ، و موتها الغامض – أرورا – جعل طارق يستحوذ على حقيبة ظهرها وشرع في تهجية أصحاب الكتب "هوراسيوكيروجا و ماثيدو فرناندیز وميجيل أنخيل أستورياس وخوان كارلوس أونيتي..."[85].

2-5 الشخصيات الصوفية:

الملاحظ على هذا النوع من الشخصيات أنه لم يأخد حيزا كبيرا من الرواية حيث نجد " شيدها المتصوف المدعو 'يوسي' فصارت معلمة هندسية شاهقة... حيث تقلد مهام القضاء وتلقين علوم الفقه و اللغة و الأدب"[86].

وهي همزة الوصل التي جمعت بين أريانا وأستاذ التاريخ ليوسان على اعتبار أن يوسي هو جد ليوسان الذي أراد تكرار تجربة جده و الحج برا من سجلماسة و بسكرة وجربة وبرقة و المنصورية.

كما تمت الاستعانة بالشاعر الألماني راينر ماريا ريلكه ليقص حادثته مع الساعة الرومانية ويضع رسالة في زجاجة عثر عليها الساعاتي الذي تبنى ليوكوس "1925/07/11م التقيلت المرأة الفرعونية نعمت علوي ... ألقت بالزجاجة في نهر الراين "[87].

أما في ما يخص الشخصيات المسرحية فقد ورد ذكرها للتدليل على مهارة أريانا التي سافرت إلى موسكو مع زوجها مدرب النمور والتحقت بالمسرح حيث " لعبت لأكسندر أستروفسكي و ستان سلافسكي وفلاديمير نيمتروفيتش دانشينكو و تشيخوف و تولسوي وسكسيم غوركي ... و سلافومير ميروجيك"[88] .

[84] المصدر نفسه ، ص356-357
[85] المصدر نفسه ، ص 457
[86] المصدر نفسه، ص92- 101
[87] المصدر نفسه ، ص 145-148
[88] المصدر نفسه ، ص114

و هي البداية التي جعلت أريانا تلج باب السينما و تصل شهرتها الآفاق مدة ثلاثين سنة.

3_ العلاقة بين الشخصيات (الحوافز) :

إن الكشف عن الروابط التي تجعل الشخصيات الروائية على تنوعها تتشابك فيما بينها ، يوصلنا لمختلف العلاقات المتفاعلة و الناتجة و مدى تنشيطها للمسار السردي ، حيث "لا يمكن دراسة الشخصيات و العلاقات فيما بينها دون الرجوع إلى الحوافز ، ذلك أن الشخصيات حين تقوم بأفعالها وتنشئ علاقات فيما بينها ،إنما تقوم بذلك على حوافز تدفعها إلى فعل ما تفعل "[89].

أما توذروف[90] فيصنف أنواع الحوافز إلى:

- ✓ الرغبة: وتظهر في صور الحب ، الجنس ، القراءة...
- ✓ التواصل: وتظهر في اعلان مكنونات النفس لصديق ما (لوكيوس و أريانا)
- ✓ المشاركة: وتتحقق في المساعدة

وهي أهم الحوافز ومظاهر تجليها في الرواية حيث رسمت ثنائيتي التقارب و التباعد بين الشخصيات ، و سنقوم باستخراج مثال عن كل حافز:

- ✓ "احتدمت رغبته في قراءة الكتب حتى يطور لغته"[91].
- ✓ "انهب جسدي بعد ما نهبت روحي وعقلي يا كيراموس"[92]
- ✓ "أريدك معي في رحلة عاتية طالما أجلتها و قد آن أوانها"[93]
- ✓ "جاءته رسالة منها تطلبه في حل مسألة قانونية بالمؤسسة ، وهكذا رجع اضطرارا ليتدخل في تدارك امضاء و توقيع أوراق رسمية"[94].

الفاعل في الأمثلة السابقة هو : كيراموس / نهيرة / أريانا / حارس المرمي/ و هذه الفواعل تحكمها حوافز مختلفة وعلاقات الفعل التي تتراوح بين الاتفاق و الإختلاف و الصراع و التحرر و التمرد و هيمنة الآنا على

---

[89] يمن العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي، بيروت ، ط 1، 1999، ص77

[90] عدالة أحمد ابراهيم ، الجديد في السرد العربي المعاصر ، ص72

[91] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص 350

[92] المصدر نفسه ، ص354

[93] المصدر نفسه ، ص 9

[94] المصدر نفسه ، ص518

الآخر سواء بطابعها الإيجابي (التغيير، التحرر ، الحب ...) أو السلبي (الكراهية ، القتل، الجهل، العنف...).

3_ تعدد الرواة : الرؤية السردية الحوارية:

يعد السرد" هو الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزاء امن الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان الذي يدور فيهما ، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصيات أو يتوغل في الأعماق فيصف عالمها الداخلي و ما يدور فيها من خواطر نفسية ، أو حديث خاص بالذات ، فالسرد إذن خطاب من خطابات الرواية المتراكبة ؛ خطاب مرتبط بالسارد أولا و بمواقعه ثانيا ، وبالرسالة التي يبثها لمن يسرد له ثالثا"[95]

فمهمة العملية السردية متشعبة و مكملة لبعضها البعض تعمل على المستوى الخارجي الظاهر و الداخلي الباطن، والمقصود بموقع السارد الزاوية أو الزوايا التي يسرد فيها الراوي الأحداث و ليس الراوي هو كاتب العمل كما يخلط البعض بل هما مختلفان. وبالتالي فإن "الرواية المتعددة الأصوات ، ذات طابع حواري على نطاق واسع و بين جميع عناصر البنية الروائية توجد علاقات حوارية أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في موجهة البعض الآخر ، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقى"[96]. وهذا التعدد الصوتي الذي يسمح بدفع السرد نحو الصراع و التطور، حيث توجه الروائيون المغاربة إلى هذه التقنية للخروج من عتبات الرواية الكلاسيكية التي كانت تتميز بحضور الراوي الوحيد الذي يهيمن على مسار السرد من بدايته الهرمية إلى نهايتها.

ويتميز الخطاب الروائي قيد الدراسة "النهر يعض على ذيله" بركونه إلى المقومات المستمدة من "اشتغال الخطاب على رواية الأحداث بشخوصها ووقائعها وفضائها المكاني والزماني"[97]. و التي تستفز القارئ و تبعث الريبة و الشك في نفسيته فليست الرواية قالبا جاهزا هادئ بل مجموعة من الطلاسم و الأسئلة و الإستفهامات التي تنتظر من القارئ أن يفتش عنها بين الشيفرة و الأخرى لعل و عسى يجد السبيل لفهم بعض مغاليقه التي تستعصي على القارئ المستهلك العادي .

و الجديد أيضا أنها تخلصت من سلطة البطل الأحادي ، حيث تداول على الدور عدة شخصيات (أريانا _ لوكيوس/ إيوس _ حارس المرمى). ويظهر الراوي في الرواية عبر الأشكال التالية:

- **الراوي الغائب: Narrateur homodiégétique**

[95] عبد الرحيم الكردي ، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1 ، د ت ، ص112

[96] ميخائيل بختين ، شعرية دويتسفسكي ، تر: جميل نصيف التركي، دار توبقال ، الدار البيضاء-المغرب، ط 1 ، 1986 ، ص59

[97] محمد عمور ، الخطاب الروائي عند حنا مينا المرفأ البعيد نموذجا ، رسالة ماجستير جامعة الجزائر، 1999-2000 ، ص146

ضمن هذا الشكل من القص يُستعمل ضمير الغائب {هو} نظرا لمرونته و بساطة تفاعل المتلقي معه، و غالبا ما يكون موضوعيا ، يعلم فيه الراوي أكثر مما تعلم شخصيات الرواية مستفيدا من مساحة التعبير عن مجموعة من الأفكار و المعتقدات "دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا"[98] .بما أنه غير متضمن في الأحداث.

و نجده في الرواية مثلا صفحة (7) " هو العنوان الصاعق لاحتراق مسرح برودواي... كان المصور لوكيوس قد هرع على تخوم الفجر إلى المكان الفاحم بعد أن هاتفه رئيس تحرير مجلة قيامة وأبدية..."[99]

و الصفحة(22) " أول مرة ستكتشف يامنة بأن لعروس النهر وشوما أيضا على جسدها غير وشوم وجهها وعنقها"[100] و الصفحة (372) " قدّر لإيوس أن تتزوج بائع الكتب الجوال و هي بسن الخامسة عشر ، زواج أبيض أو شكلي بالأحرى ، فلم يحدث أن مسها أو نام معها..."[101] و الصفحة (500) " المدبغة جزيرة معزولة في المدينة منطقة ملغومة مستقلة بذاتها... كانوا يطلقون عليها فيما مضى اسم دار الذهب ، لاذهب كان يستخرج من المكان طبعا فالإسم لا يحل على منجم..."[102]

في هذه المقاطع المختارة رغم كثرة المواقع التي يحضر فيها الراوي غائبا نعثر على علمه بحريق مسرح برودواي قبل البطل لوكيوس الذي قضى ليلته مع الممثلة لوليتا في شقته بحي 'منهاتن' في نيويورك ، حيث توجه لأخد صور المسرح المحترق فجرا . و يعلم أيضا بوشوم عروس النهر المرسومة في جسدها واحدة واحدة قبل ان تكتشفها البطلة أريانا الهندية الحمراء التي كانت ترى وشوم عنقها ووجهها فقط .

كما يعلم بزواج إيوس الشكلي من العجوز بائع الكتب المستعملة و بأنه يعاملها كابنته وليس كزوجة له، وأخيرا يمنح لنفسة مساحة للحديث عن المدبغة التي يعمل فيها إكوس فيصفها و يفسر للقارئ لماذا سميت بذلك الإسم.

❖ الراوي المشارك Narrateur Hétérodiégétique:

يعتمد هذا النوع على ضمير المتكلم {أنا} حيث المتلقي على موعد مباشر مع الأحداث التي تعايشها الشخصيات و بالتالي "ينسى القارئ المؤلف لتوغل الأنا في أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق و يكشف عن

---

[98] عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن)، ديوان المطبوعات الجامعية دالتا ، 1991، ص192

[99] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله، ص7

[100] المصدر نفسه ، ص 22

[101] المصدر نفسه ، ص 372

[102] المصدر نفسه، ص500

نواياها و يقدمها للقارئ كما هي لا كما يجب"[103] ، إذ أن الراوي هنا تكون معرفته محدودة بالشخصيات حيث يقدمها حسب المعلومات التي تمنحها عن نفسها.

ونجده في الرواية مثلا في الصفحة (129) " ولدت في مدينة تنتصب على حافة نهر 'أم الربيع' ... أبي الأصلي المعروف بكنيته اللوكوس كان صانع مراكب و فلك ... أمي المدعوة عائشة الزمورية التي جنّت بعد وفاة أبي ..."[104] و الصفحة (136) " لم تترك أمي الايطالية سالفيا إرث ساعات في قبو البيت ولملمتها عن بكرة أبيها في شاحنة و سافرنا..."[105] و الصفحة (378) " قتلتها... لم اتعمد ذالك ... لم ار مثلها قارئة مثيرة ... ذات مرة جلبت كل ما أملك من كتب الفرنسية و لم أعرض عن غيرها ... جاءتني بتنورة حمراء صدمتني كانت عاتية فخشيت على نفسي من العار ... خنقتها بثوبها لصيقة بالمكتبة ... بلى أنا قتلت المعلمة نهيرة"[106]

في المقاطع الثلاثة المختارة ، نجد حضور ضمير المتكلم الذكوري (لوكيوس/ بائع الكتب المستعملة) فالأول يسرد تفاصيل حياته من ولادته و كيف مات أبويه و الحياة الأخرى التي وجدها عند العائلة التي تبنته.

أما الثاني فيسرد لزوجته إيوس في لحظاته الأخيرة كيفية مقتل أستاذة اللغة الفرنسية نهيـرة و بأن غوايتها له و خوفه من العار عجل بقتله لها دون وعي منه.

❖ الراوي الثنائي Le Duo de narrateur:

هو أن يتقمص الراوي الواحد دورين اثنين يروي بهما حدثا واحدا بطريقتين مختلفتين " فالنص السردي مهما كان أحاديا في هيمنة نمط من الرؤى فإن رؤى أخرى لابد أن تتسلل إليه ، و إن كان هذا التسلسل مشروعا من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة التي تتعارض مع بعض الشخصيات قصد إدانتها ... إن التعددية قائمة في النص بصورة أو بأخرى ، إذ لا يكون ثمة نص لايحتمل التعددية"[107] .وهذه التعددية تسمح بالثراء السردي و تحفيز المتلقي على التفاعل مع التناوب السردي "دافعا إياه إلى التأمل و البحث ومعاودة القراءة "[108]

---

[103] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ، ص195

[104] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص129

[105] المصدر نفسه ، ص136

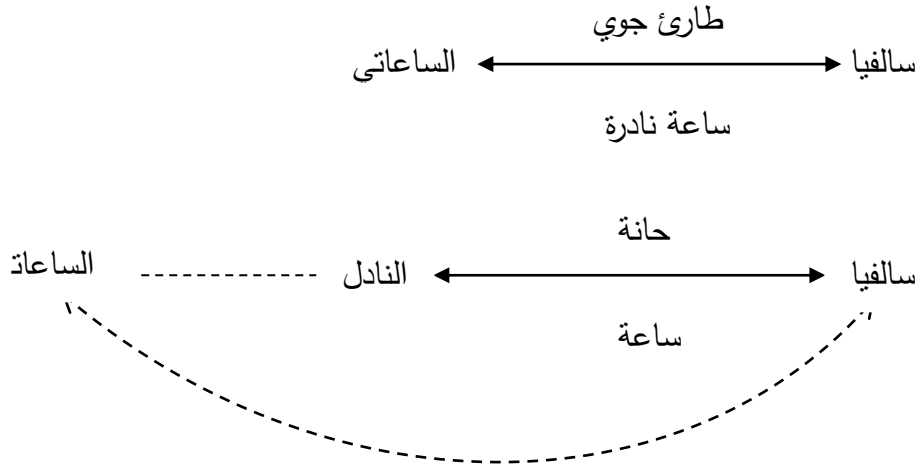
[106] المصدر نفسه ، ص 378 إلى 381

[107] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي ، السرد و الإمبراطورية و التجربة الإستعمارية ، المؤسسة الوطنية للدراسات و النشر ، بيروت–لبنان، ط1 ، 2011، ص134

[108] مواهب ابراهيم ، آليات التجريب و تحولات الخطاب السردي، مداخلة ضمن منتدى الرواية ، الندوة 3 ، 2020/06/27، ص15

بالعودة إلى الرواية نجد أن الشخصيات تقاسمت الأدوار فيما بينها من خلال حضور الراوي الثنائي الذي يسرد نفس الحدث بطريقتين متشابهتين تقريبا حيث نجد "حلت السيدة الإيطالية سالفيا في أزمور بالصدفة بعد جنوح السفينة التي كانت تنقلها من البرتغال إلى الدار البيضاء... حيث جمع قدر الساعة الغامضة سالفيا بأبي الأزموري، أغرمت به و بحرفته... غير أنها أرخت مرساتها في قاع أزمور و لم تغادرها لأي بلد آخر طيلة خمسة عشرة سنة"[109] . و نجد أيضا في صفحة أخرى "ضمن ركاب الباخرة كانت مربيتي سالفيا ، نزلت الإيطالية كيفما اتفق في مدينة أزمور و أقامت في فندق حقير بالقصة ... عرجت على الحانة الفرنسية لتشرب كأسا تعالج به قنوطها و تعبها، و هناك أعجبت بساعة ذات بندول معلق على الجدار ... فلاحظ النادل ذلك و قال لها : لا أنصحك بالإحتكام إلى توقيت هذه الساعة ... هذه الساعة من صنع محلي سيدتي وإن أردت أن تمتلكي مثلها عليك بالساعاتي الوحيد الذي يسكن على ضفة النهر"[110].

يدور المقطعان المكرران حول نزول سالفيا بالمغرب (أزمور) نتيجة لظرف جوي (الضباب) ، غير أن الأول ينتقل مباشرة إلى إعجابها بالساعاتي و حبها له ثم يعود إلى ولعها بالرسم خصوصا على 'أم الربيع' بينما يدخل الثاني في تفاصل تعرف سالفيا على الساعاتي بواسطة النادل الذي رأى اعجابها بالساعة فدلها عليه:



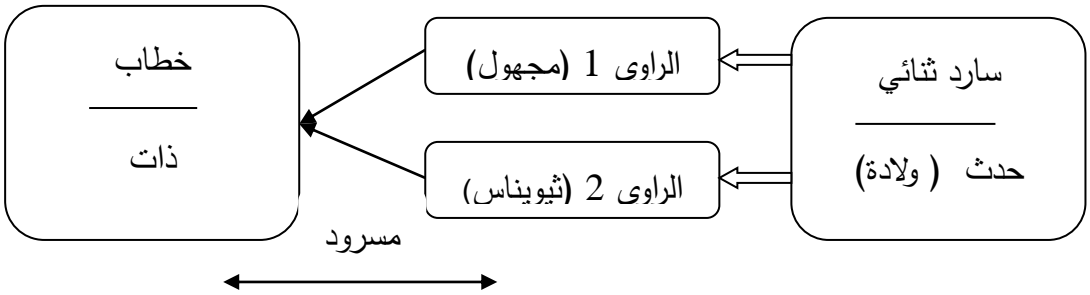
أما في مثال آخر فنجد " على الرصيف شاءت المصادفة الغريبة أن تسقط الفتات الحبلى على إفريز مكتبة و بدأها المخاض... وحدها صاحبة المكتبة وجدت نفسها فجأة أمام لحظة طارئة ... ما يداهم البلدة من غزوة البياض، و مايحدث في مكتبتها من أمر ولادة عجيبة"[111] كما نعثر أيضا في صفحة أخرى "كان نوما غريبا لم

[109] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص131
[110] المصدر نفسه ، ص 150
[111] المصدر نفسه، ص 284

تشهد بلدة الفراشة السوداء لحظة عجيبة و مفزعة ... داهمني مخاضك فأسعفتني جارات ثلاث على الذهاب إلى مستشفى البلدة ... عندها سقطت من فرط المخاض الذي داهمني ، اتضح أنني سقطت بمحاذاة مكتبة فخرجت إلي صاحبة المكتبة"[112].

في كلا المقطعين اتفقا على الحديث عن ولادة إيوس يوم تطاير زبد النهر في أرجاء البلدة ، غير أن المقطع الأول يتولى الراوي سرده في الجزء (2) من الرواية وكيف صادفت ولادتها في المكتبة.

أما المقطع الثاني فتتولى ثيوبناس (والدة إيوس) استرجاعه في أيام مرضها لتحدث ابنتها به و كأنناهنا أمام مجموعة من المرايا متعددة الأشكال و الزوايا ، و كل مرآة تعكس الماثل أمامها إلى ماثول تتداول عليه المرايا الأخرى:



4_ بناء الزمن من منظور التجريب:

على اعتبار أن الزمن عنصر مهم من عناصر التشكيل السردي الروائي فإن الإمساك بتعريف جامع مانع له ليس بالأمر السهل ، لأنه شيء متشظ لانهائي و وهمي أيضا حيث أن "بحث الروائي عن تشكيلات جديدة وتجريبها في النص ينطلق من بنية التشكيل الزمني ... إن شكل البنية يتحدد و يتبلور معتمدا شكل البنية الزمنية في النص"[113] وهذا يعني أن التشكيل النهائي للرواية يعتمد أساسا على التحولات الزمنية التابعة فيه بأشكالها المختلفة و التلاعبات التي يمارسها الروائي على الزمن ويسلطها عليه " فالرواية الحديثة ترتكز على جدل الأزمنة الداخلية ، وتداخل أبعادها وانفتاحها على الآني و الآتي ، وبالتالي لم تعد نهايتها محددة و بنيتها مغلقة كالرواية التقليدية"[114] .

[112] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص 322

[113] مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت-لينان، ط 1، 2004، ص63

[114] المرجع نفسه ، ص 148

وتتأرجح الرواية عموما بين نمطين من الزمن هما: زمن الحكاية أي الزمن الخطي الذي يسير وفق تسلسل هرمي له بداية و نهاية. وزمن السرد أي الزمن الذي تختلط به عمليات التقديم والحذف وغيرها . وبالتالي يحدث اللاتطابق بينه. و بين هذا اللاتطابق نعثر على مظهرين سرديين هما: الاسترجاع و الاستباق اذ أن "الاسترجاع (Retrospection) أو السرد الاستذكاري الذي يعني استعادة أحداث سابقة للحظة ، راهن السرد و الاستباق (Anticipation) أو السرد الإستشرافي الذي يعني كل حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدما"[115].

هذا فيما يخص الترتيب الزمني القائم على مظهري الاستذكار والاستشراف عموما ، و بالعودة إلى الرواية نجدها غنية بالمقاطع الاستذكارية التي تذهب بالمتن السردي إلى أحداث سبقت عملية الحكي.

حيث نجد أريانا تتذكر لحظة ولادتها قائلة : "تخيل ولادة طفلة شتاء ، في بيت أعزل على سفح جبل ... لحظة الولادة تلك كانت السماء تندف ثلجا... عندئذ كانت المرأة الحبلى خارج البيت تطمئن على فرس بيضاء حبلى بالإسطبل..."[116] . وتواصل البطلة سرد تفاصيل حياتها إلى غاية الصفحة(20) و هي أحداث وقعت في الماضي البعيد ، عملت أريانا على استذكارها لمرافقها لوكيوس أثناء صعودهما إلى طائرة بيغاسوس ، وهو ما يناسب الحالة السردية ، ويجعل القارئ في حيرة من أمره وراء تلك الاعترافات دون سابق إنذار حيث عمل هذا الاسترجاع على إعطاء الزمن الروائي نفسا طويلا كلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع جزءا أكبر"[117].

وقد حفلت أريانا في الجزء الأول من الرواية بالعودة المستمرة بالماضي و كسرة الحدود الزمنية لتجسيد التجربة التي عايشتها ، فنجد "تتذكر ثلاثة أعراس من أصل ستة ،أعراس ذات محفل صغير، رقص على طول الليل ، حناء و زغردات ودفوف تنقر بضراوة ، هرج و مرج..."[118] وهو تشخيص لأهم المحطات التي مرت عليها من خلال لعبة الضمائر(هي/ هم / هن). ولاتخلو أغلب الصفات من استرجاعات مختلفة المساحة هذا فيما يتعلق بجزء أريانا.

أما بخصوص جزء إيوس فنعثر على "ست فتيات لعينات دمغن ذاكرته في ست قرى... علاقتهن بالكتب كانت سحرية..." [119] حيث يستحضر أستاذ العربية غيلان قصص الفتيات الست اللواتي أحببن

[115] الصالح نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2001، ص182

[116] اسماعيل الغزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص13

[117] سيرا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د ط، 2004، ص58

[118] اسماعيل الغزالي، النهر يعض على ذيله ، ص56

[119] المصدر نفسه ، ص367-368

الكتب وتعلقن بها فوفر لكل واحدة منهن مكتبة في البلدة التي يقيم فيها. وتتضح فعالية الميثاقص في سد الثغرات السردية من باب الماضي القريب الذي يستحضر اليوميات أو الأحداث التي لا تتجاوز بضعة أشهر ، أو باب الباب الماضي البعيد الذي يستحضر أحداث مرت عليها سنون طويلة و كلاهما يمثل مادة دسمة لزمن المغامرة : " ذات مرة جلبت كل ما أملك من كتب الفرنسية ... ولم أعرض غيرها جاءتني بتنورة حمراء وضجت بفرح طفولي..."[120] يسرد بائع الكتب المستعملة على إيوس لحظة لقائه بنهيرة وعرضها عليه زيارته في مكتبها ثم قتله لها شنقا. و هي عملية القبض على اللحظات الهاربة من الذاكرة على شكل ومضات ذات بعد زمكاني محدد (الليل / المكتبة).

أما الاستباق فجاء أقل بكثير من الاسترجاع ونعثر عليه في تساؤل الرواي عن الصندال البلاستيكي لأريانا و مصيره قائلا : "مصير الصندال البلاستيكي الأخير ، ناذرا ما يصلح لمآرب أخرى عند اهتراءه ، كأن يلحم حزم سطل أو ثلمة باب خشبي أو يصنع منه الأطفال عجلات لشاحنات..."[121]

ونجد أيضا تخمينات إيوس حول ما إن سرقت كتابا من القرصان ، كيف تكون عقوبتها "كانت تعرف لو امتدت يدها إلى مجلد سيفتضح أمرها ... حتما سيزرع مسمار يده تحت فكها السفلي ليخرج من فمها ويعلقها على الحائط ، خمنت وارتعبت بشدة..."[122] .

أما الاستشراف الآخر فنجده لدى حارس المرمى الذي يعمل بستانيا لدى الكاتبة الإسبانية ليليان، حيث و بعد وفاة كل الرجال الذين تزوجوها صارت نذيرة شؤوم عند كل من يرغب في وصالها " فربما الدور القادم سيكون عليه كتحصيل منطقي سيحصل بالقوة و بالفعل ... تلقى ذات مرة هاتفا من دار نشر القط الأسود من شخص غامض قائلا احذر السيدة ، أنت الضحية القادمة "[123] . فالمقاطع المذكورة " تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكانا للاستباق ، توقف لحظة مستقبلية منظور مستقبلي" [124] . وكلها تصب في خانة الانتقال بالحدث الآني إلى المابعد أي المستقبل أي الدفعة القوية التي تنحو منحى التنبؤ أو التمهيد لأحداث قد تحدث فعلا (حيث في المثال الأخير الضحية القادمة كانت ليليان نفسها) واشراك القارئ في عملية الإحساس بحياة الشخصيات و تطورها عبر فصول الرواية .

---

[120] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص379

[121] المصدر نفسه، ص33

[122] المصدر نفسه ، ص293

[123] المصدر نفسه ، ص450 إلى 499

[124] محمد صابر عبيد ، سوسن البياتي ، جماليات الشكل الروائي ، ص215

بعد حديثنا عن الترتيب الزمني الذي غلب عليه الإسترجاع (خصوصا في الجزء الأول الذي تشارك فيه أريانا ولوكيوس استحضار ماضيها على متن الطائرة) . لابد من الحديث عن الإيقاع الزمني الذي يتضمن ما يلي:

1. تسريع السرد:

1_1 الخلاصة:

هي تقنية تعمل على تسريع السرد و يعدها "جيرا جينيت" في كتابه خطاب الحكاية " من أبرز أوجه التسريع السردي ، التلخيص أو الخلاصة التي تعني سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات اختزلها في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرض للتفاصيل"[125] . ونجد ذالك النص في قصة إيوس التي ولدت في مكتبة و أحبت الكتب مذ عرفت الكتابة و القراءة حيث لخصت حياتها من لحظة الولادة إلى وصولها الخامسة ابتدئي أي حوالي عشر سنوات تم سردها في (21) صفحة من (283 إلى 304).

"لم يتبخر الهلع الذي ألم بناس البلدة ، و إن ابتهج أطفالها للزوبعة البيضاء ... على الرصيف شاءت المصادفة الغريبة أن تسقط الفتاة الحبلى...منذ الزج بإيوس في مدرسة وهي تجنح بشكل مسحور صوب الكتب.." [126]

كما نجد تلخيصا لحياة غيلان في صفحتين أي منذ نعومة أظافره إلى العمر 15سنة.

"" حفظ القرآن عن أبيه بالكامل وهو بسن العاشرة ظل غيلان في طفولته يلامس كتب أبيه الصفراء ... مات أبوه وهو بسن الخامسة عشرة وانتقل بين أكثر من عم له أيام الإعدادية و الثانوية ، قبل أن يستقر في الجامعة لمفرده "[127] .

1-2 الحذف :

عنصر من عناصر تسريع المنظومة السردية من خلال التغاضي و السكوت عن بعض الأحداث في الرواية ، ويعرفه الحميداني بأنه " تجاوز بعض المراحل من القصة" [128]

[125] جيرا جنيت ، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي ، منشورات الإختلاف ، الجزائر، ط 3 ، 2003، ص51

[126] اسماعيل الغزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص283-285

[127] المصدر نفسه ، ص 360-362

[128] حميد الحميداني ، بنية النص السردي، ص75

ونجد هذه التقنية في بعض المقاطع من مثل : " هل يعقل أنها اختفت لشهر في بيت طيف الشاعر دون أن تعي ذلك " [129] حيث اختفت إيوس في مكتبة أستاذ العربية لمدة شهر كامل تقرأ الكتب دون أكل و شرب لتنقل بعدها إلى المستشفى في غيبوبة تامة.

"كانت تشكو ذلك الصيف من ضباب لئيم بدأ يعتو بصيرتها... فقدت بصرها تماما ولم يستغرق الأمر إلا أسبوعا..." [130]. فالمقطع يسرد حادثة عمى ثيوبناس والدة إيوس في مدة أسبوع ، محتلا مساحة خمسة أسطر فقط .

"بعد صمت دام ساعة ، شرحت له بذعر أن لا وجهة لها" [131] وهو اختصار اللقاء بين إيوس الشابة و بائع الكتب العجوز ، لتسرد له معاناتها منذ وفاة والدتها فالسكوت دام ساعة كاملة متربعا على مساحة سطر فقط.

ولم تكن المقاطع متواترة الحضور بل تناوبت مع تقنية التلخيض وذلك للعمل على اسقاط بعض المراحل غير المهمة و التي إن ذكرت ستنحرف بالسرد إلى مسار آخر ، فينشغل المتلقي بقصة داخل قصة وينسى غرضه الرئيسي.

2_ تعطيل السرد:

2_1 المشهد :

يقصد به " المقطع الحواري الذي يأتي غالبا في ثنايا السرد بشكل بناء عام للنص ، يكشف عن وجهة نظر الشخصيات التي تتجاوز ، و يأتي عادة بصورة مفاجئة غير منتظرة " [132] .حيث يعمل على إطالة عملية السرد و التفصيل فيها ، ويتم فيه الاستعانة بتقنية الحوار التي تتبادل فيها الشخصيات الكلام فتتجلى أفكارها و تأملاتها و نفسياتها المخفية.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في رواية النهر يعض على ذيله في مواقع منها :

– الحوار بين أريانا و لوكيوس حول الرحلة التي طلبت فيها منه مرافقتها في الصفحة (9-10) " أريدك معي في رحلة عاتية طالما أجلتها وقد آن أوانها"

[129] اسماعيل غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص 314
[130] المصدر نفسه ، ص 322
[131] المصدر نفسه ، ص 338
[132] محمد صابر عبيد ، سوسن بياتي، جماليات التشكيل الروائي ، ص 221

– رحلة؟

– سألها بريبة واستأنفت تحكي بارتعاش لاهب وناهب:

– أجل، رحلة جسورة حلمت بها طويلا ، وحياتي فراغ أسود إن لم أنجزها الآن بالذات..."[133] ، و يمثل المقطع الحواري الحاضر على مساحة تقدر بصفحتين ونصف تمهيدا ذكيا من الكاتب للرواية و توالد الأحداث فيها إنطلاقا من هذه الرحلة.

– الحوار بين لوكيوس وأريانا أيضا حول السفر إلى هيباتيا و التخيلات التي كانا يعيشانها و يتقاسمانها حول رواية الحمار الذهبي للوكيوس أبوليوس على مدار (12)صفحة " أليست برهانيا هي مربية لوكيوس في الرواية؟

– بلى، وربما يكون هذا النزل هو منزلها في ذلك الزمن الغابر

– لا تنسيا إقفال الشرفة عند النوم؟

– المكان غير آمن ؟سأل لوكيوس

– طبعا ليس طائر الفينيق الذي سيداهم الغرفة ، لصوص يا عزيزي لوكيوس لصوص...

– أوقفوا هذه الماجنة...أوقفوا الساحرة..." [134]

– الحوار بين الطبيب النفسي و العامل في مكتبة لوكيوس أبوليوس:

– مرحبا بالزائر الأول

– أنت أول زائر يدشن المكتبة

– الباب الخلفي للجنة ، للكاتب اسماعيل غزالي .

– نمتلك نسخة واحدة منه لو سمحت تفضل معي .

– معذرة قال

– غريب مكان الكتاب فارغ...

– لاأصدق... غير معقول بالمرة [135]

[133] اسماعيل الغزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص 9-10

[134] المصدر نفسه ، ص 166-195

[135] المصدر نفسه ، ص 391-404

والملفت للإنتباه أن الروائي أكثر من المشاهد الحوارية بصفة الحوار الخارجي ، مختلفة الطول و القصر و السعة تجعل زمن السرد يتطابق مع زمن الحكاية .

2_2 الوقفة:

هي عملية إبطاء السرد "فاسحا المجال لآلية الوصف بالعمل و التصوير و التدقيق في فضاء المكان حيث يصل السرد إلى منعطف حكائي يتوجب التوقف من مسح الموجودات الوصفية مسحا وصفيا يساعد في تلقي حيوات السرد على نحو أفضل "[136]

و اللقطات الوصفية في الرواية كثيرة جدا لايسع المقام لذكرها جميعا ، ومن ميزات بعضها أنها طويلة نوعا ما، تجعل القاري يتماهى معها حد الذوبان فينصهر مع تفاصيلها تاركا لمخيلته العنان في ملامسة تلك الوقفات و الإحساس بها.

فنجد " سمع لأثر انتكابه هسيس وتير و هو يتقب أديم التراب كما لو كان برغيا حبط مياهها مسنون كما لو كان مفتولا من أسلاك البرق ، هسيس يلغي هدير النهر و نعيق بومة المستنقعات الإفريقية . يلغي شحاج العقاعق و سقسقه عصفور الشوك الصنوبري ورطانات الوقواق الصقري الهندي ... أما الغريب فأن يتطاير يعسوب غريب بشكل خفيض على مجرى بولها..."[137]

و نجد "حجر معدني أزرق ، مشوب ببياض في حواشيه ، حجر قهوائي ، لين الملمس ، حجر أسود حاد الرؤوس ، حجر مثخن بطين الحرث ، حجر أمهق ، بأشكال هندسية متباينة ، ثلاثي السطوح أو خماسي..."[138]

ونجد كذلك "وحيدة في منزل على السفح ، يحفه نبات الصبار الذي يسور بستانا صغيرا للخوخ و الرمان و المشمش والتين و التفاح و النعناع ، البستان الذي سيتأثر بغواية العصافير و الطيور ، و لا يخلو من ترف أشكالها إلا لماما الشقراق و الزاغ و العوسق و الدخلل و السودق و هازجة الجبهة و ديك الغاب و سيد الجبال و سمامة الصرود..."[139] .

[136] محمد صابر عبيد ، سوسن بياتي ، جماليات التشكيل الروائي ، ص223

[137] اسماعيل غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص25-26

[138] المصدر نفسه ، ص37

[139] المصدر نفسه ، ص 38

وتتميز هذه الاستراحات الوصفية و أخرى بنزوعها نحو القاموس الطبيعي المكثف و هو ما يؤكد غنى المعجم الذهني للكاتب من خلال أنواع الأحجار و الطيور التي يعرفها. والتي وظفها ليشتت عملية السرد ، و إحاطة الرواية بصبغة فنية جمالية ذات بعد كوني طبيعي.

و بالتالي فقد استغل التجريب في الرواية على كسر نمطية الزمن وخطيته و الإشتغال المبالغ فيه على المفارقات الزمنية لخلخة نظام الترتيب الكرونولوجي الواحد و المترابط للحصول على عالم زمني خاضع للوهم و الحلم و الهذيان و الذكريات الحقيقية و المتخيلة.

5_ آليات التجريب في المكان:

5_1 مفهوم المكان :

لايخلو أي عمل روائي من عنصر المكان الذي يعد ركيزة أساسية من ركائز البناء الفني و الدرامي للسرد حيث " لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية كما لا يعتبر معادلا ثنائيا للشخصية الروائية فقط ، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني ، و أصبح تفاعل العناصر المكانية و تضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الادبي "[140]. بمعنى أنه ليس عنصرا إضافيا لا دور له و لا منفعة منه بل إن حظوره يدفع الشخصيات للقيام بمهماتها و قولبة الأحداث وإيهام القارئ بحقيقتها وواقعيتها.

" فما أكثر الأحيان التي يتمكن فيها الإطار البيئي – المكان– من تحديد هوية المنتسبين إليه ، و من هنا كانت العناية به واضحة" [141] لذلك نجد الروائي في حاجة ملحة للبعد المكاني مهما كان نوعه و شكله.

5_2 الأمكنة الحاضرة في الرواية :

بما ان التجريب خروج عن المألوف و النمطية و الركود و السعي نحو التجديد في أي شيئ من خلال تقنيات مستحدثة تتلاعب بالأمكنة و تضفي عليها بعدا نفسيا ووجدانيا. و هناك الأماكن الواقعية بنوعيها المغلقة و المفتوحة و الأماكن المتخيلة. و بالعودة إلى الرواية نحصي أهم الأمكنة _ رغم تعددها _ فنجد:

[140] احمد طاهر حسين و آخرون، جماليات المكان ، دار قرطبة ، ط2 ، 1988، ص3

[141] عبد المنعم زكريا القاضي ، البنية السردية في الرواية ، عين الدراسات و البحوث الإجتماعية و الإنسانية ، ط1 ، 1999، ص 138

5_2_1 الاماكن الواقعية : وفيها مايلي:

❖ **الأماكن المغلقة:**

يعد الانغلاق من خصوصيات المكان في العمل الروائي ، فلا غنى عن هذا النوع من الأماكن لأهميته الكبيرة في الارتباط بالأحداث و الشخصيات . و كثيرا ما ترتبط بالخوف و الحنين و الراحة و الوحدة فتخلق الصراعات النفسية والرغبات الشخصية المتأججة و نذكر منها :

الطائرة / المطار (جون إف كينيدي) / القاعة 11: وهي أمكنة مغلقة مرتبطة ببعضها البعض رسمت الانطلاقة العامة للرواية ، ولحظة ميلاد الأحداث الآتية : بعد السفر و التحليق في السماء على متن طائرة بيغاسوس* فبعد اختبار المقاعد من طرف أريانا و لوكيوس ، بدأت الممثلة مباشرة في الحديث و استرجاع يوم ولادتها في يوم شبيه بيوم السفر الخاص بهما (يوم مثلج / شتاء).

وبعد هذه الأمكنة نجد " ارتعش لوكيوس في مكانه المحاصر في مقعد الطائرة ، الكرسي رقم 7"[142] وهو مرتبط بتأثر لوكيوس بحياة أريانا التي أخذت تسردها له دون فواصل و بإسهاب شديد وهي بداية ناضجة في إيهام القارئ بانطلاق الرحلة الروائية.

الزاوية الدالية: وهي مكان ديني مقدس مرتبط بالمتصوف "يوسي"، وقد ذكرته أريانا في خضم حديثها عن مجريات طفولتها ، وهي المكان الذي وجدت به كتاب الأحلام ، و المكان الذي جمعها بأستاذ التاريخ ' ليوسان'.

المكتبة: فضاء أخلاقي وثقافي ، تكرر ذكره في مواضع كثيرة ، بل على مساحات واسعة من الرواية ، فنجد مكتبة عروس النهر التي تركها لها والدها ومكتبة لوكيوس التي وجدها الطبيب النفسي ، مكتبة ليليان عثر عليها حارس المرمى تحت الأرض مكتبات أستاذ العربية غيلان التي وهبها لسته فتيات من بينهم إيوس ، مكتبة نهيرة بالفرنسية ، مكتبة أيلانة المكتبة التي وجدتها الخياطة مايا تحت أنقاض الزلزال ، مكتبة المحررة الإعلامية ماريا سانشيز... و هي مرادفة للرغبة و التجديد و الحب و الجنس و اللقاءات الحميمية و القتل أيضا. فرغم أنها أفضية ضيقة في نظرنا إلا أنها عوالم واسعة جدا في نظر الشخصيات التي كانت ترتادها و لها علاقة وطيدة بها و نظرة تقديس اتجاهها. إنها صورة من صور التطور البؤرة السردية واحتضانها للمزيد من التفاصيل يجعلها تتأرجح بين كثرة و تنوع الدلالات التي توحي إليها.

---

* خطوط بيكاسوس الجوية هي شركة طيران تركية لها شراكة مع اير لينغوس الايرلندية لها رمز حصان طائر أبيض ، و من جهة أخرى فبيكاسوس هو برنامج تجسس اسرائيلي ينظر : watch <m.youtube.com يوم 2021/04/07- 11:18سا

[142] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله، ص35

البيت /الغرفة/ الشقة : وتحتل هذه الأمكنة مساحة لابأس بها ، على اعتبار أنها العلاقة الأولى التي تنشأ بين الإنسان و المكان ، تكون مباشرة مع البيت الذي يولد فيه أو يستقر فيه ، فهو يمثل " وطن الألفة و الحماية و السكينة ومنه تنبثق التجربة الأولى التي تعد حسب الدراسات النفسية المرتكز الأساس الذي عليه تنبني التجارب اللاحقة"[143]

ومن الأمثلة الكثيرة الواردة نذكر منها:

" تخيل ولادة طفلة شتاء في بيت أعزل على سفح جبل"[144] وهو البيت الذي شهد ولادة أريانا و بالتالي فالعلاقة بينهما هي علاقة ألفة وحماية و اطمئنان أي : {تواصل} "نهض رجل البريد وشد على زوجته من يدها وسحبها إلى البيت"[145] ويمثل البيت الذي جمع بين رجل البريد و زوجته الثانية عروس النهر ، لكن دلالتها الحقيقة تنحرف عن الايجابية المألوفة وهو بؤرة تصادم و شجار و اضطراب بينهما أي علاقة {صراع} " شقته التي استاجرها بشارع غويا ... بعد مغادرة الضيوف طلت ليليان في الداخل كانت تلك هي المرة الأولى التي سيلج فيها البيت المثير"[146]

وهي أمكنة جمعت بين حارس المرمى الذي عمل بستانيا لدى ليليان ثم شاءت الأقدار أن تقوم بينهما علاقة عاطفية انتهت بموت ليليان قتلا في بيتها أي وجود علاقة {حضور/ غياب}.

❖ **الأماكن المفتوحة** :

تعد الأماكن المفتوحة نقيضا للأماكن المغلقة لتميزها بالحرية و الشساعة فهي لا محدودة و لا نهائية ، إذ تمثل: " الفضاء الذي يمتد به القاص للخروج إلى الطبيعة الواسعة يمثل حقيقة التواصل مع الآخرين ، و الحركة و التوسع والانطلاق ، وقد كان للأماكن المفتوحة دور بارز في تطور الأحداث وحركة الأشخاص وصراعها حيث تكون الأحداث فيها مختارة بعناية القاص و حنكته..."[147]

وقد رسم الكاتب صورا مختلفة للأمكنة المفتوحة التي حضرت بقوة في المتن الروائي ، حيث تحتل النسبة الأكبر مقارنة بالنوع المغلق وهو ما يمنح الشخصيات حرية مضاعفة في الحركة و الإدلاء بمكبوتاتها النفسية ، وقد

[143] خليل شكري هياس، القصيدة السير الذاتية (بنية النص و تشكيل الخطاب)، عالم الكتب الحديث، ط1 ، 2010، ص 260

[144] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص13

[145] المصدر نفسه ، ص 50

[146] المصدر نفسه ، ص 435-441

[147] عماد علي سليم أحمد ، المكان القصصي ، مقال ضمن مجلة ديوان العرب ، الخميس 31 كانون الأول(ديسمبر) 2009

أخذ المكان المفتوح حقه من الوصف و الشاعرية و المعاني العميقة التي تخرج به من مجرد مكان مألوف معروف إلى مكان أخر _وهو نفسه_ مليئا بالغرابة و اللامألوف . و نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

_ **النهر**: فنجد نهر أم الربيع الذي يعتبر المكان الأول و الرئيسي الذي ترتبط به حياة الشخصيات في الجزء الأول خصوصا أريانا _ عروس النهر_ ، وقد أضفى عليه الكاتب صفات الإنسان {أنسنة الطبيعية} و الدليل "سكرى بهذيان النهر وهسيسه الذي يلاعب جسدها فتنضج له فجوات الفتك" [148]

كما نعثر أيضا على سلسلة من الأنهار تم ذكرها حارس المرمى عند التعليق على الفصل من رواية ليليان الثانية في مداخلة بإحدى مدرجات جامعة كومبلوتينسي وهي "نهر سردي في برلين ونهر 'التايمز' في لندن ، و'نهر السين' في باريس و ' نهر السبر'في روما و نهر التاج في لشبونة و انتهاء بنهر مانزاناريس في مدريد" [149]. ويظهر الفرق في كون النهر الأول له بعد استراتيجي و سردي مهم على اعتبار انه يمثل المركز الذي تلتف حوله أغلب الشخصيات، عكس الانهار الأخرى التي يستعرض فيها الكاتب ثقافته النهرية.

_ **وادي المئوبين**: لا يبتعد الكاتب كثيرا عن المسطحات المائية حيث أتى ذكره على هذا الواد في الدسكرة "سكان يعيشون فوق مائة سنة في الغالب ، ولا ينفق تحت هذه النسبة منهم إلا مانذر" [150]. وحضور القليل في إطار استرجاع أريانا لحياة والديها "ميسان و بيسان ".

_ **المحيط الأطلسي** : الذي يصب فيه نهر 'أم الربيع' و المكان الشاهد على بطولات الدسكرة وقبائل آيت سكوكو ضد الإستعمار الفرنسي.

_ **المدينة / البلدة**: يعد هذا النوع من الأمكنة عنصرا ضروريا لاغنى عنه في أي عمل روائي بما أنه وسيط حيوي بين الأشخاص و الأزمنة سواء من الناحية السلبية أو الاجابية ، أو همزة وصل بين حياة الشخصية وتجربتها النفسية ويظهر ذلك في الرواية:

- " يحلق في طائرة صوب روما مدينة مربيته سالفيا " [151].
- "ولدت في مدينة ...عند المصب المدهش...اسمها أزمور" [152].

[148] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص67
[149] المصدر السابق، ص445
[150] المصدر نفسه ، ص 20
[151] المصدر نفسه ، ص 17
[152] المصدر نفسه ، ص129

- "فبلدة ولادتها الفراشة السوداء لم تمض فيها إلا بضعة شهور ولاذت بها أمها إلى مدينة المدارس المتاخمة " حافر الذئب الأبيض" وها هي ذي الآن في بلدة ' الأبراج السبعة' ..." [153] .
- " دله على المكان الذي هربها إليه: مدينة طنجة" [154].
- " لم يكن مقررا أن يزور الرسام الانجليزي ... مراكش ... بدعوة من كاتب أمريكي يقيم في مدينة البوغاز" [155]
- " دخلت إيوس نيويورك وعرجت بعربتها إلى شارع برودواي..." [156]

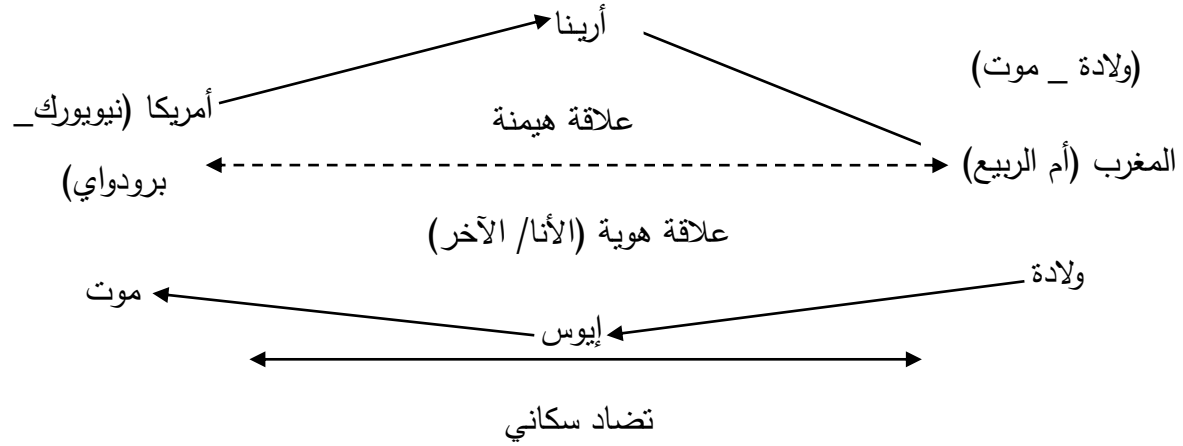
كلما يوجد في هذه الأمكنة أنها تقيم علاقة خفية بين ' الهنا' و ' الهناك' أو 'الأنا : المغربي' و الآخر الأوروبي : الأمريكي' ، ومدى الصراع الظاهر و الباطن القديم و الجديد الذي يطبع الثنائيتين وهي ليس سوى تمظهرات لفضاء واقعي مفتوح على كل الاحتمالات يلخص ثقافة " التقابل بين الأعلى و الأسفل"[157] .

رغم أن الكاتب يقلب هذه المعادلة و يجعل شخصيات الرواية تهرب من الآخر لتعود إلى الأنا وتحاول إحيائها بكل الطرق.

إذا نجد الأخر المستعمر ، الآخر المجرم ، الآخر الشاد ، الآخر المريض نفسيا ... وبالتالي تمثل المدن المذكورة اسقاطها لحالات التوتر و التهميش و التحولات و الأخطاء والاغتراب و الرفض ، إذن هي عالم الإسقاطات و الاختلافات و المفارقات و إنتاج الدلالات.

وعند التعمق أكثر في جدوى الحضور المغربي / الأوروبي / الأمريكي نجد أنفسنا أمام ثنائية الحركة و السكون أو الإقامة و الرحيل و هو ما تجده مثلا في مغادرة أريانا لنيويورك إلى 'نهر أم الربيع ' وتموت هناك بينما تفعل إيوس العكس وتغادر إلى نيويورك لتموت حرقا في عربتها .

[153] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص 305
[154] المصدر السابق، ص 457
[155] المصدر نفسه ، ص 496
[156] المصدر نفسه ، ص 590
[157] يوري لوتمان ، سيمياء الكون/ تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 1 ، 2011، ص38



5_2_2 الأماكن المتخيلة :

يتميز هذا النوع من الأمكنة بصفة التغريب و الخيال ، إذا لا وجود له أصلا و لكن تعامل الشخصيات معه وحضوره القوي في المتن السردي يكسبه أحقية الاعتبار و الحصول على الدلالة و الغاية بعيدا عن الجغرافية المألوفة.

وبالعودة إلى الرواية نجد مثلا:

_ **الفندق:** وهو ما اتفق عليه لوكيوس وأريانا للمبيت فيه اسمه برهانيا ، و هو الحلم الذي كانت تهذي فيه أريانا متخيلة نفسها مع لوكيوس يقلدان حكاية الحمار الذهبي الذي له علاقة بهذا الفندق كما أن الشرفة و الساحة المجودين في المنزل لا يمتان للواقع بصلة.

_ **بيت مليون** : وهو البيت المذكور في رواية الحمار الذهبي ، و الذي وجداه لوكيوس وأريانا ايضا في حلم أريانا .

_ **المكتبة الحجرية:** و هي المكتبة المصنوعة من: "خشب الصنوبر ، تسع كل الحائط ، الحائط يأخد شكل المربع ، وثمة دائرة تتوسط مربع المكتبة ، وداخل الدائرة مثلث عدد الرفوف عشرة ، و كل رف يثقل غضه بمئات الكتب ... فمدت يدها عندما لمسته اكتشفت حجرا..."[158]

[158] اسماعيل غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص 175-176

ـ **الحانة** : وهي كباقي الأماكن السابقة لا تخرج عن إطار الهذيان و التداعي الحر للأحلام ، حيث و بعد تأمل البطلين لمختلف اللوحات المعلقة على الجدار " التفتا وجدا الحانة قد امتلأت عن آخرها بالندماء ، والصخب تتطاير أشلاءه بكل جهة..."[159]

ـ **الغابة** : و التي تمثل المكان المفتوح الأخير الذي عرجت عليه أريانا و لوكيوس بعد الوقوف مطولا أمام تمثال لوكيوس مقطوع الرأس وهي غابة وردية ، طاغية في القرمز ، غظارية و جلنارية ... المثير أن تكون غابة لنبات أحادي ، وأي نبات؟ شجر الدفلى" [160] .

حضور نبات الدفلى في الغابة يجعل الحقيقية التي سردتها أريانا في يقظتها حول عروس النهر و علاقتها بنبات الدفلى ، مختلطا بالحلم في الطائرة المتجهة إلى المغرب.

وهي عملية الهروب من الواقع إلى اللاواقع والنزوع نحو التعبير عن رؤية الكاتب في الرواية و ما ذكر هذه الأماكن ـبعضها ـ إلا دليل على ذلك فهي لم تكن من باب الإحصاء و الوصف و فقط.

ثالثا التجريب على مستوى اللغة:

تعد اللغة أساس أي تشكيل روائي و الصفة التي تمنحه الهوية و الأدبية و القيمة القرائية و ليست اللغة مجرد حروف و ورموز فارغة المعاني ، بل هي الطريقة الخاصة التي تميز الكاتب عن غيره ، إنها تضع الأسلوب و تصور رؤى صاحبها خصوصا إذا كان الحضور اللغوي متعددا .

يقول مرتاض: " تكون اللغة في الرواية من أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني ، فالشخصية تستعمل اللغة ، او تَوصَف ، أو تَصِف هي بها... ولما كانت الرواية جنسا أدبيا فقد كان منتظرا منها أن تصطنع اللغة الأدبية التي تجعلها تعتزي إلى الاجناس الأدبية بامتياز "[161].

وهو إذا يؤكد على أهمية اللغة في صناعة عناصر و مكونات الرواية من شخصيات وزمان ومكان... يلوح لنا ضمنيا أهمية انفتاح الرواية على التقاليد اللغوية المعروفة و المزج بينها ، أي أنها تصبح حلبة تجريب جديدة تكسر أحادية اللغة ، "وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيئ "[162].

---

[159] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص 177

[160] المصدر نفسه ، ص 187

[161] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص125

[162] المصدر نفسه ، ص 126

وتتلون رواية ' النهر يعض على ذيله ' بألوان لغوية حاملة لسمات تعبيرية مكثفة ، ونلمح مظاهر التجريب في:

1 توظيف اللغة الفصحى :

قام الروائي بالاعتماد الكلي على اللغة الفصحى ــ ماعدا حضور بعض مظاهر التعدد اللغوي ــ وقد ساهمت في تحريك البنية السردية ، و ادخالها في عوالم أخرى ،وسعت من حجم الارتباط بين الرواية و القارئ ، ونستدل بمقاطع من الرواية:

- "كأنما شكّته بمهماز فاقشعر جسده ... بلع ريقة و تساءل..." [163]
- "هاجستها أفكار مارقة ، كأن تسرق زوج أختها البكر..." [164]
- "لم يكن هناك من ند ماء كثر ، والضجة طفيفة ، ثمة موسيقى يونانية عتيقة... "[165].
- " حجرتها الدراسية كانت تنفرد بما يسحرها أكثر ، كانت مكتبة فصلها اللاتشبه أي مكتبات الفصول الاخرى البائسة "[166]
- في غضون تفكيره المؤرق بالطريقة التي ستصله بها رسائل جواب..."[167]
- " أذهله الكم الغفير لقراءاتها ، كلما فتحت كتابا غريبا لم تطلع عليه..."[168]

2- توظيف اللغة الأمازيغية :

على الرغم من الحضور الكبير للغة الفصحى، إلا أن الرواية تخللتها بعض الكلمات الأمازيغية يتولى الراوي شرحها ، وذلك لإضفاء شيء من الواقعية على أحداث الرواية ونجدها في :

- **أصاد:** وهي التسمية التي أطلقها المهندس دالوس على الجسر الذي كان يبتغي منه الشهرة وقهر المستعمر الفرنسي ، وتعني الكلمة "بالأمازيغية حيوان خرافي ضخم وعملاق له أجنحة يطير بها ، ويدلق النار من

[163] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص 15
[164] المصدر نفسه ، ص 83
[165] المصدر نفسه ، ص 175
[166] المصدر نفسه، ص300
[167] المصدر نفسه ، ص 353
[168] المصدر نفسه ، ص 522

فمه فيحرق الزرع ، وغالبا ما تعقبه عاصفة رعد و برق لحظة طيرانه و هو في الأصل أفعى ، إنه تصور شعبي للتنين "[169]

- **أم الربيع**: وهو النهر الذي ربط الكثير من شخصيات الرواية ببعضها البعض ، لما يحيل إليه من هوية وانتماء ألى مكان الولادة و النشأة ونجده "أم الربيع بالأمازيغية تعني صاحب الأربعين ، كناية عن الأربعين عينا مائية و أكثر التي تشكل منابع النهر"[170]

- **أيوغو**: و هو اسم قرية مجاورة لنهر أم الربيع " القرية الأطلسية المتاخمة لنهر أم الربيع ، وتسمى بالأمازيغية أيوغو أي الثور"[171]

3- توظيف اللغة الأجنبية:

ما يلفت الانتباه أن الكلمات الأجنبية الموظفة أغلبها لا تخرج عن أنواع السيارات ، و التي وظفت كذلك لإعطاء الرواية بعدا واقعيا في بعض جوانبها، و نستعرضها كالآتي:

- سيارة Renault esta fette 800 [172] وهي سيارة بائع الكتب الجوال التي كان يتجول بها في البلاد مع زوجته إيوس

- سيارة كاميونيت Citroen c3 [173]

- سيارة Camion mercedes 410 [174] ، وهما السيارتين الخاصتين بالخزاف "كيراموس أو طيمار" سارق الكتب ،و اللتاني كانا يستعملها لسرقة كتب المكتبات الخاصة و العامة.

- سيارة peugeot403 [175] وهي السيارة التي هرب فيها والد طارق الفتاة الأرجنتينية 'أورورا' بعيدا عن منزله .

هذا فيما يخص المجموعة الأولى ما المجموعة الثانية فتتعلق بمجال كرة القدم و نجد ما يلي:

[169] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص 123
[170] المصدر نفسه ، ص 207-208
[171] المصدر نفسه ، ص 540
[172] المصدر نفسه ، ص 373
[173] المصدر نفسه ، ص 401
[174] المصدر نفسه ، ص 402
[175] المصدر نفسه ، ص 456

– كرة ميكازا MIKASA [176] وهي كرة بلاستيكية احترافية ،وظفت للإشارة إلى البداية البسيطة لحارس المرمى و كيف ظهرت موهبته في حيه.

– بيلانتيات Penalties [177] وهي ضربات الجزاء التي ظهرت فيها براعة حارس المرمى في صدها.

أما الفئة الثالثة فنجد ما تتجلى في:

– المصطبة (الكونطوار)[178] وقد تم تعريبها وتناولها من قبل العامة من الناس وهو المكان الذي اجتمع فيه لوكيوس و أريانا في الحانة و طلبا الجعة.

– فثيرينات [179] : والمقصود بها المحلات على تنوعها ، حيث لم تكن إيوس تهتم بما يتعلق بها من ألبسة و أحذية أو دمى ، بل كان اهتمامها منصبا على الظفر بالكتب و عناوينها الجديدة.

و بالتالي فإدراج هذه المجموعة الأجنبية في ثنايا النص ، ساهم في تشكيل بنية لغوية خاصة ، تتحاور فيما بينها، وتجسد علاقة النص بالقارئ في هيئة جديدة غير التي اعتاد عليها . وهي تقنية ناجحة في استحضار المحكيات و تشخيصها للإيهام بحقيقتها و منبتها الأصلي.

4 توظيف التناص:

يعتبر التناص مفهوما حديثا شق طريقه في الدراسات الأدبية والنقدية لخصوصيته الشكلية والجمالية.

وإذا اعتبرنا النص على حسب تعبير "محمد مفتاح" " مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة" [180] و أخذنا بالتعريف الذي يرى في التناص أنه " يتضمن نصا أدبيا ما نصوصا او أفكارا ، أخرى سابقة عليه عن طريق الإقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذالك من المقروء الثقافي لدى الأديب ، حيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي و تنعدم فيه لتشكل نص جديدا واحدا متكامل " [181]

أن يكون محايدا أو بريئا من التقاطع مع نصوص تعاصره او سابقة عليه، فينتج لنا نص جديدا يمزج بين تقاطبات مختلفة من أجناس وأزمان متقاربة أو متباعدة.

---

[176] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص 425

[177] المصدر نفسه ، ص 425

[178] المصدر نفسه ، ص 175

[179] المصدر نفسه ، ص 293

[180] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء–المغرب، ط1 ، 1985، ص120

[181] أحمد الزغبي ، التناص نظريا و تطبيقيا ، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص ، في رواية رؤيا للهاشم غرايبية و قصيدة راية القلب لإبراهيمي نصر الله ، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ، عمان–الأردن ، ط2 ، 2000 ، ص11

وقد سجل التناص حضوره_ في الرواية _ رغم حضوره الطفيف _ للتأكد على قابليتها للانفتاح على عوالم أخرى مختلفة غائبة عنها ، ونذكر أهم الأنواع الحاضرة في ثنايا الرواية وهي:

1- التناص الداخلي :

هو التناص الذي يكون حضوره في تماهي النص الواحد للكاتب نفسه مع نصوصه الغائبة الأخرى فيستحضرها بأي طريقة كانت، ويكون هذا التقاطع " على مستوى الأسلوب أو على مستوى تقاطع الموضوعات و الرؤى و الأفكار التي تعبر عن هاجس الراوي وموقفه من العالم، بل تتعدا ما إلى الشخصيات التي تجسد رؤاه..."[182]

واشتغال الروائي على هذا النوع من التناص ثم توظيفه في هذيانات الطبيب النفسي الذي أصبح يخيل إليه وجود مكتبة باسم لوكيوس أبو ليوس و فيها كتاب بعنوان ' الباب الخلفي للجنة ' في الرف السابع و عندما يبحث عنه مع عامل المكتبة يجد مكانه فارغا ، وله نسخة واحدة فقط " سحب الكتاب الأول ، كان عنوانه "الباب الخلفي للجنة" ، سحب الكتاب الثاني واستغرب أن يكون له نفس العنوان ، "الباب الخلفي للجنة" ، سحب الثالث و ذهل :كان له نفس العنوان ، تمتم اسم الكتاب الذي لم يسبق أن عرفه 'اسماعيل غزالي'..." [183] لتنشأ بذلك علاقة جدلية بين المؤلف الحقيقي للرواية و المؤلف التجريبي الذي اوهم به اسماعيل غزالي الحقيقي بوجوده وهو ليس كذالك.

2- التناص الخارجي:

يختلف عن النوع الأول كونه يتقاطع مع نصوص مختلفة من مصادر متنوعة سواء كانت دينية أو أدبية أو تاريخية.... وغيرها .

ويعرف أنه " التفاعل بين النص السردي ونصوص سابقة عليه دينية او أدبية أو شعبية ، ولا يمكن أن تقوم رواية دون اعتماد هذه البنية التي تكشف ثقافات الكاتب و توجهه الفكري، عدا أنها تحدد رؤيته و غاياته التي يسعى إليها أثناء بناء المعمار السردي" [184]

---

[182] أمل عبد اللطيف ، التناص في رواية الياس خوري "باب الشمس" ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها ، جامعة النجاح الوطنية فلسطين ، 2005 ، ص 14

[183] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص 388

[184] نورة بنت محمد ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية –دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية– رسالة دكتوراه في الأدب الحديث ، جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية ، 2008، ص 226

ويتم توظيف هذا النوع الذي ينقسم بدوره إلى أقسام أخرى ، لتحقيق الوظيفة الوصفية أو التفسيرية أو الحجاجية وحتى الحوارية ، وتعميق دلالات السرد ، لتغدو تلك التناصات جزءا لا يتجزأ من لعبة التشكيل الروائي. وبالعودة إلى الرواية نعثر على الأنواع التالية :

2-1 التناص التاريخي:

هو عملية استحضار الأماكن و الوقائع و الرموز التاريخية ، لتمكين القارئ من معرفة المرجعيات التي يتكئ عليها النص و علاقته لها و نعثر عليه في:

_ " معركة واد المؤوبين ضد الإستعمار الفرنسي في أوائل القرن 20" [185]

_ " تزامن الأمر مع بداية توغل الفرنسيين في الأطلس ومراودتهم لحاضرة "خنيفرة"، كان" دالوس" يعي جيدا أن تلك المقاومة الشرسة لأشقائه الزيانيين ستخبو ذات يوم..."[186].

_ " المدينة القديمة "هيباثا" و المنطقة إسمها "تساليا" تقع في اليونان، كانت منطقة تابعة للرومان ، تحت إمارة مقدونيا سنة146قبل الميلاد"[187]

وقد ساهمت جميعها في اثراء السرد ، وترك الحرية للمتلقي لكي يسبح بمخيلته في عوالم حديثة وأخرى ما قبل الميلاد ، فيجد نفسه مسافرا على بوابة الزمن بين حيثيات و احداثيات متباعدة في سلم التاريخ.

2-2 التناص الفلسفي:

ينحو هذاالنوع من استحضار الأفكار و الرؤى الفلسفية عبر حوار الشخصية الداخلي أو الخارجي ونعثر عليه في حوار "سالفيا" مع الساعاتي حول فكرة الأبدية :

" اراهن أنك لست ساعاتيا وحسب ... أنت مهندس زمن وربما أعمق من فيزيائي.... "

_ "وما علاقة الشعر بالزمان ، بالأبدية بالأحرى؟"

_ " الشعر وحده بمكانته أن يلمس قاع الأبدية ...وهو والزمن خصمان" .

_ "كأنك جئت تبحثين عن ساعة لقياس الأبدية..."[188].

---

[185] اسماعيل الغزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص 120

[186] المصدر نفسه ، ص 122

[187] المصدر نفسه ، ص 159

[188] المرجع نفسه، ص 152-153.

2_3 التناص الأدبي:

هو حوار أدبي بين النص الأصلي ونصوص أدبية أخرى ، من خلال امتصاصها وإعادة قولبتها بطريقة جديدة تجعل المتلقي يود البحث عنها و الإطلاع عليها أو التوصل إلى براعة الكاتب في الإستحضار و التشكيل واضفاء الجدة على هو مألوف.

وقد أخد التناص مع رواية الحمار الذهبي مساحة شاسعة من الرواية من الصفحة (159_193) و الإستعانة بشخصيات الرواية في الحلم الخاص "بلوكيوس" الذي يعد اسمه أيضا تناصا .

ونجد مثلا في " يجب أن نبحث عن بيت "ميلون"...استوقفهما رجل يبدو عليه من لباسه أنه عراف...لتحرسك بركة ديوفانس..." [189] في "رواية النهر يعض على ذيله". أما في رواية "الحمار الذهبي فنجد " إذ طلبني ميلون لأشاركه عشاءه ، فاستلقيت أمام الخوان... قال ميلون ضاحكا على كلامي: ما أوصاف عرافك ذاك واسمه ؟ فأجبت: هو رجل فارع أسمر يدعي 'ديوفانس' " [190] أما المؤلفات التي ذكرها فهي : " اختصار تعليل الكواكب من زيج البستاني لكاتب أندلسي يدعى أبو القاسم سلمة ابن أحمد المجريطي.... اقتنى لنفس المؤلف " روضة الحدائق " " رسالة في الإصطرلاب" و"كتاب الأحجار".... استغرب أن يكون لمؤلف من نفس القرن و هذا الشريف الإدريسي و عنوان الكتاب ' نزهة المشتاق' "[191]

2_4 التناص التراثي :

يعد التناص التراثي من التقنيات المكتسبة و المتداولة عند الروائيين، و يختلف توظيفها وطريقة التعامل معها من كاتب لآخر.

وبالتالي فالعادات و التقاليد المتربسة في الأذهان لا يستطيع التخلص منها فلا بد من حضورها ولو بصفة ضمنية حيث أنها "ترتبط بظروف المجتمع الذي تمارس فيه ، من حيث الزمان و المكان ، و النوع/ الجنس، والدين و النظرة إلى الحياة ومن أكثر العادات انتشارا عادات الزواج و طقوس الميلاد.... لذلك نجد ثقافة جماعية تقاس بمقدار ما لديها من عادات و تقاليد في كافة مجالات الحياة لما تتضمنه من قيمة مادية و وروحية هامة"[192].

---

[189] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص171-174

[190] لوكيوس ابوليوس ، الحمار الذهبي ، تر: عمار جلاصي ، 11 تشرين الأول 2000 ، ص39-40

[191] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص 435-436

[192] كريمة نوادرية و سعاد زدام ، التراث الشعبي المفهوم و الأقسام ، مقال ضمن مجلة ميلان للبحوث و الدراسات ، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ، ميلة-الجزائر ، ع 5 ، جوان 2015 ، ص 6

وبالعودة إلى المتن الروائي نجد:

– **مراسم الزواج:** وفيها تعرضت الرواية إلى مواضيع الزواج العرفي بطريقة سطحية من خلال تزويج أخوات أريان تباعا كل أمسية شاي يحضر فيها شخص جديد إلى القرية بيت العائلة ، وتتم فيها الإشارة إلى كيفية التحضير ليوم العرس" تتذكر ثلاثة أعراس من أصل ستة، أعراس ذات محتمل صغير، رقص على طول الليل، حناء زغردات و دفوف تنقر بضراوة .... رائحة المرق المطهوة بلحم الغنم و البصل و الزبيب ... رائحة الكسكس تستشري ، حبات عنب تتساقط من صحون ترفسها الأقدام العمياء..."[193].

– **الوشم:** الذي يعد طريقة تقليدية خاصة بالنساء للبحث عن الجمال و الزينة يتم بغرز إبرة في الجلد ورسم أشكال و نقوش مختلفة ثم يذر عليها الكحل أو الإثمد و كثيرا ما يكون في الوجه (الجبهة ، الخدين ، الذقن). و نجده في موضعين:

ـ وشوم عروس النهر في كامل جسدها ، ما يجعلها امرأة فاتنة في نظر الرجال الذين يتنافسون على الظفر بها " الوشم الذي بين العينين يشبه نجمة قطب.. الوشم المحفور في الذقن يشبه شجرة أرز ... الوشم على الكتف يشبه حصانا بجناحين ...الوشم على ظاهر اليد يشبه نسرا ... الوشم على البطن يشبه سلما ... الوشم على الركبة يشبه زهرة خشخاش ..." [194]

ـ واشمة الحناء 'نخلة' والتي بحثت عنها الإعلامية الإسبانية "ليلى" بحي السمارين بمراكش "ابتهجت مثل طفلة عندما عرت على مؤخراتها للنخلة ... وصارت امرأة مضاعفة عندما استشعرت وشم الحناء على ردفيها، واستغربت كبور الإستلاء الذي اكتسح مشاعرها كما لو كان هذا الوشم المراكشي سرا من أسرار المدينة الغريبة" .195

رابعا: تراسل الفنون في الرواية ...التجريب من منظور رؤية العالم :

تعد الرواية مصدرا مهما و خصبا يحتضن العديد من الأجناس و الأشكال الأدبية و غير الأدبية ، ويستوعب قدرا كبيرا من الرؤى و الأفكار المتباعدة . مجسدة بذلك هجرة الأنواع أو الأنواع العابرة للحدود التي لا تفرق بين الشعر و القصة والرسم و المسرح ...

[193] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص56-57

[194] المصدر نفسه ، ص 59-60

[195] المصدر نفسه ، ص 494

ويرى "شكري عزيز الماضي" بأن " الشكل الروائي يتميز بالإنسانية و المرونة ومن ثم يغدو قادرا على استلهام أدوات فنية من الفنون الأخرى كالشعر و الدراما و السينما و التراث الأدبي الشفاهي ، وهو يمزجه بين الأساليب المتنوعة وصهرها في بوتقة السرد ، يتميز عن سائر الأنواع الأدبية بقدرته الفائقة على التمرد على الحدود و القواعد و على ذاته أيضا"[196].

وتعد هذه الخاصية المميزة للرواية من أهم معالم التجريب في صهر أكبر قدر ممكن من الأنواع الأدبية و غير الأدبية واستلهام أساليبها ، لتحقيق المزيد من الرؤيا ، خصوصا أن عملية امتصاص مختلف الفنون و الإفادة منها تعد أسلوب أكثر رقيا وفنية يتجاوز الأنواع الأدبية المعروفة .

وهذا التداخل إذن ، ثورة و تمرد على السائد من التقاليد الشكلية السردية ، وثورة على الأفكار الميتة المستهلكة التي تقبع في ذهن القارئ لسنوات عدة، وقد حان الوقت لهدم الثوابت الشكلية والعقلية ، والتعبير عن العالم بطرق حداثية أكثر نجاعة و شمولية.

ومن خلال العودة إلى الرواية محل الدراسة نجدها استعارت بعض الأنواع الأدبية والفنون الإنسانية ونلخصها كالآتي:

1_ الانفتاح على المسرح:

تعرف المسرحية بأنها " إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار ، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف " [197] . وتنقسم المسرحية إلى نوعين: النوع الأول وهو المأساة و النوع الهزلي وهو الكوميديا .

أما المسرح فيعرف بأنه : " ظاهرة فنية تقوم على لقاء مقصود واع بين ممثل و متفرج في زمان ومكان محددين، حول نص يجسده الأول للثاني ، بهدف تحقيق متعة جمالية فكرية كما يعني المكان الذي تعرض فيه التمثيلية أي : مجموعة النصوص المسرحية المجمعة..." [198] . ومنه فرواية النهر يعض على ذيله استلهمت هذا النوع من الصفحة 247إلى 278ص أي بمعدل 31صفحة كاملة بعنوان :كونشرتو الحصان الأبيض المنقسم بدوره إلى :

---

[196] شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب ، الكويت ، ع355، سبتمبر 2008، ص37

[197] ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس، 1986 ، ص323

[198] المرجع نفسه ، ص 321

1_ عازفة الكونتر باص: مقسم إلى 9 مشاهد:الأول و الثالث و الخامس و السابع و الثامن داخلية ،و الثاني و الرابع و السادس و التاسع خارجية.

2_ زوجة الحوذي:

3_ عازفة الكونترو باص:

فإذا كان العرض المسرحي يتخذ من الركح وسيلة هامة لاستعراض المسرحية فهو يتطلب عناصر تضمن نجاحه ، وهي العناصر التي حرص الكاتب على توفيرها على لسان الشخصيات التي حضرت للعرض المسرحي بجبل القيامة نزولا عند طلب أريانا التي ولدت في نفس المكان .

وفيما يلي مقاربة لأهم العناصر:

1- المكان : قد وفر فيه الكاتب مجموعة من النصوص الارشادية في مقدمات فصول المسرحية لكي يضع المتلقي في صورة متكاملة عن ملامح مكان العرض ، وبالنسبة للمكان الرئيسي فهو مساحة من جبل القيامة و الزاوية الدالية ، أما الصور الإرشادية فنجد:

" تدخل إلى غرفة حيطانها مصبوغة بالأسود... الحيطان مصنوعة من إزارات مرقعة... في وسط الغرفة شيئ منتصب"[199].

"تجلس إلى آلة كونتر باص في شرفة" [200].

" ساحة شبه فارغة... حصان بجر عربة مملوءة عن آخرها بأكياس ، يتقدم صوب الساحة... "[201].

" مايشبه اسطبلا صغيرا ، عبارة عن ثلاثة حيطان مهترئة بدون سقف ... على الأرضية تبن متناثر في كل الزوايا ، سرج معلق على الحائط شمالا مع الكيس..." [202].

2- الزمان / الإضاءة:

يلعب الضوء دورا مهما في إبراز الزمان الذي تجري فيه الأحداث ، و ايضاح الرؤية لمعرفة نوعية الأشكال الموجود ، فإذا كانت الإضاءة قاتمة فإنها تدل على الزمن الليلي و العكس كما تلعب الألون أو

[199] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص 247
[200] المصدر نفسه ، ص 257
[201] المصدر نفسه ، ص 257
[202] المصدر نفسه ، ص 263

المؤثرات الضوئية أهمية في تعميق البعد الانفعالي للمسار الدرامي و إظهار ملامح الشخصيات المسرحية وعلاقاتها المختلفة ويتجلى ذلك في :

_ " ثمة إزار أسود كبير....العتمة لا يظهر فيها إلا خيط نور هو الضوء المنسكب من فجوة الخيمة ... فجأة ثمة ضوء الكوة يسلط أكثر حول الشيء المنتصب و المرأة الأربعينية ... بعد لحظة تسلط الأضواء على كل البهو..."[203]

_ "لحظة ظلام مع نزول الإزار الأسود... ثمة كوة كبيرة هده المرة ... ومنه ينسكب ضوء الشمس يضيء زوجة الحوذي"[204].

_ "إضاءة مع رفع الإزار ... تهرع صوب النافذة – نافذة متخيلة جهة الجمهور"[205].

3– الممثلون: ونجد:

– **عازفة الكونترباص:** وهي نفسها زوجة الحوذي ، امرأة أربعينية ، تظهر في الركح في قصتين الاولى عن زواجها من الرجل العجوز وهي في سن صغيرة وكيف انها احبت الموسيقى و أجادت العزف . و القصة الثانية علاقاتها القوية بالحصان الأبيض و تهديدات زوجها بقتله و إبعاده عنها.

– **لوكيوس:** شاب في سيارة زرقاء يصاحب المرأة فتطلب منه اطلاق سراح أحصنة كل عربات المدينة .

– **الهندية الحمراء** : وهي نفسها التي أدت دور العازفة وزوجة الحوذي ، وقد ختمت العرض عندما تجردت من فستانها، فرجمها جماعة من الرجال الملتحين ، فتموت . و الملاحظ أن الشخصيات (الشخصية) عناصر مادية ساهمت في أداء السيناريو من خلال عدت لقطات مسرحية تخللها فيلم مسجل بين ثنايا العرض قام لوكيوس بتشغيله نزولا عند رغبة الهندية الحمراء.

وبالتالي تم الحصول على مجموعة من المشاهد في أماكن مختلفة، يتولى المشاهد تركيبها في مخيلته ، وهي مجموعة من القصص المتجاورة التي تفقد التسلسل المنطقي و السببي.

كما ساهم أسلوبي الوصف و الحوار في رصد الأحداث من الداخل (حوار المرأة مع نفسها) و الخارج (مع الجمهور_ لوكيوس) بحيادية و دون التعليق أو التدخل في حياة الشخصيات.

---

[203] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص 252

[204] المصدر نفسه ، ص 267

[205] المصدر نفسه ، ص 276

إذن فانفتاح الرواية على المسرح تأكيد على أن حياة الإنسان يضعها الفعل و السلوك و الإحساس، و تتأرجح بين ثلاثية الزمن (الحاضر ، الماضي ، المستقبل)، تستحضر المعطيات الفلسفية بكل أبعادها في إطار التفاعل بين العالم و الحواس و الأشياء هذا من جهة ، أما من جهة أخرى فهو خروج عن المعتاد وكسر لنمطية السرد و خرق للتماسك النصي الذي كانت تعرفه الرواية من بدايتها إلى نهايتها، مما يزيد من ألفة وقرابة النص مع القارئ.

2- الإنفتاح على الأسطورة:

لاتخرج الأسطورة عن كونها " محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له لا تخلو من منطق معين، ومن فلسفة أولية" [206] .إذن هي من صنع مخيلة الإنسان وفق رؤيته للحياة وصراعاته مع الطبيعة و عناصرها، ومحاولة تفسيره لظواهرها المختلفة. أما علاقة الأسطورة بالأدب فهي علاقة الجزء بالكل ، حيث يرى "شكري عزيز الماضي" بأن " التفسير الأسطوري للأدب يرى أن الأساطير ليست رافدا بل هي الرحم الذي يخرج منه الأدب كله "[207] وهذا يعني أن الأسطورة أسبق في الظهور من الأدب ، لأنها النتاج التخيلي الأول الذي أوجد أنماط التخيل و التعبير الأخرى.

ونجد الرواية كجنس أدبي يرغب في تصوير حياة الإنسان يتقاطع مع الرموز الأسطورية للهروب من الواقع أو لتعميق الدلالة واستقطاب المتلقي الذي يستفزه الغريب و الجديد .

وفي رواية النهر يعض على ذيله ، نجد الكاتب استعان برموز و أساطير متنوعة منها:

- **بوثجناو**: هو شخص غريب خارق للعادة ، يطوف بأهالي الدسكرة ليأخذ نصيبه من الحبوب، ومن لا يمنحه تطاله لعنت البرق و الرعد و يفسد زرعه " هو شفيع البرق و الرعد ...تحول بركته بين العاصفة و الزرع"[208]

- **خرونوس** : إسم " إله الزمن في الأسطورة الإغريقة...." [209].وقد تم ذكره في إطار البحث المضني للسيدة 'سالفيا' عن ساعة بهذا الإسم ، وهي رمز مقدس بالنسبة لسلالة جدتها من أمها . وهي السبب الذي أوصلها للساعاتي ثم الزواج منه .

- **بينسيوس** : هو اسم " إله النهر، وابنته دافني ، في الأسطورة الإغريقية حورية عشقها الإله أبولو، لم تبادله الحب وصدته ... تضرعت لأبيها إله النهر كي يحولها إلى شجرة ، فحولها إلى شجرة غار ...سينزع أبولو وريقاتها

---

[206] عمر بن قينة ، أشكال التعبير في القصة الليبية القصيرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص107

[207] شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط 1 ، 2005 ، ص 125

[208] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله، ص19.

[209] المصدر نفسه، ص 140.

و يصنع منها إكليلا يضعة على رأسه ..."[210] وقد تمت الإشارة إلى هذه الأسطورة في إطار حديث الراوي عن رحلة أريانا و لوكيوس على التلة المطلة على نهر بنيوس الذي شهد حكاية إله النهر وابنته.

– **طائر الفينيق:** هو طائر أسطوري يسمى العنقاء أيضا " وكلمة فينيق هي الاسم الاغريقي للطائر و تقول الأسطورة انه كان يعيش في القفار العربية ، وعندما يحين موتة كان الطائر يحضّر محرقته بنفسة وبعد أن يتحول جسده إلى رماد ، يخرج من هذا الرماد فينيق آخر فتي يعيش المدة نفسها خمسمائة سنة "[211]. وقد تم توظيفه في إطار الحلم المشترك بين أريانا و لوكيوس الخاص بأحداث رواية الحمار الذهبي.

وما نخلص إليه أن توظيف البعد الأسطوري لم يكن ضربا من العبث ، بل هي محاولة لأسطرة الرواية ، و إعادة انتاج الأساطير تماشيا مع الاحداث الروائية ، إضافة إلى تذكير القارئ بالمعجم الأسطوري و التعريف به ، لأن التداخل بين الأسطورة والحياة اليومية لا مناص منه رغم التطور العلمي و المعرفي الحاصل .

ثم إن ادخال الرموز الأسطورية بين ثنايا الرواية لحد التماهي وإيهام القارئ بحقيقة الامر ، يعد ضرب من التجريب بحق ، وفعالية ميثاسردية لا يستهان بها .

3– الإنفتاح على الحكاية العجائبية :

تعتبر الحكاية تعبيرا سرديا تقوم على سرد حادثة متخيلة أو حقيقية ، تستلزم الراوي و المروي له و يعرفها "ابراهيم فتحي" بأنها : " سرد قصصي يروي تفصيلات حدث واقعي أو متخيل، و التعبير بالإنجليزية مستمد من كلمة انجليزية قديمة تعني الكلام و هو ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحنكة المتراخية الترابط ، و قد تروى في أكثر الأحيان بضمير المتكلم" [212] وكثيرا ما تربط بعامة الناس و حياتهم اليومية ومغامرتهم فتصبح مجهولة المؤلف ، تروى للتسلية و التعليم .

أما مصطلح العجائبي(Fantastique) : فقد " أصبح شكلا محورا بارزا في استراتيجية الكتابة القصصية و الروائية ، وقد يفسر هذا النزوع إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة و البحث عن طرائق للترميز و تمرير الانتقادات الاجتماعية و السياسة و الدينية " [213].

[210] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص166

[211] هدية جمعة البيطار ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية ، أبوظبي– الإمارات، ط1 ، 2010، ص 260

[212] فتحي ابراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية ، ص 140-141

[213] حسين علام ، العجائبي في الأدب من منظور و شعرية السرد ، الدار العربية للعلوم ، د ط ، د ت ، ص11

وتتجه العجائية نحو الغموض و الغرابة و المجهول الذي لاتفسير له من الواقع ، وهي من التقنيات التي امتدات في الروايو المغاربة تماشا مع متطلبات العصر و الكتابة و نعثر على نمادج منها في رواية النهر بعض على ذيله في:

– **كتاب الأحلام** الذي " لم يستطع فقيه الدسكرة أن يفك طلاسمه ...الذي احتار في لغة الكتاب ، لابد أنه كتاب طاغوت ... لم يحترق الكتاب وإن ألقى به في وسط لهيب الفرن ..." [214]

– **جسر أصاد:** الجسر الذي بناه "دالوس" عدة مرات وفشل ثم أتقنه أخيرا، فتكبد الجيش الفرنسي خسائر فادحة "قرر أن يضع أطول جسر بين جبلين ... حشد له مع الشباب كل العناصر المطلوبة من أحجار و تراب وبيض واسمنت وتبن وخشب و حديد وهياكل سيارات و أعمدة ... ثم استعان بهياكل الطائرات الحربية ... سبع طائرات جلبها على متن بغال ..."[215]

– **الساعة الرومانية** : التي يرتبط توقفها بموت صاحبها "انصرم أسبوع على ظفرها بالساعة الرومانية ، فجاءها نبأ وفاة المسرحي ' إدوين فورست' صادم .....فتشت عنها ووجدتها قد توقفت بالفعل عند الساعة التي قضى فيها المخرج و الشاعر الشهير..." [216].

– **حكايات النهر**: و هي الحكايات التي سمعتها "أريانا" و "لوكيوس" في مقاهي النهر و هما يشربان الشاي " السنة التي تجمد فيها النهر مثلا ، و كيف مشى العجوز على طبقة النهر وهو طفل ... فياضانات تدلق منها آلاف الثعابين... حكايات عن صيادين ظفروا بكنوز علي بابا .... وسمك ذهبي وفقمات فضية ....غمرت حواء الورقة في النهر و نفخت فيها فتحولت في الحين إلى شجرة دفلى " [217] . وهي وحدات سردية تعمل بنظام المؤشر العجائبي ساهمت في اضفاء التشويق على بقية الأحداث والتعريف بالحكايات العجائبية التي يزخر بها التراث الشعبي المغاربي و توظيفه و استثماره.

خامسا: الملامح النفسية للشخصيات... بين الثيمة و المحظور:

تعد مسألة الإحساس ملازمة للنفس البشرية ، و لا يمكن تجاوز الشعور الإنساني في ايجابيته وسلبيته في تفاعله مع الكون و الواقع و الأشخاص. لذلك تستوعب الرواية مختلف الحالات النفسية السوية و الشادة وتحتضنها بالدعم و المعارضة.

---

[214] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص 95.

[215] المصدر نفسه ، ص 123.

[216] المصدر نفسه ، ص 146.

[217] المصدر نفسه ، ص 216-221.

بمعنى أنها أولت عنايتها بالأبعاد السيكولوجية سواء بتقديم دواخلها و مكنوناتها من خلال تحليل مظاهر تلك الحياة النفسية ، او باستعراض السلوكات و الأفعال السياسية و الجنسية و الدينية. و هذا يعد خرق للمسكوت عنه بدعوى اعتبار الشواذ و المجانين و المرضى نفسيا و المجرمين أشخاص يستحقون الكتابة عنهم فلهم عالمهم الخاص و تفكيرهم الخاص أيضا "و لكن الروائي ليس دائما بحاجة إلى اتقان فن الوصف (المظهري أو النفسي) لكي يجعل شخصيات واقعية و ذات دلالة و تعيش في وعي القارئ ، إن المهم هو أن يعرف الكاتب كيف يقيم علاقات منطقية متلاحمة بين الشخصية (المظهري و الباطني) و بين السياق الإجتماعي و الإيديولوجي الذي يندرج فيه ذلك الوجود"[218] وهو ما نلحظه في رواية "النهر يعض على ذيله" حيث نصنفها إلى فئتين:

1. ثيمة الموت و فلسفة الحضور و الغياب:

على غرار التقنيات الجديدة التي استثمرتها الرواية كالحلم و الهذيان و الذاكرة و دورها في توجيه الوقائع السردية من جهة ، و في التحول الجذري لحياة الذوات الروائية ، بما يجعلها منفصلة عن الشعور و الحياة. وهو ما تلخص في "ثيمة الموت" بأشكالها و أنواعها المختلفة ، و كيفية لجوء الشخصيات لها تعبيرا عن رغبة مكبوتة أو حقد دفين أو معالم خفية أخرى ، حيث نجد أزيد من 26 حالة وفاة (عادية/عمدية) تلقى فيها أغلب الشخصيات (الأساسية و الثانوية) حتفها ، فقد تحولت بعض حالات القتل إلى لغة ثانية و لغز يصعب حله و تفكيكه ، لتصبح مشروعا تجريبيا مفتوحا أمام القارئ. و بعملية إحصائية بسيطة نجد:

الشخصية	كيفية موتها	الصفحة
عروس النهر	طعنة سكين – حريق	72
بيسان	رصاصة من طرف صاحب الدراجة النارية	74
رجل البريد	موت عادي	53
الحوذي	الاصطدام بشاحنة	84
معلم الدسكرة	توسد كتاب الأحلام فاختفى و وجدو جثته في النهر	79

[218] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي، ط 1 ، 1990 ، ص226

أم يامنة	العمى–الحمى	107
خجمة	عارية على شاطئ النهر و ثعبان يتدلى منها	104
مروض النمور الروسي	غدر به نمر و فتك به	116
دالوس	أسره و اعدامه	126
والد لوكيوس "اللوكيوس"	حريق في المنزل	130
عائشة الزمورية	الانتحار(ابتلاع كم هائل من العقاقير)	131
دافنشي أزمور	السقوط من البرج	134
ليوسان	الانتحار شنقا	238
كارولين	الموت غرقا	231
نهيرة	القتل من طرف بائع الكتب	307
والدة ايوس	الحمى	322
أنهار	حادث سير	367
بائع الكتب	موت عادي	380
ليليان	10 طعنات	463
الرسام بينيامين	طعنة خنجر	498
إكوس	قتله حمزة	507
ليزا روبينسون	مفصولة الرأس	514
باكو	وفاة عادية	588

إيوس	احترقت في عربتها	595
حارس المرمى	احترق في المكتبة من طرف رجال القبيلة	الملحق 600

إن أكثر ما يلفت القارئ لرواية: "النهر يعض على ذيله" هو الحضور الملفت و الطاغي للنهايات المأساوية للشخوص الروائية. وهي حالات الانتحار و القتل العمدي و الحوادث المفاجأة ، و لا شك أن أغلبها مستوحاة من الواقع. فأما الأحداث البوليسية في الجزء الثاني فإنها تمثل الهيكل الذي انبنت عليه الرواية ، لما فيها من تشابك الأحداث و غموضها ، و اشراك القارئ في عملية التحقيق بحثا عن القاتل الحقيقي أو المجرم الورقي الذي جعلها تنتقل من المعنى الحقيقي إلى مستوى النص السردي و العكس من خلال خلق تصورات جمالية تقترب بالقارئ من الزمان و المكان ، حتى يجد نفسه بين كيان تخييلي له وجود و كيان واقعي.

فكثافة الحضور الفجائعي جعلته في كثير من الأحيان يغطي على الجانب الفني بل و يتجاوزه أيضا ، لكن طريقة العرض و التشكيل المتناوب بين بؤر التوتر في الرواية تجعل المتلقي يندمج كلية معها و ينتظر بشغف توالي الأحداث و النهاية الحاسمة لها.

هذا من جهة ، أما من جهة أخرى ، فيمثل الإستغلال الكلي على ثيمة الموت بعدا تجريبيا ذكيا ، و بعدا انسانيا عميقا ، و فلسفيا مهما ، بما أن ثنائية الحياة و الموت ترتبط ارتباطا وثيقا بالمثون السردية و لا تنفصل عنها و تتجلى في سيادة الأنا و القضاء على الآخر بطريقة مباشرة أو اجباره على فعل ذلك بنفسه.

و هي ثورة جديدة على معالم التشكيل السردي و عناصره ، فبدل تتبع البطل الواحد في مسارات حياته و علاقاته المختلفة مع الشخصيات الأخرى ، يجد القارئ نفسه يتقمص أدوار عديد الشخصيات التي تعيش حياتها منفصلة ولا تجتمع إلا في حالات القتل بأنواعها.

فهناك خلخلة للزمان ، و توحيد للمكان في مواقع (المكتبة) و خلخلته أيضا في مواقع أخرى (الزاوية الدالية ، النهر ، البرج...) ، زد على ذلك اخفاء لمعالم جرائم القتل لاستفزاز القارئ ، و سلب الشخصيات لحريتها و حياتها التي ظلت تكتسبها في الأشكال الروائية التقليدية ف "لا تعدو أن تكون كائنا لغويا مصنوعا من الخيال المحض"[219]

[219] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص90

وهو ما يتيح الكاتب التنويع في الشخصيات حسب المواقف و الأحداث ، و لعل ذلك يجعله يضيق الهوة بين الماضي و الحاضر و استشراف المستقبل ، و جعل الشخصيات المتخيلة ذات الأسماء المستعارة التي تغادر التاريخ الفعلي ، لتعيش مكانها شخصيات أخرى. وهو الواقع الذي تسعى الرواية إلى تشييده فالموت: موت الأشخاص و الأزمنة و الأمكنة و الضمائر... ليس المقصود الذي تصبو إلى ايجاد مقابلات له ، بل الواقع الذي يكرس الحوار الحضاري بين الشمال-الجنوب و الشرق-الغرب ، و كذلك أشكال المثاقفة دون الإلتفات إلى ما يميز كل شعب أو أمة عن غيرها.

2. الطابو... و انتهاك المحظور:

2-1- ما هو الطابو (Taboo)؟

يرتبط الطابو (المحظور) بالقبح و الرفض و التحريم ، و قد اتسعت دائرة استعماله بين الدين و الأنثروبولوجيا و الأدب... و غيرها. و يعرفه "سيغموند فرويد" قائلا "إن التقييدات الثانوية شيء مغاير للمحظورات الدينية أو الأخلاقية ، فهي لا ترجع إلى أمر الله بل تحظر نفسها من نفسها ، و تفترق عن المحظورات الأخلاقية بعدم اندراجها في نظام يقول عموما بضرورة التعفف و يعلل هذه الضرورة ، أما المحظورات الثانوية فإنها تفتقر إلى أي تعليل ، و لا يعرف لها مصدر ، هي غير مفهومة بالنسبة لنا ، في حين تبدو بديهية لمن يقع تحت سلطانها" [220] و هذا يعني أن انتهاك الأعراف و الثوابت السلوكية و الإجتماعية المتفق عليها يعد أمرا محظورا يعاقب صاحبه سواء من السلطة الإلهية أو المسؤولية البشرية.

و قد حاول علماء الأدب ادخال هذا المصطلح في الأدب و توظيفه ضمن أعمالهم الإبداعية خصوصا الروائية منها ، كما استعمله النقاد للحكم عليهم : هذا تجاوز الطابو؟، وذلك لم يتجاوزه !؟ حيث "درج النقاد المعاصرون على استخدام كلمة (تابو) و حينا (طابو) تعبيرا عن المحظور... فهم يصفون نصا أدبيا ما بكونه "متجاوز للطابو" بما يعني كونه متخطيا للأعراف الدينية أو الإجتماعية... أو بمعنى آخر كونه متجاوزا للخطوط الحمراء التي ينبغي الإلتزام بالوقوف عند حدودها و عدم اختراقها" [221]

---

[220] سيغموند فرويد ، الطوطم و التابو ، تر: بوعلي ياسين ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا، ط1 ، 1983 ، ص42

[221] بلال أحمد كريم ، المحظور في الأدب العربي على مستوى التنظير النقدي و الفعل الإبداعي ، مقال ضمن مجلة أعاريب ، القاهرة-مصر ، ع2، فيفري 2014م ، ص24

هذا يعني أن هذه النقلة الجديدة في المحالين ما هي إلا تقليد للآخر في نظرياته ومنظوماته، ما ترتب عنها حضور الجنس و الدين و السياسة (الثالوث المحرم) في خضم الكتابات الأدبية بطرق غير مباشرة أو جريئة و بدرجات متفاوتة.

2-2- المحظور الديني:

يعد المحظور الديني من أصعب المحظورات تناولا و عرضا و تقبلا ، و الخوض فيه يوجه أصابع الإتهام للكاتب و يجعله في دائرة الزندقة و الإلحاد و التكفير ، و كثيرا ما يلجأ الأديب للتلميح لا التصريح و الإكتفاء بإشارات خاطفة تختلف خطورتها تدريجيا ، و بالعودة إلى الرواية نجد:

-هجر القرآن: "فبيت الأب تنعدم فيه الكتب ، لا وجود حتى لكتاب الله "القرآن" "[222]

-شرب الخمر: "فتح زجاجة نبيذ و ملأ كأسها ، ثم قرعا كأسيمها..."[223]

-"استأنفا شربهما في العربة... ، ثم دخلا هيباثا مساء في عز الثمل..."[224]

-"أفرطت في الشرب ، و كلما هرطقت و دنت من السقوط تلقفها..."[225]

-" شربا تلك الليلة كما لو أنهما لن يشربا فيما بعد..."[226]

-زراعة العشب و تجارته:

-"عن حرقة عائلته في زرع الحشيش و زراعته... الثروة الهائلة التي يدرها النبات الذهبي... أي نعم هي مولعة بالنبات و تدخنه... فقد تعود هو و أهله أن يأتي بوهيميون و هبيزميون من كل العالم إلى مزارعهم بغية التزود بالنبات الشيطاني..."[227]

تنتمي المقاطع المذكورة للمحظورات الدينية المادية ، و أساسها السلوكيات المنحرفة عن الدين (رغم أن هجر القرآن يعد محظورا دينيا عقائديا يتعلق بطقوس إظهار الإلتزام بتعاليم الإسلام من عدمه وهو ما برزه غياب القرآن في المنزل).

---

[222] اسماعيل غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص91

[223] المصدر نفسه ، ص165

[224] المصدر نفسه ، ص165

[225] المصدر نفسه ، ص 451

[226] المصدر نفسه ، ص 530

[227] المصدر نفسه ، ص 445-455

وبالتالي قامت الرواية باحتضان مثل هذه الممارسات لأنها جزء من حقيقة المجتمع و ما يدور فيه باعتبارها "الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع، مادتها إنسان في المجتمع، و أحداثها نتيجة لصراع الفرد. مدفوعا برغباته و مثله ضد الآخرين ، و ربما ضد مثلهم أيضا"[228] وهو ما يؤكد أنها تصوير للمحظورات التي يمارسها المجتمع بمختلف فئاته.

فشرب الخمر و التجارة في المخدرات من بين المحظورات التي نهى الشرع عنها ، لقوله تعالى: "يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر و الميسر و الأنصاب و الأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون"[229] ، حيث لم يتوانى الكاتب في جعل أبطال روايته من مدمني الخمر و تدخين الحشيش و كأنها أفعال عادية و مباحات دون أي وازع ديني وهي السلوكات المنتشرة في المجتمع المغربي خصوصا أن شخصيات الرواية يملكون جنسيات مزدوجة.

-الشعودة و الدجل: و نجد

-"فالخط العرضي الذي يشطر راحة الكف إلى نصفين علامة لعينه يبحث عنها سماسرة و دجالوا النبش عن الكنوز ، أطفال كثر ذبحوا كقرابين لإستخراج تلك الكنوز... الأطفال الممهورة أكفهم بالخطوط العرضية مرغوب دمهم لفك طلاسم الكنز و إلقاء شر حارسيه من الأرواح و الجن"[230]

-"أبوه كان يوظف علمه القرآني في مآرب أخرى و كانت تأتيه نساء من كل الأصقاع... كان يكتب لهن تميمات غريبة بآيات قرآنية مرة ، و بآيات أخرى راطنة ذات كلمات لا أصول لها في اللغة ، كما لو كانت لغة غير إنسية"[231]

-"استخرج هيكل "هارون العظمي" و هيكل "أنهار" من قبريهما ، و جعلهما بوضعية عناق دامغ و حقق لها القبلة الخالدة ، ثم جعلهما في صندوق زجاجي صار يتحدث إليها كلما ولج البيت..." [232]

هذه الأمثلة المذكورة لها صلة بالعالم الروحي و تدنيس حرمة الأموات و اتباع الدجل و الخرافات ، و هي أمور منافية للفطرة الدينية و الفطرة الإنسانية ، حيث:

"تصر الأخلاق على عدم انتهاك حرمة الإنسان ، و على جعل الحياة مستقيمة" [233]

---

[228] محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية ، دار الحقيقة للإعلام الدولي، القاهرة-مصر، ط1 ، 1990 ، ص03

[229] سورة المائدة: الآية -90-

[230] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص332

[231] المصدر نفسه ، ص360

[232] المصدر نفسه، ص371

[233] رمضان الصباغ ، جماليات الفن الإطار الأخلاقي و الإجتماعي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية-مصر ، ط 1 ، 2003، ص36

و الإتيان بسلوكات مضادة أمر منبوذ (التعامل مع الجن بواسطة الخط الزهري الموجود في أيادي الأطفال وهو تعد على الطفولة بأمور مشينة نهايتها القتل و قطع تلك اليد ، أما التلاعب بآيات القرآن و كلام آخر لإعداد التمائم و الطلاسم لجلب الشفاء و الرزق... تجاوز لحدود المعقول و توظيف الدين في أذية الآخرين تحت غطاء المنفعة ، و بخصوص استخراج الموتى من قبورهم بحجة واهية كما فعل "غيلان" بعيدا كل البعد عن مستواه العلمي و الثقافي كأستاذ للأدب المقارن، كما أنه انتهاك لحرمة الميت التي توليها الشريعة الإسلامية أهمية كبيرة تنص على احترام الإنسان للإنسان حيا أو ميتا.

وعملية تقديس و تدنيس المعتقدات و الأماكن و الأيام و الأشياء ليست وليدة العصر، بل عرف انتشارها منذ عقود مضت ، و لكن توظيفها في الرواية المعاصرة صار أكثر جرأة من ذي قبل ، فاختلفت طريقة العرض و زاوية النظر الفردية و الجماعية.

فرغم أننا نجد المقدس في بعض المواضع على قلتها ، إلا أن عملية التدنيس تأخد نصيبها ، وهو حال المجتمع الواقعي الذي يعاني الأمرين ، و ما على الروائي سوى تجسيد ذلك الواقع بقدر كبير من الثقة أحيانا و الريبة أحايين أخرى. و على سبيل المثال نجد: "حفظ القرآن عن أبيه بالكامل وهو بسن العاشرة ، أي ستون حزب بالتمام و الكمال... كان "غيلان" مولعا بحواشي كتب تفسير القرآن و تفسير أحاديث النبي... و حتى القرآن كان يتعامل معه كنصوص شعرية أو موسيقية"[234]

في هذا المقطع تعارض بين ثنائيتين (حفظ القرآن / معاملته كالشعر و الموسيقى) و في ذلك اشارة ذكية من الروائي إلى الفهم الخاطئ و التعامل العادي للإنسان العربي الذي يدعي اسلامه ظاهرا و باطنه يخفي عكس ذلك ، و للتنشئة الأسرية دور في ذلك [دور الأب (الفقيه/المشعود)] ؛ و هي إنارة للموضوع الذي طاله التعتيم و السكوت و أضفى عليه البعض طابع الشرعية و الإباحة ، من باب الخلط بين المشروع و المحظور و نسبية الأحكام التي يطلقها العامة دون دليل أو اجتهاد ديني.

2-3- المحظور الجنسي:

عرفت النصوص الروائية المغربية طغيان موضوع الجنس بطريقة لافتة ،تتجاوز الأعراف و التقاليد، وتكسر حاجز الصمت الذي أبعد هذا الموضوع عن جرأة الطرح لعقود طويلة مكتفيا بإشارات عابرة و محتشمة.

[234] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله، ص360

ويبرز نزار قباني في النزوح إلى هذا الموضوع ــ في الشعر مثلا ــ بأنه " حركة طبيعية تعبر بها الحياة عن نفسها" [235] ، ولذلك اتخذ لنفسه مكانا ضمن عناصر التشكيل الروائي التي لا ترضي بالتقاليد الجاهزة و القوالب التي لا حيوية فيها وهي عملية وعي مضادة ترى في انفتاح الرواية على المحرم الجنسي عملية خلق جديدة و حداثة فنية مبتكرة.

ثم إن خرق المحظور الجنسي في الرواية " النهر بعض على ذيله " ، قد أخذ نصبه من التوظيف و الوصف الجريئ ، حيث أن أغلب العلاقات بين رجل وامرأة في الرواية إلا وتنتهي بعلاقة جنسية تفصيلية غير لغة سردية مكشوفة ، ومنه نجد:

- ✓ **المجموعة الأولى:**

"" حين التحق به اصطدم بشيئ صاعق يمارسه صديق طفولته ، مهنة شرخت ذهنية و صدعت طمأنينته ، و الأنكى من ذلك حاول صديقه أن يقنعه بوقاحة كي ينضم إليه في الحرفة الوضيعة ... فصديقه الذي يكتشف حقيقة لوطيته الصادمة كان وثيقا بمؤخرات الشواذ الأجانب الوافدين من كل الأصقاع" [236]

""هي تعرف تماما أن المرأة سحاقية ، ليست لأنها كانت تتلذذ بطقس الوشم كما كثيرات ، بل لأن خادمة سابقة عندها من معارفها كشفت لها عن تحرش تيزاروبنسون' بها وفضحت علاقاتها النسائية و سهراتها الصاخبة بالشقة "" [237] . وقد بدا جليا كيف طرحت هذه المقاطع قضية (اللواط/ السحاق)، و هي من القضايا الجنسية المسكوت عنها ، تختص الأولى "بإلكيوس" المغربي أما الثانية بالإنجليزية "ليزا روبسون". واستدعاء هذا المحظور الجنسي لم يكن عبثا بل من أجل تقليص المسافة بين النص و القارئ و الواقع ، تلك العلاقة بكل انكساراتها وانتصاراتها السردية عبر قالب فني رهين لحركة وتحولات النسق الإجتماعي .

- ✓ **المجموعة الثانية :**

""لم تكن تتوقع أن أستاذة علم الأحياء هذه كانت تحتاج لمآرب أخرى غير تدوين أنواعها ... فقد رمقتها مصادفة مع خلو النهر ذات ظهيرة عارية وهي تقرفص على السلحفاة ، تلامس بفرجها قوقعتها وتحتك بها مندلعة بأنفاس حرى"" [238] . و في هذا المقطع استعراض لعالمة الأحياء الفرنسية 'كارولين وشذوذها الجنسي الذي يطال

[235] نزار قباني ، قصتي مع الشعر ، منشورات نزار قباني ، بيروت-لبنان ، ط 1 ، 1973 ، ص 134

[236] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص 500

[237] المصدر نفسه ، ص 512

[238] المصدر السابق ، ص 36

الحيوان (السلحفاة) دون الإنسان ، أي تناقضاتها النفسية و السلوكية المعقدة ، ولا تعد كونها شخصية ثانوية لهاعلاقة بالشخصية المحورية' أريانا' ""

ورغم عدم بروزها الفعال في سيرورة الأحداث إلا أن توظيفها له أبعاد هوياتيه بين القطبين [مغرب_فرنسا] ، حيث " عادة ما تركز الرواية المغربية ... على الشخصية الأجنبية الفرنسية أو الإسبانية أو الأوروبية بشكل عام ، نظرا لأسباب تاريخية ، و المقصود منها ، هجاء الآخر الغربي و نعته بالإنحلال"" [239]

وهذا الآخر فرنسي على وجه التحديد و تصوره الرواية بممارسته البعيدة عن النضج العقلي و النفسي و الاجتماعي و هو توظيف ذو بعد سيكولوجي مكثف.

- ✓ **المجموعة الثالثة:**

""لاحظت أن دفء الحديث لحظة التبول لايضاهيه دفء لحظات أخرى عند النساء .. رفعت الهندية الحمراء مرط فستانها بعد أن التفتت في الجهات و اطمأنت مثل قطة إلى فراغ المكان انزلت تبانها حد الركبتين مقرفصة ... أدلقت خيط بولها الشائن تشوبه حمرة الشاي..."" [240].

""فنصحتها مثلا بأن تبحث عن جلباب أفعى ... و تحكها إلى فرجها فهذا سيجعل كل غرابيل الرجال تحلم بحجرها دون حجور النساء قاطبة ... حكت فرجها لقشرة الثعبان وارتعشت باحتدام، ثمة نار ازدهرت في حجرها ... اللذة الأولى التي استعرتها في حجرها القهوائي ، هي عندما كانت تغلي صهوة المهر .... ويحتك حرجها بصحوته.... ولا تدرك الغابة حتى تجد نفسها قد بلغت ذروة ما ... كان تبانها يتخضب بللا.... منذ رات الحمرة الوردية لفرج المرأة الموشومة .... صارت بدورها تتبول تحت زهر الدفلى ، ربما لأنها رغبت بأن يصير فرجها أحمر بلون زهرها الجوي بدل اللون الخرنوبي....."" [241]

تطرح هذه المقاطع رغم كثرتها في الرواية. قضية الرغبة الجنسية عند النساء و أفضلية اللون الجوري الأحمر على الخرنوبي القهوائي –حسب تعبير الروائي– و هذا التوظيف يشكل بعدا صداميا بين الرواية و الواقع ، حيث لا تخرج عن البعد الثوري المتمرد بحثا عن مدارات أوسع تستوعب جسد المرأة و ذاتها.

فخطاب الشهوة بحسب ما تمليه قريحة النص يغوص عميقا في دواخل المرأة و خلجاتها الجنسية التي أنتجتها ثقافة المجتمع (أريان–خجمة) فتغدو حالة الإنزياح الأخلاقي نسقا محببا عند الشخوص الروائية التي تخلصت من الكبت و المنع و البعد الدوني للمرأة ، فكان ذلك بمثابة الإنعتاق التي تفجرت من خلاله كوامن البوح و الرفض و

[239] حسن لحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص311

[240] اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، ص 24

[241] المصدر نفسه، ص 24-25-30-36-77

الحرية المطلقة و الجديد في الأمر أن يتعمق رجل/روائي في سرد التفاصيل الأنثوية التي لا تعرفها سوى النساء بين بعضهن البعض وهو ما يؤكد تفوقه في الكثير من التفاصيل و فضحها للعلن.

✓ **المجموعة الرابعة:**

"انزلقت يده بتلقائية تمسح قطرات رُبْلَتِيْ ساقيها و فخديها... تلمّس مؤخرتها المترفة و فقرات ظهرها و عنقها... سحبته إليها ، قبّلته بوحشية و طفقت شفاههما تلتهم بعضها البعض... تجاسر أكثر على تذوق سرتها و عندها فرجت له ساقيها..."[242]

"عندها نهضت عارية تماما ، دون أن تلبس و لا قطعة من ثوبها... لملم لوكيوس ثوبها و هرع خلفها... هناك تضاجعا بشراسة طويلا..."[243]

"حين شرعت تتعرى ، إلى أن أشرف جسدها مجردا من كل ثياب ، طاعن في البياض.. ركعت على ركبتها و قالت: انهب جسدي بعد أن نهبت روحي و عقلي ياكيراموس... على مدار النهار اقترفا الشهوة العارمة ، و تضاجعا بشكل متعاقب..."[244]

"أغلب هذه النسوة ، ضاجعهن أبوه... لامسها بتميمة في حنجرتها و وضعها تحت لسانها ، فنطقت و مع نطقها عانقته و وضعت رأسه على ثدييها الضخمين ، فداعبها و رضعها و خلعت له فستانها و أطعمته من فاكهة حوضها"[245]

"كنت وحشا بالفعل.. و الوحش كان يتأهب للإنقضاض عليها مرات و كرات كدت اغتصبها فوق كتبي بالشارع... اندلق زبد خصيتي بعد أن حلبت حملتها النارية هذه غرمولي، بلى قذفت في سروالي... زرتها عند مضرب موعدها الموشوم... اطفأت النور و بعد دقائق معدودة قالت أشعل النور... حتى رأيت جسدا باذج العري، شاهق الإثارة... تستند إلى المكتبة و تقرفص على سفحها و فرجها الوردي مكشوفا بالكامل... تعال أيها الوحش ، قالت لي"[246]

[242] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص227
[243] المصدر نفسه ، ص228
[244] المصدر نفسه، ص 354
[245] المصدر نفسه، ص360
[246] المصدر نفسه، ص 379-380

"قبلته بعنف عند عتبة المكتبة... في منعطف المدار الثالث وقفت و خلعت فستانها ، بدت بقميص شفاف ينهض تحته نهدان كفاكهتين على أهبة النضج... وجدها في منعطف المدار الرابع وهي تخلع القميص ، محتفظة بحمالة صدرها و التبان..."[247]

"اسقطت حمالة صدريتها وهي تتراقص بمؤخرتها المترفة ، ضغطت بالصدرية على نهديها و ألقت بها في الأرض... وجدها عند المنعطف السادس بنهدين نافرين و حلمتين مفطرمتين ، ترددت في الإمساك بتبانها الأحمر ثم أزالته..."[248]

"هرع و أوار الهياج يفتك به... وجدها في المدار الحلزوني السابع على أريكة حمراء دنا منها و جلس عند قدميها... لامس أخمص قدميها... مررها على فخذيها رسم مثلث حوضها و تخطاه بسرعة إلى سرّتها... في كل لمسة من الزهرة اندلع منها شهيق.. شدته بقوة إلى شفتيها و دسع شفتيه بشفتيها.. باعد بين ساقيها ، عندما تجرد من ملابسه ، دخلها و التصق بها.."[249]

"تجردت من قطع ثوب على جسدها، و هكذا شرعت تتعرى في الكتب... اشارت إليه و دنا منها ، ثم سحبته إليها في قبلة ، و جردته من ملابسه هرعت في الممر الضيق إلى السرير... و لحق بها، هناك اطفأت النور.. نزع تبانها في الظلمة ، واقترف الشهوة طويلا حتى تخوم الفجر"[250]

"الكسّال الذي ينام خلسة معها في قبو بيتها ، و سلبه منها ذات مضاجعة في ليلة خمرية"[251]

❖ يتخد جسد المرأة في المقاطع السابقة ثنائية (رغبة/تدنيس) إلى تصور تجرأة موغلة في الإباحية ، كيف أن علاقة المرأة بالرجل لا تحكمها سوى الممارسات الجنسية و التي تكون المرأة فيها الطرف المستفز للرجل في منحه جسدها برضى كامل و رغبة عارمة.

و هذا اعتراف رجولي بأن قوانين الإثارة تحكمها المرأة:

أريانا– ← طيمار–

والد طيمار–امرأة مجهولة ← بائع الكتب–نهيرة ← ليليان–حارس المرمى

العرافة–الكسال ←

[247] اسماعلي غزالي، النهر يعض على ذيله ، ص 451-452
[248] المصدر نفسه، ص 452
[249] المصدر نفسه، ص 453
[250] المصدر نفسه، ص 522
[251] المصدر نفسه، ص 546

حيث في الأسئلة المذكورة تتولى المرأة استدراج الرجل إلى بيتها أو بكلامها و عرض مفاتنها ما يجعل هويتها تتماهى في هوية الآخر-الذكر ، و تظل رغبتها خافتة في مقاومة ما هو سائد اجتماعيا، لأن سلطة الرجل تلبي رغبتها الجنسية ليس لأجلها كأنثى بل لأجله كذكر فحل.

و بالتالي عملية التوحد تحت وطأة الجسد الرجولي ، تصدم القارئ بحجم اللغة الجنسية بفعل القاموس الجريء الذي وظفه الروائي. و الذي يجعل من الأنثى تكتمل و تتجدد إلا بحضور الرجل الذي يملك مفاتيح رغبتها و لذتها ف "دلالة الجسد لا تتفق إلا بهذه التجربة الغيرية التي تخترقه و يسعى هو إليها عبر الأحاسيس و العواطف و كل أنماط الإدراك التي يقيم بها الجسد في العالم"[252] و هي الشهوانية الصارخة التي أراد اسماعيل غزالي تجاوز اللقطات الجنسية العابرة فيها إلى أخرى تحفر في المسكوت و تنقله بدقة عالية و كأنه مشهد حقيقي من الواقع.

و تعد التفاصيل العميقة لأجزاء من جسد المرأة ، تجسيدا لحالة الجسد الأنثوي الثائر على قيود المجتمع "فالمرأة التي تتبع ميولها وغرائزها دون الإلتفات إلى القواعد التي استقرت عليها مفاهيم المجتمع،هي امرأة غريبة متمردة عليه"[253]

و منه نخلص إلى أن التجربة الروائية المبنية على متون حكائية جنسية فاضحة ، تتلاشى فيها الحدود بين الوهم و الواقع ، ما هي إلا محاولات مستمرة للتمرد على المعيار ، و كسر أفق توقع القارئ من باب المجاهرة و الكتابة بالجسد و أن تاريخ المرأة يكتبه رجل —حسب اسماعيل غزالي-

[252] فريد الزاهي، النص و الجسد و التخيل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص27

[253] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر: لجنة من أساتذة الجامعة ، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة و النشر ، بيروت-لبنان ، ط1 ، 1971، ص311

خـــاتمة

خاتمة:

- بعد هذا الترحال الممتع و الشاق الذي قضيناه في رحاب العالم الروائي لإسماعيل غزالي ؛ و الذي حاولنا فيه الوقوف على أهم سمات التجريب الروائي و الكشف عن الأبعاد الجمالية و الشكلية التي أضفاها الكاتب على نصه ، خلصنا إلى مجموعة من النتائج تمثلت في ما يلي:

✓ التجريب ظاهرة أدبية معاصرة ، وهو مغامرة البحث عن أشكال و تقنيات فنية جديدة في الكتابة ، و كسر قالب النموذج السائد بغية تحقيق عملية الخلق و الإبداع.

✓ حاول البحث مقاربة مفهوم التجريب ، لغة و إصطلاحا ، فوجدنا أن أول ظهور له كان مع "إيميل زولا" في كتابه "الرواية التجريبية" فانتقل بفضله من الحقول العلمية و الفلسفية إلى الحقل الأدبي كما أنه تداخل مع مفاهيم أخرى نقدية ، كالحداثة و التجديد و كلها تصب في مجرى واحد وهو الخروج عن المألوف و كسر القوالب الكلاسيكية الجاهزة.

✓ خاض العديد من الروائيين المغاربة غمار التجريب ، و تبنوه في معظم إبداعاتهم الروائية ، فأحدثوا بذلك خلخلة على مستوى البنى الفنية للرواية ، و كسروا القوالب الكلاسيكية ، و ثاروا على الجمود الإبداعي و الروائي ، إذ نجد رواية "النهر يعض على ذيله" أحد الأنماط السردية التي تخلص فيها اسماعيل غزالي من أسر التقليد و المحاكاة ، منتهجا بذلك أساليب جديدة و مبتكرة.

✓ طغى على رواية النهر يعض على ذيله الطابع التجريبي من عنوانها؛ فكيف للنهر أن يعض على ذيله؟ و أصلا هل للنهر ذيل ليعضه؟

كما اكتسب عنوان الرواية مجموعة من الدلالات و المعاني تتناسب مع مضمون الرواية ، فجاء غامضا لا يُفهم إلا من خلال قراءتها.

✓ تجلت ملامح التجريب في رواية "النهر يعض على ذيله" للروائي المغاربي "اسماعيل غزالي" ، من خلال الإشتغال على العتبات النصية من غلاف ، عنوان ، صورة ، لون ، و تجنيس و غيرها... و هذه تقنية جديدة في الكتابة حيث عمد الروائي إلى تشكيل فضاءها النصي على تيمه الحرية مما أضفى جمالا على المتن الروائي.

✓ مزج اسماعيل غزالي في هذه الرواية بين الشخصيات، العجائبيّة ، الصوفيّة، المتخيّلة ، و كذا الشخصيات ذات البعد الأسطوري ، كما عمد إلى نسف الحدود بين الشخصيات في روايته ، و لم يُعْلِ من شأن أيّ شخصية على أخرى.

- ✓ كما أن التعدد في الرواة (الراوي ، الغائب ، الراوي ، المشارك ، الرواي الثنائي) اعطى للرواية المغاربية قدرا كبيرا من الإثارة و الحيوية ، كما مكّن القارئ من تفسير أحداث الرواية باستخدام أفكاره ، وقد أدى هذا التعدد إلى تنوع اللغات و تنوع في صيغ الحكي.
- ✓ استخدام الروائي للتقنيات الزمنية الأربعة (المشهد ، الوقفة ، الخلاصة ، و الحذف)
- ✓ كما خلق الراوي مفارقة زمنية في مسار أحداث الرواية ، فكسر خطّية الزمن الذي منح له التنقل بكل حرية بين مختلف الأبعاد الزمنية.
- ✓ وُصِفَ المكان في رواية "النهر يعض على ذيله" بطريقة أقل ما يقال عنها حذقة ، ذلك أن الكاتب لم يصرّح بنوعية الأمكنة عجائبي أو واقعي ، مفتوح أو مغلق ، أسطوري أو سحري ، بل ترك الحرية للقارئ ليقوم بذلك.
- ✓ تمثل اللغة في الرواية أحد أهم مظاهر التجريب ، حيث قدم الروائي مادته بلغات متعددة ، حيث نجده وظف اللغة العربية الفصحى ، اللغة الأمازيغية ، اللغة الأجنبية، و كل هذا التمازج جاء في قالب متماسك ، و متناسق و هذا دليل على قدرة الكاتب اللغوية الكبيرة ، كاسرا أحادية اللغة و واضعا حدا لهيمنة الفصحى ، مغذيا إياها بأساليب تستفز القارئ و تكسر أفق توقعه ، مما يُحدث في نفسه المتعة و البعد عن الرتابة و الملل ، و تجعله ينغمس في أغوار الأحداث و يتفاعل معها.
- ✓ وظّف اسماعيل غزالي التناص بمختلف أنواعه (التناص الديني ، التاريخي ، الأدبي، الفلسفي ، التراثي) و ذلك وفق رؤية جديدة تتماشى مع الغرض الذي يريده هذا الروائي.
- ✓ استطاع الروائي اسماعيل غزالي من خلال روايته "النهر يعض على ذيله" الإنفتاح على باقي الأجناس و الفنون بمختلف أشكالها ، دون أن تفقد الرواية هويتها السردية، فاستعار بذلك بعض تقنيات و آليات تلك الأجناس و الفنون (المسرح ، الأسطورة و الحكاية العجائبية) ، و صهرها ضمن نسيجه السردي فاكتسبت بذلك طاقة فنية و جمالية متوهجة ، و أعطتها دفعا قويا نحو تجديد آلياتها و المضي قُدما نحو التجديد.
- ✓ قام اسماعيل غزالي في روايته "النهر يعض على ذيله" بخرق الطابوهات المحرمة (الدين و الجنس) خلافا للرواية التقليدية التي كان معظم كتّابها آنذاك يتجنبون الخوض فيها ، و منه فَخَرقْ المحرم الديني ، و الجنسي أضحى سمة من سمات الكتابة التجريبية المعاصرة.

- ✓ استطاع اسماعيل غزالي في روايته طرح العديد من القضايا التي تدور في مجملها حول مسيرة الإنسان الباحث عن الحب و الحياة و المغامرة ، و الذي يخطئ و يصيب ، و تتلاعب به الأهواء ، فيصل به الأمر إلى اتّخاذ مسالك غريبة عنه ، قد يؤول مصيره إلى الألم الذي يشبه ألم العض.

فجاءت روايته مفعمة بالخيال ، و ذلك باستدعاء الماضي و أحداثه ليعبر بذلك و بإتقان عن الحاضر و حتى المستقبل.

- ✓ عمد الروائيون المغاربة إلى كسر القوالب الواقعية الضيقة و ذلك بتوظيفهم بُعدا ترميزيا مفتوحا على الدلالات المختلفة ، و بذلك أصبح سرد التعجيب من أهم الأشكال التي يستخدمها الروائي المغاربي في رواياته.
- ✓ إنتهج اسماعيل غزالي نهجا مغايرا في روايته "النهر يعض على ذيله" ، حيث اتخذ التجريب كمسلك لها ، إذ كان ينطلق من الحاضر ليغوص في الماضي في حين أن المستقبل يكاد يكون معدوم ، و يمكن إرجاع هذا إلى أن الكاتب لم يتناول بعض الأحداث بالتفصيل و تغاظى عنها ، فرواية "النهر يعض على ذيله" تجريبية بامتياز من العتبات إلى آخر نقطة فيها.

- و في الأخير نأمل أن نكون قد أسهمنا في بلورة بعض المفاهيم المتعلقة بالتجريب الروائي ، و أن نكون قد وفقنا في الإجابة عن الإشكاليات المثارة في أول البحث ، و أزحنا الستار عن أهم مظاهر التجريب في رواية "النهر يعض على ذيله" ، و لا ندّعي الإحاطة بها ، و إنما يبقى الباب مفتوحا للدراسة ، و البحث للكشف عن مكنونات التجريب في النصوص الروائية التي تبقى مفتوحة انفتاح النصوص الروائية كما نتمنى أن يكون هذا العمل بابا يُفتح لأعمال نقدية أكثر عمقا ، و أدق بحثا و أشمل معناً.

الملحق

الملحق:

- **التعريف بالكاتب:**

إسماعيل غزالي من مواليد 3 يوليو 1977 ، بمدينة مريرت في الأطلس المتوسط ، التي درس فيها كل أطوار التعليم الإبتدائي و الإعدادي و الثانوي ، تابع دراسته الجامعية في مدينة مكناس ، و تخرج من جامعة المولى اسماعيل كلية الآداب و اللغات الإنسانية سنة 2002 (إجازة في الأدب العربي) ، اشتغل في الإعلام (الصحافة المكتوبة داخل المغرب و خارجه منذ سنة 2004) ، و نشر نصوصه الأدبية و النقدية في مجمل الصفحات و الملاحق الثقافية و المجلات الأدبية في المغرب و الوطن العربي ، كما كتب أعمدة ثقافية كان أبرزها عمود (خيط أريانا) في الملحق الثقافي لجريدة الإتحاد الإماراتية سنة 2015.

- **انتاجاته الروائية:**

- التمتمة ، رواية ، دار السعادة ، مكناس ، 2001
- مئوية هسبريس ، دار التنوخي ، الرباط ، 2001
- موسم صيد الزنجور ، دار العين ، القاهرة ، مصر 2013 ، الطبعة الثانية 2014/ الطبعة الثالثة 2015
- النهر يعض على ذيله ، دار العين ، القاهرة ، مصر 2015
- رقصات الخلاء ، قصص ، دار سعد الورزازي ، الرباط 2005
- جائزة صالح العالمية للإبداع الكتابي ، الخرطوم 2011
- لعبة مفترق الطرق ، دار فضاءات ، عمان ، الأردن 2011
- بستان الغزال المرقط ، الطبعة الثانية ، عن دار العين، القاهرة ، مصر 2015 ، كتاب قصصي يجمع أربع مجموعات قصصية (عسل اللقالق ، دار أبي رقراق ، منامات الفايكينج ، الحديقة اليابانية)
- غراب ، غربان ، غرابيب ، دار العين ، القاهرة ، مصر ، 2016[254]

[254] www.arabic.FicTion.org

- **نقد و دراسات عن الروائي:**

من أهم ما كُتب عن تجربة الكاتب كروائي:

- المخطوط و الرواية ، محمد آيت العميم ، دراسة في رواية موسم صيد الزنجور و رواية النهر يعض على ذيله.
- خطة الكاتب الخلاسية (دراسة في رواية موسم صيد الزنجور) للناقد و الكاتب أحمد المديني الصادرة في كتابه: كتابة أخرى ، سرد عربي مختلف، عن دار الآمان، 2016.
- دراسة "منى ظاهر" في رواية موسم صيد الزنجور ، تحت عنوان (رواية المتاهات) التي نشر جزء منها في جريدة العرب الدولية.
- رسالة دكتوراه تعدها الكاتبة و الناقدة "منى ظاهر" حول أعمال اسماعيل غزالي السردية تحت عنوان "فانتازيا المتاهة في الرواية العربية الجديدة" اسماعيل غزالي نموذجا.
- فانتازيا السرد و متاهة الإنسان ، قراءة في رواية موسم صيد الزنجور ، ابراهيم الحجر.
- أطلس ساحر ، سرد آسر قراءة في موسم صيد الزنجور ، ياسين عدنان
- ثلاث روايات لا واحدة ، قراءة في رواية موسم صيد الزنجور عادل أسعد الميري[255]

[255] www.arabic.FicTion.org

- **ملخص الرواية:**

رواية "النهر يعض على ذيله" رواية مغربية صدرت بالقاهرة عن دار العين سنة 2015 للكاتب المغربي اسماعيل غزالي ، تقع في 600 صفحة ، تميزت هذه الأخيرة بالخروج بقالب جديد ، و ذلك كون الروائي اسماعيل غزالي قد ابتكر و انتهج أساليب و طرائق جديدة ، مبتعدا في ذلك عن السرد التقليدي و مشكلا نمطا مغايرا ، و متجاوزا لكل ما هو مألوف ، و بالتالي الإتيان بالجديد و المغاير.

لقد جاءت الرواية مقسمة إلى قسمين أساسيين ، الأول تحت عنوان أريانا "هذيان زهرة الدفلى" ، و القسم الثاني تحت عنوان "إليوس الباب الخلفي للجنة".

القسم الأول من الرواية و الموسوم بـ: أريانا "هذيان زهرة الدفلى" تنطوي تحته مجموعة من العناوين يستقي منها القارئ مجموعة من الرسائل و الشيفرات التي يعمل على حلها و فهم لغزها.

يبدأ الكاتب اسماعيل غزالي حديثه في هذا القسم عن مشهد حريق مسرح "برودواي" الشهير في نيويورك ، و في اليوم التالي تطلب الممثلة الشهيرة "أريانا" من "لوكيوس" مصورها الفوتوغرافي الشخصي مرافقتها في رحلة عجيبة إلى روما ثم المغرب.

مسرح برودواي التاريخي في ذمة النار هو: العنوان الصاعق لاحتراق مسرح برودواي الغامض ، تلتناقله الجرائد و التلفاز و الإذاعات ، كان المصور لوكيوس قد هرع على تخوم الفجر إلى المكان الفحم بعد أن هاتفه رئيس تحرير مجلة قيامة أبدية ، و لم ينم لحظتها لأنه قضى ليلة حميمة مع الممثلة "لوليتا" في شقة بحي منهاتن في قلب نيويورك ، في تلك الرحلة الغريبة ، تقص أريانا الممثلة الملقبة بالهندية الحمراء على لوكيوس سيرة حياتها العاصفة ، و ولادتها في المغرب ، كما تروي له ذكريات طفولتها و الشخصيات التي لاتبارح ذاكرتها؛ خالها داوود و عشقه للمرأة المسماة عروس النهر ، التي يمتلئ جسدها بالوشوم ، الفرنسية كارولين و رغباتها الجنسية الغريبة ، الراعي الأثعل و رجل البريد ، كما تروي له عن أزهار الدفلى و عن طقوس سرية للنهر ، و عن اكتشافها لكتاب ألف ليلة و ليلة و عن حصانها الذي ولد في لحظة ولادتها نفسها ، و عن الصدفة التي جاءتها لتكون ممثلة مشهورة ، و غيرها من الأحداث و الذكريات التي عاشتها و خاضت غمارها.

حينها يكتشف لوكيوس أن إختيارها له لم يكن مصادفة ، فهو ينحدر من أصول مغربية ، ولد في مصبّ النهر نفسه، وهو يروي لها بدوره عن الرجل الذي تبناه بعد موت أبيه و عن الساعة الغريبة التي صنعها على شكل أفعى تعض على ذيلها ، كما يروي لها عن حلم البناء "دالوس" بأن يبني مئة جسر على النهر بأشكال مختلفة و

عن أشياء كثيرة ، ليكمل لها ما بدأته في هذياناتها... بعد أن تصل الممثلة و المصور إلى النهر يقومان برحلة عكسية من مصب النهر إلى منبعه ، و هناك تفجر أريانا سر حريق المسرح الشهير ، و تعرض مسرحيتها الأخيرة، فيثور الرجال الملتحون و يبدؤون برجمها لتسقط مضرجة بالدماء و تغيب "رسمت ابتسامة و غابت ، ظل الزبد يتطاير من النهر بشكل متواتر و متعاقب و كثيف... إلى أن حجب جهات الرؤية ، حجب الجبل و النهر، حجب الغابة و الوادي حجب العالم".

بهذا المشهد ينتهي القسم الأول من الرواية ، و يبدأ القسم الثاني الموسوم بـ "إليوس الباب الخلفي للجنة" ، فتولّد في وقت قيامه النهر و تطاير زبده من موشومة ، في مكتبة تلك الفتاة تسمى باسم المكتبة إليوس في هذا القسم يعاود غزالي نسج الحكايات التي تلتف على نفسها فيروي عن ولع إليوس بالمكتبات و الكتب ، و يروي عن شخصيات كثيرة ، بحكايات عجائبية و مصائر غرائبية ؛ عن سارق سرق كتب يحب معلمة لغة فرنسية ، لكنها تُقتل و تُحرق مكتبها ، عن مايا التي تقضي ثلاثين يوما في مكتب تحت الأنقاض ، كما يحكي عن صديق يحاول جمع صديقه مع المرأة التي يحبها لكن الأقدار تسبقه ، فيقرر جمع هيكلهما العظميين في قبلة مستمرة.

و عن حارس مرمى يتزوج كاتبة قصص بوليسية تكتب قصة مقتلها ثم تُقتل فعلا ، وغيرها من الحكايات التي يطبعها الطابع العجائبي الغرائبي و اللافت إلى الانتباه أن الكاتب اسماعيل غزالي يروي في هذا القسم بشكل كثيف عن مكتبات و مكتبات و مكتبات، كل منها يُبنى يشكل معماري عجيب ، و يضم كتبا عجيبة تحكي عن رغبات و شهوات لاهبة من الجنس تمارس فيها ، عن حكايات تتعانق مع هذه المكتبات.

هكذا يخلق الكاتب ألف حكاية ، و مع كل حكاية جديدة هناك مكتبات كثيرة مصيرها أن تختلف.

كما أن هناك شخصيات كثيرة مصيرها الموت قتلا ، و مع كل حكاية جديدة يلتف الكاتب بحبكة أفعوانية ، فيربطها بما قبلها ، يستلهم من رحلة النهر إيقاعه ، يهدأ السرد في المناطق الهادئة من النهر ، يثور و يتشعب و يصخب في الأماكن الهادرة من النهر ، و في ختام الحكايات ينهي الكاتب ألعابه الروائية و يعود إلى مسرح برودواي يُضبب الزمن ، يجعله هلاميا ، و كأن اللحظة الماضية هي لحظة حاضرة و ربما مستقبلية ، يلف الرواية على نفسها كما يلتف النهر عاضا على ذيله حيث يتركك تخرج من متاهته و في رأسك نضج أصداء الأسئلة حول القيامة و الأبدية ، و حول ما كان و ما لم يكن.

قائمة المصادر

والمراجع

❖القرآن الكريم

❖ المصادر:

1. اسماعيل غزالي ، النهر يعض على ذيله ، رواية دار العين للنشر ، القاهرة ، ط 1، 2015م.

❖ الكتب:

- **الكتب بالعربية**

2. أحمد الزغبي ، التناص نظريا و تطبيقيا ، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا الهاشم غرايبية و قصيدة راية القلب للإبراهيمي نصر الله ، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ، عمان–الأردن ، ط 2 ، 2000م.
3. أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية بين مغرب و مشرق ، منتدى المعارف بيروت –لبنان ، د ط ، 1434هـ/ 2013م.
4. أحمد سخسوخ ، التجريب المسرحي ، مطابع هيئة الآثار المصرية ، د ط ، 1989م.
5. أحمد طاهر حسين و آخرون ، جماليات المكان ، دار قرطبة ، ط 2 ، 1988م.
6. أيمن ثعيلب ، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر ، دار العلم و الإيمان ، ط 1 ، 2010م.
7. بوشوشة بن جمعة ، التجريب و إرتجالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس ، ط 1 ، د ت.
8. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1990م.
9. حسن عليان ، تقنيات السرد و بنية الفكر العربي ، دار الآن ناشرون و موزعون ، عمان–الأردن ، د ط ، د ت.
10. حسين علام ، العجائبي في الأدب من منظور و شعرية السرد ، الدار العربية للعلوم ، د ط ،
11. حميد الحميداني ، الرواية المغربية و رؤية الواقع الإجتماعي ، المشتركة الجديدة، دار الثقافة ، 1985م.

12. حميد الحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 1، 1991م.

13. حنفاوي بعلي ، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، إتحاد الكتاب الجزائريين ، ط 2 ، 2002م.

14. خليل شكري هياس ، القصيدة السير الذاتية (بنية النص و تشكيل الخطاب) ، عالم الكتب الحديث ، ط 1 ، 2010م.

15. خيرة حمر العين ، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، د ط ، 1996م.

د ت.

16. رمضان الصباغ ، جماليات الفن ، للإطار الأخلاقي و الإجتماعي دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية-مصر ، ط 1 ، 2003م.

17. سعيد بقطين ، القراءة و التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، دار الثقافة ، المغرب ، ط 1 ، 1985م.

18. سيرا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكاتب ، القاهرة ، د ط ، 2004م.

19. شكري بوشغالة ، رمزية الألوان من المقدس الديني إلى السياسي مداخلة ضمن الندوة الدولية حول الرمز و الصورة و إنتاج المعنى كلية الآداب ، صفاقس، 24-25 أفريل 2014م.

20. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ع 355، سبتمبر 2008.

21. شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2005م.

22. الصالح نضال ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001م.

23. صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر و التوزيع الإعلامي ، القاهرة ، ط 1 ، 2005م.

24.عبد الحق بلعابد ، عتبات من النص إلى المناصب ، جيراجنيت ، منشورات الإختلاف ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، ط 1 ، 2008م.

25.عبد الرحيم كردي ، السرد في الرواية المعاصرة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، د ت .

26.عبد الفتاح رواس ، نصوص في المسرح التجريبي الحديث ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2010م.

27.عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينات) منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2001م.

28.عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي ، السرد و الإمبراطورية و التجربة الإستعمارية ، المؤسسة الوطنية للدراسات و النشر ، بيروت–لبنان ، ط 1 ، 2011م.

29.عبد المالك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق ، ط 1 ، 2011م.

30.عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة الرواية زقاق المدن) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط ، 1991م.

31.عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، د ط ، 1998م.

32.عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة، الكويت ، د ط ، 1998/1919م.

33.عبد المنعم زكريا القاضي ، البنية السردية في الرواية ، عين الدراسات و البحوث الإجتماعية و الإنسانية ، ط 1 ، 1999م.

34.عدالة أحمد ابراهيم ، الجديد في السرد العربي المعاصر ، إصدارات دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ، د ط ، 2006م.

35.عز الدين التازي ، التجريب الروائي و تشكيل خطاب عربي جديد ، ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي ، الدورة الخامسة ، 2010م.

36.علي محمد المومني ، الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار البازوري العلمية للنشر و التوزيع ، الأردن–عمان ، الطبعة العربية ، 2009م.

37.عمر بن قينة ، أشكال التعبير في القصة الليبية القصيرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986م.

38.فرحات بلبل ، المسرح التجريبي عالميا و عربيا ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ط 2 ، د ت.

39.فريد الزاهي، النص والجسد والتخييل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.

40.لطيف زيتوني ، الرواية العربية ، البنية و تحولات السرد ، مكتبة لبنان ، ناشرون لبنان ، ط 1 ، 2012م.

41.مارتن إسلن ، عن ليلى بن عائشة ، التجريب في مسرح السيد حافظ ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة–مصر ، ط1 ، 2005م.

42.محمد الخطيب ، الرواية و الواقع ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت–لبنان ، ط 1 ، 1998م.

43.محمد الدغموري ، الرواية المغربية و رؤية الواقع الإجتماعي ، مطابع إفريقيا للشرق ، د ط ، 1991م.

44.محمد برادة ، الرواية العربية و رهان التجديد ، دار الهدى للطبع و النشر ، دبي– أبو ظبي ، ط1 ، 2011م.

45.محمد صابر عبيد ، سوسن البياني ، جماليات الشكل الروائي ، دار الحوار سوريا ، ط 1 ، 2008م.

46.محمد عبد الرحيم ، دراسات في الرواية العربية ، دار الحقيقة للإعلام الدولي، القاهرة–مصر ، ط 1 ، 1990م.

47.محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء–المغرب ، ط 1 ، 1985م.

48.محمد يوسف نجم ، فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 5 ، 1996م.

49.مخلوف عامر ، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر ، من منشورات إتحاد الكتاب العرب ، د ط ، 1998م.

50.مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

51.مواهب ابراهيم ، آليات التجريب و تحولات الخطاب السردي ، مداخلة ضمن منتدى الرواية ، الندوة 3 ، 2020/06/27م.

52.نازك الملائكة ، قضايا الشعر ، دار العلم للملايين ، د ط ، 2008م.

53.نزار قباني ، قصتي مع الشعر ، منشورات نزار ، بيروت–لبنان ، ط 1 ، 1973م.

54.هدية جمعة البيطار ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي ، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي–الإمارات ، ط 1 ، 2010م.

55.ياسين النصير ، أسئلة الحداثة في المسرح و علاقة الدراما بالمثولوجيا و المدنية و المعرفة الفلسفية ، دار نينوى ، سوريا ، د ط ، 2010م.

56.يمن العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، ط 1 ، 1990م.

57.يوسف الإدريسي ، عتبات النص ، بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي و المعاصر ، منشورات متاربات ، ط 1 ، 2008م.

- **الكتب المترجمة:**

58.بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر: عبد الكبير شرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001م.

59.جورج لوكتش ، نظرية الرواية و تطورها ، تر: نزيه الشوقي ، د ط ، 1987م.

60.جيرا جنيت ، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط 3 ، 2003م.

61.سيغموند فرويد ، الطوطم و التابو ، تر: بوعلي ياسين ، دار الحوار ، اللاذقية–سوريا ، ط 1 ، 1983م.

62.سيمون دي بوفوار ، الجنس الآخر، تر: لجنة من أساتذة الجامعة ، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة و النشر، بيروت–لبنان ، ط 1 ، 1971م.

63.لوكيوس أبوليوس ، الحمار الذهبي ، تر: عمار التحلاضي ، 11 تشرين الأول 2000م.

64.مارتن إسلف ، عن ليلى بن عائشة ، التجريب في مسرح السيد حافظ ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة-مصر ، ط 1 ، 2005م.

65.ميخائيل بختين ، الكلمة في الرواية ، تر: يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية-دمشق ، 1988م.

66.ميخائيل بختين ، شعرية دوسيتفسكي ، تر: جميل نصيف التركي ، دار توبقال ، الدار البيضاء-المغرب ، ط 1 ، 1986م.

67.ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت-باريس ، ط 3 ، 1986م.

68.والاس مارتن ، نظريات السرد الحديثة ، تر: حياة محمود حاسم ، المجلس الأعلى للثقافة ، د ط، 1434هـ ، 2013م.

69.يوري لوتمان ، سيمياء الكون ، تر: عبد المجيد نوسي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء-المغرب، ط 1 ، 2011م.

70.ميخائيل بختين ، شعرية دوسيتفسكي ، تر: جميل نصيف التركي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1986م.

❖ **المعاجم:**

71.ابراهيم أنس و آخرون ، المعجم الوسيط (معجم اللغة العربية) ، مطابع دار المعارف بمصر ، ج1 ، ط2 ،1492هـ /1982م.

72.إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس ، 1986م.

73.أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب نشر و توزيع و طباعة ، مج 1 ، ط1، 2008م.

74.الخليل بن أحمد الفراهيدي ، معجم العين ، تر: عبد الحميد هنداوي ، ج1 ، باب الجيم ، دار الكتب العلمية (بيروت-لبنان) ، ط1 ، 1424هـ/2003م.

75.الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية (بيروت-لبنان) ، ط2 ، 1428هـ/2007م.

76.لسان العرب ، ابن منظور، دار الكتب العلمية (بيروت–لبنان) ج1 ، مادة جرب ، ط1 1426هـ/2015م.

❖ المذكرات:

75.أمل عبد اللطيف ، التناص في رواية إلياس خوري "باب الشمس" ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها ، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين ، 2005م.

76.زهيرة بولفوس ، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ، جامعة منتوري–قسنطينة ، 2010/2009م.

77.زينة فارح و مفيدة بولشفار ، مظاهر التجريب في رواية عراقي في باريس لصموئيل شمعون ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي تخصص نقد عربي معاصر ، جامعة جيجل ، 2017/2016م.

78.محمد عمور ، الخطاب الروائي عند حنا مينا، المرفأ البعيد نموذجا ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة الجزائر ، 2000/1999م.

79.نورة بنت محمد ناصر المري ، البنية السردية في الرواية السعودية ، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الحديث ، جامعة أم القرى ، المملكة العربية ، 2008م.

❖ المجلات:

80.أبو المعاطي خير الرمادي ، عتبات النص في الرواية العربية المعاصرة ، مقال ضمن مجلة مقاليد ، ع 7 ، ديسمبر 2014م.

81.بلال أحمد كريم ، المحظور في الأدب العربي على مستوى التنظير النقدي و الفعل الإبداعي ، مقال ضمن مجلة أعاريب ، القاهرة–مصر ، ع 2 ، فيفري 2014م.

82.شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب ، الكويت ، ع 355 ، سبتمبر 2008م.

83.شوقي بدر يوسف ، الرواية التجريبية عن إدوارد الخراط (رامة و التبيين) أنموذجا، مجلة الهدى ، ع 15، 1997م.

84. صلاح الدين محمد ، شعرية العتاب في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم ، مقال ضمن مجلة دراسات موصلية ، ع 42 ، 2013م.

85. الطاهر الهمامي ، التجربة و التجريب في الشعر التونسي (أفكار و رؤوس من أفكار، الموقف الأدبي)، ع 97 ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، تونس ، د ت، ص 98-99.

86. عماد علي سليم ، المكان القصصي ، مقال ضمن مجلة ديوان العرب ، الخميس 31 كانون الأول (ديسمبر) 2009م.

87. كريمة نوادرية و سعاد دردام ، التراث الشعبي ، المفهوم و الأقسام مقال ضمن مجلة ميلان للبحوث و الدراسات ، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ، ميلة-الجزائر ، ع 5 ، جوان 2015م.

88. محمد الصالح خرفي ، التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر ، مجلة النص و التناص ، العدد 4 ، 2004م.

89. مها حسن يوسف القصراوي ، النص الأدبي بين مصطلحي التداخل و التراسل ، رواية براري الحمى لـ: ابراهيم نصر الله-نموذجا ، مجلة الجامعة الإسلامية ، سلسلة الدراسات الإنسانية ، كلية التربية و التعليم العام ، جامعة العين للعلوم و التكنولوجيا ، الإمارات العربية المتحدة ، المجلد 18 ، العدد 2 ، يونيو 2010م.

❖ **الموقع:**

90. www.arabic.FicTion.org

فهرس المحتويات

الإهداء

مقدمة.....**أ–د**

الفصل الأول: حدود التجريب الروائي

1/ حدود الرواية 1-2

2/ حدود التجريب.....3-7

3/ التجريب الروائي و أنواعه 7-12

4/ مظاهر التجريب الروائي..... 13-15

الفصل الثاني: مظاهر التجريب في رواية "النهر يعض على ذيله" لـ اسماعيل غزالي

أولا: جماليات التجريب على مستوى العتبات النصية

1/ الغلاف الأمامي.....17-19

1-1 العنوان 17

2-1 اسم المؤلف 18

3-1 دار النشر 18

4-1 التجنيس 18

5-1 الصورة 20

2/ الغلاف الخلفي.....20

3/ التقسيمات الداخلية.....21-23

ثانيا: حركية الشخصية و ملامح التجريب:

1/ مفهوم الشخصية الروائية 25

2/ تصنيف الشخصيات الروائية 25

2-1 الشخصيات العجائبيّة 26

2-2 الشخصيات المتخيّلة 28-26

2-3 شخصية القوال.....28

2-4 الشخصيات الأدبية و المسرحية (الفنية).....29-28

2-5 الشخصيات الصوفية 30-29

3/ تعدد الرواة: الرؤية السردية ...

- الراوي الغائب 32-31
- الراوي المشارك 33-32
- الراوي الثنائي 35-33

4/ بناء الزمن من منظور التجريب

1/ تسريع السرد

1-1 الخلاصة 38

2-1 الحذف.....39-38

2/ تعطيل السرد

2-1 المشهد 41-39

2-2 الوقفة 42-41

5/ آليات التجريب في المكان

5-1 مفهوم المكان 42

5-2 الأمكنة الحاضرة في الرواية

5-2-1 الأماكن الواقعية 43-47

5-2-2 الأماكن المتخيلة 47-48

ثالثا: التجريب على مستوى اللغة

1/ توظيف اللغة الفصحى 49

2/ توظيف اللغة الأمازيغية 49-50

3/ توظيف اللغة الأجنبية 50-51

4/ توظيف التناص

1- التناص الداخلي.....52

2- التناص الخارجي.....52-53

2-1 التناص التاريخي.....53

2-2 التناص الفلسفي.....53

2-3 التناص الأدبي 54

2-4 التناص التراثي.....54

رابعا: تراسل الفنون في الرواية.. التجريب من منظور رؤية العالم

1- الانفتاح على المسرح.....56-59

2- الانفتاح على الأسطورة 59-60

3- الانفتاح على الحكاية العجائبيّة 60-61

خامسا: الملامح النفسية للشخصيات بين التيمة و الحضور

1- تيمة الموت، و فلسفة الحضور و الغياب 62-65

2- الطابو و انتهاك المحظور

2-1 ماهو الطابو 65-66

2-2 المحظور الديني 66-68
2-3 المحظور الجنسي 68-73
-خاتمة 75-77
-ملحق.....79-82
-قائمة المصادر و المراجع.....84-91