وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة – يحي فارس – المدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

ملامح التجريب في رواية سينما جاكوب لـ "عبد الوهاب عيساوي"

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب

تخصص: – نقد حديث ومعاصر –

إعـــــداد الطالبتيـن:

- ميلودي حورية
- بوهالي أحلام

إشـــــراف الأستـــــاذ:

العربي حسين

السنة الجامعية: 2021/2020م



شكر وتقدير

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤية وجهك الكريم " الله جل جلاله ".

من لم يشكر الناس لم يشكر الله ، يدفعنا الاعتراف بالجميل إلى أن نتقدم بأجمل باقات الشكر والامتنان إل من لم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته وتوجيهاته القيمة إلى أستاذنا المشرف" **العربي حسين** "

فسلمت خطاه وتواضعه وأعماله ، فلا يسعنا إلا أن ندعو الله أن يحفظه ويجزيه الجزاء الحسن لتفضله بالإشراف على هذه المذكرة ، وما قدمه لنا من ملاحظات وآراء علمية لتكون بالشكل العلمي المطلوب .

كما لا يفوتنا أن نتقدم بأصدق كلمات الشكر لكل من قدم لنا يد العون وعلى رأسهم أساتذة الأدب العربي الذين بذلوا الجهد الكبير في تنوير الطلاب .

ونسأل الله عز وجل أن يجعل هذا العمل في ميزان الحسنات وأن ينفع به كل ملتمس للعلم طريقا

الإهداء

إلى من بلغ الأمانة ونصح الأمة نبي الرحمة **محمد** صلى الله عليه الصلاة وأزكى التسليم.

- ✓ إلى من تكبدت عناء تنشئتي وحملت هم نجاحي في الكبر إلى أحق الناس بحسن صحبتي "**أمي الغالية** ".
- ✓ إلى من أحمل اسمه بكل فخر وعلمني الحياة ، سندي وقوتي وقدوتي يا أغلى الناس
- ✓ " **أبوي الكريمين: سعيد / امحمد**".
- ✓ إلى من شاركوني رحم الأم وحضنها وفي عيونهم ذكريات طفولتي وشبابي ، ومعهم تذوقت أجمل اللحظات أخوتي أخواتي : **سامية ، فاطمة الزهراء ، أسيا ، إيمان ، عبد المجيد ، محمد عبد اللطيف ، هبة الرحمان.**
- ✓ **إلى هدى وزوجها وابنهما محمد ضياء الدين .**
- ✓ **إلى كلثوم وإكرام ، وكل عائلتي وأقاربي .**
- ✓ إلى من سرنا معا نحو النجاح فجعلهن الله أخواتي سأظل أذكركن بمحبة وبفيض وجدان صديقاتي : **ريهام35،وهيبة ، آية ، مريم ، أحلام ، سهيلة ، هاجر .**
- ✓ إلى صديقتي ورفيقتي منذ طفولتي ومن شاركتني هذا العمل "**أحلام بوهالي**" .
- ✓ إلى الأحباب الذين رحلوا عنا دون وداع :"**جدي الصادق رحمه الله** "

إلى زينة الأوطان أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين " **فلسطين الجريحة** ".

- ✓ إلى كل المتخرجين تخصص أدب عربي لدفعة 2021.

<u>الطالبة : حورية .</u>

الإهـــداء

الحمد لله الذي أعاننا بالصبر وسير خطانا بالجد وإتمام هذا العمل بأنامل تحيط بقلم الإعياء والتعب والأرق يتكأ على قطرات حبر مملوءة بالحزن والفرح والفرج ، حزن يشوبه الفراق بعد التجمع والفرح لبزوغ فجر جديد من حياتي هو يوم تخرجي أهدي ثمرة هذا العمل.

- ✓ إلى من تعجز الكلمات عن إيفائه حقه الذي أعتز وأفتخر به طول حياتي والدي العزيز " **الشريف**" حفظه الله وأطال بعمره .
- ✓ إلى التي حملتني بين أحشائها أمي حبيبتي "**فتيحة**" حفظها الله .
- ✓ إلى التي أرضعتني الحب والحنان أمي نور عيني "**محجبوبة**" أطال الله عمرها .
- ✓ إلى من بنصائحها تنير طريقي أمي الغالية "**خضراء**" حفظها الله .
- ✓ سندي في الحياة إخوتي : " **سعد**" وزوجته وأولاده ،"**عبد الرحمان**" وزوجته وأولاده.
- ✓ ورود حياتي :" **شروق** ، **هاجر** ، **فرح** ، **محمد والكتوت خليل**" .
- ✓ إلى مثل الأبوة الأعلى جدي **عبد القادر** أطال الله بعمره .
- ✓ إلى التي غادرتني دون سابق إنذار تاركة فراغ لا يمتلئ جدتي عربية رحمها الله .
- ✓ إلى كل الأهل والأقارب (عماتي/ خالاتي) والأخت التي لم تلدها أمي" **خالتي جميلة وزوجها سعيد**" .
- ✓ الصداقة حلم وكيان يسكن الوجدان لا توزن بميزان لا تقدر بأثمان فلابد منها لكل إنسان إليكن يا زهروات قلبي وريحاناتها :"**إكرام** ، **نجاة** ، **أحلام** ، **وهيبة** ، **تونس** ، **مريم**،**سارة**، **هاجر**.

الطالبة :أحلام.

مقدمـــــة

مقدمة:

يعتبر التجريب ظاهرة من الظواهر التي رافقت العصر الحديث ولاسيما في المجال الفن الأدبي عامة، بشكل خاص، وبما أن الرواية فن من الفنون الأدبية فقد حملت معها لواء التغيير والتجديد، حيث استحوذت فكرة التجديد على أذهان الكثير من الروائيين فأضحت هاجسا من الهواجس الرئيسية فاتخذوا بذلك أساليب جديدة في الكتابة الروائية، والتخلص من السكونية ومن أحادية الصوت، باستشراف عوالم روائية جديدة .

يعد "عبد الوهاب عيساوي" أحد أهم رواد الجيل الجديد الذين حاولوا طرق مواضيع جديدة بأساليب مغايرة في كتابة ،تنحرف عن الخط التقليدي للكتابة الروائية، تنفتح لتجريب آليات جديدة تخرج عن دائرة القوالب الجاهزة وذلك بخلق محاكاة بين الماضي العتيق والحاضر المعاش والمستقبل المأمول، أي الملاحقة بين الواقع والخيال فالتجريب إذن موقف متكامل من الحياة والفن،ينطلق من رغبة الراوي في التحدي والركوب الصعاب والتطلع للجديد بالتجديد .

إن ما يدفعنا لاختيار هذا الموضوع هو جدة رواية "سينما جاكوب " أنموذج لدراسة كونها رواية تجريبية لأنها اغترفت من التجريب آليات وتقنيات جديدة مما جعلها متميزة في وظائفها السردية الدلالية إضافة إلى عدم وجود دراسات سابقة لها في المجال،

وكذا التطور الذي حققته الرواية الجزائرية في الآونة الأخيرة بتفردها على كم هائل من ملامح التجريب الروائي الجديد فجسدت بذلك رؤية فنية جمالية متميزة.

ومن هنا جاءت أهمية هذا البحث والتي تكمن في إبراز ملامح التجديد التي عملت على تكسير أنساق السرد القديمة ونقلت لنا هذه الرواية إلى فضاء أوسع عن طريق التجريب.

ومن هذا المنطلق وضعنا في مخيلتنا أسئلة في صورة إشكالية وعملنا على الإجابة عنها:

1ما مفهوم التجريب ؟ وما المقصود بالتجريب الروائي ؟ وكيف تجلت ملامحه في رواية سينما جاكوب ؟

ومن أهم الأسباب جعلتنا نختار هذا الموضوع نذكر منها :

- حداثة مصطلح التجريب في الرواية الجزائرية .

- قلة الدراسات حول موضوع التجريب في الرواية الجزائرية .

- الفضول لمعرفة أسلوب وطريقة الروائي "عبد الوهاب عيساوي ".

ومن أبرز الكتب التي كانت معينا لنا في إنجاز بحثنا هذا المتمثل في "**ملامح التجريب في رواية سينما جاكوب لعبد الوهاب عيساوي** " نجد :

-لذة التجريب لصلاح فضل .

-في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض .

-ولإجابة عن هذه الإشكالية وضعنا خطة لبحثنا تتكون من : مقدمة وفصلين (النظري و التطبيقي)وخاتمة

- أما الفصل الأول المعنون ب" ماهية التجريب " احتوى على مبحثين :

المبحث الأول تطرقنا فيه إلى جملة من المفاهيم المتعلقة بالتجريب بالإضافة إلى علاقته بالحداثة .

والمبحث الثاني فقد تناولنا فيه التجريب في الروايات الغربية ،العربية و الجزائرية

- وجاء الفصل الثاني تحت عنوان ملامح التجريب في رواية سينما جاكوب

لعبد الوهاب عيساوي الذي انطوى على مبحثين ، تعرضنا فيها إلى رصد أهم ملامح التجريب عند عبد الوهاب عيساوي ،والتي حددنها على مستويين (الشكل والمضمون).

وخاتمة تحدثنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها أثناء دراسة الموضوع مرفقة بملاحق وقائمة المصادر والمراجع .

كما اعتمدنا على المنهج التاريخي لدراسة الفصل النظري ،أما الفصل التطبيقي فقد اتبعنا المنهج التحليلي الملائم لطبيعة دراسة الموضوع.

وكأي بحث آخر فقد واجهتنا أثناء إعداده مجموعة من الصعوبات والعراقيل منها : قلة المراجع حول مصطلح التجريب في الرواية ،وكذا كثرة المصطلحات التي تعالقت في المفهوم مع المصطلح التجريب .

ولا يفوتنا في الختام إلا أن نشكر كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث ،ونخص بالذكر والامتنان أستاذنا المشرف الدكتور "**العربي حسين**" الذي كان سراجا منيرا في ظل وجود العتمة، ومنحنا الثقة كبيرة ولم يتردد في توجيهنا وتقديم المساعدة دائما، فله منا كل التقدير والاعتراف بالجميل .

الفصل الأول:

ماهية التجريب

المبحث الأول : التجريب الروائي .

أولا- مفهوم التجريب :

لغة :

وردت كلمة التجريب في العديد من القواميس والمعاجم العربية والغربية نذكر منها ما ورد في **لسان العرب لابن منظور** في قوله :

« جرَب الرجل تجربة و تجريبا وحاوله واختبره مرة بعد مرة أخرى ...ورجل مجرب.. قد عرف الأمور وجربها.

والمجرب: الذي جرَب في الأمور وعرف ما عنده .. ودراهم مجربة موزونة»[1].

والمراد من مفهوم التجريب لغة عند ابن منظور مأخوذ من التجربة ومتصل بالخبرة والمعرفة.

أما التجريب في **القاموس المحيط للفيروز أبادي** جاء بالمعنى التالي:

« وجربه تجربة: اختبره ورجل مجرَب، كمعظم بل ما كان عنده،و المجرب عرف الأمور، والدراهم مجربة موزونة »[2].

ونعرج على معناه في معجم **كتاب العين للفراهيدي:**

[1] أبو جمال الدين ابن مكرم ابن منظور ، لسان العرب .مادة جرَب ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 2000 ، مج 3 ، ص110.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، ت : محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة ، باب الجيم ، لبنان للطباعة والنشر ،بيروت ، 1426، ط8، ص67 .

« والمجرب: الذي جرب الأمور وعرفها، والمصدر: التجريب والتجربة، والجوارب: لفافة الرجل، والجراب : وعاء يوعي فيه، وهو من أهاب الشاء، والجميع جرب»[1].

وجاء أيضا في **المعجم الوسيط** :

« جربَه تجريبا: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل مجرِّب : جرب في الأمور، وعرف ما عنده، ورجل مجرَب عرف الأمور وعرفها ؛ التجربة في " في العلم " اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق فرض معين »[2] .

ومن هنا فإن دلالة التجريب تعني الدراسة والاستكشاف .

وفي **معجم الوجيز** نجد أن التجربة هي:

« ما يعمل على اصطلاح النقص في الشيء، وفي مناهج البحث هي التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو التحقق من صحته وهي جزء من المنهج التجريب »[3].

---

[1] الخليل أحمد الفراهيدي ، معجم كتاب العين ، مكتبة لبنان الناشرون ، رقاق البلاط ، بيروت –لبنان ، ط1 ، 2004 ، (باب الجيم / مادة جرب) ، ص 113 .

[2] إبراهيم مصطفى ، المعجم الوسيط ، ج1 ، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع ، اسطنبول.تركيا ، ص119 .

[3] مجمع اللغة العربية ، مجمع الوجيز ، طبعته خاصة ،خاصة بوزارة التربية والتعليم ،باب الجيم ،القاهرة ، 1994 ص98 .

والواضح أن هذه المعاني لمصطلح التجريب ترتبط ارتباطا وثيقا بالمجال العلمي باعتباره عملية تأسس على المعرفة والاختبار .

عندما ننتقل إلى المعاجم الغربية نجدها لا تختلف في معناها عن المعاجم العربية بحيث وردت في كلمة تجريبexpérimentation في المعجم الفرنسي **(لاروس)** بمعنى:

«اختبار الشيء من أجل إظهاره والتحقق منه»[1]؛أي الاختبار الذي يستند إلى التجربة والملاحظة لتأكيد صحة الفرضية .

نستنتج من خلال هذه المفاهيم اللغوية أن جل المعاجم بقيت محافظة على المعنى ذاته ،أي أن التجريب هو تحقيق الخبرة والمعرفة ، وجاء بمعنى التجربة .

اصطلاحا :

أجريت دراسات عديدة حول وضع مفهوم التجريب ، كونه مصطلح كثير التشعب ، من حيث دلالاته الفكرية والمعرفية في مختلف المجالات العلمية والأدبية .

يقول **صلاح فضل** عن التجريب :

[1]La rousse dictionnaire de francais – many a male Cherbesen janvier .2013

« التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل»[1] .

والمقصود من هذا القول أن التجريب هو خرق للسائد وانزياح من الشائع ومحاولة البحث عن الجديد .

في سياق التجريب ذاته يعد التجريب سمة أساسية من سمات الإبداع، بوصفه فعلا للحركة الدينامية التي تمثل أحد قوانين الطبيعة في حراكها الدائم وعدم ثباتها وهو يعني ابتكار وإنتاج أشكال فنية تخالف السائد والمألوف وتسير في اتجاه مضاد كما هو سائد من التيارات المألوفة وأنماط وهياكل ثابتة[2].

إضافة إلى أن المفهوم الأكثر شمولية لمصطلح التجريب هو:« الجديد الذي نعرفه باعتباره ابتكارا للقيم الجديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وانتقائها، بل إحلالها حلولا جديدة قد أخبرت من قبل بفضل التجريب »[3].

[1] صلاح فضل ،**لذة التجريب الروائي** ، الأطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ،القاهر ة.مصر ، ط1 ، 2005 ، ص3 .

[2] محمود الضبع ، غواية التجريب ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2014 ، ص191 .

[3] باربرا لاسوتسكا بوشنباك، المسرح والتجريب ، تر : هناء عبد الفتاح ، المجلس الأعلى للثقافة ، المركز المصري العربي ، 1999 ، ص16 .

يقول د. **سعيد حميد كاظم** :

« أن التجريب لازم سيرورة الحياة و مآله بوصفه منظومة جديدة عملت على كسر القيود التي تطوق النشاط الإبداعي»[1] .

ويقول أيضا أن التجريب هو:

«آلية فنية تنزع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة لارتياد أفاق جديدة وفتح نوافذ أخرى للإبداع،وتأصيل لأسلوب جديد يمارسه المبدع ،وهو طريقة قبل أن يكون أسلوبا»[2]

ومنه فإن التجريب يستدعي التجديد وذلك بالتخلص من كل هيمنة القوالب الثابتة .

مما سبق نجد أن كل التعريفات تتفق على أن التجريب تجاوز المألوف والتمرد على القيم النظيرات والآليات القديمة التي لم تعد تتلاءم مع طبيعة الحياة المتجددة والتي تتطلع إلى بلورة النظرية الجمالية الخاصة بها، وتقوم على مبدأ التخيل والتجديد على مستوى لبنى الداخلية والعلاقات بينها وفق تقنيات وآليات فنية مستحدثة .

[1] سعد كاظم ، التجريب في الرواية العراقية النسوية ، تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ،2016 ، ص36

[2] المصدر نفسه ،ص39\39

التجريب والحداثة :

❖ **مفهومه :**

تعددت مفاهيم التجريب الروائي في الأدب عامة وفي الروائية على وجه الخصوص بوصفه أنه من أكثر الفنون الأدبية عرضة للتجريب، لتعدد زوايا النظر، واختلفت بذلك أشكال ممارسته بوصفه ابتكار لتجارب إبداعية جديدة، فالرواية هي الفن الذي يحوي خصائص التغيير والتبديل، فيمثل أرضية التجريب الدائم إذ« لا تتوفر الرواية على قوانين قارة أو ثابتة يمكن توهم الاطمئنان إليها باستمرار، لأنها كما يقول باختين غير قابلة للتقنين بطبيعته، مادامت شكلا يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا ويعيد النظر في كل الأشكال التي يستقر فيها، من هنا صعوبة الحديث عن معايير نموذجية أو قارة ...»[1].

ظهر مصطلح التجريب في مجال الرواية على يد "إميل زولا "من خلال رواية،"الرواية التجريبية "le Roman Expérimentai،

«وذلك باشتغاله على الشكل الروائي على محوري الاختلاف والغرابة،كما بدا فيها متأثرا ب"كلود برنارد ""coude Bernardمن حلال قراءته الكتاب "مدخل إلى دراسة الطب التجريبي "،حيث يرى أن الرواية التجريبية هي نتيجة التطور العلمي للقرن،إنها تستبدل

[1] محمد منصور ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ،شركة للنشر والتوزيع –المدارس – ، الدار البيضاء ،ط1 ، 2006 ، ص61 .

دراسة الإنسان المجرد،الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية الكيميائية ،والمحدد بتأثيرات الوسط،إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العملي»[1]

كما أن الرواية الجديدة أصبحت تتسم بنزعة مستمرة إلى التجاوز، وخلتها أشكال جديدة، وهو ما جعلها في حالة تحول دائم، فالناقد **سعيد يقطين** يقول :

« ...الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب، وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أوساط السبعينات في مناقشات »[2].

وفي هذا الصدد نجد "**محمد الباردي**" يعرف الرواية التجريبية بقوله: «هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية، وننظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحض،فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص المختلف، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي يتيح فيه هدمها »[3].

2كلود برنارد،بيرشارتيه ،مدخل إلى نظريات الرواية ،تر ,عبد الكريم الشرقاوي ،دار توبقال للنشر ،الدار لبيضاء المغرب ،ط1،2000،ص154

[2] بن جمعة بوشوشة ، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ،ط1 ، 2003 ، ص23

[3] وردة عشيبة –دليلة معطار ، مظاهر التجريب في رواية "شجرة مريم "للروائية سامية بن دريس ، رسالة لنيل شهادة الماستر ، إشراف : أمال منصور ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة محمد بوضياف ، بسكرة ، 2019 ، ص15.

2التجريب والحداثة :

تعرف الحداثة عند **عبد الله محمد الغذامي** أنها :

«..من علامات تحظر الأمة أن يكون لديها أدب تتجدد روحه مع تجدد نسمات الصباح، فكما أن التسمية التي تهب اليوم ليست هي التسمية التي هبت بالأمس »[1] .

إذا فالحداثة عنده فكرة تحمل معاني التجدد والإبداع وترفض الثبات والتقليد في جميع مجالات الحياة .

وفي السياق ذاته نشير إلى أن : «الحداثة في اللغة نقيض القدم »[2] في كون الحداثة محاولة لتجاوز كل ما هو تقليدي فهي تهدف إلى التجديد وبالتالي عملت الحداثة على تجاوزها ،فالحداثة وإن كان مفهوما يصعب تحديده يبقى ذلك المفهوم الساعي إلى الجدة ،ومواكبة كل ما هو مستحدث وبفضل هذه الصفة التي ميزتها استطاعت أن تمتص كل المشاريع التي جاءت بعدها تحت شعار أن الحداثة إلى اليوم لا تملك معنى

[1] عبد الله محمد الغذامي ، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى ، ط2 ، 1412ه\1991م ، ص19

[2] زهير بولفوس ،التجريب في الخطاب الشعري المعاصر ،بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه،العلوم في أدب الحديث ،جامعة المنتوري قسنطينة ،2009.2010ص7

محددا،وبالتالي فكل مجد هو ضمنها إلى حين الحداثة في النهاية ثورة على التقليد ورهانا على التجريد والتجريب و التجديد »[1]

وفي مقابل ذلك نجد **محمد عابد الجابري** يعرف الحداثة على أنها :

«لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي،بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث بمواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي »[2].

وعليه فإن الحداثة تعتبر دعامة من دعائم المعرفة الإنسانية غايتها الرقي بالإنسان إلى درجات رفيعة في العلم والمعرفة .

كما تحمل الحداثة :«معنى القصدية والوعي والذي يعتبر شرطا من شروط التجريب فالحداثة في عمقها وعي بأدبية الأدب،لأنها تحافظ على عناصر ديمومته،وعلى قوامه الفني، وهذا الوعي يهتم بالتشكيل الجمالي للنص كما يهتم بالمضمون المعالج في تغير كليهما وفق حاجات العصر ،والذات المبدعة » [3]

من ثمة لاتسعنا القول إلا أن«الحداثة عملية تطور مفتوحة أبدا،وهي محددة بالشروط الثقافية والاجتماعية القائمة على سيرورتها التاريخية ،تعود إلى مواكبة مستجدات

[1]نادية بوذراع ،الحداثة في الشعرية العربية المعاصر بين الشعراء والنقاد ،عبد الوهاب ألبياتي ومحي الدين صبحي نموذجا ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ،جامعة الحاج لخضر ،باتنة 2007.2008ص10

[2]ياسين كتاني ، شعرية الحداثة في الرواية العربية ، مكتبة الرائد للنشر والتوزيع ، عمان ،(د.ط) , 2014 ،ص 6

مدحت الجبار ،مشكلة الحداثة في الرواية والخيال العلمي ،مجلة الفصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،1984،ص37

الحضارة والعصر ﴿...﴾إنها تحاول الخروج عن السائد والمألوف ،انعطاف وانحراف في اتجاه لم يكن قد طرق بعد ،تفرع وامتداد نحو أفق على حتى حينه مجهولا»[1]

من خلال مفهوم الحداثة يتضح لنا الترابط الوثيق بينها وبين التجريب ، لأن

« التجريب في الرواية من المفاهيم النقدية التي تتسق مع مفهوم الحداثة ، فهما وجهان لعملة واحدة »[2].

من خلال مفاهيم مصطلح التجريب والحداثة فإن كلاهما يصب في مجرى واحد ، وهو الخروج عن المألوف وكسر القوالب الكلاسيكية الجاهزة والبحث عن شكل فني جديد يحقق للمبدع الروائي خصوصيته التي تميزه عن غيره.

1سامي سويدان ،جسور الحداثة المتعلقة ،من ظواهر الإبداع والشعر والمسرح ،دار الأدب،بيروت ،ط1،1997،ص09

[2]سهام ناصر – رشا أبو شنب ، مفهوم التجريب في الرواية ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية .سلسلة الأدب والعلوم الإنسانية ، المجلد 36 ، العدد 5 ، 2014 ، ص 309.

المبحث الثاني :التجريب في الرواية .

التجريب في الرواية :

تعتبر الرواية من أهم الأجناس الأدبية الحديثة، لكونها تعالج مختلف الإشكاليات الاجتماعية والفكرية والثقافية المتشعبة من جهة، ولكونها أيضا وعاء فنيا لمختلف الأجناس الأدبية المختلفة من جهة أخرى، فأصبحت الرواية الجديدة تتسم بنزعة مستمرة إلى التجاوز، وخلق أشكال جديدة تأبى الثبات وتسعى دائما إلى الاختراق وتكسير معايير الجمالية السائدة ، وهذا بفعل التجريب، فقد اقتحمت الرواية الجديدة أو "الرواية التجريبية" حدود الكتابة فتحولت إلى نص مفتوح، ينفتح على كل الموضوعات والنصوص والمظاهر الكتابية المختلفة، حيث طبع التجريب الرواية بسمات فنية لم تكن معهودة في الرواية التقليدي.

أولا- التجريب في الرواية الغربية :

ظهرت أمارات التجديد على الرواية عموما بعد الحربين العالميتين في أوروبا وأمريكا، فكان لا مناص أمام هذه المحنة الرهيبة التي مرت بها الإنسانية، من التفكير في شكل جديد للكتابة، فتغير التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، وتغير التفكير النقدي بظهور البنيوية، وتغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية، فتصبح هذه الأخيرة

مجالا للظواهر ومخبرا يجرب فيه الروائي فرضياته، فارتبط التجريب مع التجديد الروائي في الغرب في تلك الأعمال التي تعتمد التجريب أساسا لها .

لا يخفى على أحد أن الرواية الغربية عرفت ازدهارا وتطورا خاصة مع كتابات جيمس جويس "jeanec Jouis"ومارسيل بروست "Prouctmarsil"ويعد التجريب من منظورهم أداة نصية يقوم بها العمل الروائي لفتح أبواب سردية مبتكرة للخروج من نمطية ومألوفة إلى أخرى أكثر جدية ،فهو يقوم على الهدم والبناء،ويتأسس على تجاوز الأشكال التقليدية وخلخلة القديم، ولولا هذه التقنية لقيت النصوص الأدبية على حالها الذي نشأة عليه،وذلك أن الرواية كما يقال كطائر الفنينيق،لاستقر على حال ،شأن الرواية الجديدة التي «تمثل لحظة انفعالات وانعتاق من الأشكال التي غالبا ما كانت تنتهي إلى تقييد الكتابة ،في أصول ومبان تقيم حدودا وحواجز للكتابة وخيال »[1]

وهذه الخاصية حددها جورج دورليام ،عندما عرف الرواية الجديدة في فرنسا بقوله :

«مما لا شك فيه أن الرواية الجديدة لا تترل علينا من عل،ولاهي اكتشاف أتى من العدم ،رغم قوة فعلها القطعي ،كذلك لم يدع رواد الرواية الجديدة أنفسهم ما يقدمونه،لا إسلاف

[1]جورج دورليان ،الرواية في فرنسا ،مغامرة الشكل والمضمون ،مجلة العربي ،وزارة الإعلام ،الكويت العدد 544 ،مارس2004،ص88

له ،ولا ملهمين ،فالتجريب الروائي خاصة لا يعرف الاكتمال والثبوت ،إنها النص الجامع مادته زئبقية »[1]

ظهرت الرواية الجديدة في منتصف القرن العشرين على أياد فرنسية : فأول مؤشر فى هذا الجانب يرتبط بتجارب الرواية الحديثة في فرنسا ؛ أي تجربة **آلان روب غريه وناتالي ساروت وميشال بوتور** وغيرهم ، حيث جسدت هذه الروايات مفهوما يختلف كليه عن مفهوم الرواية في القرن السابق[2] .

يعد **آلان روب غربية** أول من أطلق مصطلح الرواية الجديدة عام 1963م في كتابه

" نحو الرواية الجديدة" وذلك أن : حيث قاد الثورة على الكتابة الروائية كما رسخ لها فلوبير و بلزاك وغيرهم ، حيث حاول غريه تبيان طبيعة الرواية الجديدة مقارنة بالرواية الكلاسيكية[3]

ناتالي ساروت nathaliesarrouteفي كتابها "عصر الشك" نجدها قامت بتحليل أعمال دوستوفيسكي وكافكا ، ووجدت مواطن التجديد والخروج عن المألوف ، وتأكد أن عصرها عصر الشك والريبة .

---

[1] جورج غولمان ,الرواية في فرنسا ،مغامرة الشكل والمضمون , ،ص88

[2] ماجد أسد، الرواية العربية المعاصرة (من المغامرة إلى التأسيس)، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1، 1988،ص30 .

[3] محمد الضبع ، الرواية الجديدة (قراءة المشهد العربي المعاصر) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،(د.ط) ، 2010، ،ص35 .

فهي تقول :

« أن ما يميز الرواية الجديدة ليس طموح التقليديين ومقدرتهم على الخيال ، ولكنه رفض لا نواجه به الواقع في عصرنا الحاضر عصر الشك ، وهكذا لم تعد الرواية وصفا للكائنات وإنما تساؤلا عن حقيقة هذه الكائنات»[1] .

ما يميز الرواية الجديدة عن التقليدية أنها : تثور على كل القواعد وتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية ، فإذا لا الشخصية شخصية ، ولا الحدث حدثا ، ولا الحبر حبرا ، ولا

الزمان زمانا ، ولا اللغة لغة ، ولا شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثيل الروائيين الجدد[2].

إن الغاية من التجديد حسب **ميشال بوتور**:

« هو أن العالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة، والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي نشأ في هذا الوضع الجديد، فينتج عن ذلك قلق

[1] ناتالي ساروت ، عصر الشك (دراسات على الرواية) ، تر: فتحي العشرى ، المجلس الأعلى للثقافة ، الجزيرة .القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص06

[2] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (البحث في تقنيات السرد) ، عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر 1998 ، ص48

دائم ويتعذر علينا أن ننظم في ضميرنا جميع المعلومات التي تهاجمه بما أن الأدوات الكامنة تنقصنا»[1] .

وفي ذات السياق نجد **لوسيان غولدمان** يقول:

«بعد أن شهد العالم تغييرا حاسما لم يكن ممكنا للكتابة أن تمضي كما كانت من قبل ، فبسبب الحرب والعلاقات الاجتماعية الجديدة (فقدت حتى الأسماء الوصفية كل قدرتها على التجاوب مع الواقع والإمساك به) ولم يعد في قدرة الحكايات القديمة أن تتضمن التجارب الجديدة التي أتاحتها الحداثة»[2].

وبالتالي نفهم من خلال كلام آلان روب غرييه وناتالي ساروت وميشال بوتور... وغيرهم من رواد الرواية الجديدة، أن كل واحد منهم له تجربته الخاصة به وهذا الذي ينعكس على كتابتهم الروائية، التي تحمل خصوصية وتجربة كل مبدع عن غيره ، لكن هدفهم كان واحد يؤكد على الصلة الوثيقة التي تجمعهم وهي خلق رواية جديدة وتجاوز الرواية الكلاسيكية وقواعدها .

[1] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر:فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات–بيروت– ، باريس ،ط2 ، ، 1982، ص7 .

[2]لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، تر: بدر دين عروكي ، ،باريس–حزيران ايونيو– 1992 ،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سورية ،(د.ط) ، ص83 .

ثانيا –التجريب في الرواية العربية :

يعتبر الفن الروائي من بين أهم الفنون النثرية التي عرفها العرب ، "إذ تعود جذوره إلى عصر النهضة ، وهو الاسم الذي يطلق على حقبة التحرك نحو الانبعاث الثقافي الذي بدأ الذي بدأ جديد في القرن التاسع عشر"[1].

إن المتتبع لظهور العمل الروائي العربي المعاصر ، نجده قد تأثر بشكل كبير بالروايات الغربية ، وهذا بعد أن بدأ الأدباء يتصلون بالأدب الغربي وما جاءت به حركة الترجمة من انفتاح ثقافي وأدب فكري .

«وهكذا مالت الرواية العربية في المرحلة الأولى من تاريخ نشأتها إلى محاكاة الرواية الغربية»[2] .

وفي السياق ذاته يرى "**سعيد يقطين** "في إطار حديثه عن التجريب

أن الرواية العربية أسست تقاليدها وإشكالاتها وقضاياها متكئة على الوافد الغربي نظرا للغرابة الجمالية التي كانت تعيش فيها ﴿...﴾وذلك لأن المنجز الإبداعي ينبني على الكفاءة النقدية لا الروائية أو تلك الأعمال التي تعيش زمنها بل حداثتها المبدعة

[1] روج ألان ، الرواية العربية ، تر:حصة إبراهيم المنيف ، لمجلس الأعلى للثقافة ، 1997 ، ط1 ، ص31 .

[2] يمنى العيد ، الرواية العربية (المتخيل وبنياته الفنية) اط1 ، ، ط1 ، دار الفارابي ، بيروت–لبنان ،2011 ، ط1 ، ص7 .

«التي تتولد مقولاتها من شرطها التاريخي ،وتعيد صياغة الأفكار والأشكال والعلامات وفق كخصوصيتها الذاتية الغربية »[1]

ومما لا شك فيه أن ظهور الرواية الجديدة في الوطن العربي ،وانتشارها في الربع الأخير من القرن العشرين" يستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وسياسية وحضارية ومحلية ، إضافة إلى عامل المؤشرات الأجنبية ... وإلى هزيمة عام 1967م التي تمثل حجر الزاوية في كل ما جرى ويجري حتى هذه اللحظة ، وإلى اهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية"[3].

كل هذه العوامل دفعت الأدباء والكتاب إلى الخروج من عزلتهم ، والتمرد على قوالب الرواية الكلاسيكية ، مما ساهم هذا الانزياح لميلاد نوع جديد روائي هو الرواية الجديدة أو الرواية التجريبية .

فالرواية العربية في الفترة الأخيرة شهدت تحولات بارزة ، من حيث مستوى مواضيعها وتقنياتها ، فابتعدت عن الوعظ والإرشاد وتفاعلت أكثر مع الواقع بتفاصيله وهوامشه هذا ما جسده قول شكري ماضي " مهمة الرواية الحديثة لا تتمثل في الوعظ والإرشاد والتعلم ، كما هو شأن الرواية التقليدية ، بل تتمثل في تجسيد رؤية فنية ، أي تفسير فني للعالم ،

[1] عبد الرحيم العلام وآخرون ،سؤل الحداثة في الرواية المغربية ،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء المغرب د ط ،1999ص128

ورؤية كشف جديدة لعلاقات خفية ، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة والتشويق والجاذبية"[1].

ساهم الروائي بعلاقته بالتراث في الخروج عن الأنماط السائدة والإبداع في قراءته للواقع الراهن والماضي معا مما جعل دعاة التجريب يتجهون إلى تأصيل أعمالهم الروائية عن طريق تجاوز الأشكال التقليدية وتجريب أشكال تنهل من التراث «أي لانطلاق من النوع السردي قديم كشكل،واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية ،وتتدخل بعض القواعد النوع القديم في الخطاب فتبرر من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغات أو طرائقه،ويمكن التدليل على ذلك بحضور الأنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع وما شابه هذا»[2]

بما أن الروايات العربية الأولى نهضت مقلدة لشكل من التراث العربي أو من الرواية الغربية، فذلك التقليد يعتبر تجريب لشكل مختلف من الكتابة، حيث تتجلى تجريبية الرواية العربية في رواية "زينب" ل"حسين هيكل" –1912م– التي عدت منعطفا هاما في مسار الرواية العربية، فهذه الرواية حملت بين طياتها عاملين الحنين إلى الماضي والافتتان بالغرب والخضوع لهيمنته ،وفي هذا يقول **حسين هيكل** :

[1] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، (د،ط،)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ،الكويت ،2008 ص11

[2] سعيد يقطين ،الرواية والتراث السردي ،من أجل وعي جديد بالتراث ،رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة ،مصر ط1 2006ص07

« يوم بدأت اكتبها ، كنت ما أفتأ أعيد أمام نفسي ذكرى ما خلفت في مصر مما لا تقع عيني هناك على مثله ، فيعاودني للوطن حنين فيه عذوبة لاذعة لا تخلو من حنان ، ولا تخلو من لوعة و كنت ولوعا يومئذ بالأدب الفرنسي أشد ولع»[1] .

في الأخير نرى أن الرواية التجريبية تحررت من تقنية العقد التقليدية وخلق أجواء التوتر والقلق ، ورسم العلاقات وتحولاتها ،وغير ذلك من الموضوعات والصناعة السردية التي ميزت الأعمال الكلاسيكية فالرواية الجديدة التجريبية هو الخروج عن المألوف السردي والقواعد التقليدية في البناء الروائي .

ثالثا – التجريب في الرواية الجزائرية :

تحط الرواية العربية الجزائرية اليوم رحالها أمام أبواب التجريب الروائي ، وتمضي في منعطف جديد يحدد خصائصها ومميزاتها الشكلية و الموضوعاتية ، فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة مشروعيتها ويجعلها أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور ونقد نفسها ، كما يعمل على تحديد لغتها وتعدد أصواتها وانفتاحها الدلالي ، فالرواية والتجريب عبارة عن وجهين لعملة واحدة .

تعتبر الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية رواية حديثة النشأة ، لا يتجاوز عمرها النصف القرن ، على الرغم من تأخرها مقارنة مع باقي الروايات في الأقطار العربية

[1] محمد حسين هيكل ، زينب (مناظر وأخلاق ريفية) ، مؤسسة هنداوي ،للعلم والثقافة ، 2012 ، ط3 ، ص 11.

الأخرى ، ويعود ذلك إلى الثورة التاريخية النضالية للشعب الجزائري التي كانت لها أهمية كبيرة في ظهور الأعمال الأدبية ،" والأديب قام بدور آخر لا يقل أهمية لا يقل أهمية والتزاما عن الدور السابق ، إذ أنه دور مزدوج تمثل في نثر القضية الجزائرية في البلدان الشقيقة والصديقة"[1] .

***الرواية في فترة السبعينيات :**

مثلت فترة السبعينيات وما بعدها البداية الحقيقية لرواية الفنية ناضجة من خلال أعمال الرواية لكتاب جزائريين أمثال عبد الحميد بن هدوقة "ريح الجنوب" ؛ **طاهر وطار** "في اللاز والزلزال" ؛ **محمد عرعار** " في ما لا تدروه الرياح" ..وغيرهم .

نأخذ على سبيل المثال كتابات **عبد الحميد بن هدوقة** التي شهدت في طابعها التأسيسي بعدا فنيا جديدا جاءت مواكبة لسلطة الراهن ، وهذا ما جسدته روايته المعنونة ب **"ريح الجنوب**" سنة1971م، والتي عرفت بأنها أول رواية جزائرية كتبت باللغة العربية وحملت كل المواصفات الفنية .

"ريح الجنوب أول رواية جزائرية جادة و متكاملة كتبت باللغة العربية"[2] .

[1] محمد مصايف ، **النثر الجزائري الحديث** ،, المؤسسة الوطني للكتاب ، الجزائر ، 1983 ،(د.ط) ، ص102

[2] مصطفى قاسي ، دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة للنشر ،2000 ، د.ط ، ص7.

وقد عبرت هذه الرواية عن تجربتها عبر البحث عن أشكال فنية جديدة ، "ففي ريح الجنوب والتي طرح فيها الكاتب جدلية العلاقة بين المرأة والأرض على صعيد التحرر ، تبدو العلامات الدالة على تجريبتها يشتغل عليه وظيفيا للكشف عن الوضع البائس للمرأة الجزائرية في علاقتها بالآخر الرجل والمجتمع"[1].

تراوحت كتابات هذه الرواية بين التجديد والتأصيل سواء كان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة أو الغوص في الواقع الراهن المعاش الجديد فيها «اهتمام اجتماعي واضح ،غير أن التوجه الكاتب إلى الأسلوب الواقعي جعل هذا الاهتمام في الرواية يبدو كأنه أمر ثانوي بالنسبة إلى هذه الغاية الأساسية الأخرى ،وهي غاية وصف القرية وتقاليدها ونفسية أهاليها ولاسيما النفسية المحافظة »[2]

كما كتبت هذه الرواية في «فترة الحديث عن الثورة الزراعية فأنجزها في 1971،مساند للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة لفك العزلة عن الريف والخروج به إلى الحياة أكثر تقدما وازدهارا ورفع البؤس والشقاء عن الفلاح الجزائري ومناهضة كل أشكال

1 ينظر، بن جمعة بوشوشة ، سردية التجريب – الحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، ،مطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، 2005 ، ط1 ، ص22 .

[2] محمد مصايف ،الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام ،الدار العربية للكتاب ،مصر ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ،(د ط) 1983،ص10

الاستقلال للإنسان وقد تكرس هذا الخطاب السياسي في قانون الثورة الزراعية الصادرة رسميا في 8نوفمبر 1971»[1]

بالإضافة إلى ذلك نجد روايات **طاهر وطار** تخطو في مرحلة التأسيس خطوة متقدمة إن لم تكن بالموضوع فبالمعالجة المتطورة إذ " استطاع وطار أن يفتح مرحلة جديدة لتطور الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي مستفيدا من ثقافته التراثية ومن واقعه الذي يعيشه بحكم عملة السياسي كمراقب في الحزب والذي كون لديه القناعة التاريخية التي تعتبر أن الفن ليس مجرد تعبير عن الواقع بل هو أداة فعاله للتغيير"[2] .

كما كتبت أعماله لكل التغيرات والتطورات الحاصلة في المجتمع الجزائري منذ الثورة المسلحة إلى غاية ألاستقلال «وقد كان للإغراءات الإيديولوجية و الفنية التي تميزت بها المدرسة الواقعية الاشتراكية دور في جعل أعمال "وطار " تتسم بنوع من التلقائية والرؤية الشمولية ،كما جعلته قادرا لتلك العلاقات الجدلية بين الفرد وأفكاره وأفعاله والحياة بكل صراعاتها »[3]

تعتبر رواية "اللاز" أفضل عمل روائي مكتوب باللغة العربية ،وذلك من خلال شهادة بعض الدارسين والناقدين لها،حيث تميزت هذه الأخيرة بجرأة الطرح ،فقد وظف الطاهر

[1] عمار عروش ،دراسات في النقد والأدب ،دار الأمل ،(د،ط)، الجزائر 1988،ص47

ينظر، أحمد محمد عطية ، مع نجيب محفوظ ، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع ، 1977 ، ط1 ،ص130 .

[3] ينظر ،ادريس بودبية ،الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار ، منشورات جامعة منتور "ط1 ،قسنطينة ، الجزائر ،، 2000 ص45

وطار واقع الثورة الجزائرية وواقع ما بعد الاستقلال بامتياز ،ويظهر ذلك في الرمزية المذهلة التي ميزت أبطال الرواية ،وذلك لا يقر به الروائي والكاتب "**واسيني الأعرج**

"«جاءت اللاز كإنجاز فني جريء وضخم ،يطرح وبكل **واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية لا من جهة التناقضات الداخلية التي كانت تحدث داخل الحزب الواحد والتي كانت تحاول القوى الرجعية تعميقها إلى حالة الإجهاض والاحتواء من الداخل وهي تزيد بذلك قتل الثورة وهي لم تفتح بعد عينيها ،واستغلال مثل هذه الأوضاع كما رواية اللاز**»[1]

إذا ما يميز الرواية الجزائرية في فترة السبعينيات أنها انتقلت من الأطر التقليدية اللغة العربية المتوارثة المستهلكة إلى التوفير الأوسع و الأشمل لفنيات الرواية وخصائصها وتقنياتها الأدبية والجمالية .

***فترة الثمانينيات :**

تعتبر فترة الثمانينيات مرحلة امتداد الفترة السبعينيات وذلك راجع لعدم وعي مؤلفيها بالواقع الجزائري وعدم قدرتهم على استيعاب تحولاتها ، فاتخذت الرواية في هذه الفترة اتجاها تجديديا مثله مثل جيل من الكتاب ، فنذكر منهم "روايات واسيني الأعرج " التي

[1] واسيني الأعرج ،**اتجاهات الرواية العربية في الجزائر** ، مؤسسة الوطنية للكتاب (د،ط)، الجزائر ،1986، ص90

كتبت سنة 1981م "وقع الأحذية الخشنة" ، وأوجاع رجل صوب البحر 1983 ... وغيرهم ؛ كما ظهرت "رواية زمن النمرود" للحبيب السائح سنة 1985[1].

رواية زمن النمرود للحبيب السائح حققت استثمارا قويا للواقع بالجزائر عبر السرد المتقطع، وهيمنة الصراع من أجل السلطة في زمن النمرود الذي يحكي الاستقلال والثورة[2].

أما الكاتب "واسيني الأعرج "فيخوض تجربته الأولى في رواية "نوار الدفلة "بالوعي نفسه ربما ،أو أقل منه لكن التجربة لا تخلو من مغامرة في هذا النص مستوى اخرمن المستويات الارتكاز على التراث ،حيث تقدم أنموذج للمثل الشعبي المتداول بين عامة الناس «ايا العربي ولد ما ،الدنيا بنت الكلب ...»[3]

وهذه اللغة تحقق انزياحا عن المألوف حيث صار هذا الشعبي مادة يتغذى منها الفصيح ،ويسلهم روح تجديدية لهذا المتن الروائي ، إذ تعد تحولا نوعيا في مسيرته التجريبية بحكم نزوعه في كتاباتها إلى التأصيل الروائي من خلال استثمار السيرة الهلالية

[1] ينظر، بن جمعة بوشوشة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي للمغاربة ، المطبعة المغاربية الطباعة والنشر و التوزيع ، تونس ، 1999 ، ط1، ص09 .

[2] نجاة بوزيد ، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية ، مجلة المقاليد ، جامعة مستغانم (الجزائر) ، العدد 08 ، جوان 2015 ، ص117 .

[3]فتحي بوخالفة ،التجربة الروائية المغاربية (دراسات في فعاليات النصية واليات القراءة)،عالم الكتب الحديث ،ط2010،ص340،

،وتوظيف الأمثال الشعبية ،وهذا ما جاء في في قول بوشوشة بوجمعة «وقد أنتجت تقنية التناص التي بنى لكاتب عليها للأصل التراثي ، فهذا الأخير ينسب إلى الجماعة بن هلال...،انه تعدد الرواة الذي ولد تعدد الرؤى وكذلك تعدد مستويات الكلام الذي تداخل فيه الفصيح والدراجة الجزائرية واللغة والغربية »[1]

وهكذا كانت ثمانينات القرن العشرين مرحلة تململ على صعيد الكتابة وعلى صعيد المعيش وهو تململ يبحث عن الإنسان وعن ذات الكتابة على حد سواء

***فترة التسيعينيات :**

فترة التسعينيات سيطرت الأزمة التي شهدتها الجزائر عقب أحداث أكتوبر 1988 على جميع المجالات فكانت التسعينيات فترة العشرية السوداء بسبب تفشي ظاهرة الإرهاب ، من خلال انتشار العنف والتطرف وأمام هذا الوضع المتأزم ظهر أدب التسعينيات الذي أطلق عليه عدة تسميات "الرواية التسعينية ،رواية المحنة ،رواية العشرية السوداء ، محكيات الإرهاب ، رواية العنف ، رواية المعارض ، رواية الشباب ، رواية الثورة و العنف ، رواية الأزمة ، الأدب لاستعجالي"[2].

[1] ينظر ،بوشوشة بوجمعة ،سردية التجريب والحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ،ط1،2005،المطبعة المغاربية للطباعة والنشر ،تونس ،37.38

[2] مليكة ضاوي ، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995-2005م)، دكتوراه في العلوم للأدب الجزائري ، جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة ، 2015,2014م ، ص59 .

ونجد أيضا قول جعفر بايوش يقول :«لقد أطلق البعض من زملائنا الأدباء والباحثين الجامعين ،على الكتابة الأدبية في فترة الممتدة ما بين 1990إلى2000 اصطلاح كتابة المحنة أو كتابات الاستعجال»[1]

فالرواية في هذه الفترة كانت بمثابة شهادة على واقع وكذا على حياة المثقف المعذبة ،فهي تجسد بدورها محنته وتعبر بذلك ثقافة الوطن المجروح وقد طغى الخطاب السياسي في أغلب الإبداعات الرواية ،لتتحول الرواية بذلك إلى ساحة الصراعات في مختلف التيارات التي ظهر تأثيرها جليا على فئات المجتمع ،وقد جسدت الأوضاع التي آلت إليها الجزائر ومن أهم الروايات التي نقلت هذا الواقع المأساوي في هذه المرحلة والتي لم تترك شيئا إلا وأحصته فيما يخص موضوع العنف السياسي وأثاره اجتماعيا و اقتصاديا وثقافيا فيلقي "الطاهر وطار "في روايته "الشمعة والدهاليز والتي تصور مظاهر العنف بصورة كبيرة حيث حاولت البحث عن المسببات والمرجعيات التي أوصلت المجتمع الجزائر إلى اتخاذ العنف كوسيلة للوصول إلى سلطة فيقول :«وقائع الشمعة و الدهاليز ،الروائية تجري قبل انتخاب 1992 التي خلفت ظروفا أخرى لا تعني

2 ينظر ،عبد الله سطاح ،مدارات الرعب ،(الفضاء العنف في روايات العشرية السوداء، مطبعة ألف للإيصال و الإشهار ,الجزائر 2014ص142

الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على الوقائعها وإن كنت وظفت بعضها »[1]

وختاما نستنتج أن روايات التسعينية اهتمت بنبش الراهن السياسي ، والاجتماعي وهي لا تكفي بتسجيل الظاهرة الإرهابية وحسب وإنما تعطينا بعدها التاريخي والإيديولوجي والنفسي.

من رحم هذه المعاناة ولد أدب أشد اتساقا للواقع المرير والهمجي المتأزم "الذي أتاح للنص الروائي الجزائري المكتوب باللغة العربية فرصة الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية والفنية ، فقد أصبحت الرواية المعالجة لقضية العنف أكثر اتساقا واستيعابا لغيرها من الأجناس"[2] .

شكل التجريب في المشهد الروائي الجزائري ظاهرة فنية اتسمت بالتجديد والحداثة بفضل المؤسس في السبعينيات والجيل المجدد في الثمانينيات مرورا بجيل التسعينيات ، هذا ما ولد جيلا جديدا من الكتاب الرواية الشبان الذين وفدوا لتشكيل ظاهرة أدبية جديدة حاولوا الغوص في متاهات الحداثة .

[1] طاهر وطار ،شمعة والدهاليز ،موقم للنشر ، الجزائر (د،ط)،2007ص8

[2] عبد الواحد رحال ، التجريب في النص الروائي الجزائري ، رسالة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم للأدب الجزائري ، إشراف : رايس رشيد ، قسم اللغة و الأدب العربي ،جامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي ، 2015 ،ص30 .

الفصل الثاني

ملامح التجريب في رواية سينما جاكوب لعبد الوهاب عيساوي

الفصل الثاني: ملامح التجريب في رواية سينما جاكوب لعبد الوهاب عيساوي

المبحث الأول : التجريب على مستوى المضمون .

أولا: العتبات النصية :

ظهر مصطلح العتبات النصية proteste عام 1983 على يد الناقد الفرنسي جرار جينيت وهو دراسة جديدة حظيت باهتمام القراء والدارسين في هذا العصر المتعطش لمثل هذه الدراسات .

لقد خصص جينيت كتاب بعنوان "**العتبات** " تحدث فيه عن المناص بكل تفاصيله وجعله نمط من أنماط المتعاليات النصية والشعرية ، ترجم هذا الأخير مصطلح parateste في كتابه إلى عدة مصطلحات في اللغة العربية منها العتبات المناص والنص الموازي والملحقات النصية والمناصات والموازي النصية والترافق والنص المحاذي والنص المحاذ والنص المؤطر وسياج النص والمكملات البرزخ كلها ترجمات تحمل معنى واحد هو العناصر الموجودة في حدود النص وخارجه في آن واحد [1].

تهدف العتبات النصية إلى تقديم النص وضمان تلقيه بحيث تجعل المتلقي أو القارئ يمسك بالخطوط الأساسية للنص والتي ستساعده على فهم خصوصية النص الأدبي

[1] أبو المعاصي خير الرمادي ، "مقال عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة تحت سماء كوينها عن أنموذجا "، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، مجلة المقاليد ، العدد 07 ، ديسمبر 2014 ، ص291 .

وتحديد جنسه ومقاصده الدلالية والتداولية ومن خلال هذه العتبات يستطيع القارئ فك شفرات النص والولوج إلى عالمه الداخلي ، العتبات النصية هي علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي القارئ وتشحنه بدفعة زاخرة بروح الولوج إلى أعماقه ، لا تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة للنص تنير دروبه وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة [1].

بالإضافة إلى ذلك فإن العتبات النصية " تعتبر قناة تواصل وهمزة وصل بين الخارج وداخل النص إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباسه وما أشكل على القارئ"[2].

عرف الإدريسي العتبات النصية قائلا :

« عتبات النص بنيات لغوية و أيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفا لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها ، وتبنى القارئ باقتنائها ومن أبرز شموليتها : اسم المؤلف ، العنوان ، دار النشر ، الإهداء ، المقدمة ...»[3].

---

[1] نورة فلوس ، البيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، الجزائر ،2011 ، ص 13

[2] هشام محمد عبد الله ، "اشتغال العتبات في رواية من أنت أيها الملك ، دراسة في المسكوت عنه "،مجلة ديالي ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، العدد 47 ، 2010 ، ص 666 .

[3] يوسف الإدريسي ، عتبات النص – في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر – ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط1 ، 1436هـ\ 2015م ، ص21 .

وبناء على ما سبق نستنتج أن العتبات النصية لها مصطلحات أخرى كالنصوص الموازية والمناص وغيرها وهي أول ما يثير انتباه القارئ ، فهي المفتاح لفهم محتوى النص من خلال العنوان وصورة الغلاف يمكن للمتلقي تكوين فكرة عن النص .

سنحاول في بحثنا هذا التطرق إلى أهم العتبات النصية التي جاءت في رواية سينما جاكوك لعبد الوهاب عيساوي ، فقد وفق هذا الأخير في استثمار عتبات نصه الروائي التي تعد تأشيرة عبور إلى المتن والتفاعل مع عناصره ، حيث حفلت هذه الرواية بالعديد من العتبات متمثلة في الغلاف ، العنوان ، العناوين الداخلية ، اسم المؤلف ، التجنيس .

أ-عتبة الغلاف :

يعد الغلاف الخاص بالرواية من أول وأهم العتبات التي تقع عليها عين القارئ نظرا لكونه يحمل العديد من الدلالات والإيحاءات فهو يمثل النص الموازي لما يرد بين دفتي الرواية ومنه « تحول الغلاف في النصوص الروائية المعاصرة لمجرد وسيلة وتقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية التي يستعين بها القارئ في مقاربته لنص المتن»[1].

[1] زهيرة بولفوس ، "آليات التجريب في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي "، مجلة ديالي ، العدد 67 ، الجزائر ، 2015 ، ص 203 .

كما اعتبره حميد الحميداني :

« الحيز الذي تشغله الكتابة في وصفها أحرفا طباعية على مساحة الورق ، ويشتمل طريقة تصميم ومن خلاله يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي »[1].

إذن فالغلاف هو أول ما يجذب انتباه القارئ لكونه واجهة إشهارية للرواية ، وجسر للتواصل بين القارئ وما تتضمنه الرواية .

يعتبر الغلاف الورقة السميكة مقارنة بأوراق الكتاب ، تبدو لأي شخص عادي مجرد غلاف يحمي ورقات الكتاب أو بطاقة هوية ، تحمل معلومات عن المؤلف والمؤلف ، فأي غلاف يتميز عن الأغلفة الأخرى برسوم وألوان وكتابات وخطوط وهو بذلك يكون نتاجا مشتركا بين المؤلف وبين الفنان التشكيلي الذي قام بتصنيفه " اهتمت الدراسات الحديثة للرواية بالغلاف أيما اهتمام فاعتبرته عنصرا هاما من عناصر الرواية مثله مثل النص ، لذلك أولته عناية كبيرة حتى يكون بمثابة المرآة العاكسة للمتن ، فصورة الغلاف بالإضافة إلى كونها وسيلة من وسائل الإشهار وجذب القراء عن طريق الألوان والتعابير فهي تعطينا نظرة موجزة حول النص"[2].

[1] حميد الحميداني ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص55 .

[2] نعيمة العقيرب ، قصيدة حيزية – دراسة تحليلية–، دار الفيروز للإنتاج الثقافي ، الجزائر ، (د.ط)، 2009 ، ص224 .

تميز غلاف رواية سينما جاكوب لعبد الوهاب عيساوي بأشكال هندسية ورموز تحاول الكشف عن المسكوت عنه ، ففي أعلى الغلاف جاء اسم المؤلف على الجهة اليمنى مكتوب بخط غليظ باللون الأسود ، وتحته جاء عنوان الرواية بخط أكثر غلظة ، كتبت الكلمة الأولى – سينما – باللون الأسود والكلمة الثانية _ جاكوب_ باللون الأزرق ، فتشكلت كل هذه العناصر في خلفية بيضاء ، جاء في وسط الغلاف أشكال هندسية متمثلة في دائرة محصورة في مستقيمين عموديين باللون الأبيض ومستقيمين باللون الأزرق الفاتح ، يتقاطعان في مركز الدائرة مشكلين مثلثين ، كل هذه الأشكال انطوت تحت خلفية سوداء توسطت الخلفية البيضاء

كان لتلك الأشكال الهندسية التي حملتها واجهة الرواية دلالات وتفسيرات جمالية وفنية، فالدائرة التي تعمد الروائي تشكيلها وسط الغلاف متداخلة مع بقية الأشكال والخطوط الهندسية حملت دلالات الغموض والمجهول في تفكير الإنسان كأنها دوامة بين الحاضر والماضي في متن الرواية أما المثلث الذي شكلته الخطوط الزرقاء التي تتقاطع في مركز الدائرة لم يكن تلقائيا فهو يرمز إلى التطور والوعي والقوة كما أن شكل المثلث له تعبير ديني يتمثل في التعايش السلمي بين اليهود والمسلمين في الجزائر في فترة السبعينات والثمانينات.

نلقي نظرة على الألوان التي استخدمها عبد الوهاب عيساوي فالألوان "تحمل دلالة معينة ، ولها مرجعيتها داخل العمل الأدبي "[1].

كان اللونان الأبيض والأسود يمثلان الجزء الأكبر من غلاف الرواية يحملان التضاد في المعنى ، فالأبيض رمز السلم والنقاء والصفاء وكل ما هو ايجابي ، عكس اللون الأسود الذي هو لون الإحباط وركز على الأمور السلبية .

فهذه الألوان تعكس مضمون الرواية الذي يعبر في واقع بلدة "جلفا" وتعايشهم مع سلطة الغرباء وتسلطهم على مقدرات البلاد، أما اللون الأزرق الذي وصفه عبد الوهاب عيساوي فهو أعمق الألوان فهو يعتبر كرمز الشفافية والوضوح .

أما الواجهة الخلفية للرواية تعتبر تكملة للغلاف الأمامي وتكمن أهميتها في غلق الفضاء الورقي للرواية، شملت هذه الورقة صورة مصغرة للروائي عبد الوهاب عيساوي.

كما جاء فيها مقتطف من مقدمة العنوان الفرعي "العودة"، إذا، يعد غلاف الرواية الواجهة التي تحوي مضمونه فهو يحوي بالضرورة عناصر ليست أيقونية فحسب بل عناصر لسانية في الخطاب نفسه، فهي تضيف للقارئ اقتراحات واضحة المقاصد والوظائف، لجعل التعاقد يحصل بين المؤلف والقارئ .

[1] محمد بن أيوب ،" نحو قراءة منهجية للنص الروائي" ، مجلة الهادي واللغات ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة /الجزائر ، العدد 6 ، ماي 2007 ، ص 115 .

ب-عتبة العنوان :

لم يكن الاهتمام بالعنوان ، أو بالعتبات النصية كما يسميها " جيرار جنيت" إلا في العصر الحديث ، التي أولى لها عناية كبيرة ، لأن العنوان من أهم المرتكزات التي تقوم عليها الرواية ، فهو المفتاح الذي يلجأ إليه القارئ للولوج إلى أغوار الرواية وبما أن الرواية حس أدبي حديث فقد ارتادت آفاقا جديدة من التجريب الروائي وكان للعنوان نصيب من هذا الابتكار .

- **العنوان :**

«علامة نصية ، تسعى إلى الكشف من ملامح المجهول المنتظر – النص- وتخلق جوا من الألفة يستأنس به القارئ قبل أن ينخرط في رحلة استكشاف النص والتسلل إلى ردهاته الداخلية »[1].

كما يعتبر العنوان علامة لغوية تعلو النص لتغري القارئ بقراءته ، فلولا العناوين لظلت الكثير من الكتب مكدسة على رفوف المكاتب ، فكم من كتب كان عنوانها فهو سبب ذيوعها وشهرة صاحبها ، وكم من الكتب كان عنوانها وبالا على صاحبها .

[1] عبد الملك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية /دمشق ، ط1 ، 2011 ، ص 15 .

يعرف " ليوهوك " المؤسس الفعلي والأول لعلم العنوان بأنه «مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الجمالي من أجل جذب الجمهور المقصود »[1].

احتل العنوان مكانة بارزة في الأعمال الأدبية الروائية والدراسات المعاصرة باعتباره عتبة لها علاقات جمالية ووظيفية مع النص ف" العنوان يلتصق بالعمل الروائي ويكون صورة محلية تحدد هوية الإبداع وتجمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة والترميز وهذه الصورة العنوانية قد تكون فضائية تتقاطع فيها ثنائية المرجع مع المجاز"[2].

تناولت الدراسات العربية الحديثة نوعين من العناوين : العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي.

[1] فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف , الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، ط1 ، 2010 ، ص 226.

[2] ينظر ، علي رحماني ، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل ، الملتقى الدولي الخامس ، السيمياءوالنص الأدبي ، كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة بسكرة ، 2008 ، ص02.

ج- العنوان الرئيسي :

هو العنوان الذي يتصدر الكتاب أو العمل الأدبي فيعطي للعمل هويته لذلك يجد الكاتب صعوبة في صياغته ، ذلك لأن "أول ما يقع عليه بصر المتلقي ولا يقتصر العنوان الرئيسي على المؤلفات بل قد يكون في مجلة أو جريدة لأنه أداة إبراز للخبر"[1].

أما عنوان روايتنا اليوم فهو للروائي عبد الوهاب عيساوي **"سينما جاكوب"** اختار عنوانه بدقة متناهية ، فسنيما جاكوب كانت القاسم المشترك بين المبتدئين خارج الجلفا و المتعصرنين بداخلها وهم سكان المدن كما اعتبرت تمثال الحرية الذي يذكر أبناء السبعينات والثمانينات بتوفيق مضامن التاريخ عند هذه المراحل .

كانت سينما جاكوب مركز استقطاب لخليط من البشر متنوعي الديانات فبمجرد ذكر سينما جاكوب أنه مجمع وملتقى بين ملايين الأحداث لسكان الجلفا وكل زوارها وقاطنيها ، فهي كانت تحويهم كلهم تحت سقفها دون تميز .

كان اختيار عبد الوهاب عيساوي لعنوان روايته خلط بين دلالات حضارية وثقافية ، فكلمة سينما تحمل معنى الفن والثقافة وتسمى بالفن السابع فهي شملت عروض مسرحية وأفلام ، وازدهر هذا الفن في السبعينات والثمانينات ، كما يحمل هذا دلالة على

[1] شادية شقروش ، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله عشي ، علم الكتب والحديث ، إربد / الأردن ، ط1 ، 2010 ، ص 31 .

تحضر الشعب الجزائري في تلك الحقبة ، أما كلمة جاكوب فهي تعني يعقوب بالعربية وأصل الكلمي عبري يهودي .

وما بلغت الانتباه الألوان التي كتبت بها العنوان فكانت كلمة سينما باللون الأسود وجاكوب باللون الأزرق .

د-العناوين الفرعية:

نقصد بها العناوين التي تترأس نصوص وفصول المتن الروائي " فحضور العناوين الداخلية حسب جيرار جينيت محتمل وليس ضروري وإلزامي فكل الكتب كأنها توضع لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف ففي الحقبة المعاصرة يرى أنها أحدثت تغييرات فيها تماشيا مع تطور الأجناس الأدبية"[1].

كما تساهم العناوين الداخلية في إضاءة المتن بما تحمله من دلالات وإيحاءات وبالتالي تساعد في فهم النص "العناوين الداخلية هي أقل مقروئية من العنوان الأصلي ، تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النص الكاتب أو تصفح وقراءة فهرسه موضوعاته ،

[1] ينظر ، عبد الحق بالعابد ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط2 ، 2008 ، ص125 .

فحضورها محتمل وليس ضروريا وإلزامي في كل الكتب وتوضع العناوين لزيادة إيضاح وتوجي القارئ المستهدف"[1] .

تتموضع العناوين الفرعية في كل فصل أو مبحث إما مستقلة في العنوان الأصلي وإما مقابلة له كما يمكنها أن تكون في الفهرس أو قائمة المواضيع التي تعد أداة تذكيرية عند "جيرار جينيت " .

تتكون الرواية التي بين أيدينا سينما جاكوب من ستة فصول مستقلة بذاتها ، ولكل فصل من الرواية عنوان استعاريا تقوم الرواية على تفسيره وتحليله ، وفي الوقت ذاته كانت هاته العناوين مكملة لبعضها البعض .

1-عنوان الفصل الأول / العودة :

هو أول عنوان افتتح به عبد الوهاب عيساوي روايته يبدأ من الصفحة 05 إلى الصفحة 32 حمل هذا العنوان عدة تساؤلات للوهلة الأولى عند قراءته فماذا يقصد بالعودة ؟ وهل هي عودة بعد سفر ؟ أم عودة شخص عزيز؟

"كانت جلفا تستلقي عارية على ضفاف السوق والذكريات ، تمد قدميها المرسومتين بالحناء ، ويرتحل شعرها الليلي إلى الشرفات العالية وتتركنا نحن الفقراء ، كل يوم

[1] ينظر ، عبد الحق بالعابد ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، ص 125.

ننتظر أن يأتي ، ترقبها كل شفق بالبخور ، لكنها تأبى إلا أن تكون إلها صغير تشده في وحدتنا أو حينما يدهمنا قلق بالموت أو بالحب الوحشي" [1] .

عند قراءتنا لهذه السطور التي بدأها الراوي يتبادر إلى أذهاننا إنه يتغزل بامرأة شديدة الجمال ، ولكن في الأهل يتغزل بمدينة الجلفا ، فقد برع في وضعها في صورة امرأة صحراوية حسناء والعودة هنا كانت للذكريات القديمة لهذه المدينة الجميلة التي تركت أثرا في نفس عبد الوهاب عيساوي .

جسد لنا عبد الوهاب عيساوي صفة الراوي محمود الذي كان يصف لنا مدينة بكل دقة وعناية وكل التغييرات التي لامست كل جزء منها .

وبعدها يذكر لنا عودة صديقه عمران من العراق ، الذي كان يحمل ملامح جده فيقول :

«أتساءل لماذا تعود لأن فقط تلك الصورة القديمة وبهذه القوة حين أرى المدينة من أعلى أو حينما أكون مع عمران وكأنها تريد أن ترسم خطوطا مضيئة بيننا ، وأن تهمس بأشياء لا نفهمها إلا حين تكونان مجتمعتين ، صورة جدي وصورة عمران» [2] .

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص5 .

[2] المصدر نفسه ، ص8 .

2-عنوان الفصل الثاني/ الفارس الآشوري :

يبدأ من الصفحة 33 إلى الصفحة 41 ، لا يزال الراوي يثير فينا روح التساؤل مع كل عنوان . فمن يكون الفارس الآشوري ؟

خصص الراوي في عنوانه هذا الكلام عن شخصيه من الباهي ، هذه الشخصية التي تجمعت فيها كل صفات الشر ، كان سي الباهي يملك شركة وعقارات بطرق غير شرعية وهو شخص انتهازي واستغلالي ويتصرف وكأن له سلطة مطلقة على كل من في البلاد ، تقوم كل علاقاته على االمصلحة لم يكن اختيار العنوان اعتباطيا بل جاء لوجود التشابه بين شخصية سي الباهي والأشوريين وهم أصحاب الحضارة الفارسية الموجودة في بلاد الرافدين في العراق فهم معروفين بحبهم للسلطة والمناصب العليا وهذا ما يتميز به شخصية سي الباهي .

3-عنوان الفصل الثالث / اعتراف :

يبدأ من الصفحة 42 إلى الصفحة 49 ، تناول هذا الفصل جانب رومنسي وعاطفي ، كان مخصصا لاعتراف محمود لحبه لسارة وفي الوقت ذاته بحرقه خيانته لها ،

فيقول :

«سأحاول ن أتقيأ تلك الكلمات دفعة واحدة سارة الجميلة كنت أحبها وأصلي في عينيها الألف المرات حيث تتخل عني رزقه السماء خانتني »[1] .

وفي جانب آخر ذكر لنا محمود ارتباطه الشديد بإحياء رموز مدينته الجلفا ، كما يذكر لنا التمازج الواضح بين سكان الحضر في المدينة وسكان البادية .

4-عنوان الفصل الرابع / سينما جاكوب :

يبدأ هذا الفصل من الصفحة 50 إلى الصفحة 75 :

تحدث لنا محمود عن" سينما جاكوب" ذلك المكان الذي جمع أبناء بلدته في جو من المرح وفي فترة السبعينات والثمانينات ، وهذا المكان بمثابة متنفس لهم ، فبمجرد الدخول إليه ينشرح الصدر وتعلو وجوههم الابتسامة ، وخاصة عند سماع صوت العم زيان وهو يبدأ في العد التنازلي لبداية العرض ، فيقول :

« سينما جاكوب ترحب بكم ... عنوان الفيلم ...آخر الفرسان ... خمسة ... أربعة ... ثلاثة ... اثنان ... واحد ، وتمتلئ الشاشة بالشحوص المرحبة بالحياة »[2].

ذكر لنا محمود كيف استعاد وهذه السينما بعد أن حولها سي الباهي إلى شركة ، هذا الشخص الذي مصدر قلق لكل سكان البلدة بأعماله الشيطانية .

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص 74 .

[2] المصدر نفسه ، ص52 .

5-عنوان الفصل الخامس/ الوهم :

يبدأ هذا الفصل من الصفحة 76 إلى الصفحة 114

يعد هذا أطول فصل مقارنة بالفصول السابقة تحدث لنا فيه الراوي عن جريمة قتل سي الباهي التي جرت في جو غامض وتم توجيه التهمة إلى صديقه عمران نظرا للخلافات التي كانت بينهم في تلك الفترة ليتضح بعد مدة أنه قتل على يد المافيا وتجار الأسلحة الذي كان يتعامل معهم .

يصف لنا الراوي حالة صديقه عمران الذي كان يعيشه حالة من التوهم والفزع والتخيل.

6-عنوان الفصل السادس/ الجسر وهواجس العبور:

يبدأ من الصفحة 115 إلى الصفحة 141 :

كان هذا آخر عنوان في روايته ، حيث واصل لنا محمود قصة صديقه عمران وعلاقته بمقتل سي الباهي ، حيث وضعوا عمران في مركز الشرطة قصد التحقيق معه .

ختم لنا الراوي الرواية بفرحة الجلفاويين بعد استرجاع جزء كبير من فرحتهم وبهجتهم "سنيما جاكوب" التي جمعت على أهالي المدينة والتي عدت همزت وصل بين الحاضر والماضي .

وفي الأخير نرى أن العناوين الداخلية تعطي للقارئ الانطباع الأول للنص قبل الغوص فيه وقد وضعها الراوي حي يتمكن المتلقي من تحليل المتن النص ، وتفسح المجال أمامه للإعطاء تأويلات أخرى للنص وذلك من خلال أسلوب الراوي وبراعته في اختيار الألفاظ المناسبة .

هـ- عتبة اسم المؤلف :

بعد اسم المؤلف من العناصر المهمة التي لا يمكن تجاهلها أو مجاورها فهو يمثل :" العلامة الفارقة بين كاتب وآخر ، ويثبت هوية الكاتب ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية دون النظر إلى الاسم إن كان حفيفا أو مزيغا "[1] ، كما يعتبر أيضا "المالك الحقيقي للنص"[2].

يتخذ ترتيب واختيار الموقع المناسب له بعدا دلاليا :"فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل لذلك غلب تقديم الاسم في معظم الكتب الصادرة حديثا غي الأعلى"[3] .

ويمكن لاسم الكاتب أن يأخذ ثلاثة أشكال على حسب ما ذكره "جيرار جينيت "

[1] ينظر ، عبد الحق بالعابد ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، ص63.

[2] سعيد يقطين ، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي) ، المركز الثقافي في العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2005 ، ص118 .

[3] حميد الحميداني ، بنية النص السردي ، ص60

إذا دل اسم الكاتب على الحالة المدنية له فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب .

إذا دل على اسم غير حقيقي كاسم فني أو اسم شهرة نكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار .

إذا دل على اسم نكون أمان حالة الاسم المجهول .

- يتصدر اسم عبد الوهاب عيساوي مقدمة غلافه روايته مكتوبة بخط غليظ باللون الأسود مع تشكيلة فنية جميلة ، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على جرأته وثقته بعمله الأدبي .

- أراد عبد الوهاب عيساوي أن يثبت حضوره ويبرز اسمه ويلفت انتباه القارئ للوهلة الأولى ، بحيث يعرف القارئ اسم الكاتب قبل عنوان الرواية ، إضافة إلى أن اسم الكاتب جاء في حالته المدنية وبالتالي هو اسمه الحقيقي كما وضحه جيرار جينيت .

شغل اسمه صفحتين الأولى والثانية بعد الغلاف وفي حاشية الكتاب وكان ذلك بنفس اللون (الأسود) دلالة على سلطته في النص .

و- المؤشر الأجنسي :

يعتبر التجنيس مسلك من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما ، فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتصاره كما يهيئه لتقبل أفق النص .

فهو "نظام ملحق بالعنوان ، يعبر عن مقصديه كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبه للنص ،فأينما يظم العنوان يظم المؤشر الأجنسي ،باعتباره هـ ، صور العنوان "[1].

يتموضع المؤشر الأجنسي عادة "على ظهر صفحة الغلاف، كما يمكنه التواجد في أمكنة أخرى مثل وضعه في قائمة كتب المؤلف ، بعد صفحة العنوان ، أو في آخر الكتاب أو في قائمة المنشورات "[2] .

هناك وظيفة وحيدة وأساسية للمؤشر الأجنسي وهي" اختيار القارئ وإعلامه بجنس العمل"[3] ، "اكتشف شكل جديد في الفن الروائي هو الشكل الحواري المتعدد اللغات والأصوات وأشكال الوعي "[4].

ساعدت قولة التعدد اللغوي في تحطيم أحادية اللغة التي كانت سائدة في الروايات الكلاسيكية ، واستبدالها بالتعددية والنسبية ، الحوار وإحداث التضارب بين الفصحى والعامية ف "الرواية متعددة الأصوات ما فتئت تتزايد مع حاجة الإنسان إلى قضاء

[1] ينظر، جيرار جينيت ، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد الرحمان، دار تويقال ، الدار البيضاء / المغرب ، ،ط 2 ، ص91 .

[2] عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينيت ، من النص إلى المناص ، ص98 .

[3] المرجع نفسه ، ص90 .

[4] عبد المجيد الحسيني ، الرواية العربية وإشكالية اللغة ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، أريد/ الأردن، ط1 ، 2014 ، ص29 .

يضمن له حرية البوح والاعتراف والتعبير المختلف والمغاير بعد أن ضاق به فضاء الواقع المعيشي"[1] .

وبهذا فإن الرواية صارت أكثر انفتاحا نظر لما لحق باللغة من تطور، حيث استطاع الروائيون المعاصرون الانفلات من التقاليد اللغوية .

هذا ما يؤكده عبد المالك مرتاض في سباق حديثه عن اللغة الروائية "إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية ولكن ليست كالشعر ، ولغة عالية المستوى ، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا ... وذلك أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها ... وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء "[2] .

ومنه فقد أصبحت الرواية المعاصرة مبديا للتجريب تعتمد على لغة جديدة تسعى إلى اختراق أحادية اللغة والانفتاح على مستويات اللغة المختلفة .

[1] عبد المجيد الحسيني ، الرواية العربية وإشكالية اللغة ، ص 68

[2] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ،ص109

ثانيا: الاشتغال على اللغة :

شغلت اللغة بال الدارسين مما جعلهم يهتمون بها ويبرزون مكانتها في بناء الرواية وتشكيل الخطاب السردي ، كما يتضمنه من شخوص وأبنية زمانية ومكانية باللغة تنطق الشخصية ويتكشف الحدث وتتضح معالم البيئة الكونية .

يعرفها ابن جني "أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم "[1] ، وعرفها كذلك إدوارد سابير بأنها :

«وسيلة إنسانية خالصة غير غريزية لتوصل الأفكار والانفعالات والرغبات عن طريق نظام من الرموز التي تصدر بطريقة إرادية»[2] .

تميزت اللغة الروائية الحديثة على الخصوص بتنوعها وتكسيرها لنطاق اللغة الأحادية ، كونها المادة الأولية التي يستخدمها الأديب في تشكيل عمله الروائي ، فبدون لغة لا وجود للرواية ، وعلى هذا الأساس تكون "اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤه الغني"[3] .

---

[1] رمضان عبد التواب ، العربية الفصحى والقرآن الكريم أمام العلمانية والاستراق ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، (د.ط) ، (ط.ت) ، ص13.

[2] المرجع نفسه ، ص14.

[3] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، العدد 240 ، 1998 ، ص12.

استطاعت لغة الرواية المعاصرة بفعل التجريب أن تخرج إلى محاكاة المجتمعات وتتبع التحولات الطارئة عليها وهذا ما توصل إليه باختين من خلال تحليله لدوستوفسكي .

تحولت رواية "سينما جاكوب" لعبد الوهاب عيساوي بالتعدد اللغوي الذي يعد من أهم سمات التجريب في الرواية المعاصرة فقد استطاع احتضان لغتها المختلفة ليدمجها داخل نسيجه قصد الاستفادة من آليات البناء وتقنية تلك الأجناس ، وهذا لكونه عمل احترم تفاصيل (السرد الروائي) ، فمقاطع الرواية بدلالاتها كانت مستوفية "الشكل السردي" حيث توزعت ألفاظها في طابع أنيق ، جعلنا تكتشف هذا العمل بكليته الجميلة ، ما يدعونا إلى تقديمه في "مصف الكبار".

يمكن من خلال تتبع التعدد اللغوي في الرواية " سينما جاكوب" أن نلمح مجموعة من المظاهر منها :

أ-المزج بين اللغة العامية والفصحى :

عرف عبد الوهاب عيساوي كيف يوزع اللهجة العامية على بعض صفحات الرواية ، حيث يكشف هذا المزج بين العامية والفصحى رغبة عبد الوهاب عيساوي في التغيير و تجاوز اللغة التقليدية وتفتح على العديد من اللغات : " فبقدر ما تتخلص الفصحى من

نقائها وتقاليدها ، تستطيع العامية أن تخضع إلى نوع من التفصح في مستوى التعامل معها "[1].

تجلى هذا المزج في الحديث الذي دار بين محمود وسي الباهي حيث يقول :

«لما فتحت باب غرفة المدير، كان ما يزال يجري مكالمته التليفونية ، وحينما رآني طلب مني الجلوس لكنه وهو يضع السماعة نظر إلي مرة أخرى، وكأنه لأول مرة يراني .

- **أهلا محمود ،اشتقنا لك ، .طولت الغيبة علينا .**
- **شكرا .**
- **ولكن قال لي ، ما قصة مرضك المفاجئ ؟**
- **وعكة بسيطة ،**
- **عندك الحق ، الشغل عندنا واقف وأنت تتدلع في المستشفى ، عموما ، أنت تعلم نصيحتي ، الرجل يا محمود عليه ألا يكون وحيد ، يجب أن تكون هناك امرأة أو اثنين ، أو حتى مئة إن وجدت .**
- **يا محمود ...الأمر لا يستحق كل هذا العناء ، كبرها تكبر صغرها تصغر»**[2].

كما تجلى أيضا في الحديث الذي دار بين عائشة وأمها :

[1] ينظر ، بن جمعة بوشوشة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص 602

[2] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص41

«أمي أمي مسعود سقط في البير والبير غامق ...واش ندير ... مسعود مات صغير..»[1].

هذه الألفاظ تعبر عن لهجة أهل الجلفة .

ب-توظيف لغة الحنين إلى الماضي :

تجلى ذلك في حنينه إلى مدينة الجلفا فجاء في مطور وكأنه يتغزل بفتاة ، فيقول :

«كانت جلفا تستلقي عارية على ضفاف الشوق والذكريات تمد قدميها المرسومتين بالحناء ، ويرتحل شعرها الليلي إلى الشرفات العلية ، وتتركنا نحن الفقراء ، كل يوم ننتظر أن تأتي ، ترقبها كل شفق بالبخور، لكنها تأبى إلا أن تكون ألمها صغيرا تنشده في وحدتنا ، أو حينما يدهمنا قلق بالموت أو بالحب الوحشي »[2] .

وكذلك نجد لغة ذات الطابع الحزين المأساوي فالراوي نقل لنا حالة دراماتيكية لموت صديقه "زيان "حامي حمى "سينما جاكوب" ، فيقول :

« - ألو ... صباح الخير محمود زيان

- **ما به زيان .**
- **زيان توفي هذا الصباح في المستشفى .**

[1] عبد الوهاب عيساوي ،سينما جاكوب ، ص 41

[2] المصدر نفسه ، ص55 .

ثم أغلق السماعة بدون تفاصيل أخرى ، كان صوته يتهدج عبر السماعة ببكائه لم يشأ لها أن تنتقل عبر الهاتف ... في نفس اللحظة أطبق صمت مميت على الغرفة ، شعرت أني معزول في الظلمة لا أرى شيئا سوى صوت الماضي ... حاولت أن أصرخ ، ولكن شيئا أطبق على نفسي .. تحاملت على نفسي ، حاولت أن أستجمع قوتي وأتحرك على الكرسي ، لم أستطع ، كنت أشعر به هو يهتز بالقوة التي أبذلها ، ولكن دون جدوى »[1].

كما لا تخلو الرواية من الغزل وهذا عندما أبدى محمود وصفه الرائع لعشيقته سارة ، فيقول :

« هل أبدأ بوجه سارة ؟ ...كان يستدير ويشع ، مثل انعكاس قمر في بحيرة ساكنة ، أما عيناها الخضروان بلون العشب الندي ، كنت أتأملهما ، استغرق فيهما ، أصلي لإله الخصوبة الذي يسكنهما .. اغفر لي يا الله ، ولكنك أنت الذي خلقتنا هكذا ضعفاء ، تنكسر عند أول امرأة ، ونسجد لها ، اغفر لي يا جميل »[2] .

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص 55

[2] المصدر نفسه ، ص 43

بما أن للأغنية دور في بناء السياق الدلالي للرواية فقد كانت حاضرة في رواية سينما جاكوب ، وهي أغنية جاك برال البلجيكي تحكي قصة عجوزين عاشقين :

« **– فعلا كانت لدينا عواصف .**

- **عشرون عاما من الحب ، إنه الحب المجنون .**
- **ألف مرة كنت تتأبطين حقيبتك .**
- **وألف مرة قررت أن أحلق بعيدا .**
- **كل الأثاث يتذكر بعضه .**
- **في هذه الغرفة المتشوقة للمهد .**
- **شظايا عواطف قديمة .**
- **أكثر شيء ، لا يشبه أي شيء »**[1] .

نجد أسلوب السرد عند عبد الوهاب عيساوي يتداخل مع الحوار الداخلي الذهني ويشكل هذا في قوله :

«..تذكرت لحظتها عمران ، ولكني ترددت بسبب الأفكار التي تدور في رأسه ، والغموض الذي حوله ، برغم من الشعور الخفي والعميق الذي يشدني إليه ، فكرت في سعيد والعون الذي سيمدني به لو اقترحت عليه الفكرة ، ولكن تذكرت مرة أخرى أنه لا

[1] عبد الوهاب عيساوي ،سينما جاكوب ، ص46

علم للهواجس التي يحملها كليا ، أنا وعمران ، وفي الأخير أعرف أنه يتعامل مع الأشياء بسطحية كعادته ..»[1].

وفي الأخير نرى عبد الوهاب عيساوي صاغ روايته بلغة الكبار بولاية جلفا ، فهو من الذين يكتبون بألم وإحساس ووعي زماني ومكاني بما يكتبون ، دون تدويخ النفس البشرية بالبحث في أصول المعجمية وابتكار مسميات في عقول البائدين .

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص17.

المبحث الثاني :التجريب على مستوى المضمون .

أولا- التجريب على مستوى الشخصيات .

تشكل الشخصية المحرك الأساسي داخل العمل الروائي ، وأهم أداة يستخدمها الروائي لتصوير الحوادث في اختياره للشخصيات فهي محور العام والرئيس الذي يتكفل بإبراز الحدث : "فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي ، وهي العمود الفقري الذي يتركز عليه "[1] ، أي أنها الركيزة التي تضمنت حركية النظام السردي الروائي .

بما أن الشخصية تعد العنصر الفعال في الكتابة ، فقد كانت في الرواية القديمة ذات دور كبير ، حيث ركز الكتاب عليها بكل حذافيرها ، فأولى لها دورا كبيرا على عكس دورها في الرواية الجديدة ، وذلك نابع من غاية نفس الكتاب كما جاء على لسان عبد الملك مرتاض في قوله :

[1] جميلة قيسون ، الشخصية في القصة ، مجلة العلوم الإنسانية ، قسم الأدب العربي ، جامعة منثوري ، قسنطينة / الجزائر ، العدد 6 ، ،2006 ، ص195

« إن غاية الكتاب الجدد تعاملهم مع الشخصية أنهم يثبتون للقارئ لا تاريخية هذه الشخصية ولا واقعيتها .بل لا وجوديتها ،ولكن على أنها كائن من الورق مثلها مثل اللغة والحدث والزمان والخير والمشكلات السردية الأخرى »[1] .

يعني أن الشخصية في الرواية التقليدية كانت تمثل مرآة عاكسة للواقع ، إذا تكون واقعية ، أما في الرواية الجديدة فهي عكس ذلك .

فالشخصية الروائية تتميز في وصفها "الخيال الفني للروائي ، ومخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيق ويبالغ ويضخم في تكوينها وتطورها وأن يعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو الصورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنسان المحيط لأنهل شخصية من اختراع الروائي فحسب "[2] .

وهناك تصنيفات شكلية للشخصيات الروائية ترتبط بكيفية تقديم الشخصية ووظيفتها داخل السرد ، فهناك خاصية الثبات أو التغيير التي تقسم الشخصيات الروائية على قسمين: سكونية ثابتة لا تتغير ، وديناميةالتي تمتاز بالتحولات داخل السرد كذلك يمكن النظر إلى الشخصية بحسب أهميتها في الرواية والوظيفة التي تقوم بها ، فهي إما شخصية رئيسية محورية ، وإما شخصية ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحلية ويجدر ملاحظة أن

[1] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب والكويت ، 1998 ، ص48

[2] آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق /سوريا ، 1997 ، ط2 ، ص26 .

صنفي الثبات والتغيير لا ترتبط بالوظيفة التي تقوم بها الشخصية الرئيسية بصفة الدينامية أو السكونية وهذا ينطبق أيضا على الشخصية الثانوية[1].

❖ **طرق عرضها :**

تقدم الشخصية في الرواية التجريبية الجديدة وفق رؤية الكاتب خاصة التي تتماشى مع سياق الحديث ودور الشخصية في إبراز الحدث غالبا ما يعتمد على طريقتين المباشرة وغير المباشرة .

- **الطريقة المباشرة :**

هي الطريقة التحليلية حيث يستعير الكاتب شخوصا واقعية من المحيط الخارجي في تحريكهم لوتيرة السرد .

- **الطريقة غير المباشرة (التمثيلية) :**

هي التي " يفسح الكاتب فيها المجال للشخصية نفسها ، تعبر عن أفكارها وعواطفها واتجاهاتها وميولها لتكشف لنا عن حقيقتها وكثيرا ما يقف الروائي منها موقف حياء "[2].

[1] ينظر، سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة , القاهرة ، (د.ط) ، 2004 ، ص ص 130.131

[2] فتيحة سعيدة ، التجريب في الرواية العربية ، عز الدين عماري ، بحث مقدم لنيل شهادة مباشرة في الأدب العربي ، جامعة محمد بوضياف ، مسيلة ، 2018/2017 م ، ص16

فالتجريب على مستوى الشخصيات عند عبد الوهاب عيساوي جعله ينجح في تصوير شخصياته وأبعاده ، فهي مستوحاة من صميم الواقع وملابساته التي يعيشها الكاتب ، فحين ركز على الواقع أكسب الشخصية حيويتها وفاعليتها في بناء العمل الروائي ، إضافة إل أنه أعطى لكل شخصية حضورا بارزا ولم يخترها اعتباطيا إنما اختارها بعناية فائقة ، فالتجريب على مستوى الشخصيات يقوم بتحويل الساكن إلى متحرك .

1-الشخصيات الرئيسية :

أ-محمود :

هو الراوي المولع بمدينة الجلفة ومعالمها ، هذه الشخصية مرتبطة بكل الشخصيات الأخرى ، حيث أنها شغلت كامل فصول الرواية ، وتعد هذه الشخصية شخصية متعطشة لذكريات الماضي الجميل والبسيط ، فعندما يكون برفقة عمران فإنه يستحضر جميع ذكرياته القديمة ، لأنه يرى في عمران صورة جده والبادية .

وظفت شخصية محمود في الرواية كمهندس يعمل بشركة البناء لصاحبها الباهي " لماذا حيث أصافحه أتذكر ذلك المشهد القديم أول قدومي إلى المدينة ى عندما كان جدي يمسكني بكفه الخشنة ، حتى وهو يلوح بذراعيه في الهواء وهو يمشي كانت نفس الحركات تعاد"[1] .

عبد الوهاب عيساوي ،سينما جاكوب ، ص 8 .

ب-عمران :

هي شخصية المهندس العائد من العراق بعد سنوات طوال من الغياب ، لأنه كان يشغل هناك .

كان يرفض السلطة والتسلط "**يا محمود ، لا تنقصني إلا سلطة الطبيب حتى أقع ضحيتها ... يرد بنوع من عدم الاهتمام والتأفف ؛ لا يهم السلطة سلطة ، بالنسبة لي من الكلمة الوحيدة التي لن تفقد وظيفتها مع مرور الزمن** "[1] .

كانت شخصية عمران منزعجة من الوضع الراهن من تحولات والتغيرات التي طرأت على منطقة الجلفة كالأقواس في مباني والأبواب المصنوعة من الألواح الخشبية والمباني العالية التي أصبحت تغطي المدينة .من

بعد عودته من العراق زوال عمله بشركة سي الباهي خاصة بعد موت صديقه زيان وكأنه ترك له حملا ثقيلا .

ذكرت هذه الشخصية في كثير من المرات وشغلت أغلب فصول الرواية وأن مصير هذه الشخصية داخل الرواية بقي مفتوحا لتأويلات ، لأنه بعد وفاته الباهي اختفت هذه الشخصية .

[1] عبد لوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ،ص 9.10

ج-الباهي :

كان يعمل بشركة عمومية للبناء وهو رمز الشر وإنسان متسلط وغريب عن أهل المنطقة ، عرف بنفوذه وثراءه الفاحش عن طريق النهب ، صاحب الشركة التي بنيت علة أنقاض سينما جاكوب كان "يحتكر كثيرا من الأعمال ، ولا يكتفي بتقليد حرية الراغبين بالعمل والمنافسة بل يسعى للتخلص من منافسيه بوسائل قذرة "[1].

إضافة إلى ذلك كان يقوم بتجارة الممنوعات كالأسلحة والمخدرات ، واشتد صراعه مع عمران بعد وفاة زيان في الفصل الخامس " **وعندما أشرت إلى الصفقة التي كانت بيده وأنا أسرد عليه التفاصيل بدقة أفزعته وجعلته يسحب شيكه على الفور ويكتب رقما بدا بحجم الأضبارة جيدا**"[2].

توفي الباهي في الفصل الخامس لكن سبب وفاته بقي مجهولا " **لقد مات الباهي مات ، وجدوه مقتولا في مزرعته** "[3] .

د-زيان :

كان يعمل في سينما جاكوب والتي تعلق بها كثيرا فهذه السينما جمعت الجلفاويين تحت سقف واحد وأبهجتهم فترة السبعينات والثمانينات ، فكان زيان شابا في السينما

[1] www. Aljazeera .net

[2] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص95 .

[3] المصدر نفسه ،ص114

وعجوزا في الشركة " أصبح بالنسبة لكل الذين عرفوه وعاشروه شابا قويا في سينما جاكوب ، ثم عجوزا يقف فوق أطلالها في الشركة"[1] .

عمل كمشرف في غرفة الأرشيف لدار السينما جاكوب كان يبني التشويق والحماسة في نفس الجمهور ، حاول الإطاحة بالسي الباهي إذ أصبح مصدر قلق لزيان خصوصا بعد تهديده بقتل زوجته وابنه الوحيد ، كان يقضي معظم وقت فراغه في القمار

توفي زيان إثر إصابته بأزمة قلبية في المشفى " **تفاجأت ذلك الصباح بمكالمة من عمران ، أنبأني بموت زيان إثر إصابته بأزمة قلبية**"[2]

2-الشخصيات الثانوية :

أ-سعيد:

ذكرت شخصية في الفصل الأول عند لقاء سعيد بعمران كان يشتغل فاكتور في إحدى مؤسسات البريد ، كان دقيق في مواعيده فالجميع كانوا يضبطون ساعاتهم على ساعة سعيد " **الكل كان يضبط عقارب ساعته على ساعة سعيد**"[3].

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص50.51

[2] المصدر نفسه ، ص50 .

[3] المصدر نفسه ، ص 18 .

شخصية سعيد كانت محبة للحياة "**عجبت كيف قرر هذا الصديق المحب للحياة أن يغير عاداته** "[1] .

ب-سارة :

هي فتاة يهودية من أصول بلجيكية ، الذين قطنوا بمنطقة الجلفا " **كانت من اليهود الذين قطنوا المدينة في الأربعينات وتمنت أمامي عدة مرات أن تزور مقبرة اليهود في الجلفا** "[2] .

كانت سارة طالبة في قسم الآثار ، زارت منطقة الجلفة من أجل بحث أكاديمي لأحد المستشرقين، " **إنها طالبة في قسم الآثار وقد اختارت هذه المنطقة من أجل مشروع للتخرج ، ولم يكن اختيارها وليد الصدفة بل لما قرأته لأحد المستشرقين الذين مروا قديما من هنا** "[3] ، وهي الشخصية التي أحبها محمود ، فكانت تجيد اللغة العربية .

يمكن القول أن سارة ذكرت في الفصل الأول إلا أن لأكثر ظهورها كان في الفصل الثالث" **هل أبدأ بوجه سارة ؟** "[4] .

---

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص12 .

[2] المصدر نفسه ، ص46 .

[3] المصدر نفسه ، ص48

[4] المصدر نفسه , ص43

ج–سعاد :

وافدة من الشمال أعجب بها سي الباهي في الحفل الذي أقامته الشركة بمناسبة عيد المرأة حيث وصفها بقوله «**إنها فرسا جموحا لا يرضوها إلا خبير ألف الصنعة** »[1].

أصبحت سعاد سكرتيرة سي الباهي " **وتصبح فيما بعد سكرتيرته** "[2] .

د–ليلى جواد :

زوجة عمران ذكرت في الفصل الخامس بعد عودتها من العراق " **لم تتكلم ليلى ذلك المساء كثيرا بعض كلمات فقط** "[3] ،وكانت رسامة موهوبة .

هـ–بابل :

هو ابن الوحيد لعمران كان متعلقا بأبيه أكثر من أمه " **لاحظت في ذلك المساء أيضا أن تعلق بابل بعمران كان أشد في أغلب الأحيان من حصنه** "[4] .

و–مسعود :

أخ عمران الصغير مات وهو يتعلم المشي عندما سقط في البئر " **مسعود سقط في البير ، والبير غامق واش اندير مسعود مات صغير**"[5] .

---

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب، ص 36

[2] المصدر نفسه ، ص36

[3] المصدر نفسه ، ص105 .

[4] المصدر نفسه ، 138 .

[5] المصدر نفسه ، 138

ز-عائشة :

أخت عمران الكبرى ماتت بسبب الحمى التي أصابت القرية " **لم تسلم منها عائلته الصغيرة أصابت أخته الكبرى عائشة** "[1] .

ثانيا – التجريب على مستوى الفضاء الزمني :

يعتبر الزمن مكونا أساسيا من مكونات النص السردي ، لا غنى عنه باعتباره يستغرق أحداثه فهو يقوم بوظيفة حيوية من خلال الحركية داخل المتن الروائي الذي لا يتعدى التوظيف الطبيعي له في الرواية التقليدية على غرار دوره في الرواية الحداثية " ترتكز على جدل الأزمنة الداخلية وتداخل أبعادها انفتاحها على الآني والآتي وبالتالي لم تعد نهايتها محددة وبنيتها مغلقة الرواية التقليدية "[2].

فالزمن يحدد طبيعة الرواية وشكلها وهو من أكثر العناصر التي لاقت عناية في الرواية الجديدة باعتبارها عنصرا مكملا لها .

إن الرواية هي فن شكله الزمن بامتياز فلا يمكن تصور ملفوظ شفوي أو كتابي دون نظام زماني وبالتالي لا يمكن تجزئة الرواية إلى بداية ووسط ونهاية حيث أن "هذه التقسيمات كانت تتصف بها الرواية التقليدية ، أما الرواية المعاصرة فقد طرأ عليها التجريب فلم تعد

[1] عبد الوهاب عيساوي ،سينما جاكوب ، 137 .

[2] مها حسن قصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت/ لبنان ، ط1 ، 2004 ، ص71 .

الحبكة الروائية قائمة على السببية المغلقة والتسلسل الزمني المنطقي ، وإنما انفتحت على أزمنة عدة تتداخل وتتكاثف وتستغني عن استمرارية الحركة إلى الأمام من خلال تيار الوعي ومزاوجة الزمن في لحظة آنية لا تقف عن نهاية لا تخضع لترتيب منطقي"[1]

من أهم المميزات التي اتسمت بها الرواية الجديدة هو ذلك الخلط المتعدد لمستويات الزمن في الكتابة الروائية التجريبية مما يتيح لكاتب إمكانية التلاعب بزمن الأحداث تقديما والتأخير.

" فلو افترضنا أن القصة تحتوي على مراحل متتابعة منطقيا على الشكل الآتي :

أ←ب←ج←د

فإن سرد هذه الأحداث في روايته يمكن أن تتخذ مثلا شكل الأتي

ج←د←ب←أ

وهكذا يحدث ما يسمى (مفارقة زمن السرد مع زمن القصة)[2] .

لم يلتزم عبد الوهاب عيساوي في روايته سينما جاكوب بالمسار التقليدي للزمن بل سار على نهج التجريد حيث ترك الفضاء زمانا مفتوحا وليس مغلقا أي أنه ليس محددا

[1] مها حسن قصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، ص 37

[2] حميد الحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص73

بزمن مضبوطا ولكن استعماله للزمن كان عن طريق التذكر واسترجاع الماضي يقول في مقدمة روايته :« **ربما هي ثلاثون سنة ، بل أربعون أو أكثر والذاكرة بطبعها مثل المرأة الشغوفة بالنسيان ، لذا تحتفظ إلا باللحظات التي تحفز عميقا فقط وتنسى كل الكلمات الجانبية بسهولة .. قيل أربعين سنة وأكثر أحبوها ، إبان ذلك كانت طفلة بدوية** "[1] .

"**لقد نسلم منذ يومين الوظيفة الجديدة**"[2] .

نلاحظ أن عبد الوهاب عيساوي في جل روايته كان يستعمل الزمن التقديري خلال سير الأحداث وهو ما عبر عليه عليها

"بعد أسبوع ...منذ يومين منذ عشر سنوات .. في السنوات الأخيرة ..

فهو قد عرج إلى حقبة الاستعمارية التي سيطر فيها الفرنسيون غير أنهم بعد الاستقلال تغيرت الرؤى ، اطمئن الناس بعدما لازمهم الاستعمار طوال الفترة السابقة ".

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص 5.6

[2] المصدر نفسه ، ص 31

❖ **التتابع الزمني :**

1الاسترجاع :

يحدث الاسترجاع حينما يوقف الراوي عجلة الأحداث ليعود إلى الوراء حيث يستحضر أحداث ووقائع جرت له أو كما يعرفه سييزا قاسم :« أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»[1] .

ينقسم إلى قسمين وهما :

أ- استرجاع خارجي :

وهو استرجاع يلجأ فيه الكاتب غالبا يملأ فراغات زمنية تساعده على فهم مسار الأحداث فالكاتب يعود إلى " يعود إلى ما قبل بداية الرواية "[2] .

يتجلى الاسترجاع الخارجي في الرواية فيما يلي :

« لماذا حين أصافحه أتذكر ذلك المشهد القديم أول قدومي إلى المدينة ، فعندما كان جدي يمسكني بكفه الخشنة كانت نفس الكف ، حتى وهو يلوح بذراعيه في الهواء وهو يمشي كانت نفس الحركات تعاد ، ولكن مع اختلاف طفيف ربما في الزمن »[1] .

[1]سيزا قاسم ،بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص 58

[2]المرجع نفسه ، ص 58

وهنا يسترجع المشهد القديم ، عند قدومه إلى المدينة وسيتذكر جده .

ب- الاسترجاع الداخلي :

يقصد به " العودة إلى نقطة لا تتجاوز نقطة الانطلاق السردي حيث يظل سعة الاسترجاع داخل سعة الكتابة "[2].

أي أنه نوع يختص باسترجاع واستعادة أحداث الماضية خلقها الزمن ، فالاسترجاع الداخلي " يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد يؤخر نقدية في النص"[3].

يقول أيضا الاسترجاع الداخلي

«فيتطلبه ترتيب القص في رواية وبه يعالج الكاتب الأحداث متزامنة ، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحبه الشخصية الثانية»[4] .

ويظهر الاسترجاع الداخلي في الرواية بعدد وافر من الصفحات نذكر بعض ما ورد في الرواية "**كانت جلفا تستلقي عارية على ضفاف الشوق والذكريات ، تمد قدميها**

---

[1] عبد الوهاب عيساوي ،سينما جاكوب , ص8

[2] جيرار جينيت ، خطاب الرواية (بحث في منهج) ، تر : محمد المعتصم وآخرون ، دار الاختلاف ، الجزائر ، ط3 ، ص20

[3] سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص58

[4] المرجع نفسه ، ص 61

المرسومتين بالحناء ، ويرتحل شعرها الليلي إلى الشرفات العالية وتتركنا تحت الفقراء .. كل يوم ننتظر أن نأتي ..

قبل أربعين سنة أو أكثر أحبوها ، أيان كانت طفلة بدوية، كانت لها نفس القسمات الوجه الطويل ، عظام الفكية ناتئة حتى العيون في حركتها الدائمة وهي ثغور العمق المحدق ثم تعود للتسريح في التجويف كان نفس الحركة "[1]

2-الاستباق :

إذا كان الاسترجاع هو العودة إلى الماضي فإن الاكتشاف هو التطلع للمستقبل " فهو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد ، إذ يقوم الراوي باستباق الأحداث الرئيسية في السرد بأحداث أولية أو استشراف ما يمكن حدوثه "[2].

فالاستباق في السرد " يتعرف القارئ إلى الوقائع قبل أوان حدوثه الطبيعي في زمن القصة "[3] ويلجأ الروائي إلى توظيف الاستباق الزمني في روايته بغرض التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في رواية ويجعل القارئ في تشويق مثال ذلك .

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص/06/80/05

[2] مها حسن قصراوي ،الزمن في الرواية العربية ، ص36

[3] الحميد الحمداني ، بنية النص السردي ، ص74

تقديم الروائي سارة محبوبة محمود حيث ذكرها الفصل الأول حيث يقول أظن أنه كانت سارة ...اندهشت كيف خرج هذا الاسم من صدري بعد هذه السنوات ، كنت أظنها كفيلة بمحو الخيبات القديمة أو جعل النسيان يردم كل القصص الموجعة .

ثم فصل في القصة في الفصل الثالث ويقول :

«هل أبدأ بوجه سارة ؟...كانت تستدير ويشع مثل انعكاس قمر في بحيرة ساكنة أما عيناها الخضروان بلون العشب الندي ، أتأملها استغرق فيهما أصلي لالة الخصوبة الذي يسكنها... اغفر لي يا الله ، ولكنك أنت الذي خلقتنا هكذا ضعفاء فتكسر عند أول امرأة ونسجد لها اغفر لي جميل»[1].

مما سبق يتضح أن التجريب على مستوى الزمن من رواية سينما جاكوب كان أداة للكشف للاستشراف حمل رؤية داخل النص بالرجوع إلى الوقائع سابقة خارجة عن نطاقها السردي في زمن الحاضر أو بالتمهيد والإشارة لما سيأتي لاحقا ، إذ أن هذه المفارقات قدمت لنا رواية في قالب متماسك متعدد الأزمنة فالقارئ لا يهتدي إليها إلا من خلال إعادة بنائها وفق مخيلته .

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص 43

❖ **تقنيات زمن السرد :**

1- تسريع السرد :

- **الحذف أو القطع :**

لقد اعتمد الروائيون الجدد على استخدام تقنية الحذف أو القطع فهو أقصى سرعة ممكنة يركبها السارد وتتمثل في تخطية الخطابات الحكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي وهو " تقنية زمنية تقضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جدي فيها وقائع وأحداث "[1] .

« إن القطع عادة ما يكون في الروايات التقليدية مصرحا به وبارزا ، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه ، والواقع أن القطع في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية »[2] .

ويقسم جيرار جينيت الحذف إلى ثلاثة أقسام :

[1] حسن بحراوي ، بنية النص الروائي ، ص159

[2] حميد الحميداني ، بنية النص السردي ، ص 77

1- الحذف الصريح :

وهو "إعلان فترة زمنية محذوفة على النحو الصريح سواء ذلك في بداية الحذف ، كما هو شائع في الاستعمالات العادية أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره"[1].

وظهر هذا الحذف في الرواية ف :" **بعد أسبوع خرجت من المشفى .. لم يمر إلا أسبوع حتى وجدتني أحزم حقيبتي وأحزم حقيبتي وألحق بها إلى بلجيكا** "[2].

2- الحذف الضمني :

ويعني تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات وانحلال الاستمرارية السردية أما الحذف الضمني كان حضوره لافتا في رواية سينما جاكوب .

" **أغلقت السماعة وغاب صوته وسط رنينها المتواصل ، ومع إغلاقها عادت إلى مواجهتي ، فيما أريد أن أقوم به ترددت طويلا ، عدت وشكلت في أني ما أزال آخذ الأمور ؟ الشركة تحتاج إلى موظف بينما هناك في الخارج يوجد من يبحث عن وظيفة إذن لا خير من الموعد**"[3].

[1] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص159

[2] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب، ص 129-47

[3] المصدر نفسه ، ص29.47

لجأ محمود إلى الحذف الضمني دون أن يذكر صديقه عن طريق العمل أجرى موعد مع سعيد دون مكالمة مباشرة لعمران .

يمكن القول أنه في الحالات لاسترجاع والاستباق والحذف تكون إزاء مفارقة زمنية توقف استر ساء الحكي المتناهي وتفتح نوع من الذهاب والإياب على محور السرد

3-الخلاصة :

تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع بفترض أنها جدت في سنوات أو أشهر أو ساعات أو اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل [1] .

تكمن أهميتها في تسريع الحدث الروائي ، الوصول إلى الغاية المنشودة في الكتابة الروائية ، وتقديم عامل الشخصية الجديدة وعرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية وتقديم المشاهد وربط بينهما ومن مثال على الخلاصة في سينما جاكوب ما جاء وما قاله الروائي محمود لا أدري كيف سارت الأحداث بعد حوارنا لأنه عاد إلى العراق .

نستنتج هنا أن الراوي من خلال قوله أنه لا يخوض في تفاصيل عن سير الأحداث في الحوار .

[1] حميد الحميداني ، بنية النص السردي ، ص76 .

ثالثا – التجريب على مستوى المكان :

برز اهتمام النقاد في العصر الحديث بظاهرة المكان حيث وظفوه في كتاباتهم وافق ميولهم لاسيما عند معالجتهم للوقائع الاجتماعية والأوضاع السياسية والنفسية التي تبدو فيها توجهاتهم نحو الحياة بصفة عامة والمكان بصفة خاصة فيبسط المكان حركته على مستوى الشخصيات .

يعد المكان عنصرا أساسيا في العمل الروائي فهو الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصية فهو " عنصر فعال ومكون جوهري للرواية ، فلم يعد المكان موقفا للحدث ولا بعدا جغرافيا لحركة الشخصيات ولكنه تجلى في الكثير من الأعمال الروائية بطلا رئيسا ينطلق المؤلف من خلال بلورة أفكاره وتوضيح وجهة نظره"[1] ، فالمكان هو الذي يجعل المتلقي يندمج مع أحداث الرواية وتفاعل معها .

إن المتتبع لتطور الكتابة الروائية يجد أن المكان عرف نموا تدريجيا لازم تطور وفي الكتاب بالمكان وتطور وعي الكتاب بالمكان وتطور نظرتهم للعالم حيث أن الرواية الجديدة تأسست على " قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز

[1] هيام شعبان ،السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2004 ، ص277

المستمر (...) فكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتبع فيها هدمها"[1] .

انسلخ كتاب الروائية الجديدة ورفضوا الأسلوب التقليدي في التعامل مع المكان لذلك فقد جنحوا إلى ابتكار تقنيات جديدة يستوعبها التأنيث السردي من جهة فقد جعل التجريب المكان عنصرا فعالا في إثراء أحداث الرواية وإعادة إنتاج أبعاد تخيلية جديدة متجاوزة في ذلك البعد الرواقي والبعد التشكيلي الهندسي .

يتجلى التجريب على مستوى المكان في رواية سينما جاكوب من خلال اشتراكه كعنصر أساسي كشخصية رئيسية لا تستطيع الرواية التخلي عنه ،

فالمكان تجارب تاريخية واجتماعية وفنية .

زاوج عبد الوهاب عيساوي بين المكان والواقع مما شكل أدبا حقيقيا يكاد يكون المكان عنده هاجس في كتابة هذا النص فيبين مكان العزلة ومكان المغايرة والمكان القامع ومكان الخائن تجري الأحداث وتتحرك مهووسة بأوضاع المكان .

إن المكان لا يمكن أن يتحقق في الخطاب الروائي إلا عبر الرؤية التي تعني التعرف المسبق إلى المكان الجغرافي وبالتالي إدراك أشكاله وأقسامه ، غير أن عبد الوهاب لم يعول على هذه الرؤية بل كانت رؤيته جديدة مخالفة للرؤية التقليدية فقد " استقى

[1] فتيحة سعيدة ، التجريب في الرواية العربية ، ص 33

أمكنته عن طريق التذكر والتخيل والتأمل كقنوات أساسية في إنتاجه"[1] ، حيث نقل لنا الكثير من الأوصاف الواردة في الرواية والشواهد المتعلقة به من المكان الجغرافي لمدينة الجلفا الذي يمكن التحقق من واقعيته ومرجعيته غير أن تضمن هذا المكان داخل الحيز النصي القصصي جعله يتشرب خيالا وتخييلا وأكسب أرضية شاعرية منحته الجمالية والتميز .

وظف عبد الوهاب عيساوي الثنائيات الضدية لتحقيق نوعا من التوازن لاستدعاء الماضي للوعي الراهن بواسطة التذكر والتخيل أو تفجير المكان وجعله شخصية حيث يقول :«**كانت جلفا تستلقي عارية على ضفاف الشوق والذكريات تمد قدميها المرسومتين بالحناء ، ويرتحل شعرها الليالي إلى الشرفات العالية وتتركنا نحن الفقراء**» [2]

ترك الراوي هنا الفضاء المكاني مفتوحا بأبعاد دلالية يتشابك فيها النفسي والاجتماعي والثقافي .

الثنائية (القرية ؛ المدينة) لم يكن استدعاؤها باعتبارها ثنائية شائعة وإنما المدينة ذاتها وهذا ما يمكن بتسميته بعبقرية المكان المركب من حقيقة وخيال ، ساهمت في

[1] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص 5

[2] ينظر ، عبد الرحمان بوعلي ، الرواية العربية الجديدة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، رقم 37 ، سلسلة البحوث والدراسات رقم 11 ، المغرب ، (د.ظ) ، 2001 ، ص111

انبثاق رؤية جديدة و"المكان في الحداثة يصاغ انطلاقا من تصور ينبني في محصل على رؤية للعالم والوجود"[1] ، ويتم فيها إعادة اكتشافها وهذا ما جعل عبد الوهاب عيساوي يلح في روايته على توظيف آليات تجريبية مختلفة ، تداخلت فيها الأشكال والرؤى و الأساليب وطرائق سرد النصوص ، ولهذا التداخل حضور استراتيجي لرسم تقاطع المكان الروائي .

إن شكل الشخصيات وضبط الأسماء إضافة إلى " عراقة المكان" هي مؤشرات أعمق للمكان حيث تجاوز الزمان ودمجهما معا "**كنت أراها في بعيد ببابها الخشبي الأخضر الصغير ، في الجهة التي تحوي كرة بيع التذاكر ومن جهة ثانية كانت هناك باب بدقتين كبيرتين يحمل نفس اللون مع الباب الصغير أما اللافتة المكتوبة بالخط اللاتيني ، فكانت دائما مثار فضولي ، ثبتت بحجمها المتوسط أعلى الجدار الحجري ، تتوزع بها حروف بشكل منتظم سينما جاكوب**"[2].

مما لا شك فيه أن تجريبية الفضاء المكاني تكمن في طريقة التعامل معه وليس في الفضاء نفسه .

[1] عبد الرحيم العلام وآخرون ، سؤال في الرواية المغربية إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ، (د.ط) ، 1999 ، ص102

[2] عبد الوهاب عيساوي ، سينما جاكوب ، ص 52

يدخل الفضاء المكاني ضمن النسق القصصي ولا يظهر مستقلا عن العمل الأدبي ، وعلى هذا الأساس يقيم النص علائقا بنائية مع الفضاء المدينة (الجلفة ؛ الذاكرة) على امتيازات الهوية الفضاء في جوهرها هي " محايثة للعالم تنتظم فيها الكائنات والأشياء والأفعال كمعيار القياس الوعي العلائق والترتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية "[1] .

أ-مدينة الجلفة :

يصف لنا عبد الوهاب عيساوي بعض الأماكن التي تميزها حيث يرسم لنا طريق المزدوج الذي يقطع مدينة الجلفة إلى شقين وهو معروف بشارع " ليمارتير" والذي بدوره يؤدي إلى المقهى إسكندر وهو محطة التقاء محمود بزميله عمران فهنا المكان يكون بطلا حاضرا فمقهى إسكندر "ذو خلفية تاريخية يبوح بكثير عما جرى ويجري ويظل شاهدا على ما مر بالبلدة وعليها"[2] .

ربط عبد الوهاب عيساوي لنا شخصية زيان بسينما جاكوب فهذا الفضاء يمثل حسب نظره الأصل والقيمة لأنها تحمل أخلاقيات المجتمع المتوافق عليها .

[1] ينظر حسن نجم ، شعرية الفضاء ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000 ،ص32 .

[2] www.aljazeera.net

فالمكان يمثل الماضي« **عمران هو الذي أصر على أن يشرب أول قهوة مدينة في مقهى اسكندر بالتحديد** »[1]

كما أن عبد الوهاب عيساوي لم يصور لنا الأماكن المفتوحة فقط بل تعدى إلى الأماكن المعلقة التي مثلت لنا فضاء مكانيا ويظهر ذلك فيما يلي :

ب-البيت :

هو بيت محمود وهو نقطة التقاء محمود بصديقيه عمران وزيان«**إلا أنها تعددت الزيارات التي يقوم بها إلى بيتي** »[2]

ج-المستشفى :

ذكرت عدة مرات في الرواية «**كاد جسمك يلتهب لذا اضطررنا لنقلك إلى المشفى ...زيان توفي هذا المساء في المشفى**»[3] .

د-الشركة :

هي المكان الذي اشتراه سي الباهي وهو مكان عمل كل من عمران محمود زيان شغل هذا الفضاء المكاني كامل الرواية « **حيث عدت بعدها إلى الشركة** »[4]

---

[1] عبد الوهاب عيساوي، سينما جاكوب،ص 13

[2] المصدر نفسه، ص55

[3] المصدر نفسه ، ص50

[4] المصدر نفسه ، ص 15

هـ-الأرشيف :

"هو جزء مكون من غرفتين في شركة سي الباهي فيه مكتب زيان ويحمل له الكثير من الذكريات كما يحمل أسرار سي الباهي "[1].

و-المزرعة :

تقع بالقرية التي يقطن فيها عمران حيث يقول :**«قررت أن أذهب إلى بيت عمران في المزرعة »[2] .**

من خلال تحليلنا للفضاء المكاني لرواية سينما جاكوب فنرى أن عبد الوهاب وفق إلى حد ما للخروج عن نمط الرواية التقليدية من خلال اختياره للأمكنة الواقعية مع عدم تركيزه على الوصف الهندسي لها بالرغم من تواجده .

[1] عبد الوهاب عيساوي ،سينما جاكوب،

[2] المصدر نفسه ،ص 115

خاتمـــة

خاتمة:

من خلال دراستنا لهذا الموضوع يجدر بنا الاعتراف أن خاتمة هذا البحث ليست هي النهاية، فكل دراسة تبقى مفتوحة على دراسات أخرى ، وقد سعينا من خلال هذا البحث والمعنون ب " ***ملامح التجريب في رواية سينما جاكوب لعبد الوهاب عيساوي*** " أن نعرض أهم سمات التجريب ونحاول الإلمام بمختلف جوانبه التي نخلص من خلالها إلى جملة من النتائج :

- التجريب ظاهرة إبداعية مرتبطة بملكة التفكير، فهو أحد مظاهر الحداثة تصدر عن هاجس التجديد من خلال البحث عن أساليب جديدة تجاوز فيها الكاتب الأشكال السائدة واختراع أشكال جديدة .
- يعتمد التجريب في حقل الإبداع الأدبي على ثنائية الهدم والبناء لأن التجريب في الكتابة شقيق الإبداع ، فهو يحرر المبدع من قيود المألوف .
- ارتبط التجريب في الرواية الغربية بالمغامرة الشكلية التي تقوم على هدم الأشكال الجاهزة التي تختص بها قواعد الرواية التقليدية، فهو يسعى إلى تفجيرها لأن الروائي هو الذي يصنع الرواية لنفسه، وهو الشيء نفسه الذي سارت عليه الرواية العربية المعاصرة المتأثرة بالكتابات الغربية الجديدة .

- حققت الرواية الجزائرية على غرار الرواية العربية تطورا فنيا وجماليا سنوات السبعينات والتسعينات ولا تزال تحقق قفزة نوعية، انتقلت من خلالها الرواية الجزائرية من مراحل البدايات والتأسيس إلى مراحل التجديد والتغيير، فاختلفت درجات الوعي وبالأخص التجريب الروائي وتقنياته من كاتب لآخر .
- يعتبر الروائي عبد الوهاب عيساوي من أهم رواد التجريب في الرواية الجزائرية ، وقد بدا ذلك واضحا في روايته سينما جاكوب التي وقف بينها وبين تقنيات التجريب .
- أضافت العتبات النصية في رواية سينما جاكوب جمالية على النص الروائي، إذ تحفز القارئ على التسلل إلى أغوار الرواية بحثا في المعاني المضمرة فيها .
- انفتح النص سينما جاكوب على الأجناس الأدبية المتنوعة فتعددت الخطابات والأساليب من خلال استيعاب الخطاب الروائي لبنياتها المتعددة .
- كسر خطية الزمن والاشتغال على المفارقات الزمنية في رواية سينما جاكوب أتاحت للكاتب حرية التنقل على مستوى الزمان.
- وصف المكان في رواية سينما جاكوب بطريقة أقل ما يقال عنها أنها حذقة وذلك أن الكاتب لم يصرح بنوعية الأمكنة، العجائب والواقع المفتوح والمغلق بل ترك الحرية للقارئ ليقوم بذلك .

ختاما إن رواية سينما جاكوب تنفرد بخصوصيتها السردية الجديدة ، وقد قدم الكاتب لنا نزعتها التجريبية المبينة بنمط جديد ،وهكذا نجد أن المؤلف عبد الوهاب عيساوي قد خطى خطوة جريئة في ظل التجريب ضمن السرد الروائي الجديد .

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

***المصادر :**

1. إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، ج1،المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، اسطنبول تركيا.

2. عبد الوهاب عيساوي، سينما جاكوب.

3. الفراهيدي الخليل أحمد، معجم كتاب العين، مكتبة لبنان الناشرون،رقاق البلاط ، بيروت –لبنان ، ط1 ، 2004 ، (باب الجيم / مادة جرب) ، ص 113 .

4. الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ت:محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، باب الجيم، لبنان للطباعة والنشر ،بيروت، 1426، ط8

5. مجمع اللغة العربية ، مجمع الوجيز ، طبعته خاصة ،خاصة بوزارة التربية والتعليم ،باب الجيم ،القاهرة ، 1994.

6. منظور أبو جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب.مادة جرَب، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، مج 3، ص110.

7. هيكل محمد حسين ، زينب (مناظر وأخلاق ريفية) ، مؤسسة هنداوي ، للعلم والثقافة ، 2012 ، ط3

8. وطار طاهر، ،شمعة والدهاليز ،موقم للنشر ، الجزائر (د،ط)،2007ص8 .

- **المراجع:**

1.الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1 ، 2010.

2.الإدريسي يوسف ، عتبات النص – في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر – ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط1 ، 1436هـ\ 2015م.

3.أشهبون عبد الملك ، العنوان في الرواية العربية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية /دمشق ، ط1 ، 2011 .

4.الأعرج واسيني ،اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، مؤسسة الوطنية للكتاب (د،ط)، الجزائر ،1986.

6.ألان روج ، الرواية العربية ، تر:حصة إبراهيم المنيف ، لمجلس الأعلى للثقافة ، 1997 ، ط1.

7.باربرا لاسوتكا بشونباك ، المسرح والتجريب ، تر : هناء عبد الفتاح ، المجلس الأعلى للثقافة ، المركز المصري العربي ، 1999 .

8.بالعابد عبد الحق ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط2 ، 2008.

9.برنارد،بيرشارتيه كلود ،مدخل إلى نظريات الرواية ،تر ،عبد الكريم الشرقاوي ،دار توبقال للنشر ،الدار لبيضاء المغرب ،ط،2000

10.بوتور ميشال ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر:فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات– بيروت– ، باريس ،ط2، 1982

11.بوخالفة فتحي،التجربة الروائية المغاربية(دراسات في فعاليات النصية واليات القراءة)،عالم الكتب الحديث ،ط2010.

12 .بودبية ادريس،الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار ، منشورات جامعة منتور "ط1 ،قسنطينة ، الجزائر، 2000 .

13.بوشوشة بن جمعة ، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ،ط1 ، 2003 .

14.بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي للمغاربة ، المطبعة المغاربية الطباعة والنشر و التوزيع ، تونس ، 1999 ، ط1.

15.بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب – الحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ،مطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، 2005 ، ط1.

16. بوعلي عبد الرحمان ، الرواية العربية الجديدة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، رقم 37 ، سلسلة البحوث والدراسات رقم 11 ، المغرب ، (د.ظ) ، 2001

17.جيرار جينيت ، خطاب الرواية (بحث في منهج) ، تر : محمد المعتصم وآخرون ، دار الاختلاف ، الجزائر ، ط3 ،

18.جينيت جيرار ، مدخل إلى النص الجامع ، تر: عبد الرحمان ، دار تويقال ، الدار البيضاء / المغرب ، ،ط 2.

19.الحسيني عبد المجيد ، الرواية العربية وأشكالية اللغة ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، أريد/ الأردن ، ط1 ، 2014 .

20. حميد الحمداني ،بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1993 .

21.دورليان ماجد أسد ، الرواية العربية المعاصرة (من المغامرة إلى التأسيس) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ،ط1 ، 1988.

22.نجم حسن ، شعرية الفضاء ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000.

23.رمضان عبد التواب ، العربية الفصحى والقرآن الكريم أمام العلمانية والاستراق ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، (د.ط) ، (ط.ت) .

24.ساروت ناتالي ، عصر الشك (دراسات على الرواية) ، تر: فتحي العشرى ، المجلس الأعلى للثقافة ، الجزيرة .القاهرة ، ط1 ، 2002

25.سطاح عبد الله ،مدارات الرعب ،(الفضاء العنف في روايات العشرية السوداء، مطبعة ألف للإيصال و الإشهار ،الجزائر 2014

26.شعبان هيام ، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2004

27.شقروش شادية ، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله عشي ، علم الكتب والحديث ، إربد / الأردن ، ط1 ، 2010.

28.صلاح فضل،لذة التجريب الروائي، الأطلس للنشر والإنتاج الإعلامي،القاهرة.مصر ، ط1، 2005 ، ص3. الضبع محمود ، غواية التجريب ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2014 ، ص191 .

29.الضبع محمد ، الرواية الجديدة (قراءة المشهد العربي المعاصر) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،(د.ط) ، ،2010 .

30.عروش عمار ،دراسات في النقد والادب ،دار الأمل ،(د،ط)، الجزائر 1988 عطية أحمد محمد ، مع نجيب محفوظ ، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع ، 1977 ، ط1.

31.العقيرب نعيمة ، قصيدة حيزية – دراسة تحليلية–، دار الفيروز للإنتاج الثقافي ، الجزائر ، (د.ط)، 2009.

32.العلام عبد الرحيم وآخرون ، سؤال في الرواية المغربية إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ، (د.ط) ، 1999.

33.نجم حسن ، شعرية الفضاء ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000.

34.العيد يمنى ، الرواية العربية (المتخيل وبنياته الفنية) اط1 ، ، ط1 ، دار الفارابي ، بيروت–لبنان ،2011 ، ط1.

35.الغذامي عبد الله محمد الموقف من الحداثة ومسائل أخرى ، ط2 ، 1412هـ\1991م .

36.غولدمان لوسيان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، تر: بدر دين عروكي ، ،باريس–حزيران \يونيو– 1992 ،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سورية ،(د.ط).

37.قاسم سيزا ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتب كاظم سعيد ، التجريب في الرواية العراقية النسوية ، تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ،2016 ، ص36

38.كتاني ياسين ، شعرية الحداثة في الرواية العربية ، مكتبة الرائد للنشر والتوزيع ، عمان ،(د.ط) ، 2014

39.مرتاض عبد الملك ، في نظرية الرواية (البحث في تقنيات السرد) ، عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر 1998 .

40.مصايف محمد ، **النثر الجزائري الحديث** ،، المؤسسة الوطني للكتاب ، الجزائر ، 1983 ،(د.ط) ،

41.مصايف محمد ،الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام ،الدار العربية للكتاب ،مصر ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ،(د ط) 1983

42.منصور محمد ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ،شركة للنشر والتوزيع –المدارس – ، الدار البيضاء ،ط1 ، 2006.

43. ناصر سهام – رشا أبو شنب ، مفهوم التجريسي مصطفى ، دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة للنشر ،2000 ، د.ط

44.قصراوي مها حسن ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت/ لبنان ، ط1 ، 2004.

45.يقطين سعيد ، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي) ، المركز الثقافي في العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2005.

46.يقطين سعيد ،الرواية والتراث السردي ،من أأجل وعي جديد بالتراث ،رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة ،مصر ط1 2006.

47.يوسف آمنة ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق /سوريا ، 1997 ، ط2.

مذكرات:

1.بوذراع نادية ،الحداثة في الشعرية العربية المعاصر بين الشعراء والنقاد ،عبد الوهاب ألبياتي ومحي الدين صبحي نموذجا ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ،جامعة الحاج لخضر ،باتنة 2007.2008

2. بولفوس زهير ،التجريب في الخطاب الشعري المعاصر ،بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه،العلوم في أدب الحديث ،جامعة المنتوري قسنطينة ،2009.2010 عشيبة وردة

3. دليلة معطار ، مظاهر التجريب في رواية "شجرة مريم "للروائية سامية بن دريس ، رسالة لنيل شهادة الماستر ، إشراف : أمال منصور ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة محمد بوضياف ، بسكرة ، 2019.

4.فتيحة سعيدة ، التجريب في الرواية العربية ، عز الدين عماري ، بحث مقدم لنيل شهادة مباشرة في الأدب العربي ، جامعة محمد بوضياف ، مسيلة ، 2018/2017م .

5.رحال عبد الواحد ، التجريب في النص الروائي الجزائري ، رسالة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم للأدب الجزائري ، إشراف : رايس رشيد ، قسم اللغة و الأدب العربي ،جامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي ، 2015.

6.فلوس نورة ، البيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، الجزائر ،2011 .

7. ضاوي مليكة ، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995–2005م)، دكتوراه في العلوم للأدب الجزائري ، جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة ، 2014،2015م.

- **المجلات و المقالات:**

1.بوزيد نجاة ، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية ، مجلة المقاليد ، جامعة مستغانم (الجزائر) ، العدد 08 ، جوان 2015.

2.بولفوس زهيرة ، "آليات التجريب في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي "، مجلة ديالي ، العدد 67 ، الجزائر ، 2015 .

4.هشام محمد عبد الله ، "اشتغال العتبات في رواية من أنت أيها الملك، دراسة في المسكوت عنه "،مجلة ديالي ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، العدد 47 ، 2010 .

5.رحماني علي ، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل ، الملتقى الدولي الخامس ، السيمياء واالنص الأدبي ، كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة بسكرة

6.قيسون جميلة ، الشخصية في القصة ، مجلة العلوم الإنسانية ، قسم الأدب العربي ، جامعة منثوري ، قسنطينة / الجزائر ، العدد 6 ، ،2006 .

7.محمد بن أيوب ،" نحو قراءة منهجية للنص الروائي" ، مجلة الهادي واللغات ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة /الجزائر، العدد 6 . ماي 2007 .

8.مدحت الجبار،مشكلة الحداثة في الرواية والخيال العلمي،مجلة الفصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،1984. سويدان سامي، جسور الحداثة المتعلقة ،من ظواهر الإبداع والشعر والمسرح، دار الأدب،بيروت ،ط.1997

9.هشام محمد عبد الله ، "اشتغال العتبات في رواية من أنت أيها الملك ، دراسة في المسكوت عنه "،مجلة ديالي ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، العدد 47 ، 2010 .

10.رحماني علي ، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل ، الملتقى الدولي الخامس ، السيمياء واالنص الأدبي، كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، 2008.

11.دورليان جورج،الرواية في فرنسا،مغامرة الشكل والمضمون،مجلة العربي،وزارة الإعلام ،الكويت العدد 544 ،مارس2004

Cherbesen janvier .2013La rousse dictionnaire de française mamy a male

www.aljazeera.net

الملاحق

الملاحق

الملحق رقم 01:

- **التعريف بالروائي :**

هو محمد عبد الوهاب عيساوي، مواليد برج الحوت في 08 مارس 1985 بولاية الجلفة (حاسي بحبح) من مواليد يوم عيد المرأة ، خريج جامعة الجلفة تخصص الكترو ميكانيك...بدأ مشواره الأدبي منذ أن كان في الثانوية حيث كانت له قراءات في الشعر الحديث والقديم وبعض المنشورات في الصحف والجرائد ، كما انتقل في الكتابة للنثر في مجال القصة والرواية ...

كانت له محاولات شعرية ..لكنها لم تمنعه من اقتحام عالم الرواية .. وأصبح في ظرف وجيز من أهم الأقلام الروائية الشابة في الجزائر ..فاز بالعديد من الجوائز الإبداعية في دنيا الأدب .. منها جائزة " علي معاشي" التي يرعاها رئيس الجمهورية ، وأيضا جائزة " الرابطة الأدبية لمدينة وادي سوف" ، ومؤخرا جائزة "محمد بن شنب" عن روايته

- **من أهم أعماله :**

- سينما جاكوب "رواية" ؛ جائزة علي معاشي .
- ستييرا دي موريتي "رواية" ؛ جائزة آسيا جبار .
- فكانت وردة كالدهان "رواية" .
- حقول الصفصاف "مجموعة قصصية" .

- الدوائر والأبواب دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع "رواية".

حاز على جائزة رئيس الجمهورية لم يكن الفوز فيها متوقعا كثيرا ، إذ كانت رواية سينما جاكوب التجربة الأولى له ، منطلقا من فكرة أنها مجرد تمرين روائي حثه عليه بعض الأصدقاء بعد ركام من القراءات الروائية النقدية ، التي امتدت عبر سنوات الجامعة، وما لبث أن اشتغل على على القصة القصيرة فكتب مجموعة بعنوان حقول الصفصاف فازت بالتنويه في جائزة الشارقة للإبداع العربي، ولكن القصة القصيرة لم تكن لتفي كجنس تعبيري عن العوالم المفتوحة والمركبة التي قام على الاشتغال عليها، لضيق فضائها السردي وخطواتها فانتقل بطريقة واعية إلى الرواية، فكانت أول تجربة سينما جاكوب، بدأ بفكرة علاقة تحولات المكان بتحولات البشر، وكانت مدينة "جلفا" كتجسيد لذلك التحول، أرصده من خلال سينما فتحت أبوابها في العهد الكولونيالي ، حينما كانت المدينة متعددة الديانات والأعراق والألسن وأبطال الرواية ينتمون إلى أجيال مختلفة، فهناك من عايشها وظل يحملها في داخله وآخرون شهدوا يوم هدمها، وهناك من عرفوها من انكسارات الذين تعلقوا بها .

عبد الوهاب عيساوي يفوز بالمرتبة الأولى لجائزة "دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع" للرواية بعمله المرسوم " الدوائر و الأبواب" حسبما نقلته وكالة الأنباء الكويتية كونا"[1].

[1] www.aljazeera.net

الملحق رقم 02 :

- **ملخص الرواية :**

تتحدث الرواية عن سينما جاكوب التي تقع في مدينة " الجلفا"في الجنوب الجزائري هو صاحب السينما وهو من أصول يهودية وقد أغلقت هذه السينما بعد الاستقلال. لكن اللافتة بقيت وافقت وشاهدة على هذا الصرح والمعلم الثقافي والحضاري افتتح الروائي عمله الروائي بمقدمة غزلية، يتغزل بجمال الجلفة الساحر كما توصف بأنها مقدمة طلليةفكاد الروائي أن يقدم قصيدة عن الجلفة يبكي على أطلالها ويتذكر الأحباب و الخلان ويتغزل بحسنها وجمالها .

تطرق عيساوي إلى مواضيع من رحم المجتمع بالدرجة ومواضيع اقتصادية كما تناول جانبا من تاريخ الجزائر القديم والحديث، وقد عالج هذه المواضيع بالنقتاش والتحليل، وقد وقف على المتغيرات العمرانية التي طالت هذه المدينة مما غير من عالمها الأصلية.

- ✓ الزمن في الرواية كان مفتوحا إذ انتقل من الحاضر إلى الماضي وهو ما يسمى بالاسترجاع الزماني.
- ✓ أبطال الرواية هم : الراوي محمود ، صديقه عمران ويعملان بشركة سي الباهي التي جاءت على أنقاض سينما جاكوب .

✓ سي الباهي هو رمز الشر وهو شخصية متسلطة صاحب نفوذ وثراء فاحش الذي حققه عن طريق النهب بطرق غير شرعية .

تتكون رواية سينما جاكوب من ست فصول والتي تعتبر بنية الرواية وهي :

" **العودة** " ، "**الفارس الآشوري** "، "**الاعتراف**" ،" **سينما جاكوب**" ،" **الوهم**" ، "**الجسر وهواجس العبور**" ، وكأنه ينتقل عيساوي بين محاوره التي تعاين تقاطع الداخل والخارج بضرب الانتماءات .

يختم عيساوي روايته بخاتمة مرغوبة أكثر منها واقعية ، خاصة حين يعلن خبر مقتل الباهي في مشهد غير مبرر، ويترك تأويل أساب القتل للآخرين[1] .

[1]www.aljazeera.net

الملحق رقم03:

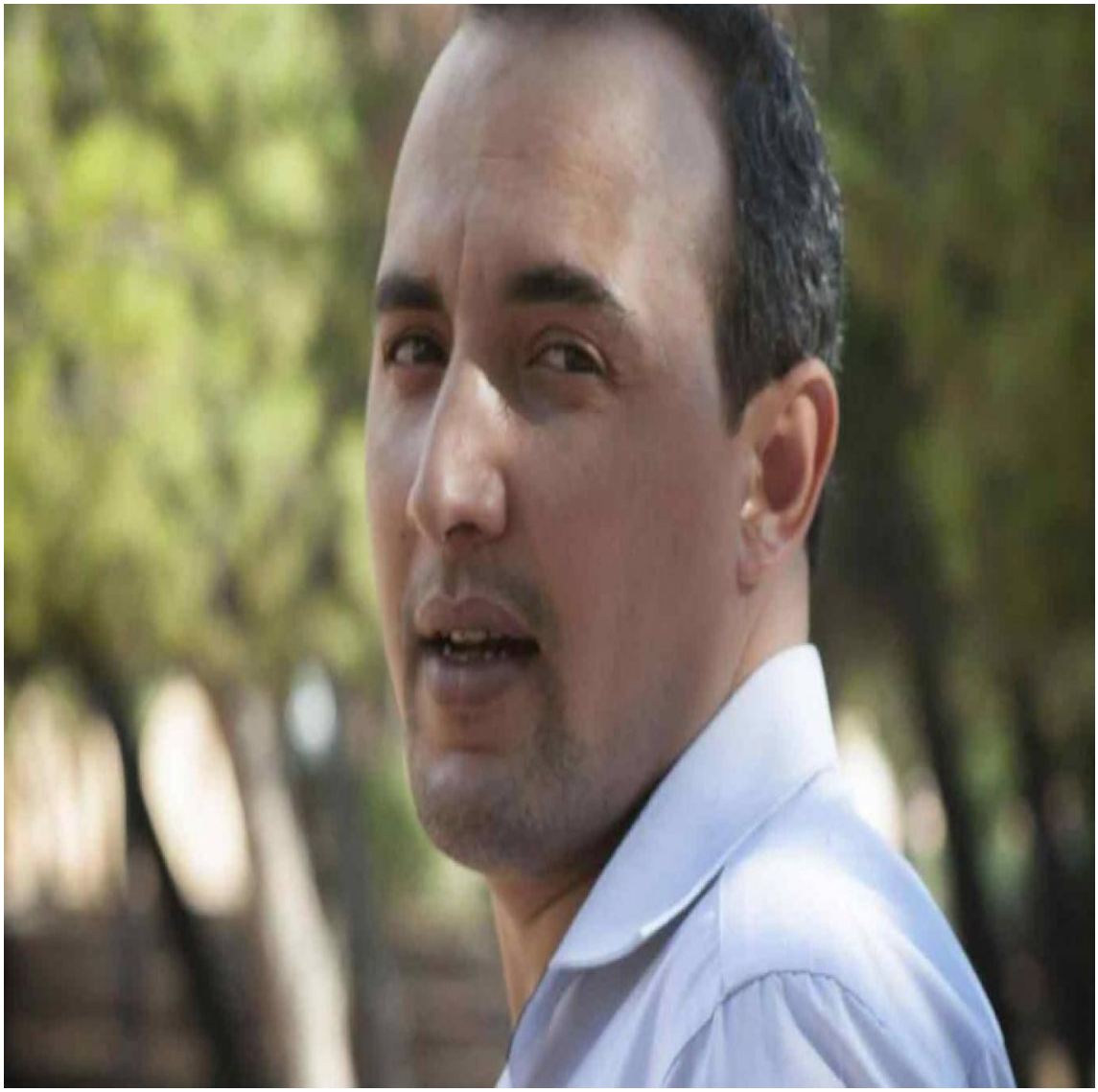
- **صورة غلاف الرواية سينما جاكوب[1]:**



[1] عبد الوهاب عيساوي ، المرجع السابق .

الملحق رقم 04 :

- **صورة المؤلف عبد الوهاب عيساوي :**[1]



[1] ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة .

الفهـــــرس

الفهرس

شكر وتقدير

الإهداء

مقدمة: .....أ

الفصل الأول: ماهية التجريب

المبحث الأول : التجريب الروائي 5

أولا– مفهوم التجريب :.....5

لغة :.....5

اصطلاحا : 7

التجريب والحداثة : 12

المبحث الثاني :التجريب في الرواية 15

أولا– التجريب في الرواية الغربية : 15

ثانيا –التجريب في الرواية العربية : 20

ثالثا – التجريب في الرواية الجزائرية : 23

الفصل الثاني: ملامح التجريب في رواية سينما جاكوب لعبد الوهاب عيساوي

المبحث الأول : التجريب على مستوى المضمون 33

العتبات النصية :..... 33

الاشتغال على اللغة :..... 52

المبحث الثاني :التجريب على مستوى المضمون 59

أولا- التجريب على مستوى الشخصيات 59

ثانيا – التجريب على مستوى الفضاء الزمني :..... 68

ثالثا – التجريب على مستوى المكان :..... 78

خاتمة 86

قائمة المراجع..... 89

الملاحق..... 101

الفهرس..... 108