وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحيى فارس بالمدية
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

آليات التجريب في رواية "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا" لـواسيني الأعرج

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
يسرى زيتوني

إشراف الأستاذ:
د. حسين العربي

السنة الجامعية : 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

﴿رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩﴾

(سورة النمل الآية 19)

اللهم لك الحمد حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه على نعمة التوفيق و إتمام هذا البحث

وبعد:

أتقدم بجزيل الشكر وخالص الامتنان إلى الأستاذ الدكتور "**حسين العربي**" صاحب الأثر النبيل والبصمة التي لا تُمحى، كان رفيق الفكرة و نور الطريق و زارع الأمل في مواسم التيه، كان نعم المشرف، أسأل الله أن يُجازيه خير الجزاء على ما أعطى وبذل.

كما أتقدم بشكر خاص لأعضاء لجنة المناقشة كل باسمه وعلو مقامه على قراءة هذا البحث وتمحيصه.

كما يطيب لنا أن نتوجه بشكر خاص إلى كل من مدّ يد العون لنا من قريب أو بعيد.

إهـــداء

أهدي ثمرة هذا البحث المتواضع

إلى والدي حفظهما الله ورعاهما

وإلى كل باحث وطالب علم...

مقدمـــة

مقدمة

يعد الفن الروائي من أحدث أنواع الفنون النثرية التي عرفتها الساحة الأدبية، حظي باهتمام الكتاب والقرّاء على حدّ سواء، كونه يتماشى مع متطلبات العصر وتغيّراته، فلم يعد مجرد وعاء حكائي تقليدي يعبر عن الواقع بلغة مباشرة وأشكال سردية مألوفة، بل غدا مجالا مفتوحا للتجريب والتجريد ورهان التجديد، في ظل التحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية التي عرفها العصر.

هذا التسارع في الأحداث والتغير الطارئ على الوعي الفردي والجماعي فرض على الرواية إعادة النظر في أدواتها التعبيرية والإجرائية، مما أدى لإماطة الغبار عن الطريق أمام خطاب روائي جديد يتسم بالمرونة والهلامية متفتحٌ على غيره من الأجناس.

دخلت الرواية مرحلة الحداثة وخاضت غمار التجريب، الذي أصبح ضرورة فكرية وجمالية لا مجرد إبداع فقط، فاِتجه الروائيون إلى تفكيك الأنساق الكلاسيكية وأعادوا تشكيل البنية السردية بما يتلاءم مع الواقع و تشظي الذات المعاصرة.

اتجه الأدباء الجزائريون إلى التجديد فانخرطت نصوصهم في سياق التجريب الذي يعني الخرق والتجاوز والكسر لكل قيد، من بين هؤلاء الروائيين نجد واسيني الأعرج الذي أصبح التجريب وتقنياته هاجسا في كتاباته، فجاء بحثنا بعنوان آليات التجريب في روايته "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا".

واختيارنا لهذا الموضوع لم يكن اعتباطيا بل كان بمقصدية ووعي، نظرا للأهمية التي حازها التجريب في الأعمال الأدبية وأصبح ضرورة حتمية لتجاوز الرتابة وللإنفتاح على كل ماهو جديد.

وما دفعنا للغوص في هذا البحث:

- اهتمامنا بالجنس الروائي الذي يعد حقلا خصبا في مجال البحث الأدبي.
- الوقوف على آليات ومظاهر التجريب في الرواية.
- رصد تقنيات التجريب الروائي.
- ما أثارته الرواية من جدل أدبي واجتماعي.

انطلقنا في بحثنا من إشكالية كبرى مفادها: كيف تجلى التجريب في رواية "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا "؟

تفرعت عنها مجموعة من التساؤلات:

- ما مفهوم التجريب؟
- ما هي الرواية الجديدة؟
- ما آليات ومظاهر التجريب؟
- هل الآليات والتقنيات التي وظّفت وسمت النص بطابع تجريبي؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اتبعنا خطة تفرعت لثلاثة فصول مع مقدمة وخاتمة وسمنا الفصل الأول بالتجريب الروائي الماهية والسياق، قسمناه ثلاثة مباحث، اشتمل المبحث الأول على ضبط مفهوم التجريب والفرق بينه وبين التجربة، أما المبحث الثاني فتناولنا فيه الرواية الجزائرية متتبعين مراحل تطورها من التقليد إلى التحديث إلى التجريب مركزين على كل مرحلة وما يميزها، أما المبحث الثالث فقد اشتمل على آليات ومكونات التجريب في الرواية المعاصرة، تطرقنا فيه إلى مفهوم الرواية التجريبية وإلى مصطلحَيْ الحداثة والتجريب، ثم إلى الآليات والمظاهر المشكلة له، وبعدها عرجنا على مكوناته الشكلية والدلالية .

أما بالنسبة للفصل الثاني فعنوناه بـ : مقاربة تطبيقية في رواية "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا" ، قسمناه خمسة مباحث؛ الأول تحدثنا فيه عن تمظهرات التجريب في الرواية على مستوى العتبات النصية، و الثاني منه تطرقنا فيه إلى التجريب على مستوى التشكيل اللغوي، من توظيف للغة الفصحى ،واللهجة العامية ،واللغة الأجنبية، وشعرية اللغة، والثالث جاء موسوما بالتجريب على مستوى بنيتي الشخصية والمكان، تحدثنا فيه عن مفهومهما وأهميتهما، وتوظيفهما داخل الرواية، أما المبحث الرابع فجاء بعنوان تداخل الفنون في الرواية، من الفن التشكيلي إلى الفن الموسيقي، إلى اللغة السنيمائية، وختمنا هذا الفصل بتقنيات التجريب في الرواية، تناولنا فيه تقنيتي الكولاج والترقيم الحداثي.

و جاء الفصل الثالث موسوما بـ "التناص التراثي"، قسمناه أربعة مباحث؛ تناولنا في المبحث الأول ماهية التناص، ضبطنا فيه المفهوم ، وقفنا عليه في النقد الغربي والعربي المعاصر، والمبحث الثاني خصصناه لأشكال التناص بنوعيه الخارجي والداخلي، أما المبحث الثالث فتطرقنا فيه لمستويات التناص "الاجترار، الامتصاص الحوار"، والمبحث الأخير عنون بتمظهرات التناص التراثي في الرواية، تناولنا فيه الموروث الديني والصوفي والأدبي والتاريخي، و ختمناه بجماليات التناص.

في الأخير ذُيّل البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال الدراسة النظرية والتطبيقية، لتليها قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في اجتياز بحثنا من بينها:

- لذة التجريب الروائي لصلاح فضل.
- الرواية العربية ورهان التجديد لمحمد برادة.
- أنماط الرواية العربية الجديدة لشكري عزيز الماضي.
- الرواية والتراث السردي لسعيد يقطين.

اقتضت دراستنا الاعتماد على المنهج البنيوي لوقوفنا على نص سردي، بالإضافة إلى المنهج التحليلي الوصفي لرصد الظاهرة وجمالياتها الفنية والأسلوبية والتجريبية.

ومن الصعوبات التي تعرضت دربنا نذكر منها:

قلـة الدراسـات النقديـة المتخصصـة التـي اهتمـت بالتجريـب فـي الروايـة الجزائريـة المعاصرة، إضافة إلى حجم الرواية التي تداخلت وتشابكت أحداثها، والروائي الذي أثقل كاهلها بتوظيفه للمعلومات التاريخية والأدبية التي جعلت القارئ في تيه معرفي، كما أنها صدرت أواخر سنة 2023 فلم نجد أي دراسة حولها لتمهد لنا طريق العمل.

في آخر هذا البحث نحمد الله ونشكره على توفيقه لنا، بعدها نتقدم بشكر خاص إلى الأستاذ المشرف "**حسين العربي**" الذي لولاه ما استوى البحث على ما هو عليه.

الفصل الأول: التجريب الروائي
الماهية السياق

أولا: ماهية التجريب.

ثانيا: الرواية الجزائرية من التقليد إلى التحديث إلى التجريب.

ثالثا: آليات ومكونات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.

أولا: ماهية التجريب:

1 – المفهوم اللغوي:

لمعرفة معنى أي مصطلح لابد لنا من الوقوف على المفهوم اللغوي، وخاصة إذا كان هذا المصطلح جديدا كالتجريب الذي دار مفهومه حول البحث، والمعرفة، والاختيار حيث وردت كلمة التجريب في لسان العرب لابن منظور في قوله: "جرب: الجَرَبُ: معروف، بَثَرٌ يَعْلُو أبدان الناس والإبِلِ، جَرِبَ يَجْرُبُ جَرْبًا، فهو جَرِبٌ و جَرْيان وأَجْرَبُ: والأنثى جَرْبَاءْ، والجمع جُرْبٌ وجَرْبَى و جِرَابٌ، وقيل الجِرَابُ: جَمْعُ الجُرْبِ"[1].

وقال أيضا "أَجْرَبَ القومُ: جَرِبتْ إِبِلُهم، وقولهم في الدعاء على الإنسان: ماله جَرِبَ وجَرِبَ، يجوز أن يكونوا دَعَوْا عليه بالجَرَبِ. وأن يكونوا أرادوا أَجْرَب أي جربت إبِلُه، فقالوا جَرِبَ إتباعا لجَرِبَ"[2].

كما جاء في معجم الوسيط: "جرب، جَرْبًا: أصابه الجَرَبُ، فهو أَجْرَبُ.وهي جرباء: ج: جُرْبٌ، وجِرَابٌ وهو جريان وهي جربى وهو جَرِبٌ (جَرَبَهُ) تَجْرِيبًا وَتَجْرُبَة: اختبره مرّة بعد مرّة ويقال: رجل مُجَرِّبٌ جَرَب في الأمور وعرف ما عنده"[3].

---

[1] – ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، مج 3، مادة (جرّب)، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2000، ص 109.

[2] – المرجع نفسه، ص 109.

[3] – المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، باب الجيم، ط2، القاهرة، 1972، ص 114.

أما في الصحاح للجوهري فقد وردت اللفظة بمعنى "الجرب معروف وقد جرب الرَّجُلُ فَهُو أجربُ، و قوم جُرْبٌ وَجَرْبى، وجمع الجَرَبْ جرابُ"[1].

وفي القاموس المحيط كلمة التجريب جاءت بالمعنى التالي "جربه تجربة: اختبره، ورجل مجرّبٌ كمعظم: بلي ما كان عنده مجربٌ: عرف الأمور"[2].

وقيل أيضا "الجربُ كالصدأ، مقصور يَعْلُو باطن الجَنْ وربما السبب كله. وربما ركب بعضه، والجرباء، السماء، سميت بذلك لما فيها من الكواكب. وقيل سميت بذلك لموضع المجرة كأنها جربت بالنجوم"[3].

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة "جَرّبَ : يُجَرِّبُ تَجْرِبَةً وتجربا، فهو مُجرِّبٌ والمفعول مُجَرَّبٌ، تَجْرِيبٌ (مفرد) ، جمع تجاريب تَجْرِبَةٌ: اخْتِبَارٌ: إن الرِّجال صناديق مُقْفَلَةٌ، وما مفاتيحها إلا التجاريب"[4].

من خلال التعاريف الواردة في المعاجم والقواميس لكلمة التجريب نجدها تصب في مفهوم واحد (المعرفة، الاستثمار، البحث).

وفي المعجم الفلسفي: " تجريب (F) expérimentation،E) experimentation)

---

[1] – الجوهري إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، مادة (جرّب)، ج1، ط3، دار العلوم للملايين، بيروت، 1984، ص 98.

[2] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، فصل الجيم، ط6، المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دمشق، 1998، ص 66.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، ص 109.

[4] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط4، عالم الكتب، القاهرة، 2008، ص 114.

منطقيا: اختبارٌ منظم لظاهرة أو أكثر، وملاحظتها ملاحظة دقيقة للتوصل إلى نتيجة معينة" [1].

ومنه فالتجريب: قيام بتجربة علمية دقيقة لكي يتوصل الباحث إلى نتائج معنية منتجا في ذلك خطوات المنهج التجريبي.

أما في المعاجم الغربية وردت كلمة التجريب في المعجم الفرنسي " Rouse " بمعنى الاختيار الذي يجربه الباحث ليتؤكد من الفرضية التي انطلق منها وهذا انطلاقا من ترجمة المعنى الذي ورد في القاموس الفرنسي.

« Méthode Scientifique reposant sur l'expérience et l'observation Contrôlée pour Vérifier des hypothèses »[2].

وهذا ما نجده مطابقًا للمعنى الذي ورد في القاموس الإنجليزي " OX FORD " الذي جاء كالتالي:

« The activity or process of experimenting: experimention with new teaching methods ».[3]

[1] – إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1983، ص 83.

[2] – le petit la rouse illustre ; edition anniversaire de la rouse 2010 ; p 399.

[3] – OX FORD advanced leaners dictinary of English a.s korn by :seventh edition ; OX FORD university press; 2006; p 513.

2. – المفهوم الاصطلاحي:

استخدم مصطلح التجريب في مجالات متباينة ومتعددة لما يحمله من مفاهيم ومعاني عديدة، حيث تعود أصول المصطلح إلى "الكلمة اللاتينية «experimentum » التي تعني البروقة أو المحاولة" [1] "وارتبط مصطلح التجريب expérimental بنظرية التحول عند (تشارلز روبرت داروين charles Robert Darwin) الذي استخدم بمعنى التحررمن النظرية القديمة"[2] .

التجريب عند تشارلز روبرت داروين هو نقد للنظريات القديمة وتلك المسلمات السائدة والقوانين المتعارف عليها لأجل الوصول لحقائق علمية دقيقة ونظريات جديدة واستخدمه (كلود برناد Claude Bernard) في كتابه "مدخل إلى دراسة الطب التجريبي « سنة 1865، حيث حدد فيه مواصفات المجرّب والملاحظ في قوله" الملاحظ والمجرب كلاهما في الواقع باحث يريد التحقق من الواقع بقدر المستطاع، متخذا لهذا الغرض طرقا للدراسة، التي يريد تعقبها أو يقل تتبعا لتعقد الظواهر التي يدرسها، وقد يحتاج أحدهما أو كلاهما إلى النشاط اليدوي و الذهني نفسه"[3] وعليه المجرب والملاحظ كلاهما باحث إلا

[1] – باربرا لاسوتسكا باشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999، ص 08.

[2] – عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ط3، دار العودة، بيروت، 1983، ص 12.

[3] – كلود برناد، مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، تر: يوسف مراد وحمد الله سلطان، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005، ص 12.

أن الفرق بينهما هو أن الملاحظ هو كل من طبق أساليب البحث البسيطة أو المركبة على الدراسة فقط.

يرى روجر آلن "أن التجريب في الرواية هو من السمات الذاتية لها التي ميزتها ،كنمط أدبي"[1] لأنه مقترن بفن الرواية وهو من الميزات التي أفردتها على غيرها من الأجناس الأدبية عامة وعن الروايات بصفة خاصة.

كما عرفه صلاح فضل في كتابه لذة التجريب الروائي قائلا "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.

هذا ما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح، فالفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس وتؤدة، ويستثير خيالهم و رغبتهم في التجديد باستثمار ما سمي بجماليات الاختلاف"[2].

التجريب عند صلاح فضل لا يكون تجريبا إلا إذا ارتبط بالابتكار، والإتيان بالجديد في مجال الإبداع الأدبي، والمجرب يجب أن يخوض هذه التجربة دون التخمين في النتائج بكل جرأة وشجاعة كاسرا بذلك القيود، متجاوزا للمألوف .

---

[1] – روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1997، ص 181.

[2] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ط1، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 2005، ص 03.

يربط سعيد يقطين التجريب بالإفراط في التجاوز بحيث كل ما تجاوز الروائي الأنماط السابقة في الكتابة وانزاح عن القوالب التقليدية في البنية السردية ؛ كلما أدرك التجريب الذي يعتبر ظاهرة عامة في حركة الأدب العربي الحديث ككل ولكنها؛ تتميز بنوع من الحدة والعنف أحيانا في الأدب العربي الحديث والمعاصر.

كما يذهب عبد الرحمن محمد القعود هو الآخر في كتابه الإبهام في شعر الحداثة في "سياق التجاوز والرفض من أجل التجديد في الغالب تأتي فكرة "التجريب" وهي في أحد وجوهها انعكاس أو رد فعل لما حصل في المجتمع العربي، من تحولات وتغييرات اجتماعية وسياسية وفكرية، كما هي تطبيق للنظريات أو هواجس الثورة على القديم بتجاوزه ورفضه أحيانا "[1]، وعلى إثر هذا فمحمد القعود فالتجريب عنده هو نتيجة للتغيرات الطارئة على المجتمع في شتى المجالات – الفكرية، السياسية، الثقافية – ويقوم على رفض الموروثات القديمة.

وتعرف سهام ناصر " بأن التجريب ليس تقنية بقدر ما هو تعبير عن مواقف و رؤى أو تصورات فلسفية ووجودية وجمالية وتاريخية تحكم مجمل العملية الإبداعية" [2] فهي هنا تربط التجريب بالتعبير عن المواقف والتصورات ،فهو موقف متكامل من الحياة والفن، ينطلق من حاجة ماسة إلى التجديد، ورغبة ذاتية في التخطي والاستمرار سيدعي

[1] – عبد الرحمان محمد القعود، الابهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، مطابع السياسة ، الكويت ،2000،ص142

[2] – سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 36، العدد5، 2014، ص 307.

نضج الفكر، ووضوح الرؤية، وتطور الأدوات الإجرائية وتنوع الأساليب الفنية وهو يختلف من شخص إلى آخر في فهمه وفي كيفية تطبيقه.

وهنا تقر بتعدد وتنوع التقنيات والأساليب والأدوات المستعملة وينضج الفكر والوعي للوصول إلى التجريب، ولا يشترط أن يتفق عليه فهو متباين من شخص لآخر على حسب الفهم وتقنية التجسيد في الأعمال الأدبية.

يذهب محمد عزّام لتوضيح مسوغات التجريب فيرى أنها " الرغبة في التجاوز التقليدي الذي أملتها مرحلة تاريخية معينة إلى الإبداع الذي يستلزم الإضافة ولا يقف عند ظواهر لا بل يحدث فيها تنويعا؛ يجمعها كما هي عليه في حالتها الطبيعية و " المجرب" كل من استخدم أساليب البحث، بسيطة كانت أو مركبة. لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما، ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو أحوال لم تكن مصاحبة في حالتها الطبيعية لهذه الظواهر"،[1] يتبين لنا أن التجريب على حد تعبير كلود برناد يسعى دائما المجرب فيه إلى الإضافة والتجدد.

لقد شدّ مصطلح "التجريب" الرحال من العلوم إلى مجال الأدب ليظهر لنا مع (إيميل زولا emil zola) الذي اطلع على كتاب كلود برناد الموسوم بمدخل إلى دراسة الطب التجريبي الذي فتح له الباب في تبني المنهج التجريبي وإدخال مصطلح التجريب إلى الرواية من خلال كتابة "الرواية التجريبية le roman expérimental " سنة 1889 هكذا دخل التجريب إلى الرواية على يد إيميل زولا مستقطبا إياه من حقل العلوم

[1] – كلود برناد، مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، ص 14.

وفي هذا الصدد يقول الطاهر الهمامي "المنجزات المخبرية في العلوم، هي التي مهدت لاستخدام المصطلح في المجال الفني والأدبي"[1] ومع هذا فإن إيميل زولا له سبق الخوض في غمار التجريب في الجنس الروائي آنذاك ممهدا الطريق لمن جاء بعده.

ويرى "جان كوهن" أن التجريب "وعي مطلق وشامل، مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا، بل هو متعال على كل الأوصاف ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم"[2].

وعليه فالتجريب عند جان كوهن "هو شامل لجميع الميادين والمجالات ولا يرتبط ل بزمان ولا بمكان أو بالتقاط خارجي، أو بانتقاء نموذجي" [3] نجد هنا محمد عزام هو الآخر ربط التجريب بتجاوز الطرح التقليدي وفي هذا تقول سهام ناصر "التجريب يدل على نزعة وقاعدة تنهضان من رفض السائد والنفور من التقليد والاحتذاء به، وتسعيان بالتالي إلى الإبداع من خارج المنظومة المهيمنة والراسخة بفعل السلطة السياسية والاقتصادية والدينية"[4] من خلال القول يتسنى لنا أن كل من محمد عزّام وسهام ناصر تشابها في تحديدهما لمفهوم التجريب.

---

[1] – الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، مجلة الحياة الثقافية وزارة الثقافة، تونس، ع 164، أفريل 2005، ص 37.

[2] – محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ط1، جذور النشر، الرباط، المغرب، 2006، ص 16. 17.

[3] – محمد عزّام، فضاء النص الروائي، مقاربة تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1996، ص 72.

[4] – سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، ص 308.

حيث تقوم سهام ناصر "بتوضيح موقف الناقد محمد عزّام من الأدب التجريبي فهما متكاملا وذهنية شاملة للكيفية التي تتطور بها العملية التجريبية" فالتجريب ليس مغامرة تنطلق من الصفر لتنتهي إلى الصفر، ولكنه منهج جديد، ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام، والذاتي والجماعي، ولكن هذا لا يعني أدبا شعريا أو قصصا طوطولوجية" لا تحرف سديم الأشياء، وتكتفي بالوقوف عند سطوح الظواهر، كما أننا لا نرغب في أدب تجريبي يرصد الحيرة أمام الأشكال الإبداعية فأدب التجاوز هو رؤيا متكاملة لا تستند إلى خلفية واحدة ولا تستقي مادتها من الواقع المرصود فقط أو من الواقع المتوقع فقط وإنما عنصر التكامل ضروري.

كان التجريب الأدبي وخاصة في مجال الرواية آثارا هامة على صعيد اللغة مكنت الأديب من سير أغوارها وتقليب أدواته المعرفية وتنويع تقنياته السردية، فهذا التجريب أساسا للتجديد، ومخالفة للمألوف، ورفض لكل ما ينافي روح العصر وتطور المجتمع وحرية الفرد في الثقافة والأدب والفن.

هذا ما يؤكده مواهب إبراهيم " أن التجريب إستراتيجية فنية تسعى إلى خرق المألوف، والانزياح عنه بكسر أفق التوقع، ورفض النمذجة والتنميط و الانفلات من أسر التقليد وإعادة النظر في الإبداع رؤية وتشكيلا، وصولا إلى منجز روائي مغاير قوامه

التجاوز والتجديد"[1] يفهم من هذا القول أن الروائي لا بد له من التملص من كل قيد والانطلاق إلى كل ما هو جديد.

أما لطيف زيتوني فيرى أن " التجريب ممارسة واعية تنطلق من تصور للعمل الإبداعي والأدبي بكل شمولية من ناحية اللغة والأسلوب والتراكيب والموضوعات وفي البنية السردية إجمالا"[2] كما يضفي صلاح فضل قائلاً "التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي"[3].

من خلال التعاريف المذكورة سابقا لمصطلح التجريب يعسر علينا ضبط مفهوم اصطلاحي واحد لهذا المصطلح على الرغم تعددها إلا أنها تصب حول فكرة واحدة ألا وهي كسر القيود التقليدية وتجاوز للمألوف وكسر للطابوهات القديمة والسعي للبحث عن كل ما هو جديد.

3- الفرق ما بين التجربة والتجريب:

من الأدباء والنقاد الذين أوجبوا قضية التفريق ما بين التجربة والتجريب نجد عز الدين المدني في قوله "لا يمكن في حال من الأحوال أن نرادف كلمة التجربة بكلمة التجريب ولاسيما في المجال الفني والعلمي ونحن نعلم أن كلمة التجربة قد شاعت في

[1] – مواهب إبراهيم، آليات التجريب وتحولات الخطاب السردي في رواية " الرجل والخراب" لعبد العزيز بركة ساكن، منتدى الرواية، المنصة الرقمية لمناقشة ودراسة الروايات السودانية،ر3، ص 05.

[2] – لطيف زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، ط1، لبنان، بيروت، 2012، ص 30.

[3] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 03.

العلوم الصحيحة كالفيزياء والكيمياء، وكذلك في الطب والبيولوجية"[1] الفرق الموجود ما بين المصطلحين وعليه التجريب يختص بالمجال الفي والعلمي بينما التجربة في مجال العلوم فقط.

وترى سهام ناصر "أن التجريب قرين الإبداع، أما التجربة فيعتمد فيها الكاتب على قواعد فنية معينة مرتكزا على عمل فني سبقه"[2] فربطت التجريب بالإبداع أما التجربة فلها قواعد فنية تضبطها بينما التجريب لا ضابط له سواء في الشكل أو المضمون وفي هذا الصدد يقول عز الدين المدني " العدو الأبدي للتجريب الفني والأدبي هو التقليد، لا التقليد في ظاهر الإنتاج من لفظ ومعنى وربما شكل بل المحاكات في الأعماق والرواسب والأرضية التي يحتضنها ذلك الإنتاج وينسج على منوالها، ومنه فالتجريب ضد التقليد والقوانين التي أملتها فترة تاريخية معينة على أدبائها" [3].

تربط سهام ناصر مفهوم التجريب بالتجربة فتقول "يقترب مفهوم التجريب من مفهوم التغريب الذي هو رؤية فنية جديدة للأشياء تخلق لدى المتلقي شعورا بالارتباك والتبعيد ولكن هناك من الكتاب من يلجأ إلى التغريب لمجرد التغريب متخفيا تحت اسم التجديد والتجريب ليوهمنا أنه قادر على الأخذ بطرائق جديدة" [4] يتبين لنا بأنه على الرغم

---

[1] – عز الدين المدني، الأدب التجريبي أسسه وغاياته، ط1، سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية، تونس، 1972، ص 29.

[2] – سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرواية، ص 307.

[3] – عز الدين المدني، الأدب التجريبي أسسه وغاياته، ص29

[4] – سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرواية، ص 307.

من الاختلاف الحاصل ما بين التغريب والتجريب إلا أنهما يتقاربان جزئيا من حيث أنها نظرة جديدة للأشياء.

وترى كذلك أن التجريب والتجربة يجب التفريق ما بينهما قائلة "اقترن مفهوم التجريب بالتجربة والأصالة... لهذا يجب التفريق بين المصطلحات"[1].

ويعرف وهبة مجدي التجربة بأنها المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة"[2]، فالتجربة على إثر هذا التعريف ترتبط بالخبرة التي اكتسبها الإنسان من ماضيه و الحقائق التي يستفيدها من الكتب القديمة Auctorite التي تعتبر كنزا للذكريات البشرية والحكم التي استخلصها البشر خلال العصور، فهي غير التجربة التي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف من فرض من الفروض ومنه هناك فرق ما بين التجربة الأولى التي هي مجموع الخبرات التي يستخلصها البشر من تجارب حياته أو حياة غيرهم، أما التجربة الثانية فهي التجربة العلمية التي تقام لتثبت الفرضية أو تنفيها، فهي تقوم على الملاحظة والفرضية ثم استخلاص القوانين.

ويذهب عبد النور جبور في معجمه الأدبي إلى تعريف التجربة فيربطها "بالمشاعر وخلجات النفس والأفكار التي تتراكم في نفس الأديب نتيجة احتكاكه بمجتمعه وغيره،

[1] – سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرواية، ص 307.

[2] – وهبة مجدي، المهندس الكامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، 1984، ص 88.

وذلك التفاعل الحاصل ما بينهما بحيث تكون تلك التجربة جزءً مهما في تكوين الشخصية الفنية للأديب حيث تظهر لنا من خلال مؤلفاته وجل كتاباته"[1].

كما تؤكد سهام ناصر رأي عز الدين المدني "أن المجرب يعتمد في سعيه الفني على قواعد جمالية مضبوطة في أحد الأنواع الأدبية المعروفة فيكون هذا السعي بذلك مرتكزا على عمل فني سبقه، في أغلب الأحيان، فيعد بمثابة النموذج أو المثال أو المنوال الذي يجب أن ينسج عليه هذا الكاتب تجربته الفنية"[2] حسب تحليلها فالتجربة الفنية تعتمد على قواعد جمالية.

ويرى عز الدين المدني "مفهوم التجربة الفنية في ذهن الناقد هي عملية مقارنة لا محيد عنها فمن يطالع أثر ما يقول أنه من قبيل التجربة فيقارن ما بين يديه وبين ما يتصوره من الأعمال الفنية المثلى ،ويكون حكمه أو تقييمه ناتجا من تلك المقارنة ومعتمدا عليها"[3].

ويقول أيضا "مفهوم التجربة الفنية من ناحية ثالثة سجين تقليد ما سبق من الأعمال التي تنعت بالمثلى، وأنه يدخل في تيار أدبي معروف، و يحترم ذلك الاتجاه الفني الذي قلده"[4] يربط التجربة بما هو ماضٍ فهي سجينة التقليد على عكس التجريب.

---

[1] – عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 58.

[2] – سهام ناصر، الفرق بين التجربة والتجريب، ص 308

[3] – عز الدين المدني، الأدب التجريبي أسسه وغاياته، ص 27.

[4]– المرجع نفسه، ص 27.

كما يتسائل في الفرق بين هذين المصطلحي " التجريب الفني والأدبي غزو للمجهول لا اكتفاء بما هو موجود لا اقتصار على ما هو في متناول اليد، إنما ينزع إلى قهر المخطورات وتخطي الصعاب وتجاوز المناقضات وربط الحوار مع القارئ فأين التجربة من التجريب؟"[1] فالتجريب يرتبط دائما بالإضافة والتنوع وتجاوز لكل ما هو تقليدي.

أما في تعريف آخر له فالتجربة من وجهة رابعة تطلق على أعمال الشبان في أغلب الحالات، فيقول الناس أو بالأحرى الأوصياء على الأدب أن الكتاب الفلاني يقوم بتجربة قصصية وذلك في لهجة استنقاص وبعض الازدزاد المبيت أي أنه لا ينبغي أن يولي الإنسان كبير الاهتمام بما يفعله التبادل.

بينما في تعريفه للتجريب يقول "لا يمكن أن يظل الأدب التجريبي رهين حلقة من المثقفين بل على رواده والعاملين فيه أن يكسروا هذا السخب الضيق للخروج إلى الجمهور الكبير ذلك أن الأدب الذي لا يتفاعل مع الجمهور هو أدب ميت بل بائد، لذا يجب ربط هذا التفاعل وإحكامه سواء عن طريق الأشكال الفنية أو المضامين، أو بالوسائل السمعية البصرية أو الذهاب مباشرة إليه"[2].

من خلال هذا يتضح لنا أن الأدب الجيد من الرديء يعرف بتفاعل الجمهور معه وما كان عكس ذلك فهو أدب ميت لا يكتب له البقاء.

---

[1]– عز الدين المدني، الأدب التجريبي أسسه وغاياته ، ص 29.

[2]– المرجع نفسه ، ص 23.

أما في تعريفه للتجربة فيرى " أن مفهومها يعكس تواضعا زائفا ذلك أن القارئ مجبر على مطالعة هذه التجربة الفنية (باطمئنان)"[1]، اشترط عز الدين المدني على القارئ أن يطلع على التجربة الفنية للكاتب الذي يقرأ له لكي يتوصل إلى استخراج الأدوات الفنية التي وظفها في نصه.

وترى سهام ناصر أن الفرق ما بين التجربة الفنية والعمل التجريبي فرق شاسع الذي هو عمل إبداعي بالمطلق، ويتفق معظم النقاد على أن التجريب في الرواية هو قرين الإبداع لأنه يتمثل في مجموعة من الثوابت أهمها:

1 – ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة.

2 – تجاوز المألوف والمغامرة في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة.

3 – استهداف المجهول حول التحقق من النجاح.

4 – الفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة.

5 – نادرا ما يظفر الفن التجريبي بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس و يستثير خيالهم و رغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف ويتوقف مصيره لا على استجابتهم فحسب، كما يبدو للوهلة الأولى، بل على قدر ما يشيعه من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع، و يوظفه من إمكاناتهم الكامنة.

[1]– عز الدين المدني، الأدب التجريبي أسسه وغاياته، ص 27.

6 – جدل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يجري داخل المبدع في عالمه الخاص بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي[1] وفي هذا الصدد يضفي عز الدين مدني رأيه قائلا "القول للمرة الألف بأن الأدب والفن التجريبي ليس بأدب تخريبي ولا بفن تهديمي وإنما هو أدب بناء، وفن تشييد، لقد نعته الخصوم بالتخريب والتهديم والتدمير لأنه زلزل فيهم مفاهيم ثقافية وفكرية أدبية باتت في صدورهم بلا معنى وبلا هدف، فصارت بحكم ذلك في عداد الكليشات الحضارية المعفنة" [2]يرد هنا المدني على أصحاب النظريات التقليدية الذين انتقدوا التجريب ووصفوه بالتخريب والتهديم كونه خرق المحظور وتجاوز المألوف وكسر حيزهم المغلق المتشبث بما مضى فقط.

أما الطاهر هامامي هو الآخر يذهب إلى قضية التباين ما بين المصطلحين "التجربة والتجريب صيغتان مصدريتان لفعل واحد هو جرّب كقولك تكرمة وتكريما من كرّم و تقدمة وتقديما من قدّم بيد أنهما لئن اشتركا في الأصل، فقد باعدت بينهما الدلالة التي اكتسباها مع الزمن فأضحى مفهوم التجربة غير مفهوم التجريب، دون أن تنقطع صلة كل منهما التجريب دون أن تنتقي حاجة كل منهما إلى الآخر"[3].

[1] – سهام ناصر، الفرق بين التجربة والتجريب، ص 309.

[2] – عز الدين المدني، الأدب التجريبي أسسه وغاياته، ص 15.

[3] – الطاهر هامامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، ص 01.

وعليه فالفرق بين المصطلحين واسع جدا وذلك من خلال المعنى الذي اكتسبه كل المصطلحين عبر فترات من الزمن، لأن مدلول المصطلح يتغير بتغير العصر والتحولات التي تطرأ عليه.

استنتاجا لما سبق نجد هناك تباينا ما بين التجربة والتجريب من ناحية الدلالة والاستعمال، فالتجريب تجاوز لما سبق وكسر للطابوهات القديمة والمغامرة في رحاب الأعمال الإبداعية دون النظر للنتائج. أما التجربة فهي مضبوطة بقواعد فنيةً تحكمها ولا تستطيع تجاوزها أو الخروج عنها وهذا ما أكدته سهام ناصر بقولها التجريب قرين الإبداع أما التجربة، فيعتمد الكاتب على قواعد فنية معنية.

ومن خلال ذلك يتضح لنا أن الفرق ما بين المصطلحين موجود ومن أقر بترادفهما يجب عليه النظر للفروقات الموجودة بينهما.

ثانيا: الرواية الجزائرية من التقليد إلى التحديث إلى التجريب:

1 – الرواية الجزائرية والتقليد:

ارتبطت الرواية الجزائرية ارتباطا وثيقا بالواقع المعيش بالرغم من ظهورها المتأخر مقارنة بالرواية في المشرق. نظرا للظروف السياسية التي مرّ بها الشعب الجزائري في منتصف القرن التاسع عشر – الاستعمار الفرنسي – وما انجر عنها من قمع واستبداد إلا أن هاته الأخيرة استطاعت أن تصنع لنفسها مكانة في الساحة الأدبية، وفرضت نفسها كباقي الأجناس الأدبية.

ناضل الأديب الجزائري بالكلمة وصور الواقع المعيش و نقل آمال و آلام شعبه مسايرا للتحولات السياسية والاجتماعية والفكرية التي عاشها الفرد إبان الثورة، وفي هذا يقول عبد الله ركيبي "صور الأديب الواقع وساهم في نقل المعاناة التي يعيشها المواطن الجزائري"[1] مضمدا جراحه فهو أمام قضية الالتزام فيرى محمد مصايف "أن المثقف مناضل ملتزم بقضايا الجماهير بالدرجة الأولى وبما أن هذه القضايا قد تتضارب مع قضايا الحكم فإن أول شيء ينبغي أن يتحلى به الأديب هو الجرأة وحرية التعبير عن الرأي قوة وعمق"[2].

[1] – عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، الجزائر، 2009، ص9–10

[2] – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 10.

يشترط محمد مصايف على الأديب الشجاعة في الكتابة والتصريح والكشف على كل ما يجري "فالمطلوب منه ألا يكتفي بالمواقف السلبية مراعاة لجهة رسمية معنية، كما يفعل بعض المثقفين في البلدان العربية إما لضعف شخصياتهم وإما لافتقارهم إلى الأصالة في مواقفهم"[1]، يؤكد مرة أخرى مصايف أن لا ينحاز الأديب إلى جهة معينة وأن يتسم بالصدق والالتزام في كتاباته.

كانت الثورة هي الإطار الزماني والمكاني الذي يعالج الكاتب من خلاله مخلفات الاستعمار والآثار النفسية على الفرد الجزائري الذي عانى منها لمدة زمنية ثم إن "علاقة الأدب بالثورة التحريرية الجزائرية ليست بأمر يجب إثباته والبرهنة عليه كون هذه العلاقة كانت ومازالت ولا تزال علاقة حميمة وطيدة"[2] على خضم هذا القول فالثورة الجزائرية كانت ولا زالت هي مضمون جل الأعمال الأدبية الجزائرية نظرا لشرفها وقداساتها وعظمة أبطالها.

فرض الاستعمار هيمنته وحارب الأعمال المكتوبة باللغة العربية وأحل مكانها اللغة الفرنسية والتشجيع على اللهجة العامية ليقضي على اللغة الفصحى إلا أن الكتاب الجزائريين منهم من كتب باللغة الفرنسية لكن مضمون أدبه خدمة لوطنه، ومنهم من عارض ذلك وبقي مصرا على الكتابة باللغة العربية.

---

[1] – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص 10.

[2] – عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000، ص 16/ ص 17.

يذهب واسيني الأعرج إلى هذا الطرح في كتابه اتجاهات الرواية العربية في الجزائر "سعت فرنسا إلى محاربة اللغة العربية بمختلف الأشكال والوسائل وفرض اللغة الفرنسية مكانها"[1] هذا ما عملت فرنسا عليه فاللغة هي أساس المجتمع ؛فإن طمست تلاشت مقومات حضارته إلا أن الشعب الجزائري أبدى ردة فعل فحارب وناضل لأجل لغته ووطنه والثورة التي قام بها لم يخلق لها مثيل في الوطن بأسره .

ويقول محمد مصايف "ولعلل قليلا من الثورات في العالم المعاصر تصل إلى مستوى الثورة الجزائرية في الشعبية وشمولية النظرة ...و انطلاق ثورتنا الاجتماعية لم يكن من الفراغ بل كان من تجربتنا الوطنية الغنية التي عشناها أثناء الثورة المسلحة وأول ما مميز هذه التجربة أنها كانت من صنع الشعب الجزائري كله. كانت من صنع الرجل والمرأة والشاب والشيخ والطفل"[2].

عبر الكتاب بلغتهم عما عاشوه وعايشوه فنظم الشعراء القصائد والدواوين وكتب الأدباء القصة والمسرحية مرورا بالرواية في فترة السبعينات وما قبلها ،وفي هذا ترى خديجة مسروق بأن "هذه الفترة كانت بمثابة القاعدة الأصلية والأرضية التي انبثقت منها الرواية الجزائرية في بواكرها الأولى بفضل جهود كتاب أفداء أخلصوا لفن الرواية قدموا

[1] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980، ص 17، ص 18.

[2] – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص 12.

للمشهد الأدبي أعمالا خالدة"[1] كانت تلك الفترة المرحلة التأسيسية للفن الروائي وفي هذا تقول أيضا "أسس شيوع الرواية الجزائرية لنص روائي تقليدي عكس الراهن ونقله بأمانة للقارئ"[2].

أما عمر بن قينة فيرى أن الرواية في مرحلة التأسيس خطت خطوة متقدمة ذات اعتبار، إن لم تكن بالموضوع فبالمعالجة المتطورة وهي تجمع ملامح من أشكال السلوك في واقع الثورة الجزائرية التحريرية .

فالرواية في هاته الفترة لم تكن بذلك النضج الفني إلا أنها ارتبطت بنقل الظروف السائدة، كما أن سرعة الأحداث تقتل الزمن وهذا ما يجعل الأديب يكتب لأجل النقل والتعبير فقط لا لأجل الفن والإبداع.

إلا أن في فترة السبعينات ظهر روائيون أبدعوا في كتابة الرواية ما زالت تشهد أعمالهم عليهم إلى اليوم، في الجودة والإنتاج نذكر منهم الطاهر طار

وعبد الحميد بن هدوقة.

كانت هاته الفترة قفزة نوعية في فن الرواية في الجزائر هذا ما ذهب إليه بوشوشة بن جمعة في تحدثه عن الأصالة "يجب أن نحافظ على الأصالة ونحترمها كونها هي السمة

[1] – خديجة مسروق، الرواية الجزائرية من التقليد إلى التجديد، المجلة الثقافية الجزائرية، ص 01.

[2] – المرجع نفسه، ص 01.

التي تميز الأعمال الإبداعية"[1] هذا ما تجسد في رواية ريح الجنوب التي مزجت ما بين الأصيل والجديد متخذة من الأصيل ركيزة لها ومن الجديد سمة فنية.

أما سبعينات القرن الماضي كانت المهد الذي ترعرعت فيه الرواية "فترة السبعينات عقدت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فقد شهدت هذه الحقبة وحدها ما لم تشهده في الفترات السابقة من تاريخ الجزائر، من انجازات سواء اجتماعية، أو سياسية ،أو اقتصادية،، أو فكرية أو حتى نفسية للمواطن الجزائري"[2] كانت هذه الحقبة صورة فوتوغرافية في شتى المجالات.

كما أن الرواية وليدة الظروف "ذلك أنها بعد الاستقلال كانت بمثابة الوليد الشرعي الذي أنبتته التحولات بكل تناقضاتها"[3] الفن الروائي أملته التغيرات الطارئة في الحياة اليومية.

من الأعمال التي رسخت للفن الروائي ونهضت به في فترة السبعينات وما زالت رائدة منها: نار ونور، دماء ودموع الخنازير" لعبد الملك مرتاض "اللاز" و "الحوات والقصر" "عرس البغل" "العشق والموت في الزمن الحراشي" الطاهر وطار"، طيور الظهيرة" "لمرزاق بقطاش" و "نهاية الأمس" و"بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة فيرى محمد مصايف أن جميع الفنون النثرية الجزائرية الحديثة ابتداء من القصة مرورا بالمسرحية

---

[1] – بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ط1، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2003، ص 103.

[2] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 111.

[3] – المرجع نفسه، ص 103.

والرواية إلى المقالة الأدبية والأبحاث النقدية ؛قد تطورت تطورا كبيرا وليس هذا التطور دليلا على تفوق الأديب الجزائري المعاصر على الأديب الجزائري لفترة ما قبل الاستقلال بقدر ما هو دليل على قدرة الأدب الجزائري على مواكبة النهضة العامة للشعب الجزائري على الرغم من الهفوات التي وقع فيها الأدباء إلا أنهم استطاعوا أن يكتبوا و يواكبوا الفن الروائي.

كما يضيف محمد مصايف قائلا "يكفي دليلا على هذه القدرة أن الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة، وأبا العيد دودو وغيرهم من الكتاب أن يعبروا عن واقعهم وواقع الطبقة الكادحة" [1]للجزائر ولفن الرواية كتاب سايروا وحاولوا التدوين ،مازالت كتاباتهم شاهدة عنهم حد الساعة.

ويذهب عبد القادر سي أحمد إلى أن "ظهور الرواية تأخر إلى فترة السبعينات، لذلك كان موضوعها الأساسي يدور حول الثورة الوطنية ومخلفاتها النفسية والاجتماعية"[2].

إجمالا لهذه الفترة يمكن القول "على الرغم من تأخر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى مطلع السبعينات من القرن الماضي نجد الروايات تنطلق من الحاضر لتندرج بنا في شكل تداعيات وارتدادات للماضي، لا ترتبط به، ولكن لتأخذ منه

[1] – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص 120

[2] – عبد القادر سي أحمد، الرواية العربية الجزائرية، النشأة والتطور، العدد1/ مارس 2021، ص 70.

العبر وتعمق الحدث وتنمي الشخصية واستطاعت أن توصل لنوع أدبي جديد"[1]وقد ارتبطت روايات المرحلة هذه بالماضي ارتباطا وثيقا، لكن تجاوزت الأشكال والأطر التعبيرية التقليدية التي أرستها الرواية الواقعية لمدة زمنية طويلة، وهذا راجع إلى الحرية التي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السياسي الجديد.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى الروايات التي ظهرت في فترة السبعينات فمعظمها يعالج موضوع الثورة المسلحة والآثار النفسية والاجتماعية التي خلفتها على الشعب الجزائري.

ويذهب بوشوشة بن جمعة إلى أن فترة السبعينات تتمحور حول الكفاح المسلح وجل هاته الروايات تندرج ضمن الواقعية الساذجة حيث أن هذه " النصوص الروائية التي ظهرت في هذه المرحلة، لم تضف شيئا جديدا للكتابة الروائية الجزائرية ذات التعبير العربي، سواء على صعيد أسئلة المتن الحكائي والأشكال الفنية أو المواقف الفكرية من قضايا الواقع الجزائري في السبعينات والناجمة عن التجربة الاشتراكية وشتى مظاهرها وانعكاساتها على النصوص في هاته الحقبة تراوحت بين الموضوع العاطفي وموضوع ثورة التحريرية الجزائرية في صياغة تلونها المباشر، ورؤية للواقع لا تخلو من السطحية، وتصور جديد للفن الروائي وصف بالضبابي والالتماس، ونمثل لهذا الرأي بعض من

[1] – عبد القادر سي أحمد، الرواية العربية الجزائرية، ص 71.

الروايات ك: "ما لا تذوره الرياح 1972 لعبد العالي عرعار، " نارونور 1975" لعبد الملك مرتاض، وحب أشواق 1978 للشريف شناتلية وغيرها من الروايات"[1]

على حسب قول بوشوشة بن جمعة فالرواية السبعينية اتسمت بالتقليد والسطحية في بعض الأعمال الروائية من التجارب والمواعظ و تنطلق في التجديد.

فالأديب الجزائري ما زال يحافظ على هذا الموقف التقليدي من لغة الفن، فينقل هذه اللغة من الجو الديني السياسي الحضاري الخاص، الذي كان يدور فيه الكتاب القدامى إلى جو آخر أكثر فنية، وابتعدت عن القوالب الجاهزة التي تنتمي لثقافة تراثية واسعية أكثر مما تعبر عن وضع اجتماعي أو نفسي خاص.

نستنتج أن هاته المرحلة اتسمت معظم الأعمال الروائية فيها بالتقليد والاتباعية وظلت تكرارا للتجارب والمضامين نفسها، جلها حاور الثورة التحريرية على الرغم من قلة الإنتاج الفني في هذه المرحلة لكن؛ يبقى دالا على حيوية الإنتاج والعطاء في هذا الجنس.

[1] – بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 1999، ص 09.

2 – الرواية الجزائرية والتحديث:

اتسمت الرواية الجزائرية في فترة السبعينات بنوع من التبعية والتقليد ومع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات اتجهت نحو التجديد، بعد وفاة الرئيس هواري بومدين في هذا الصدد نستحضر كلام عبد القادر سي أحمد "بعد وفاة بومدين – رحمة الله عليه – الذي كانت فترته، فترة مراقبة وحصر الأدب وفق توجه إيديولوجي، بدأ النقاد يتنفسون النقد الفني، ثم جاءت فترة عاشها الشعب الجزائري وهي فترة عصيبة و مؤلمة في تاريخ الأمة، كان لها وقع في القلوب والعقول، يعادل وقع الثورة التحريرية"[1].

على إثر هذا القول فالكتاب كانوا يكتبون ضمن توجه وإيديولوجية معينة مفروضة عليهم من جهة معينة وجيل الثمانينيات كان امتدادا للكتاب في مرحلة السبعينات من حيث الطرائق الفنية و الأساليب التعبيرية و الرؤى الجديدة، من بين الأعمال التي ظهرت في هذه الفترة نذكر منها على سبيل الذكر لا سبيل الحصر:

- نوار اللوز لواسيني الأعرج، 1983.
- وقع الأحذية الخشنة واسيني الأعرج، 1981.
- زمن النمرود للحبيب السائحي، 1985.
- معركة الزقاق لرشيد بوجدرة، 1986.

[1] – عبد القادر سي أحمد، الرواية العربية الجزائرية، النشأة والتطور، ص 70.

العديد من الروايات كانت اتباعية إلا أن هذا لا ينفي وجود روائيين حاولوا الخوض في غمار التجديد والتحديث، وبعض الكتاب الذين اعتمدوا على التأصيل والتجديد في الكتابة. أمثال الطاهر وطار في روايته "تجربة في العشق"

يقول بوشوشة بن جمعة "في فترة الثمانينيات ازدهرت التجربة الروائية وشهدت الكثير من التحولات فاتخذت الرواية اتجاهات جديدة مثلها جيل من الكتاب أمثال واسيني الأعرج في روايته التي كتبها سنة 1981" وقع الأحذية الخشنة "، " أوجاع رجل عامر صوب البحر" 1983 كما ظهرت رواية "زمن النمرود" للحبيب السائح سنة 1985"[1].

ظهرت تلك الأعمال الروائية التي رمت إلى التجديد والخروج عن النمط السردي المتعارف عليه، حظيت بعض من الروايات على قيمة محدودة من الوعي والجمالية وهذا راجع إلى عدم امتلاك أصحابها الوعي وطبيعة التحولات التي طرأت على المجتمع الجزائري وإدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات لهذا أتت النصوص الروائية باهتة على صعيد الكتابة وساذجة في التعبير عن موقف من واقع الجزائر في الثمانينات.

يتضح أن فترة الثمانينات ظهرت فيها أعمال روائية منها ما جمعت بين التأصيل والتحديث ومنها ما انطلقت في التجديد متخذة من الماضي عناصر سردية موظفة إياها في سياق التجديد كالأسطورة والتراث الشعبي ... الخ.

[1] – بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب، ص 09، ص 10.

3- الرواية الجزائرية والتجريب:

اقترنت الرواية في فترة التسعينيات بالأزمة السياسية، "حيث كانت هاته الروايات ملامسة للواقع ونقلت المأساة الوطنية في قالب فني ذي بعد إيديولوجي بلغة تتراوح بين الشعرية والخطابية" [1].

فجاءت بداية التسعينات لبدء مرحلة جديدة في الكتابة الروائية ميزتها عن رواية السبعينات والثمانينات سواء على مستوى المضمون أو الشكل، إذ كشفت روايات هذه الفترة عن التوجهات الإيديولوجية السائدة التي نتج عنها صراع حاد في مستوى الأفكار بين فئات مختلفة وهذا ما تجسد في أغلب الأعمال الروائية"[2] يتبين لنا أن كلمة الأزمة ارتبطت بالروايات في فترة الستينيات وكانت مادة دسمة لمتون الأعمال الروائية "إن القول براهينية كتابة المحنة لا يحتاج إلى تأويل عميق، فقد كانت ويلات الإرهاب وأثرها في الأفراد والجماعات والقرى والمدن والأحياء مثلت خلفية لمعظم الأعمال الأدبية والأحداث الروائية".[3].

واقترن الحدث الروائي فانتقل الكاتب من كاتب إلى بطل نفسه في المتن "حيث تحولت الكتابة الروائية للراهن الجزائري إلى كتابة لواقع الصراع بين سوداوية الواقع

[1] – بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب، ص 10.

[2] – غنية بوحرة، أبرز الثيمات في رواية التسعينات الجزائرية، مجلة اللغة العربية وآدابها، مجلد1، عدد2، 1/ 09/ 2013، ص 105.

[3] – عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية الشعبية كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، مجلة تباين، العدد2، خريف 2012، ص 70.

وهمجيته وبين الضمير الخلقي أو الإنساني ،وعليه انتقل الكاتب إلى سارد وراوي للأحداث أو هو البطل نفسه الذي لا يتعب ولا يكل في البحث الدؤوب عن المعنى، وذلك من خلال إيقاظ الرغبة الكامنة فيصبح المجتمع الذي يأوي الرواية وجها آخر للمجتمع"[1].

فرضت المأساة الوطنية تيمات كتابية و أساليب سردية وطرائق اشتركت في التنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية، استطاعت أن تبعث مواهب روائية كانت نائمة إلى ذلك الحين.

اتجهت الرواية الجزائرية إلى التجديد حيث "اتسمت الرواية التجريبية الجزائرية بشدة تغيراتها وكثرة تناقضاتها وذلك لكون الهيكل الروائي القديم لم يعد يتوافق مع تقدم العصر وتحولاته الحاصلة"[2]، ومنه فالعصر والتطورات الطارئة عليه هي من تفرض تطور الجنس الأدبي سواء قصة أو مسرحية أو رواية.

فرواية الأزمة عالجت راهنا واحدا إلا أن جل الأعمال الأدبية تحمل في طياتها إيديولوجيات معينة تكتب ضمنها و تمررها عبر متونها فسنوات الحرب الأهلية كادت تقضي على وميض الإبداع الإنساني في مختلف المجالات، طالت يد الإرهاب على المفكرين وأصبحت الأقلام والأصوات الحرة مهددة في المقام الأول.

[1] – عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية الشعبية كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، ص 71.

[2] – جمال سعادته، التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، واسيني الأعرج أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج14، العدد2، (8/ 11/ 2021)، ص 268.

تعددت تسميات الرواية في فترة السبعينات في فترة التسعينات برواية الأزمة والعشرية السوداء ورواية المحنة، رواية العنف، محكيات الإرهاب، الرواية التسجيلية والرواية الاستعجالية وهي الرواية التي تكتب وفق نمط استعجالي لسرعة الأحداث كونها تقتل الزمن ومن النصوص الروائية التي تمثل هاته الفترة ومطلع الألفية منها روايات واسيني الأعرج.

- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ورمل الماية سنة 1990.

- سيدة المقام 1991 .

- ذاكرة الماء 1997.

كذلك روايات الطاهر وطار منها:

الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي 1999.

شهدت الجزائر في العشرية السوداء أعنف سنواتها بعد الاستقلال وهذا لانتشار ظاهرة الإرهاب ومن إيجابيات هذه الأزمة أنها جعلت الروائي يدرس التاريخ بطريقة غير معتادة فكسروا البنية السردية السابقة وأصبحت اللغة تجنح إلى الرمز و التكثيف وأصبح لأدباء يوظفون التراث الشعبي والديني والتاريخ.

كما أصبحت الرواية توظف لغة السياسة والنقد والتاريخ – التعدد اللغوي – هكذا أضحى التجريب في الرواية الجزائرية .

- " تيمات الرواية التسعينية.

- تيمة المثقف ومعاناته في رواية التسعينات.

- تيمة التعدد اللغوي.

- الايدولوجيا وتجلياتها في رواية الأزمة.

- تكسير الزمن الكرونولوجي .

- توظيف التراث والتاريخ بمنظور جديد"[1].

استنتاجا لما سبق نجد أن الرواية الجزائرية تحولت من التقليد إلى التحديث إلى التجريب تطورت وسجلت لنفسها قفزة نوعية بفضل كتابها الذين عملوا على تطوير الجنس الروائي على الرغم من الصعوبات والوضع الذي عاشوه.

[1] – غنية بوحرة، أبرز الثيمات في رواية التسعينات الجزائرية، ص 105.

ثالثا: آليات ومكونات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

1-في مفهوم الرواية التجريبية:

اقترن مفهوم الرواية التجريبية بالرواية الجديدة هذا ما ذهب إليه باختين على حد تعبير سهام ناصر "ولعل ما ذهب إليه باختين يقارب بين مفهوم الرواية الجديدة ومفهوم (الرواية التجريبية) الذي وضعه إميل زولا"[1] حيث تجاوزت كل ما هو تقليدي " فلقد بدأت الرواية تتمرد على القوالب الروائية التقليدية وتكرر قواعد السرد من خلال اعتبار الرواية بحثا متواصلا من ذاتها"[2] كسرت القوالب المتعارف عليها وتلك الأنماط كونها جسما هلامي وزئبقي لا يضبطها ضابط.

يذهب محمد عزام إلى تعريف الرواية التجريبية بقوله" بأنها اتجاه جديد في التقنية الروائية، اعتمده الأدباء المعاصرون من أجل تجاوز واقعهم الفني المستهلك، فقامت الرواية التجريبية على توظيف البناءات اللغوية واستقلال تقنيات الشعور واللاشعور وانثيال الوعي، واللاوعي، والأحلام والكوابيس وخلخلة عنصري الزمان والمكان..."[3] .

تمردت الرواية التجريبية على البنية السردية وحتى على اللغة "كون الرواية فيض لغوي، وثراء لفظي، على حساب الفن القصصي المفقود، والشخصيات الغائبة، والبناء

[1] – سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرواية، ص 312.

[2] – المرجع نفسه، ص 312.

[3] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ص 71.

الروائي المفكك، والنص المقترح عنده يرغب في تجاوز العادي والمألوف"[1] السمات التي اتسمت بها رواية التجريب جعلت القارئ في حيرة، فالقارئ العادي لم يعتد مثل هذا التجاوز الرؤيوي والفني، وهو لا يرغب في الجري وراء أحلام المبدع، يل يكتفي بالراحة على وسادة الجماليات المعهودة، دون أن يرهق نفسه في متابعة واقع متخيل أو فضاء جديد للعرض الأدبي، ومن هنا انصرف الكثير من الروائيين إلى صناعة مثل هذا الأدب الجديد الذي ينظر إلى المستقبل وحده، بعيون ملؤها الثقة والتفاؤل.

كما محمد عزام يوضح أن القارئ العادي لا يستطيع أن يتماشى مع مسوغات التجريب لأن هذا الأخير قارئه القارئ الكفء الذي لا يرضى بالنمط التقليدي في الكتابة وهذا ما يسعى إليه روائيوا التجريب في "بناء أدب مضاد للإبداع المتعارف عليه، عن طريق تدمير البنيات الشكلية للرواية، والعناصر الفنية وتفجير اللغة، والخروج على الأنماط الروائية السائدة، وتجاوز الرؤية الواقعية، والوظيفة الميكانيكية للمخيلة إلى الوظيفة الابتكارية التي تشيد واقعا جديدا هو الواقع الروائي، لا الواقع المضاد عن طريق النقل الآلي أو الانعكاسي، هذا ما يطمح إليه روائيو التجاوز"[2].

ابتعد الكتاب عن النمطية في الكتابة واتجهوا إلى أشكال جديدة للتعبير على كل ماهو جديد فالتحولات الطارئة في الحياة هي من تفرض التغيير.

[1] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ص 71.

[2] – المرجع نفسه، ص 72.

أما سهام ناصر فترى "أن الرواية التجريبية ليست مذهبا ولا تيارا أدبيا بل منهجا في التفكير وميلا متأصلا في شخصية الكاتب، إنها تقوم قبل كل شيء على التجريب الذي لا يعرف الكاتب نتيجته إلا بعد انتهاء الرواية"[1] إذا ترى أن الخوض في غمار التجريب لا تعرف نتائجه إلا بعد انتهاء المغامرة التي خاضها الروائي "التجريب في الرواية" يتناول أي شيء فيها وكل شيء: الموضوع والحبكة والأسلوب واللغة والتقنية والسردية... لكن أهم ما يميزه أنه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة وقد تحررت من قواعد الشكل ومن قيود المضمون عن عوالم جديدة وأشكال جديدة "[2] إذ الرواية التجريبية لم تقتصر على الشكل دون المضمون بل شملتهما معا.

ويذهب محمد الباردي إلى تعريف الرواية التجريبية هو الآخر فيرى أن "الرواية التجريبية هي رواية الحرية تؤسس قواعدها وقوانينها الذاتية وتنظر لساعة الخيال وتثني قانون التجاوز المستمر ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص وتخوض أية تجربة خارج التجربة الذاتية، فكل الوقائع المختلفة أشكال من القصص المختلفة وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تنتج فيه هدفها، بيد أن رفض سلطة النموذج والدعوة إلى الحرية المطلقة ينبثقان من الوعي العميق بضرورة إعادة

[1] – سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرواية، ص 312.

[2] – المرجع نفسه، ص 313.

النظر في علاقة العمل الروائي"[1] وصفها الباردي بالحرية فالروائي لا تحكمه لا قاعدة فنية ولا سمة جمالية ولا مدرسة ولا تيار معين.

كما أن الرواية التجريبية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة وصانعة الوعي التاريخي بمسيرته وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة بحركة الوجود كبرى .

تعددت تسميات الرواية التجريبية ورؤى النظر إليها "كثرت التسميات التي أطلقها النقاد عليها وكأنها ذات دلالة سالبة أطلقوا عليه اسم الرواية المضادة، لأن الكلام على صناعة الرواية فيها يفوق الجهد المبذول في نسج الحكاية نفسها، واسم رواية الرفض لأنها رفضت الأخذ بالتدرج الزمني والتحليل النفسي، والشخصية الروائية المطابقة للشخص، مثلما رفضت ربط الحكاية بالواقع والتدرج المنطقي من السبب إلى النتيجة في ترتيب الأحداث وأطلقوا عليها اسم الرواية التجريبية بسبب الأهمية المعطاة فيها للتجريب"[2] اختلف النقاد في تسميتها فكل طرف عرفها من باب كسرها للبنية السردية القديمة.

يشير النقاد إلى وجود فرق ما بين التجريب والرواية التجريبية لعمل كلاهما لفظة تجريب " فالرواية التجريبية عمل تغييري ينطلق من وعي الكاتب، ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرواية أما التجريب الروائي فهو فعل محدود داخل شكل الرواية السائد يعبر به الكاتب عن ذوق شخصي في التأليف أو التصوير واختيار الموضوع، ويستقي أشكاله من

[1] – محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص 242.

[2] – المرجع نفسه، ص 312.

نفسه أو من تجارب حاصلة خارج بيئته" [1]يتضح لنا أن مفهوم الرواية التجريبية دائرته أوسع من التجريب الذي يعتبر فعلا ضمن شكل الفن الروائي.

ذهب صلاح فضل إلى تقسيم وتصنيف مفاصل التجريب الروائي إلى ثلاث دوائر تتداخل فيما بينها وتتمايز في حالات كثيرة تتمثل فيما يلي:

" ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تترفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي. وبلورة جماليتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها، وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مهمة. ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي ومنظم"[2].

ومن الميزات كذلك "توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، وربما تكون قد جربت في أنواع أخرى تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل وتحديد منظوره، وتركيز بؤرته، مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السينمائي آو "غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة مع ملاحظة أن وجود بعضها في ثقافات أخرى لا يسلب منها الطابع الطليعي التجريبي عندنا لما ترتب على جهد التبيئة والتكيف مع مقتضيات الذوق العربي وضرورات مراعاة حساسية المتلقي الجمالية عند التوظيف"[3]

[1] – سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرواية، ص 312.

[2] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 05.

[3] – المرجع نفسه، ص 05.

توظيف تقنيات جديدة كتقنية تيار الوعي وغيرها لكن شرط أن تخرج الرواية التجريبية عن سياق التجريب.

يضيف صلاح فضل ثتيمات التجريب قائلا "اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد ويتم ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو لهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد"[1] يربط التجريب بتجاوز المألوف في التعبير بتنوع لغوي ومستويات مختلقة.

تصنيف صلاح فضل لمفاصل التجريب الروائي في ثلاث دوائر" ومع أن هذه الدوائر ليست متباعدة فيما بينها، إذ غالبا ما يؤدي التجريب في إحداها إلى تحريك منظومتها فإن بوسعنا أن نعتمد على فكرة العنصر المهمة في الكشف عن ملامحها المتواشجة على اعتبارات مركز النقل في عمليات التجريب ينطلق من إحداها ليشمل الجوانب الأخرى، لكن يظل الطابع المسيطر عليها متعلقا بدائرة واحدة في الدرجة الأولى وإذا كانت الدائرة الأولى تمثل غاية التجريب وما يليها يعد من قبل الوسائط والأدوات فإن حظها من التمثيل لا بد أن يكون مضاعفا" هكذا بين فضل دوائر التجريب الروائي التي تتداخل فيما بينها أحيانا و تتباعد أحيانا أخرى.

[1] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 05.

يذهب محمد عزام إلى أن للتجريب وجوه تجاوز" فهناك التجريب المغامر الذي يتجاهل كل ما سبقه من إبداع، كما يتجاهل علاقة المبدع بالقارئ هذا – بالطبع – تجريبي مجاني، لا رصيد له ولا مستقبل، لأنه يعتبر الفن هذيانا وهلوسة"[1].

على إثر هذا القول فالتجريب المغامر لا يربط بين الروائي والقارئ ويتجاهل كل إبداع ماضي "إن التجريب المعتدل الذي يؤسس على إبداع سابق، ويحاول إيجاد صلة مع القارئ تعتمد على جماليات مشتركة بين المبدع والقارئ وهو تجريب معقول"[2] يتضح لنا أن التجريب المعتدل على عكس التجريب المغامر فهو يسعى إلى إيجاد صلة بينه وبين القارئ وتكون على حسب وعي هذا الأخير.

2- الحداثة والتجريب:

تعددت مفاهيم الحداثة على حسب الكتاب والنقاد بتعدد الرؤى وتنوع مشاربهم "نجد رأي "فتحي التريكي" ، "رشيدة التريكي" من خلال رؤيتهما أن المعنى الأساسي للحداثة يكون من خلال استنطاق المفهوم في بنية ونمط عمله ومستنتجاته الفكرية فمفهوم الحداثة انبنى أساسا على مفهوم التغيير الحضاري الشامل في نسج صانع لملامح التجربة قوامها التحول المستمد وهذا ما نتج عنه فتح حركة تاريخية تستند إلى هذا التغيير وترفض الوعي به.

[1] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنصوص تكوينية في أدب نبيل سليمان، ص 72.

[2] – المرجع نفسه، ص 72.

فالحداثة تقوم على رفض الموجود للوصول إلى ما هو غير موجود "تتجاوز القديم أو التقليد أو الموروث وتتجاوز العقل والمنطق تأسس على الرؤية الخاصة والذاتية والحدس الداخلي والعقل الباطن والابتكار في الشكل الفني والبناء اللغوي وتداخل ما بين الأجناس الأدبية واستيعاب التقنيات الجديدة من الرمز والأسطورة والعلم والتداعي الحر والحوار الداخلي والمونتاج و المتناقض والفلاش"[1] تقوم الحداثة هي الأخرى على تجاوز المألوف وكل ما هو تقليدي موظفة تقنياتها الخاصة.

كما أن الحداثة ليست مدرسة أدبية وليست مذهباً أدبيا كغيره من المذاهب التي سبقت كالكلاسيكية والرومانسية والوجودية والواقعية إنما هي منحى في فهم الوجود وهي شركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم و لا تكون وفقا على زمن دون آخر فهي لا يضبطها زمن وتسعي دائما إلى التجديد عبر الحياة والزمن.

كما يرى عبد السلام المسدي أن "مفهوم الحداثة في المجال الأدبي يتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي مما لا يتقيد بأنماط سائدة ولا معايير مطرّدة"[2].

تؤكد غنية بوبيدي بأن "الحداثة مجموعة المستجدات في المعارف الأدبية والفنية والممارسات الإبداعية كما أن مفهومها حركي يتغير بتغير الأشكال ولا يمكن أن يتصف به جيل دون الآخر أو أمة دون أخرى، ذلك أن الحداثة هي الحالة الناتجة عن تطور زمني يسمح بالوضع القائم المتجدد تلقائيا أو يعبر بشكل أو بآخر عن روح العصر، أي

[1] – حسام الخطيب، القصة القصيرة في سورية، وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص 137– 139.

[2] – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص15.

حضور الأنا على صعيد الإبداع الفني"[1] تصف الحداثة بأنها تيار بحيث لا تقترن بعصر معين بل هي موجودة في كل وقت وحين مرتبطة بالزمن الذي هو في حركة مستمرة، فما هو من حديث اليوم يصبح قديما في الغد.

الحداثة حالة فكرية ذات سمات عامة حتى وإن صح قول ذلك في معرض آخر وهي ترادف معنى المنظومة الفكرية التي تجاوزت فيها نزاعات يرد بعضها إلى بعض .

ثم إن اقتران الحداثة بالزمن ،جعلها في حركة مستمرة، فتهدف الكتابة الروائية إلى تحقيق المغايرة من خلال إثارة الأسئلة المتعلقة بالمتن والأبنية والأنساق واللغة والخطاب، وقد تعددت دواعي الميل إلى التقنيات الحداثية في الرواية متمثلة في السرد، والحوار وتوظيف الفنون الإبداعية الأخرى كالسينما، والفن التشكيلي، والسيرة الذاتية، فضلا عن كيفية عرض الشخوص الروائية.

جاء هذا الميل إلى الحداثة كنتيجة حتمية لمجمل المتغيرات والتحولات التي شهدها العالم عموما والعالم العربي على وجه الخصوص، وعليه يتبين لنا أن الحداثة من التقنيات التي تقوم عليها فهي نفسها تقنيات التجريب.

[1] – غنية بوبيدي، مظاهر التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية، رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج أنموذجا، اوراق المجلة الدولية للدراسات الادبية والانسانية مخبر الموسوعة الجزائرية باتنة1 الجزائر، المجلد2، العدد1،مارس 2020ص 44.

وعليه التجريب " في الرواية من المفاهيم النقدية التي تتسق مع مفهوم (الحداثة). فهما وجهان لعملة واحدة ففي حين يختص مصطلح (الحداثة) بالشعر ونقده- إذ نمت الحداثة أساسا في الميدان الشعرى ومع حركة الشعر الحديث - يختص مصطلح التجريب بالأجناس الأدبية الأخرى ونقدها كالقصة القصيرة، والرواية والمسرحية، وقد دعت الحداثة رؤيا وموقفا من العالم قبل أن تكون شكلا فنيا"[1]، يتضح لنا أن التجريب والحداثة مصطلحان لمفهوم واحد بحيث الحداثة تختص بالشعر ونقده والتجريب بالأجناس الأدبية (النثرية).

ترى غنية بوبيدي أنه "لا يمكن التفريق بين التجريب والحداثة نظرا لارتباطهما ببعضهما البعض ولا يكتمل أحدهما دون الآخر، فالتجريب هو خرق للسائد والأعراف المتعارف عليها، مما يتولد عنه حداثة تعبر عما توصل إليه وما استجد وما طرأ من تغيرات. مما يجعل الأديب يستحدث أشكالا وموضوعات جديدة في سبيل تجريبها، فهو يعبر عن تجربة شعورية و ذاتية خالصة، يسعى من خلالها إلى الحرية وتحطيم أغلال التقليد وكل ما هو قديم على حد سواء"[2].

نستنتج أن مفهوم الحداثة اقترن بالتجريب كونها ثورة على القديم وتيار لا يضبطه زمن ولا عصر.

---

[1] – سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرواية، ص 309.

[2] – غنية بوبيدي، مظاهر التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية، رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج أنموذجا، ص44،45.

3-آليات ومظاهر التجريب الروائي:

عرفت الرواية الجزائرية بصفة عامة والرواية الجزائرية المعاصرة نوعا جديدا في تقنيات الكتابة – تقنيات التجريب – على مستوى الشكل والمضمون تتمثل فيما يلي:

3-1- تفكيك البنية السردية:

البنية السردية – الزمن – المكان – الشخصيات – جاءت الرواية التجريبية فنادت بتكسير النمط السردي المتعارف عليه وهذا ما ذهب إليه شكري عزيز الماضي في كتابه أنماط الرواية العربية الجديدة "الانحرافات السردية المتكررة المتعمدة، فهناك انتقال من حدث إلى حدث ومن مكان إلى آخر ومن شخصية إلى ثانية، وهذه الانحرافات المتعمدة تكسر التسلسل الزمني، بل تفقد الزمن أهم خصائصه (أي التسلسل) و تتداخل الأزمنة وأحيانا تختفي، وكذا المكان، وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة أو التناغم أو التجديد والشخصيات مجرد أطراف أو أسماء أوهي مجرد حروف لا معنى لها (س، ص) أو رموزا أو ضمائر أو أصوات"[1].

تفكيك البنية السردية من أهم التقنيات التي نادى بها التجريب الروائي حيث اتسم الزمن والمكان بالتشظي والشخصيات انزاحت عما كانت عليه حتى الأسماء أصبحت مجرد رموز وانتهت صفة البطل وأصبحت الرواية رواية اللارواية "ولما كانت الرواية الجديدة مفارقة للرواية الحديثة معنى ومبنى فقد أطلقت عليها تسميات عديدة منها رواية

[1] – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص 17.

اللارواية Anti Novel والرواية التجريبية Experimental Novel، ورواية الحساسية الجديدة والرواية الطليعية والرواية الشيئية والرواية الجديدة New Novel ويبدو أن تعدد المصطلحات، يؤكد أن الرواية الجديدة لا تندرج في أفق محدد ووحيد لأن طبيعتها البنائية وفلسفتها وهدفها تتمرد بحزم ضد هذا التحديد أو التصنيف ولا يجوز أن نطلق عليها مصطلحا، لأنها ضد التقعيد والتقييد أولا وباختلاف توجهات وإيديولوجيات كل أديب "[1] حيث تنوعت تسميات الرواية الجديدة وتعددت تقنياتها و آلاتها بتنوع رؤى ومشارب الأدباء .

3-2- التعدد اللغوي:

تتنوع مستويات اللغة على حسب الكاتب وتوظيفه للشخصيات سواء كانت مثقفة أو غير مثقفة "عالم، معلم، أستاذ، طبيب، فلاح، فيلسوف..." ومنه فمستويات اللغة داخل العمل الروائي بحسب أوضاع الشخصيات الثقافية، الاجتماعية، الفكرية، السياسية، ومنه تأتي لغة السياسة والتاريخ والنقد وفي هذا يقول صلاح فضل "إذا كانت اللغة هي جلد الرواية وسيرتها الظاهرة للعيان، فإن التاريخ الأدبي يشهد أن الرواية العربية قد غيرت جلدها عدة مرات، فحاولت الانسلاخ أولا من حضن لغة المقامات والأخبار والنوادر في حديث المويلحي عن عيسى بن هشام، فلم تستقم لها حياة خصبة... في تيارات الهواء

[1] – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة.ص17،18.

الجديد"[1]، الرواية التجريبية غيرت لغتها عدة مرات من المقامات التقليدية لتشق طريقها إلى مستويات أخرى من اللغة.

أما الرواية عند باختين " من هذا المنظور لا تظل رواية صنعة وعناصر تقنية تكتسب؛ إنها قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغة (اللغات داخل المجتمع) وفي التراث المكتوب والشفهي وصياغة الحوار"[2]، ومنه فالرواية جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع وهي صوت الجماعة والذاكرة الجماعية ثم إن الرواية قائمة على الملفوظات واللغات والعلامات.

إذن أن "اللغة هي الدليل المحسوس على أن ثمة عمل أدبي يمكن قراءته، وخاصة الرواية فهي الجنس المتربع على عرش الأدب "[3]فقد حظيت باهتمام الأدب ورسمت لنفسها لغة خاصة "فاللغة هي الأداة الأساسية في العمل الأدبي تمثل الوسط بين المبدع والمتلقي يتبعها الروائي أثناء الكتابة وصياغة الأحداث، بحيث تعد هذه الأخيرة ملمحا تجريبيا وذلك من خلال التخلي عن اللغة التلميحية، واتخاذ لغة مباشرة وتقريرية،

[1] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 14.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية،1987، ص 22.

[3] – الصادق قسومة، نشأة الرواية بالمشرق، ط1، دار الجنوب للنشر، تونس، 2006، ص 09.

وقد حظيت أيضا بالتعدد اللغوي"[1]فهي تعد وسيلة لنقل أفكار الكاتب فتترجم إلى رموز لكنها انحازت من طرحها المباشر والتقليدي إلى طرح تجريبي متعدد المستويات.

3-3- توظيف التراث:

كما اعتمدت الرواية التجريبية في الأدب الجزائري على توظيف عنصر التراث، حيث "اتجه الروائيون إلى تأصيل أعمالهم الروائية عن طريق تجاوز كل ما هو تقليدي، وتجريب أشكال جديدة تنهل من التراث، وتعيد توظيفه توظيفا مغايرا يختلف عما كان عليه سائدا في مرحلة النشأة والتأسيس، وإيمائهم بضرورة الانفتاح على التراث ليس من أجل الانغلاق وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والحنين الرومانسي بل إعادة مساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة"[2].

وقد استفاد الروائي الجزائري من التراث الديني باعتباره وسيلة مهمة من وسائل التوعية فنجد مثلا: "ابن هدوقة يوظف التراث الديني لتحقيق دوره النضالي إذا استطاعت الطبيعة أن تخلق بواسطته حيزا يوصلها إلى قلب الجماهير، كمقدمة لتحريكها وبالتالي الدين شأنه شأن كل الايديولوجيات المثالية يتلون بتلون الموقف"[3].

---

[1] – محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 62.

[2] – محمد رياض، وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 10.

[3] – جعفر ياوش ،الادب الجزائري الجديد ،التجربة والمال ،ط6،المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2006، ص 62.

وللتراث أنواع منها: التراث الديني، الشعبي، التاريخي:

أ- التراث الديني:

يعتبر "القرآن الكريم مصدر التراث الديني وتنوع الفكر الإسلامي، وقد كان وما زال معينا ثريا للفصاحة والبلاغة والبيان وموردا فنيا يستفرده الشعراء والرواة في كل مكان زمان، يستفيدون منه لتزويد إبداعاتهم وإضفاء الجمال الفني عليها، ولم يكن القرآن الكريم مقصورا على زمن دون ترهن أو مكان دون مكان بل إنه دستور الخالق للبشرية جمعاء وهو صانع التراث ومصدره الأكيد"[1] وعليه "فالقرآن استخدم في الرواية الجزائرية وخاصة في جانب التراث الديني بهدف التوعية والوعظ وقد اتجه إليه معظم الكتاب"[2].

ب- توظيف التراث الشعبي:

عاد الكتاب الجزائريون إلى استخدام التراث الشعبي باعتباره سمة بارزة ميزت الأعمال الروائية الجزائرية، فالموروث جزءلا يتجزأ من كينونة الأمة، ومقوم هام من مقويات الشخصية العربية" فاستثمار الموروث الشعبي في الأعمال الروائية أمر يكتسي أهمية بالغة كونه يخدم البناء الروائي على المستويين التقني والجمالي، ولا يمكن أن يكون

[1] – الياسين إبراهيم منصور، استحياء التراث في الشعر الأندلسي، ط1، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2006، ص 17.

[2] – جعفر ياوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمال، ص 65.

هناك استغلال جيد لهذا التراث إذ لم يكن الكاتب يمتلك يدا سحرية قادرة على تفجير وتفعيل المادة التراثية بالإضافة إلى الانتقاء الجيد وعدم في الغلطات"[1].

ويظهر هذا جليا في رواية نوار اللوز، ورواية حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، فتوظيف التراث في الأعمال الأدبية يعطي النص بعدا جماليا.

ج- توظيف التاريخ:

لجئ الكثير من "الروائيين الجزائريين إلى استثمار التاريخ القديم ممثلا في التاريخ العربي الإسلامي ومن أمثلة ذلك رواية عرس البغل لطاهر وطار، حيث قام بتوظيف التراث العربي الإسلامي وأعلامه في شخصية الحاج كيان وتكثيف أبعادها الجمالية والدلالية، وهي شخصية زيتونية تمثل تراثا أدبيا وسياسيا وثوريا وفلسفيا وصوفيا عبر استثمار الكاتب لشخصيات تاريخية، المتنبي، سيف الدولة وأخته خولة، و حمدان قرمط والحلاج والغزالي وغيرها".[2] يقوم الروائي في هذا الصدد باستدعاء الشخصيات التاريخية وهذا من تقنيات التجريب.

حيث "لم تتوقف مغامرة التجريب الروائي عند حدود استثمار التاريخ القديم بل امتد أيضا إلى استثمار التاريخ القديم، وتبنيه والانتساب إليه قصد رصده وتوظيفه إبداعيا

[1] – سعيد شوقي محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ط1، إيتراك للنشر والتوزيع، 2000، ص 340- 341.

[2] – بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 117.

وإحيائه جماليا ناهيك أنه طيلة ما يناهز العقود الثلاثة من الكتابة الروائية عن الثورة الجزائرية، فلا تزال هذه الأخيرة تغري الكتاب بالكتابة عنها، وكأنها قضية بكر"[1].

استخدم الكتاب آليات وتقنيات في كتابة الرواية ومظاهر متعددة أخرجتها من النمطية إلى الإبداع والجمال.

3-4-توظيف الأسطورة:

إن الرواية بوصفها إبداعا لا يمكن فصله فصلا نهائيا عن مجاله التاريخي، لذلك في حالة استدعائها للأسطورة، وجب تحيينها وما غرض ذلك في أغلب الأحيان إلا لإضاءة البعد الحضاري والإنساني لها فالأسطورة ليست مجرد قصة تروى وتشير في جل حالاتها إلى مغزى، وإنما تتخطى حدود هذه النظرة البسيطة المباشرة لتتحول إلى مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني في انتشاره مكانيا واستمراره زمانيا، "فالأسطورة ليست نتاج الخيال البشرى الخالص، بل وقائع تاريخية دخل عليها الخيال، والنظرة الطبيعية ترى أن كل الأساطير تتصل بعناصر الطبيعة، فإنها انبثقت من المنشأ الطبيعي المثير للأسئلة"[2].

كما أن لأسطورة " نوع من الأدب تروي تاريخا مقدسا، تروى حدثا جرى في زمن البدء، زمن الخيال، زمن البدايات، هي سرد لحكاية خلق تحكي لنا كيف كان إنتاج شيء

[1] – بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية العربية في الجزائر، ط1، المطبعة المغاربية للطبع والنشر، 2005، ص 120.

[2] – أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2000، ص 10، 11، 12.

كيف بدا وجوده"[1] ارتبطت الأسطورة بالخيال وبالعصور الأولى والبدائية دخلت السرد الأدبي فأصبحت تحكمها مبادئ السرد القصصي، والمواضيع التي اقترنت بها غالبا ما تتسمت بالجدلية.

وظفت الأسطورة في الأدب العربي فكانت منبعا غزيرا لمواضيع الأدب فاقترن اسم هوميروس بالإلياذة والأوديسة اللتين لم تكونا إلا أعمالا أسطورية في إطار أدبي ودخلت مجال السرد فوظفت في اللغة.

يدخل قليلا ليرتفع مستوى الرمزية وفي الشخوص لتتضح الملامح الأسطورية في رسمهم وفي الحدث لتكثيف دلالاته، وكانت الرواية أقدر على توظيف الأسطورة من غيرها، لهلامية شكلها ذلك ما مكّنها من التغلغل في مستويات كثيرة ، فقد تبلغ مهارة الأديب درجة يصعب فيها على الناقد استخلاص كل الأساطير الموظفة، فالتحليل الأسطوري فضاء أوسع وأشمل بكثير من مجال النقد الأسطوري المتخصص .

وقد نزع الروائيون الجزائريون في كثير من رواياتهم إلى توظيف الأسطورة واستلهامها وهذا الشكل الروائي الأسطوري الجديد كان ثمرة لرحلتهم في البحث عن شكل روائي مساير المنجز الروائي العالمي والعربي فأصبح توظيف الأسطورة يخدم الجوانب الاجتماعية والإيديولوجية والسياسية والفنية والجمالية وأصبح لخطاب الروائيين الجزائريين

[1] – مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991، ص 10.

أبعاد دلالية وفنية سمحت لهم باختراق الممنوع والولوج إلى عوالم غير مألوفة قصد التعريض عن عوالم مألوفة.

و من الروائيين الجزائريين الذين وظفوا الأسطورة في كتاباتهم نجد:

الطاهر ووطار في روايته "الحوات والقصر".

عبد الحميد بن هدوقة "الجازية والدراويش".

واسيني الأعرج "نوار اللوز".

عز الدين جلاوجي "هاء وأسفار عشتار".

3-5 - توظيف العجائبية:

مصطلح العجائبي من المصطلحات النقدية التي عرفتها الساحة الأدبية فهو تقنية سردية تقوم على تجاوز الواقع إلى عوالم الخيال، وتقوم بتفكيك العوالم السردية وتعيد إنتاجها وفق عوالم الخيال تجعل القارئ يغوص في أعماق النص ويفكك شفراته ورموزه وفي هذا يقول سعيد علوش أنه "نوع أدبي يوجد في لحظة تردد القارئ بين انتماء القصة إلى الغرائبي وبأن القصة الفانتاستيكية هي قصة تضخم عالم الأشياء وتحولها عبر عمليات مسخية"[1].

أما كمال أبو ديب فيرى في كتابه الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي "العجائبية بؤرة الخيال الخلاّق الذي يجمع مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود بإحساس مطلق

[1] - محمد تنفو، النص العجائبي، ط1، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010، ص 53.

بالحرية المطلقة يعجب العالم كما يشاء ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلا لشهواته ولمتطلباته الخاصة ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود"[1]، وعليه فالعجائبية هي تجاوز لكل ما هو مألوف، وتسعى دائما للغوص في الأعماق التخييلية للكاتب.

كما يرى تودوروف أن " هذا المصطلح جنس أدبي مستقل كأنه بصدد الحديث عن رواية أو ملحمة أو تراجيديا أو غيرها من الأجناس بامتياز"[2]، ومنه فهو ينادي باستقلالية هذا المصطلح كونه كون الأجناس الأدبية المستقلة بذاتها، فيرى "أنه تردد يحسه الكائن الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعية حينما يواجه حدثا ميتافيزيقيا"[3]، على الرغم من التباين الموجود في التعاريف إلا أنها تصب في معنى واحد.

كذلك عرف الروائيون الجزائريون العجائبية وأدرجوها في كتاباتهم الروائية كمظهر من مظاهر التجريب من بين الأعمال الروائية نذكر:

- سراديق الحلم والفجيعة "لعز الدين الجلاوجي".
- عرس الزّين لـ "امطيب صالح".
- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "لطاهر وطار".

---

[1] – كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد الغربي، ط1، دار الساق، بيروت، دار أوراكس إكسفورد، 2007، ص 80.

[2] – تيزفطان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مر: محمد برادة، ط1، دار الشرقيات، القاهرة، 1994، ص 45.

[3] – المرجع نفسه، ص 44، 45.

4- المكونات الشكلية والدلالية للتجريب الروائي:

قسم محمد برادة في كتابه الموسوم بالرواية العربية ورهان التجديد المكونات الشكلية والدلالية للتجريب الروائي إلى أربعة مكونات، تتمثل في ما يلي:

- تشظي الشكل وكتابة في صوغها الأدنى.
- تهجين اللغة.
- نقد المحرمات: الجنس والدين والسياسة.
- تذويت الكتابة.
- انفتاح النص الروائي

سنقوم بشرح كل عنصر على حدى كما يلي:

4-1- تشظي الشكل والكتاب في صَوْغِها الأدنى:

وظفت الرواية الجديدة تشظي البنية وكتابة الصوغ في حده الأدنى "يرجع تشظي الشكل الروائي إلى اهتزاز الشكل الواقعي الكلاسيكي المعتمد على سرد خطي والتزام منظور أحادي، وطموح إلى القبض على "الواقع" في تجلياته التفصيلية ومنطقه المرئي لكن عوامل معرفية جديدة زحزحت هذا المفهوم للواقع، وفي طليعتها إثبات التحليل النفساني لتعددية الذات والأنا، وتعايش الخطاب الملفوظ مع طبقات من الحوار الداخلي" المونولوج "تنازع الكلام المعلى وتمنح من الكلام المكبوت ولابد في مناطق النفس السرية..." [1].

[1] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط1، دار الصدى، للصحافة والنشر والتوزيع المملكة العربية السعودية ،2011،ص 51.

يتضح لنا الشكل الروائي تغير وانزاح عما كان عليه سابقا – الكلاسيكي – حيث كان السرد خطيا ذا وجهة واحدة والقالب الروائي جاهز للقارئ أما الرواية التجريبية ضربت ذلك وتلاشى الفن الروائي ودخل تيار الوعي الذي يعرفه أنه من المصطلحات الخداعة التي يستخدمها الكتاب والنقاد، إنه خداع لأنه يظهر أنه محدد ومع ذلك يستخدم على نحو متنوع وغامض "وهذا ما جعل القارئ في حيرة من أمره، يتيه مرة ومرة يقبض على خيوط السرد لتضيغ منه مرة أخرى، ويدخل المونولوج" ذلك التكتيك المستخدم في القصص بغيتة تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها فن المستويات المختلفة للانضباط الواعي وبعبارة أخرى لتقديم الوعي"[1].

أما المونولوج فهو ذلك الحوار الذي يدور ما بين الشخصية ونفسها أي "العوالم الداخلية للنفس" وهذا ما يجعل السرد الحديث يحقق الشفافية الداخلية أكثر من بقية طرائق التعبير الفني الأخرى، فضلا عن ذلك أخذ السارد منذ بداية القرن العشرين دورا بارزا في فضح كذبة التشخيص الواقعي.

على نحو ما أوضح ذلك تيودور أدورتو في دراسة متميزة سماها "وضعية السارد في الرواية الحديثة" فهو يرى أنه إذا كان السارد التقليدي قد خدم تقنية الإبهام على نحو

[1] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: الدكتور محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 21.

ما خدمتها تقنية الخشبة في المسرح الايطالي، فإن السارد الحديث انتقل إلى سارد يروي ويجسد الدور ويسعى على خلق التشظي "[1].

كما أصبح أيضا يحكي وهو "يضع مسافة بينه وبين محكياته ويتيح للذات المتشظية أن تشك في تماسك الواقع وتقدمه بثقوبه وثغراته، بضوضائه وصمته"[2].

وقد أوضح محمد برادة تاريخي تشظي الشكل "إن تشظي الشكل الروائي في التجربة العربية يعود إلى الستينات حيث نعثر على نصوص رائدة: مثل "تلك الرائحة" لصنع الله وغيره ،وعند الجيل الجديد من كتاب الروائية في مصر نجد أن تشظي الشكل غالبا ما يقترن بالحد الأدنى في صوغ النص Minimalisme .

والذي يتجلى في استعمال لغة مقتصدة وتجنب الوصف المطنب وتوظيف التلميح والصمت ودعوة القارئ ضمينا إلى إعادة تخييل النص"[3].

ظهر تشظي الشكل عند العرب في عديد من الروايات حيث "استطاعت أن تزاوج ما بين الشكل المتشظي المعتمد على كتابة شذرية وبين الصوغ الأدنى الذي يكتفي باستحضاره شاهد ومواقف تجمعت في ذاكرة السارد التي تحكيها من غير ترتيب"[4].

[1] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 59.

[2] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 51.

[3] – المرجع نفسه، ص 52.

[4] – المرجع نفسه، ص 52.

كما يرى شكري عزيز الماضي "في ظل تفتت القيم وتمزق المبادئ والمقولات وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية وغموض الزمن الراهن والآتي وتشظي المنطق والمألوف والمعتاد" [1].

اعتمد الروائيون على تشظي الكتابة، وخرجوا من النمطية التي عرفوها لفترات زمنية ودخلت تقنيات جديدة كتيار الوعي والمونولوج الداخلي، فالقارئ العلمي أصبح يشعر بنوع من التيه في ظل التقنيات الجديدة، بحيث تتمايز وتتباين فيما بينها على حسب توظيف كل روائي لها.

4-2- تهجين اللغة:

يرى عبد الملك مرتاض أن لغة الرواية الجديدة "معذبة مؤذاة كأنما يراد لها أن تمزق من جلدها اللغوي الطبيعي فتستحيل إلى كائن غريب ممزق الإهاب، مضطرب البناء"[2] يوضح لنا مرتاض أن لغة الرواية أضحت غريبة بناؤها مضطرب، وألفاظها مهجنة مولدة.

ينظر محمد برادة إلى "التهجين اللغوي بأنه الإخصاب والتوليد، وسيرورة ملازمة لحياة المجتمعات، تلاحق التحولات وتسعى إلى التعبير عنها من خلال ابتداع الكلمات وتلقيحها وتفريغ دلالاتها وتلوينها وهو ما يجعل اللغة القومية تنقسم بالضرورة إلى لهجات

[1] – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 17.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت ،1998، ص48.

اجتماعية ورطانات مهيبة ولغات للأجناس التعبيرية وطرائق كلام بحسب الأجيال"[1]، وعليه يرتبط تهجين اللغة بتوليد معاني جديدة حيث تفرغ الأولى وتشحن بدلالة الأخرى حيث أن الأجيال وتطور العصر هو من يفرض تنوع الدلالات اللغوية وإخراجها عما كانت عليه لتكتسب أبعاد أخرى.

كما يضيف محمد برادة قائلا "التهجين اللغوي" لا يقتصر على النصوص (الرواية الجديدة) بل يطالعنا بقوة في نصوص جيل الستينات خاصة عند صنع الله إبراهيم، والغيطاني ثم عبده جبير وإبراهيم عبد المجيد وإلياس خوري وحنان الشيخ وغيرهم.

غير أننا نستشعر في نصوص (الرواية الجديدة) إصرارا على هدم المسافة القائمة بين لغة الكلام واللغة الفصحى وهو توجه يتوفر ضمن بلوغ الدقة"[2] يتضح لنا أن التهجين اللغوي لا يرتبط بالرواية الجديدة فحسب بل موجود كذلك في رواية الستينات وأضحى هذا التهجين مكونا أساسيا من مكونات التجريب.

4-3- نقد المحرمات:

يعتبر الجنس والدين والسياسة ثلاثية تشكل المحظور في الثقافة العربية "في مجال الثالوث المهيمن على ضبط قيم المجتمع (الجنس والدين والسياسة) نلاحظ أن الإنتاج الروائي العربي أسهم في إضاءة هذه المناطق الحساسة التي يحرص الماسكون للسلطة عادة في نسيجها وإيهام الناس بأنها في حجز مصون" يتضح لنا أن الروائيين اتجهوا في

[1] - محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 54.

[2] - المرجع نفسه، ص 57.

كتاباتهم إلى خلق المحظور وإضاءته لاستجلاب القراء، متجاوزين بذلك القيم والتقاليد والتعاليم الموروثة و الأخلاق الجماعية والممارسات المنوالية؛ لكن الرواية التي تعرف كيف تدنس بين كتلة الواقع الظاهر وثنايا شروخ الذات والعلائق استطاعت أن تتغلغل في هذه المناطق المحرمة لتبرز التناقضات والمفارقات القائمة بين المعلن عنه المعتمد على اللغة الآمرة، والمسكوت عنه المهمش الضارب بجذوره في أعماق المعيش وظفت الرّواية الثالوث وتغلغلت فيه لتكشف المسكوت عنه.

كما أن الجنس احتل حيزا كبيرًا في النصوص الرواية منذ البدايات وصولا إلى محمد شكري ورؤوف مسعد و خليل النعيمي.

فنصوص الرّواية الجديدة أعلنت المسكوت عنه ووظفت الجنس "الشخوص لا تسجن في الشكوى من الحرمان أو التعالي الرومانسي للجسد، بل تتخذ من الغريزة والإحساس الملموس ووصف التفاصيل وسيلة للتعبير عن الجنس، حتى ولو اتخذ هذا التعبير طابع العنف والممارسة الحيوانية ومن ثم فإن النصوص التي تتصل بفضاء المدن الكبيرة خاصة، تجعل حضور الجنس متصاديا مع العناصر الدعائية والوسائطية المصورة التي تحول الجنس من أفق لتحقيق الذات ضمن قيم الغيرية والتجاذب العاطفي إلى غريزة حيوية تنشد الالتواء بأي طريق"[1] عملت الرواية على توظيف الجنس ضاربة بذلك القيم والموروثات.

[1] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 57.

كما احتل موضوع الدين حيزا لا بأس به من الخطاب الروائي على أن اعتبار الدين لا تنحصر تجلياته في مسألة الاعتقاد بوحدانية الله بل تشمل الطقوس والمعاملات والثقافة المتصلة بالدين وترسباتها في اللاوعي وأكثر ما تبرز العلاقة بالدين في مواقف الشخوص واختياراتهم وسلوكياتهم.

فضلا عن ذلك فإن الدين يكون حاضرا وراء التساؤلات الميتافيزيقية التي تلاحق الإنسان باستمرار وأهم ما يميز حضور الدين في الرواية الجديدة ذلك الجانب الذي يجعله أداة يستغلها أصحاب الدعوات السياسية والإيديولوجية لتمرير الخطاب .ومنه فتوظيف الدين في الفن الروائي نال حيزا لا بأسا به ولم يتعلق بمسألة التوحيد فقط بل تعداه إلى أسئلة ما وراء الطبيعية وقد استعمله أصحاب السياسة في خطاباتهم خدمة لأنفسهم ومصالحهم.

من جانب آخر حضرت السياسة في المتون الروائية " فاتخذت مظهرا مختلفا على رغم استمرار تيمات السجن والتعذيب والقمع ، فقد تجلت السياسة عبر الفرد الرافض لبيئته الراكض وراء لذة الجسد وغيره، هذا ما جعل من المجتمع مجتمعا فاقد للبوصلة والقدرة على التجدد.

نستخلص أن تيمة السياسة ونقدها لم تعد في النصوص الجديدة مشدودة إلى رواية الأطروحة أو فضح التعذيب، بل صارت عنصرًا ضمن العناصر المكونة لحياة المجتمع العربي الراهن"[1]، وقد عمل الكتاب على توظيف"الجنس والدين والسياسة" لكسب القراء ونيل الدراسات.

[1] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 65، 66.

كما عرف الروائيون الجزائريون إثر دخولهم رواية التجريب خرق المحظور الديني والأخلاقي والسياسي، فكتبوا بلغة تقريرية مباشرة متجاوزين بذلك الحدود والأعراف والتقاليد لغرض الإتيان بالجديد وتجاوز المألوف والسائد، نذكر في هذا الصدد رواية "الإنكار" لرشيد بوجدرة التي كان موضوعها الجنس فقط.

4-4- تذويت الكتابة:

يقصد بتذويت الكتابة إدخال وإضفاء سمات ذاتية؛ حيث يربط الروائي بين النص والتجربة الشخصية " وهذا لا يعني أن يعبر الروائي بكيفية مباشرة وجهيرة عن مشاعره وآرائه الخاصة، لأن ذلك يتنافى مع مقتضيات الشكل الروائي التي تتمثل في عرض جميع المواقف والأفكار دون أن يتحيز الكاتب لوجهة نظر معينة لذلك فإن تذويت الكتابة يتمثل في إفساح المجال أمام كل شخصية وكل صوت داخل الرواية ليعبر عن نفسه من خلال مقومات وتضاريس ذاتية تحقق الاختلاف والتمايز وتمتلك من الداخل التجربة المعبرة عنها"[1].

كما أن تذويت الكتابة " يتحقق من خلال عناصر مختلفة مثل التخييل ومحمول الذاكرة وتخصيص الفضاءات واللغة مع حرص الروائي على إبراز ذاتيته المتفاعلة حتى لا تكون علاقة كتابه بعالمه الروائي علاقة استنساخ ومحاكاة، بل علاقة تأويل ورؤية

[1] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 67.

وإعادة خلق"[1] يتبين لنا أن إبراز الذاتية والمزج ما بين الموضوعية في الكتابة مع الحياة الشخصية للروائي من أهم عناصر التذويت.

4-5- انفتاح النص الروائي:

رفضت الرواية العناصر الفنية التي ارتبطت بها حينًا من الدهر، متجاوزة إياها بأجناس تعبيرية أخرى "كأن تتضمن قصائد وأهازيج وموشحات وحكايات وأساطير ونصوص وصفية وقصاصات الصحف ولوحات تشكيلية ومقاطع نقدية والتراث والتاريخ"[2] تخللت المتون الروائية العديد من الأجناس والأنماط تركيبيا وتأليفا.

دمج المؤلف "عناصر أدبية وغير أدبية، هذا ما جعل الأصوات والبنى التركيبية قد اختلت بالفنون كالفن التشكيلي والسينما وتقنياتها "فلاش بك"، والفن الموسيقي وتقنية الكولاج وغيرها"[3]، فتوظيف هذه التقنيات زاد من بزوغها وتنوعها وإثراء متونها ، مما ساعد المؤلف في الإفصاح عما يجول في ذهنه وإعطاء لمسة جمالية لأعماله الإبداعية كأن يوظف لوحة يختصر بها كلاما كثيرا ويستدعي شخصية تاريخية ليحي بها تراثا، وهذا الامتزاج ما بين الفنون والرواية فتح أفاقا رحبة للروائي والرواية على حد سواء.

[1] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 68.

[2] – جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، دار الألوكة، المغرب، 2011، ص 149.

[3] – المرجع نفسه، ص 147- 148.

الفصل الثاني:

مقاربة تطبيقية في رواية "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا " لـ واسيني الأعرج

أولا: تمظهرات التجريب في الرواية

ثانيا: التجريب الروائي على مستوى التشكيل اللغوي

ثالثا: التجريب على مستوى بنيتي الشخصية والمكان

رابعا: تداخل الفنون في الرواية

خامسا: تقنيات التجريب في الرواية

أولا: تمظهرات التجريب في الرواية:

1- العتبات النصية:

1-1-مفهوم العتبات النصية:

يعد موضوع العتبات النصية من المواضيع الجديرة بالاهتمام، إذ تعتبر مجموعة من العلامات التوجيهية التي تسبق النص الفعلي وتؤطره، وتتيح للقارئ الدخول في عوالم النص كونها وسيلة تفاعل بينهما، فتمنح لهذا الأخير مفاتيح الدخول وتضعه في السياق المناسب، فهي "ملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أو الخارج ، تتحدث بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه الالتباس وما أشكله على القارئ"[1].

كما يقصد بها " مجموعة الافتتاحات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب من اسم الكاتب، العنوان، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار وحتى قائمة المنشورات وكذا المكلف بالإعلام ودار النشر"[2].

[1] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، م1، ط1، منشورات المعارف، المغرب، 2013،ص 09.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2008، ص 44.

إذ ينقسم المناص قسمين:

أ- **المناص التأليفي:** هذا النوع من المناص يراهن على تأمين الشكل للنص حيث يكون مطابقا لرسم المؤلف فتغدو مسؤولية الكاتب مقحمة بشدة.

ب- **المناص النشري:** وينسب كما يظهر من الاصطلاح إلى الناشر "éditeur" فعليه تقع مسؤولية تمظهر عدد من الملفوظات والعلامات أو العتبات في ارتباطها بنص المؤلف، وبعضها موقوف على اتفاق الطرفين، وهذه العتبات التي ترد إلى الناشر تتحكم فيها وفي رواجها أدبيات صنعة الكاتب وتسويقه وإشهاره كما ذكرنا آنفا.

وينقسم هذا المناص بدوره إلى النص الحاف النشري "éditorial"، ويضم (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر) وكذا النص الفوقي النشري ويشمل (الاشهار، الملحق الصحفي لدار النشر، قوائم المنشورات) يتضح لنا أن النص الحاف يقحم جزئيا مسؤولية المؤلف، أما النص الفوقي فيقوم أساسا على مسؤولية الناشر.

2-1- الغلاف:

يعتبر الغلاف أحد العتبات النصية البارزة، "فهو أول ما يستوقف القارئ إذ يعد المكان الذي تتحرك فيه عينه، وأداة تسهم في تشكيل الانطباع الأول حول محتوى العمل الأدبي، إذ يعد العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي"[1] وتحمل إشارات ورموز تساعد

[1] - صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1997، ص 05.

على الفهم ، وعليه فهو فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة إذ يضم كل من الصورة، اللون، التجنيس، اسم المؤلف.

3-1- مكونات الغلاف:

يقسم جنيت الغلاف إلى أربعة أقسام مهمة ألا وهي:

أ- الصفحة الأولى للغلاف:

"وتضم ما يلي:

- الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين (في حالة الكتاب الجماعي).
- عنوان أو عناوين المؤلف.
- الإشارة التجنيسية.
- اسم أو أسماء المترجمين، ومصدري الإهداء، ومسؤولي دور النشر"[1].
- الإهداء.
- التصدير.
- اسم السلسلة.
- عنوان المؤلف.
- رقم السحب للطبعة.
- التاريخ.

[1] - لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ط1، دار التنوير، الجزائر، ص 144، 115.

– أسعار البيع"[1].

ب– الصورة:

" تعد الشكل البصري المتعين بمقدار ما، و المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية بحيث أصبحت اللغة الشعرية تقف على نفس مستوى صورة الغلاف"[2] و تتداخل الألوان فيما بينها لتظفر بشكل موحي يسعى المؤلف من خلاله إلى إعطاء لمحة عن عمله .

إذ يتكون المناص التأليفي من النص الحاف التأليفي "Auctorial " الذي يدرج فيه (اسم المؤلف والعناوين، المقدمات، التنبيهات، التصديرات)، والقسم الثاني هو النص الفوقي التأليفي ويتمفصل إلى خاص وعام، الأول يضم (المراسلات العامة والخاصة، الاعترافات، المذكرات)، والثاني يستوعب مختلف الوسائط الإعلامية أو الميديولوجية مثل (اللقاءات الصحفية، والإذاعية و التلفزية والمناقشات والتداولات و المؤتمرات).

[1] – لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص 116.

[2] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1916– 2004)، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص 113.

ويمكن استضاحها من خلال جدول يضم مكونات النص التأليفي، عن طريق النحو التالي:

النص الحاف التأليفي	النص الفوقي التأليفي	
	العام	**الخاص**
– اسم المؤلف – العنوان الرئيسي والفرعي – العناوين المتخللة –مقدمة – إهداء – التصدير – الملاحظات – الحواشي – الهوامش	– اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزية – الحوارات – المناقشات – المؤتمرات – الندوات – القراءات النقدية	– المراسلات العامة والخاصة – الاعترافات – المذكرات الخاصة – النصوص القبلية

فالصورة تعطي فكرة عن المحتوى العمل الإبداعي وعادة ما يكون ذلك التصميم الفني يجمع ما بينهما، إذ يتم اختيار الرسومات والأشكال والخطوط والألوان بدقة عالية فهي العنصر البصري التفاعلي الأول ما بين النص والقارئ وتعد تمثيلا مرئيا للفكرة والموضوع الذي يسعى الكاتب لطرحه.

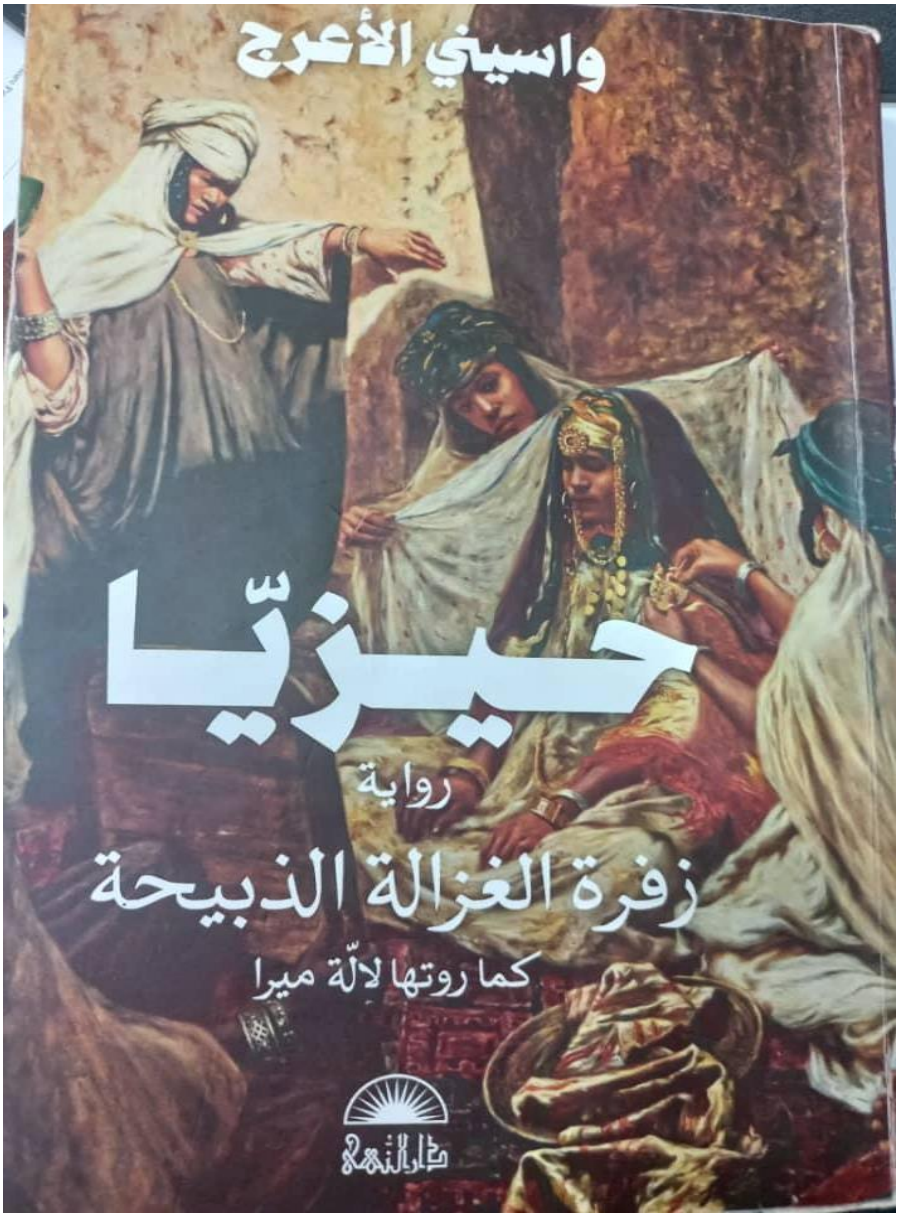
و تصميم الغلاف يتطلب فهما ودراسة عميقة لأبعاد الكتاب و يشترط فيه أن يكون ملما به وقادرا على إعطاء نظرة عنه، سواء في الدراما أو في الخيال العلمي أو حتى التراث الشعبي، فأصبحت تستعمل التقنيات المعاصرة كالتصوير الفوتوغرافي والفن الرقمي لتكون صورة الغلاف دقيقة.

2- العتبات النصية في رواية "حيزيا زفرت الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا":

2-1-الغلاف:

بعدما تطرقنا لمفهوم الغلاف ومكوناته الآن نزدلف لشرح ما جاء في المدونة وعليه:

أ- الصورة



يظهر لنا على غلاف الرواية صورة لنساء بلباس تقليدي جزائري في مشهد احتفالي يبدو حفل زفاف من خلال المرأة المتربعة وسط النساء ربما تكون هي البطلة حيزية، توحي الصورة إلى لحظة سكون عاطفي يجمع ما بين الاحتفال والفرح والحزن والجمال والألم.

حيث تظهر لنا أربع نساء واحدة على اليسار يظهر جانب منها فقط، وثلاثة منهن واضحات؛ المرأة الجالسة في وسطهن حيزية يداها مسدولتان توحي بالخضوع و الاستسلام رأسها مطأطأ، عيونها غائرة ،لا تنظر إلى أحد تبدو غارقة في أوجاعها ومشاعرها، ملامح وجهها تبدي حزنها، المفروض أنها عروس، الفرحة تكون عنوان ليلتها وهي تزف لبيت زوجها، وأي امرأة لا تفرح ليلة عرسها؟!! لكن حيزية زفافها هو فصل النهاية لا البداية عندها، تتألم بصمت، التقاليد كبلت حريتها ومنعتها من عيش كانت تحلم به يوما.

وترتدي هذه العروس ثوبا أبيضا مرصعا باللون الذهبي وتَشُدُ رأسها بعمامة [1] خضراء وعصابة [2] صفراء، بها ناصية [3] وسلسلة من ذهب تتدلى من ناظريها، تلبس أقراطا دائرية يزين رقبتها الشنتوف والسخاب ، وعلى كتفها الأيسر منديل أحمر من حرير، تضع في يدها مقياسا وأساور من ذهب وفضة، وعلى يمينها امرأة قطعة قماش بيضاء شفافة مزينة بورود حمراء صغيرة تسمى بالزمالة تريد وضعها على رأس حيزية

[1] – عمامة: قطعة من القماش توضع على الرأس وتغطيه كليا.

[2] – عصابة: قطعة قماش توضع على الجبين.

[3] – ناصية: نوع من الحلي تأتي دائرية الشكل توضع على الجبين.

لتغطي كتفاها وظهرها، تظهر هذه المرأة بنظرة تجمع ما بين القوة والحزن، إذ تبدو ذات سلطة اجتماعية ربما أمها أو قريبتها.

أما بالنسبة للمرأة التي على يسارها يظهر جانبها لنا فقط، ترتدي رداء أبيضا يدعى الملحفة[1] ومحرمة خضراء، تظهر ظفيرة شعرها الأسود، تلبس سوارا من فضة بيدها اليمنى، تساعد العروس في وضع الحلي ، تضع لها المدور على كتفيها كأنها تقول لها "يا حيزية سأجعلك أجمل عروس على الإطلاق" لكن وراء هذا الجمال ألم خفي لا يشعر به أحد غيرها، بالرغم من أن المرأة في وضعية قريبة منها إلا أنها عاجزة عن مساعدتها كما أن بجانب هاته المرأة طبق من نحاس به قطعة قماش من حرير بينما تمسك المرأة الأخرى التي يظهر الجزء من وجهها فقط المرآة البنية قاتمة اللون المصنوعة من خشب في سكون تام.

ولكن إن أمعنا النظر في المرأة الواقفة على اليمين حضورها فيه نوع من الصمت ليس بيدها حيلة، ترتدي ثوبا داكن اللون يميل إلى الأخضر الغامق وعمامة بيضاء وبخنوق تمسكه بسماشية على رقبتها تضع يدها اليسرى على الحائط واليد اليمنى تحمل بها طبقا ربما به شمعة التي ق توحي إلى بصيص من الأمل ،عيناها نصف مغمضتان حركتها توحي بعدم التدخل كأن هناك شيئا ما يمنعها من التدخل في قدر الفتاة ، فحيزية منكسرة تبدو في حال وداع وخضوع لقدر مجهول ، تعابير وجهها تعكس حزنها، أما

[1] – الملحفة: رداء من قماش يغطي كامل الجسد.

بالنسبة للباس التقليدي الذي ترتديه فهو غني بالتفاصيل والتطريز والزينة، إنها محاطة بعناية كبيرة كونها عروسا، هذا ما أوحى لنا أنها شخصية محورية وحالتها عكست لنا الجو العاطفي في الرواية.

استنتاجا لما سبق الغلاف استطاع أن يعكس لنا جو الرواية وحالة الشخصية المحورية وما آلت إليه من قهر وجور، فالروائي يرى أنها ظلمت من طرف عائلتها وقبيلتها هذا ما أثار جدلا اجتماعيا خاصة عند سكان بسكرة فهم يعتبرونها رمزا من رموز المنطقة، فغلاف الرواية وخاصة في الطبعات الأولى جمع ما بين حيزية والسعيد أو ابن قيطون الذي يزعم واسيني أنه هو العاشق الحقيقي لها، لم ينل قبول الجمهور خاصة سكان الجنوب واعتبروه تعديا على الهوية والثقافة، فكتبوا عارضات ينددون فيها بإعادة الاعتبار لابنة منطقتهم.

أما الطبعة التي اعتمدنا عليها نحن هي الطبعة الخامسة، فصورة الغلاف جاءت مغايرة تماما للطبعات السابقة حيث جمعت بين حيزية ومجموعة من النسوة كما هو موضح آنفا، حور المؤلف غلاف الرواية فيما بعد، فهذا التراجع منه أو تخفيفه من حدة الطرح ، يعد دليلا واعترافا ضمنيا بمساسه لتغيير في رمز من الرموز، وأدرك أنه أساء لشخص حيزية، بالرغم من قدرته على التلاعب بالسرد وإتقانه للتجريب لكن ما فعله مع حيزية أقرب لقتل الرمز من إحيائه، فرفض سكان بسكرة لم يكن مجرد رد فعل عاطفي على الرواية عينها ،بل كان موقفا للدفاع عن ذاكرة جماعية تعرضت للتشويه، فما إن

طرحت الرواية حتى علت الأصوات رافضة لها، هذا ما يؤكد أن الإبداع مهما بلغت ذروته إلا أنه لن يعلو على صوت التراث الشعبي.

ب- الألوان:

وإذا ذهبنا للألوان وجدناها تؤدي دورا هاما في حياة الانسان فيعبر كل لون عن ذاته ويمتلك رمزية ما، فلغة الألوان لغة رمزية غير لسانية تساعد في تعزيز الصور وتوضح سياقها العاطفي والمكاني و الزماني، هذا ما يؤكد لنا أيضا علاقتها مع نوع الرواية، فلكل نوع منها ألوان خاصة، فللروايات الرومانسية ألوان وللتاريخية ألوان والبوليسية ألوان وروايات الخيال العلمي ألوان تنفرد بها عن غيرها "لكل منها ارتباط بمفهومات معينة، لما تملكه من دلالات وإيحاءات خاصة "[1] وبالنسبة للألوان التي غلبت على الصورة فهي ترابية دافئة رملية، هذا ما عكس لنا الطابع الصحراوي والتراثي وجعلنا نحن لزمن الماضي.

- **اللون البني الداكن:** غلب على الصورة بشكل كبير فغطى الأرضية و الحائط وكان خلفية لحيزية مما دل على التوتر الداخلي الذي تعيشه، حيث خلق لنا جوا من الغموض والتساؤل، فالبني دل على الوجع والمشاعر المختلطة ما بين قدر لا تريده بل فرضته عليها السلطة الاجتماعية، هذا ما تماشى تماما مع اللون بالرغم من عمقه إلا أنه باهت لا يلمع وحيزية هادئة حزينة لكن خلجات وثورة خافتة ووجع ساكت في

[1] – أحمد مختار، اللغة العربية واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، مصر،1997، ص 228.

الأعماق ، فأوحي بالاستسلام الهادئ ، وألم العودة طوعا للتراب ،هذا ما عبرنا عنه بالقبول الصامت بالنهاية، فحيزية موتها هو اكتمال لدورة الحياة، ذابت في التراب وعانت بصمت على حسب ما يراه واسيني .

رسمت اللوحة بظلال بنية لا ضوء ساطع ولا ظلام تام، بل تموجات وانكسارات دلت عن الحزن والأسى والبطلة غرست في بيئة فرضت سلطتها عليها حتى الذوبان، فلم تقدر على انتزاع نفسها منها، حبست، و حياتها حددت سلفا لا مجال للتمرد نُوَاحُهَا مكبوت وصوتها غير مسموع، تبدو في حصار وعالم قديم مغلق يصعب الخروج منه تقاوم الذبح والفقد في مكان طيني، ما أوضح لنا أن للقصة جذورا تاريخية تعود لعصور ماضية، وكثافته عكست نوعا من الكآبة ضف إلى النساء اللواتي يدرن بالعروس كأنهن محبوسات بدوائر العادات و التقاليد ، محصورات بأدوار محددة مفروضة ، مثلا المرأة التي بيمينها تمسك ذلك الوشاح ونظراتها تحمل الكثير كأنها تقول لها سأضعه طوعا من العادات وأنا أعلم أنك غير مبسوطة بهذا الزواج لكن ليس باليد حيلة، فالنسوة شاركنها الألم بصمت وجسدن الطقوس طوعا و كرها، بدور الوصيفات أو القريبات لها، فالمشهد لا يظهر لنا احتفالا بل مشهدا محملا بالرمزية جسدن فيه الجماعة القبلية في كثب.

و بالرغم من ازدحام الغلاف بالبني والأبيض والأحمر؛ إلا أنه ساكن لا حركة فيه يرمز لنسوة قد قمعن لم يسمع صوتهن، والملابس التقليدية التي يرتدينها توحي بارتباطهن بثقافة محلية غير متحررة ، وملامح وجوههن تجمعن طيف الأسى والاستسلام

لقدر لا يهزم فلم تمثل كل امرأة نفسها بل كن جماعة محكوم عليهن بأدوار، حركاتهن صامتة رتيبة كل واحدة منهن مثلت صوتا، فالتي بيسار حيزية منحنية تلبسها المَدْور[1] انحناؤها دليل على خضوعها للنظام القبلي.

و المرأة الواقفة تشاهد في صمت كأنها شاهد عيان ربما تكون هي لالة ميرا التي روت القصة، تنظر للعروس وكأنها ترسخ في ذهنها ما يحدث لحيزية، جسدها قائم موقعها خارج الحدث لكنها داخل الإطار ترى ما يجري وفقط، لتوثق لتروي فيما بعد حضورها العاجز عن الفعل أهو تأمل أم شلل؟ تشبه {جاريات} شهرزاد التي تحاول أن تنجي نفسها بالسرد، والمرأة المنحنية هي الأخرى رمزت للانكسار فانحناؤها ليس مجرد حركة للجسد بل؛ دلالة على الاستسلام فلم نر وجهها مما دل على تهميشها وربما تكون خادمة فقط، مثلت دور العبد المأمور، رأسها مخفي أي أنه لا فكر ولا قرار هي صورة لأنثى بلا صوت، بل مجرد يد تلبي نداء العرف، فقدت ذاتها واكتفت بتقديم الدور.

وبالنسبة للمرأة التي تحاول وضع الزمالة على كتف العروس حركتها تبدو عادية لكنها مشحونة بدلالات عديدة، بالرغم من أنها تزين حيزية لكنها تعلم أن هذا الجسد رهين للنظام القبلي الذي يتحكم فيه، تظهر لنا حبها لحيزية لكنها عاجزة عن مساعدتها، تحاول

[1] – المدور: شكل دائري إما يأتي مصنوع من الذهب أو القصة يوضع على الكتف يمسك الحولي من الجهتين.

تغطيتها كأنها تسعى لإخفاء وجعها، هي لم تجهزها احتفالا، بل تفعل ذلك لتكون أضحية لائقة بالنحر، فقد اعتادت على تسليم الأضاحي .

هذا ما أداه اللون البني بالرغم من طغيانه على الغلاف إلا أنه شكل نوعا من السكون وعزز الشعور بالخضوع والقهر في حقب زمنية ماضية، ومن ناحية ثانية يوحي بالأصالة والعراقة والتراب والحنين للماضي.

كما اخترق الأبيض اللون البني "فهو رمز للطهارة والنقاء والصدق"[1]، أظهر أناقة حيزية من جهة ومن جهة أخرى هو اللون الوحيد تقريبا الذي كسر هيمنته البني والأحمر القاتم، هذا ما أحدث نوعا من التمزق فالعروس ترتدي ثوبا أبيضا مرصعا بالذهبي لكنه باهت لا يشع فتارة يظهر نقاءها وجمالها وتارة يرمز إلى الهشاشة والتمزق هذا ما يجعلنا نقف بحيزية وقفة وسط ما بين أنها ليست بنية كالأرض التي قد أحاط بها البني من كل جانب وليست شفافة كمستقبل زاهر بل إنها بيضاء ككفن على جثة من تراب.

عادة ما يكون الأبيض رمزا للأمان لكن دلالته في الغلاف انزاحت عن رمزيتها وأصبح أداة تجميلية لمأساة وفخ نقي مشع لا يحمي من الظلم والموت بل لونا صامتا لا يصرخ لا ينتصر بل يكبت ويتواطأ، صحيح أن المرأة حاولت تغطية حيزية بوشاح أبيض

[1] – أحمد مختار، اللغة واللون، ص 229.

لكن لم يستطع أن يعبر عن حالتها بل أخفى وجعها وكأنه يشارك في الجريمة بصمت يجعلها جميلة لكنها مدفونة على قيد الحياة ، ومن هنا ليس كل ما هو حديدي أو خشبي قيدا فالأبيض أيضا قيد، ففي الصورة وضعته المرأة على العروس تظنه أناقة ورقة لكنه طهارة شاركت في تقديم الأضحية، فهو طهر وجمال بلا صوت وغطاء للقهر بعد الموت وكفن الرغبة بلا مراد غطوه بها ليكتمل المشهد.

الأبيض ليس طهرا وسلاما بل صمتا ناعما يحلق ليجمل الطقس، وغطاء هشا وسكونا هادئا يسبق الذبح، ألبسوه لحيزية لتسلم للنحر لا لتزف، إنها أنثى غسلت بنظام القبيلة و العرف، أخفوها في زمالة بيضاء وسلموها لسكين الذبح، يا بياضا أَغَرَ بأمها يشع خيانة، كم واحدة أسدل على كتفيها وعانت بصمت.

كما أن للون الأخضر حضورا في الصورة "فارتبط بمعاني الدفاع والمحافظة على النفس"[1] فالمرأة الجزائرية عرفت بعزتها و محافظتها على شرفها في واقع بات مظلما ،ظهر لنا الأخضر في المحرمة التي ترتدينها النسوة على رؤوسهن مما يدل على انتمائهن لقبيلة واحدة ، حتى أن حيزية نفسها تلبسه ولم تنفرد بلون آخر كونها عروسا مما بين لنا أنه جزء من المشهد.

[1] – أحمد مختار، اللغة واللون، ص 229.

كما اخترق الأخضر هو الآخر اللون البني والأرضية الرملية وهذا مايوقعنا في جدلية ، بين الأخضر الذي يدل على الحياة والانفتاح والحرية، والبني الذي يوحي بلأصالة والتشبث بالأرض و القيم ، فهو بمثابة قيد وقد غلب على الأخضر ودفنه كأنه يقول له لا حياة، وحيزية الأخضر على رأسها وعلى رؤوس النسوة وفي الطبق الذي تحمله المرأة الواقفة، كأنها دفنت في هذا المشهد وعلاقتها بالحياة انتهت وقد اقتربت من الموت ،فالبني يطوف بها من كل جانب .

نساء خضرة فوق رؤوسهن كأنهن يحملن شعار القبلة، طوعا وكرها، لا حياة في عيونهن، يمارسن أجواء الطقس ويحفظن الحادثة في صمت، يقفن في كثب ويشهدن النحر، حيزية ألبستموني الأبيض والأخضر وقلتم سترا وزينة سلبتموني الحياة ومنعتموني الحب، لكني أنا الأمل ، أنا الحياة ، أنا الأضحية والروح بعد الممات.

في مشهد غلب عليه البني يظهر اللون الأحمر الذي "يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشاط"[1] في وسط الألوان الترابية اخترقها ليرسم لنفسه مكانا داخل الصورة معبرا عن جريمة غير معلنة، ارتكبت في حق امرأة تشع جمالا، كما دل على حب لم تكتمل قصته، ونار موقدة في الأحشاء.

[1] – أحمد مختار، اللغة واللون، ص 229.

لاحظنا نوعا من التوتر في تداخل الأحمر والأبيض الذي غر بحيزية بنصاعته والأحمر لون دم يسفك وينزف داخليا.

ويظهر لنا اللون الأصفر الذي ارتبط بالزينة – الذهب– لكن ما لاحظناه في صورة الغلاف الذهب لا يتوهج ويبدو خافتا و باهتا قليلا ، كأنه غارق في الحزن مع البطلة يشاركها الألم والفقد، عادة " الأصفر يرتبط بالتحفيز، والتهيؤ للنشاط، وأهم خصائصه اللمعان والإشعاع والإثارة والانشراح ولأنه أخف من الأحمر فهو أميل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال"[1] في المدونة اختلف عما يحمله من دلالة، فدل على الحزن الذي امتزج بالحلي .

ج– رمزية الأشكال:

وما جذب انتباها في صورة الغلاف، الأشكال الموجودة مثل الصحن الدائري الذي به قطعة قماش كأنه يوحي إلى الحياة اليومية المغلقة، أو تكبيل النظام القبلي للمرأة من كل جانب وفرض سلطته عليها، و بالنسبة للفراش فهو عبارة عن زربية أحكم نسج خيوطها فهي ترمز للمصير المنسوج لحياة البطة التي نسج النظام القبلي خيوط حياتها، فكل خيط منها يمثل حدثا من حياتها.

[1] – أحمد مختار، اللغة واللون، ص 229.

وإذا ذهبنا إلى الشمعة وجدنا النصف منها فقط ظاهرا كأن حيزية لا تقطع الأمل وهناك بصيص منه ربما يكون هو الخلاص والنجاة مما يحدث لها، في بنية فرضت هيمنتها عليها، ويستحيل الخروج، وربما توحي بحب البطلة للحياة ورغبتها في الانتفاض ضد السلطة.

ومنه كمشهد عام فصورة الغلاف نجدها قصيدة صامتة تعني الكثير لا تحتاج لكلمات لتعبر، بل اختار لغة الألوان لغتها، وهذا ما جذب انتباهنا ومنحنا نظرة مسبقة عن الرواية من خلال الانحناءات والتموجات والأشكال، أما الفراش واللباس أوضحا لنا البيئة و الحقبة الزمنية التي تدور فيها الأحداث .

وعليه هذه القراءة الأولية لنا من خلال صورة الغلاف ، لكن في الرواية نجد المؤلف في الفصل الأخير قد دمج الصورة وقال أنها تعود للفنان الفرنسي جول شارل كليمون طوبان، وقد سماها بحمام العروس"1897" فقد أخذت لحيزية ونسوة بن ڤانة في اليوم الذي جئن فيه لتجهيز العروس ولإلباسها الذهب ، أظهرن فيها فرحتهن بها لكن في قلوبهن يحملن لها الحقد والضغينة بسبب زواج عبد الغني ابن قبيلتهن منها. "فالمرأة التي تضع الدبلون في الجزء الأيسر من صدر حيزيا هي خناثة خالة عبد الغني الموعود

بحيزيا، التي ألبسها هي وعمته الحاجة الزهراء النايلية، والثالثة أخت عبد الغني من أمه الوازنة"[1].

فقراءتنا للغلاف اختلفت نوعا ما عن المؤلف واستطاع أن يخدعنا ويعطي صورة مغايرة عن النسوة، لقد اعتقدنا أن المرأة الحاملة للسم في الإناء الأخضر تحمل طبقا به شمعة، بل كان "طاسة المحلول المسموم"[2] فيها حليب قد وضع به سم العقرب السوداء لأجل قتل حيزية وقد أقنعوها بشربه كونه عادة من عاداتهم.

كما قدم المؤلف شرحا للباس التقليدي والحلي داخل الرواية في الصفحة " 252- 253- 254 " ليكتمل شرح الغلاف، وبذلك يندرج ضمن استراتيجية جمالية تتكامل فيها العتبات مع المتن ،حيث لم يتركه بمثابة تمهيد بصري مستقلا ،بل أعاد شرحه وتأويله ضمن السرد، ليعد ممارسة جمالية و سيميائية واعية .

إذن يصبح الغلاف عتبة دلالية تقرأ أولا بصريا، ثم يعاد تأويلها نصيا ليتبين لنا أن السرد يمنحه بعدا دلاليا في انسجام مع التوجه التجريبي الذي تنحوه الرواية.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 254- 255.

[2] – المصدر نفسه، ص 255.

2-2- عتبة العنوان:

أ مفهوم عتبة العنوان:

كذلك يعتبر العنوان من أهم العتبات النصية إذ يعد "أول عتبة يجد القارئ نفسه أمامها فتستنزف حواسه عند فعل القراءة"[1] وهذا ما يدفعه إلى قراءة العمل الإبداعي، فالعنوان "أول دوال النص والبداية الحقيقة لمراحل التأويل فيه أو هكذا يجب أن يكون"[2] ينطلق القارئ في التأويل والتخمين فيما قد كتب في النص وهذا ما يزيد فضوله في الاندفاع للقراءة والاستطلاع عما كتبه المؤلف، فهو "الوحدة الدلالية، ونص مضمر، والنص ما هو إلا توسيع لتلك الوحدة الدلالية ألا وهي العنوان"[3] وعليه فالعنوان هو الوحدة الدالة عما كتب والنص ما هو إلا شرح له.

فالعنوان ذو "بعد سيميوطيقي يحدد طبيعة النص الواجب قراءته، فمن خلاله يستطيع القارئ أن يحدد موقعا لذاته ويكشف لها عن طبيعة الظاهرة ، لأن هذا الأخير ما هو إلا مفتاح أساسي ونقطة إرسال أولى إذ ينعت برأس النص فهو عبارة عن "كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب ودار النشر

[1] – لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص 122.

[2] – شوقي بدر يوسف، أيقونة العنوان وشفرته في روايات نجيب محفوظ، ع294، 1 يوليو 2013، ص 13.

[3] – المرجع نفسه، ص 13.

وغيرها من العناصر"1، فصفحة الغلاف تحمل اسم المؤَلَف واسم المُؤَلِف والعنوان الرئيسي والفرعي ودار النشر وهذا ما يدخل في الإشهار والترويج للكتاب.

فالعنوان يوصف بأنه الخطوة الإجرائية التي يقدم بها المبدع عمله للقارئ وظيفته "شبيهة بمفتاح البيت على معنى أنه لا يدخل الإنسان إلى البيت إلا بعد إعمال المفتاح ومعالجة الباب حتى تنفتح المغاليق"[1] ، هذا ما نجده ينطبق أساسا على العنوان والنص والقارئ، حيث العنوان شفرة والنص هو ذلك البيت الذي لا يمكن دخوله إلا عن طريق فتح بابه ، فالنص لا يمكن دخوله مباشرة إلا عن طريق العنوان الذي يجذب القارئ للوهلة الأولى، فأول ما يلاحظ على الكتاب الصفحة الأولى منه وأول ما يقرأ هو، فمن خلاله يتم رصد ظاهرة النص ويجعل القارئ يطرح عدة تأويلات بينه وبين نفسه وهذا ما يسعى الكاتب إليه، فمن ثمة يشرع المتلقي في قراءة العمل الإبداعي ليفك شفراته.

كما نجد علوم السيمياء قد أعطت أهمية كبيرة لدراسة عناوين الأعمال الإبداعية بوصفها "نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية أخرى رمزية تستنفر حواس القارئ، ما يدفعه إلى البحث في دلالاته ومحاولة فك شفراته المتسمة بالغموض للوهلة الأولى، وقد ذهب لوي هويك إلى تعريفه بوصفه مجموعة من العلامات اللسانية التي تدرج على رأس النص لتدل

[1] – لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص122، 123.

على محتواه"[1]فهو يجمع ما بين البعد الدلالي والبعد الرمزي وما يوضح ذلك هو العمل الإبداعي.

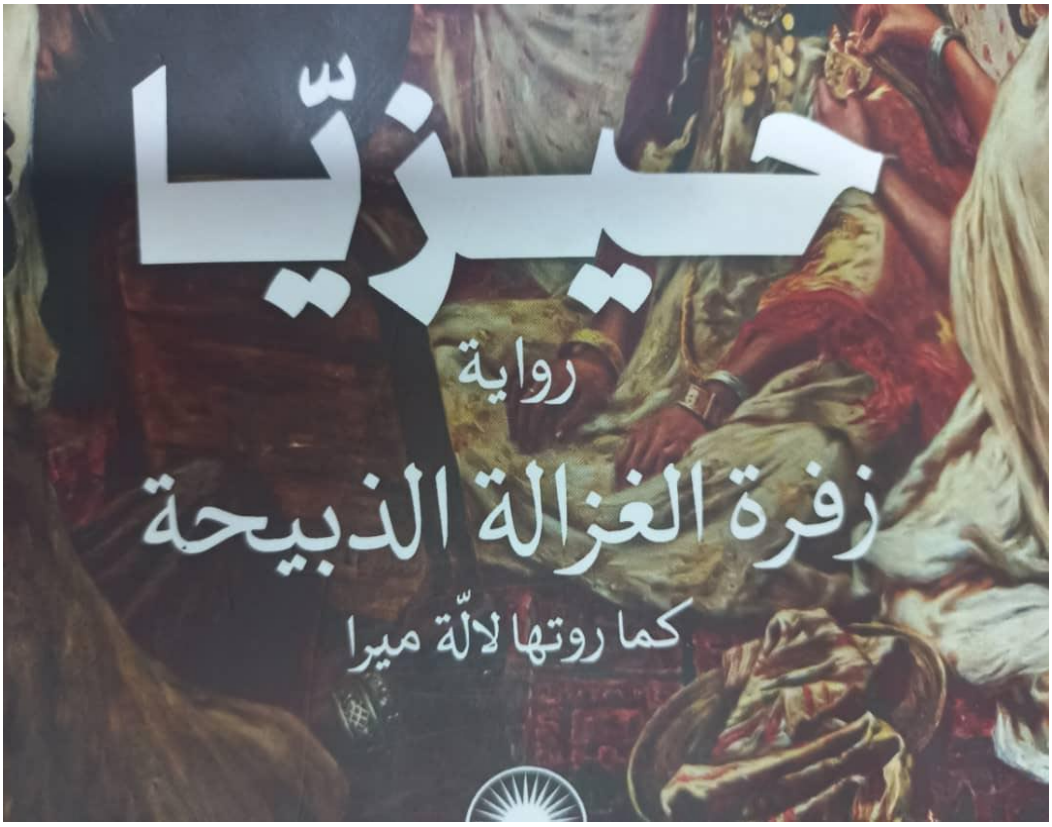
كما يرى أيضا ما نسميه اليوم (Zadig) أي العنوان الأصلي (1973) في كتابه "سمة العنوان" جاعلا إياه مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، قد تظهر على رأس النص وترتبط بنواحي التأويل وجوانب الدوال، وقد تعددت وتوالت الدراسات المتخصصة في العنونيات (*) (علم العنوبة) إلا أن "لوي هويك" من كبار المؤسسين المعاصرين للعنونيات[2] حيث خصص مؤَلَف خاص بهذا العلم لما له من أهمية بالغة في الدراسات الأدبية.

وإذا ذهبنا إلى الرواية التي شرعنا في تحليل صورة غلافها سابقا، نجد الكاتب يقف إلى حد بعيد في هندسة العنوان الذي يكتسيه نوع من الغموض والإبهام، وهذا ما يدفع بنا نحن كقراء وباحثين إلى قراءة عمله، حيث أطلق عليها اسم حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، فمنخلال يتضح لنا أن البطلة حيزيا والراوي لالة ميرا.

[1] – رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سيميائية في عنوان ديوان " بسمات من الصحراء " لحسان درتون، مجلة معارف، العدد04، الجزائر، ص 98.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 67.

جاء العنوان مركبا – عنوانا رئيسيا وعنوانا فرعيا –كما هو موضح أدناه:



ب–العنوان الأصلي:

- **حيزيا** : كتبت بخط غليظ و بلون أبيض وسط الغلاف "واحتلالها لهذا الموقع جعل منها علامة مميزة في التأليف الإبداعي "[1]، فأول ما جذب العين العنوان وإذا ذهبنا إلى معنى الاسم وجدناه اسم علم، حيث ارتبط بمناطق جنوب الصحراء وخاصة بسكرة وما جاورها كما دل على الجمال والكمال "حيزية من الحيزا وهي في العربية البائدة وقد انتقل في اللغات فأخذت منه الفرنسية (Visa) بمعنى تأشيرة العبور وتحولت في الإنجليزية

[1] – لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص 125.

إلى (Vision) وتعني الرؤية وقد سمى بها البربر نساءهم، فاقترن اسم حيزية بالمرأة الجميلة التي حازت الحسن، لذلك نجده بكثرة في القبائل الجزائرية ذات الأصول الأمازيغية"[1] وفي السياق الشعبي اقترنت بالعشق المأساوي وأصبحت رمزا لكل فتاة داخل نسق اجتماعي يقتل الحب باسم العادات والتقاليد.

وإذا ذهبنا إلى جانبه الصوتي وجدناه يتكون من ثلاث مقاطع صوتية ألا وهي:

حي: من الجذر "ح- ي- ي " ويعني الحياة، يبدأ بهمسة خافتة وينساب بلين كأنه شهيق.

زي: من الزينة، الزاي حرف مجهور فيه رنين وذبذبة والياء صوت لين فيه نغمة.

يا: حرف لين الألف للمد فهو نداء يوحي بالبوح.

وعليه فاسم حيزيا ذو نغمة موسيقية ما يجعله حسن الوقع على الأذن و أكثر رقة وأنوثة

فلفظة حيزيا وإن ظلت غائبة في القواميس العربية فهي حاضرة بقوة في قواميس الذاكرة الشعبية، ثم إن " الاسم العاقل كما يقول رولان بارت (Roland Barthes)هو أمير المدلولات وعلى هذا الأساس لا بد من محاورته بدقة متناهية، فهو فضاء غني بالدلالة والإيحاءات الرمزية والفنية والاجتماعية "حيزية" "تحمل في طياتها سؤالا

[1] – سعيد عبيد، 12/ 12/ 2020، معجم الأسماء، .10/ 04/ 2025
http:/arabicnames,hawramani,com

اجتماعيا قويا socio et hique فهي اسم عاقل"[1] اقترنت تركيبته اللغوية بالياء والتاء المربوطة وهذا ما يصفها من مصاف الأسماء العربية المؤنثة.

كما أن "بناء لفظة حيزية" الصوتي والصومتي phonétique et phonologique يبوح بانتمائها الجنسي والعرقي، حيزية: اسم امرأة عربية"[2] وقد ارتبط بجنوب الصحراء ببسكرة ونواحيها خاصة.

ج-العنوان الفرعي:

ويرى دوشي أن "العنوان الفرعي هو عنوان شارح ومفصل للعنوان الرئيسي"[3] يزيل عنه الغموض والإبهام ويقرب الصورة أكثر من القارئ فاختياره لا يكن اعتباطيا بل وفق أسس العنونة وما تقتضيه.

وعليه فالعنوان الفرعي في الرواية وجدناه يشكل صورة رمزية في اتحاده مع العنوان الأصلي، وإضفاء واسيني "زفرة الغزالة الذبيحة، كما روتها لالة ميرا" أعطى صورة مجازية، تجمع ما بين الرقة والجمال والذبح والموت، وذلك من خلال تشبيه حيزيا بالغزالة الذبيحة ذلك أن الجمال هو وجه الشبه بينهما، فالغزالة تعد من أغنى الصور

[1] – محمد سعيدي، حيزية عاشقة من رذاذ الواحات لعز الدين المناصرة، مقاربة بنيوية، ع7، 1 ديسمبر 1992، ص 81.

[2] – المرجع نفسه، ص 81.

[3] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 68.

الجمالية في التراث العربي عامة والشعبي خاصة، وقد ارتبطت تلك الصور بالرشاقة والحسن.

وما تعارف عليه أن حيزية امرأة جميلة في قبيلتها وهي ابنة شيخ القبيلة أحمد بلباي لكن اقتران لفظة الغزالة بكلمة الذبيحة جعلها تحمل طابع الأسى والحزن، واقترانه بلفظة الزفرة التي تعني التنهد والنفس العميق جعل منها ضحية حب وغزالة ذبيحة تنزف دما، مشاعرها مهمشة مكبوتة لا صوت لها سوى زفرات متقطعة، فإرادتها في الحياة سلبت وباتت صوتا للنسوة في نظام عرفي.

وإذا نظرنا إلى العنوان الفرعي الآخر "كما روتها لالة ميرا" منحت هذه العبارة بعدا سرديا آخر ما دل على أن الراوي هي لالة ميرا الشاهد العيان على القصة والسارد لها، كتبت بخط صغير تحت العنوان الأصلي بلون أبيض.

فالعنوان حمل تيمات عديدة كالهوية الثقافية والنظام القبلي ومعاناة المرأة في ظل العادات والتقاليد، هذا ما اتضح لنا من صورة الغلاف والعنوان معا، فهذا الانسجام ساهم في إزالة بعضا من الغموض الذي شكلته الصورة، ومنه فللعنوان دور في معرفة الموضوع الذي يتحدث عنه النص "وهذا ما يجعل منه مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص"[1]، فلفظة حيزيا لوحدها حركت الذاكرة الشعبية وأحيت قصة

[1] – رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سيميائية في عنوان " ديوان بسمات من الصحراء ".

حب دونها التراث الشعبي، وزفرة الغزالة الذبيحة لخصت حياتها بجملة واحدة، كغزالة وقعت في فخ زفرتها، كانت لحظة قبل الصمت و قبل الصرخة، فكُتِب لها التاريخ، والغلاف جسد لحظة قبل الذبح العاطفي، فتاة مزقتها العواطف والقيد العرفي كبلها، ودعت الحياة وتجهزت كأضحية فكانت أيقونة مأساوية حورها واسيني الأعرج من حيزية التي رمزت للحب العذري لسنين إلى حيزيا عاشقها أستاذ اللغة والشعر الذي كبت حبه وتخفى وراء الأبيات باسم سعيد.

د- التجريب اللغوي على مستوى العنوان:

لقد شكل عنوان المدونة عتبة نصية تجريبية بامتياز، خرق من خلالها الكاتب النمط الكلاسيكي للعناوين الأحادية، فأتى العنوان مركبا "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا" وجملة تجاوزت وظيفتها الاسمية إلى سرد مكثف وفضاء دلالي.

فكتبت حيزيا بالألف الممدودة بدل التاء المربوطة على الغلاف بمقصديه من المؤلف وقد أدرج تبريرا لهذا في الرواية قائلا "سيحتج الكثيرون ويستغربون. يفترض أن تكتب حيزيا بالتاء المربوطة [حيزيا] كما جرت العادة في أسماء العلم المؤنثة، فضلت متعمدا وعن سبق إصرار كسر التقليد اللغوي الرمزي "[1] ذلك أن استبدال التاء بالألف فتح عدة تأويلات منها؛ كسر للقالب النمطي للأنوثة وتحرير لحيزية من النظام القبلي، وهذا

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ط5، دار النشر، الجزائر، 2024، ص 06.

التلاعب الكتابي في ظاهر بسيط لكن في عمقه يحمل موقفا من التراث والعادات والتقاليد، فالألف هنا كانت خيارا بلاغيا حول الاسم إلى لحن، فمنحه إيقاعا يلائم الزفرة وبدى أكثر إنسيابية معها وأضفى مسحة شعرية غنائية كذلك نحن في نطقنا العامي ننطقها بالألف، فكتابتها بالتاء المربوطة يبدو أكثر انغلاقا صوتيا.

وهذا النوع من التجريب هو إعادة تفكيك للشخصية التراثية فتشكيل حكايتها من جديد استدعى كتابة جديدة لاسمها، فأطلقت بالألف ولم تقيد بالتاء المربوطة، فهي ليست استعادة لحكاية واستحضار لشخصية، بل مشروعا سرديا تجريبيا يسعى لمساءلة الذاكرة الشعبية والثقافة، فالعنوان لم ينطلق من فراغ بل كان تناصا مع حكاية خلدت في طيات التاريخ.

فالعنوان بنية لغوية تنتمي إلى حقلين، حقل شعري متمثل في " زفرة الغزالة الذبيحة " وحقل سردي " كما روتها لالة ميرا " وهو ما يجعله يشتغل على الانزياح اللغوي ويدمج ما بين الذاتي والجمعي والسردي والشعري والشفاهي والكتابي، فالعنوان جمع ملامح الحبكة ووظف السرد داخله فجاء كمقدمة للحكاية.

- **حيزيا:** شخصية محورية.
- **زفرة الغزالة الذبيحة:** تعبير شعري مكثف وانزياح لغوي وصورة بلاغية قوية توحي بالألم والحزن والمصير الذي آلت إليه حيزية، فجمع ما بين الجمال والعنف ، الجمع

ما بين المتناقضات خلق توترا دلاليا وهذا ما يعد أداة من أدوات التجريب اللغوي الرمزي.

- **كما روتها لالة ميرا:** يكشف المؤلف عن الراوي في العنوان فهذا إضافة جريئة منه فهو ينقله إلى الواجهة ويكسر النمط التقليدي للسرد ويكشف عن بنية تعدد الأصوات.

كما أن التجريب هنا ثقافي إيديولوجي لأنه يعيد للمرأة دورها كراوية لا كمروي عنه فقط، وأعاد الاعتبار للمرويات الشعبية ما يجسد صوت الأنثى داخل الأعمال الأدبية، فإدراجه لاسم لالة ميرا أعاد الاعتبار للحكاية الشعبية، كما أعاد بعث صوت النسوة للحد من الهيمنة الذكورية التي كانت تستأثر بالخطاب السردي.

ويعتبر هذا النوع من الكتابة تمردا رمزيا على الأنماط الكلاسيكية في عنونة الروايات والمعايير النحوية الصارمة ،انسجاما مع روح الرواية التي تحتفي بالتشظي والتعدد وترفض القالب الجاهز شكلا ومضمونا، فالمدونة كأنها كتابة من منظور بنيوي وكتابة الاسم خارج سلطة القواعد هو " كسر للتقليد اللغوي الرمزي، الذي تختفي وراءه ذكورة مقينة وثقيلة"[1] فربط الكاتب تجاوزه للقاعدة النحوية بهيمنة الذكورة، وربط تحريره للاسم " بكتابته بالألف الممدودة [حيزيا] هو تحرير الاسم من قيده الرمزي وانغلاقه

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 06.

وفتحه على فضاءات الحرية الواسعة " [1]فإعادة نسجه للحكاية هي إعادة بعث للاسم من جديد فكتابته بالتاء هو تقييد للشخصية في حد ذاتها، وكتابتها بالألف تحرير من سلطة القبيلة.

فالعنوان جمع ما بين اللغة العربية الفصحى ولغة الشفاهة خصوصا في حديث لالة ميرا ما عكس الطابع الثقافي المحلي، كما أن هذا التداخل يعكس ثنائية المثقف والشعب وبين ما هو شفوي ومدون.

ومنه فالعنوان حرك الذاكرة واستدعى حيزيا إطلاقا بالألف حفاظا على النغمة الأصلية للاسم في التراث من الشعر الملحون والأغاني و المراثي.

فالرواية تحتفي بالتجريب والتعدد والتشظي وترفض القوالب الجاهزة وذلك النوع من الكتابة يعد تجريبا في وظيفة العنوان نفسه، الذي لم يكن مجرد تسمية بل تلخيصا شعريا سرديا لتجربة كاملة مرت بها حيزية، فالعنوان الفرعي " زفرة الغزالة الذبيحة " منح العنوان الأصلي نغمة غنائية مميزة، وهذا التجريب اللغوي يقتحم العامي والشفاهي في نص فصيح وخروج مقصود عن القاعدة التقليدية إلى تجريب بصري.

وعليه واسيني مارس على عتبة العنوان تجريبا مركبا يتقاطع فيه الشكل والمضمون واللغة والدلالة والصوت البنيوي في خضم التراث والنظام العرفي، وأسس للغة

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 06.

روائية خالفت المألوف، ودعت القارئ لاستحضار قصيدة ابن قيطون وهذا ما جعل من الرواية طقسا ذا مرجعية ثقافية وتراثية.

قصيدة محمد بن قيطون:

عزوني يا سلام في ريمة الأريام

سكنة دار الظلام ذيك الباقيا

عزوني يا صغار في عارم الأوكار

ما خلات غير الدار قعدت مسميا

عزوني يا رجال في صافي الخلخال

داروا عنها حيال للساعة مبنيا

عزوني يا حباب فيها قرس دياب

ما ركبوها ركاب من غير أنايا

بيدي درت الوشام في صدر أم حزام

مختم تختام في زنود طوايا

أزرق عنق الحمام ما فيه شيء تلطام

مقدود بلا قلام من شغل يديا

درته بين النهود نزلته مقدود

فوق سوار الزنود حطيت سمايا

حتى في الساق زيد درت وشام جريد

ما قديتو باليد ذا حال الدنيا [1]

من مرثية « حيزية »

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 05.

فهذه القصيدة اعتبرت المرجع الوحيد عن قصة حب حيزية والسعيد فحيزية في الشعر تموت في حضن العشق كلما تردد قصيدة، أما في الرواية تبعث كلما تجرأت فتاة على اختيار من تحب.

2-3- التجنيس:

يلعب التجنيس هو الآخر دورا في تحديد نوع الكتاب " فهو الكتابة التي نجدها تحت العنوان مثل (الرواية، قصص، تاريخ مذكرات...)"[1].

عنوان + عنوان فرعي

عنوان + مؤشر جنسي (indication générique)

فهو ملحق بالعنوان (annexe du titre) كما يرى جنيت، أن المكان الذي يظهر عليه هو "الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معا، كما أنه يتواجد في صفحات أخرى وظيفته إعلام القراء بجنس العمل" كأهم دور له هو تحديد نوع الجنس الأدبي للقارئ.

إذا ذهبنا للرواية وجدنا التجنيس على صفحة الغلاف، إذ يتموقع ما بين العنوان الأصلي والفرعي مكتوب "رواية" بخط صغير أبيض مما يجعلنا نأخذ لمحة عن الجنس الأدبي قبل قراءته.

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 68.

2-4- اسم المؤلف:

يعتبر اسم الكتاب من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه يعد علامة فارقة بينه وبين كاتب آخر "ففيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق من خلاله ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا" أي أن اسم المؤلف عنصرا مهما يدخل في ملكية الكاتب ومكان وجوده "غالبا ما يتموضع في صفحة الغلاف وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر الملاحق الأدبية، الصحف، الأدبية...) ويكون في أعلى الصفحة بخط بارز وغليظ" [1].

وهذا ما وجد فعلا على صفحة غلاف رواية حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، فاسم المؤلف جاء في رأس الصفحة وقد كتب بخط غليظ لجذب الانتباه وهذا ما يدخل في الوظيفة الاشهارية إذ" تعد صفحة العنوان واجهة اشهارية للكتاب وصاحبه أيضا الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه"[2] فواسيني أراد من البداية أن يفرض حضوره.

2-5- الصفحة الداخلية للغلاف:

الصفحة الداخلية في الأصل هي الصفحتان الثانية والثالثة وتوصفان عامة بالصفحتين الصامتتين باستثناء بعض المجلات التي تدرج عادة بعض الإشارات

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 63، 64.

[2] - المرجع نفسه، ص 65.

إن هذا ليس بقاعدة تطبق، فالروايات الحديثة عادة ما يكتب عنوان الرواية واسم دار النشر وتجعل الصفحة الثالثة تابعة للصفحة الأولى والثانية.

وإذا أمعنا النظر في الصفحة الثانية من المدونة، وجدنا اسم دار النشر في رأس الصفحة ذي حجم كبير، بعدها إطار مكتوب فيه العنوان حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ثم نوع الجنس: رواية، واسم المؤلف واسيني الأعرج، ثم الطبعة: الخامسة، الناشر: دار النهى للنشر والتوزيع، بلد النشر: الجزائر، سنة النشر: 2024، عدد الصفحات: 306 ص- ردمك 5- 36- 253- 9931- 978 لوحة الغلاف للفنان الفرنسي جول شارل كليمون طوبان 1897) فالصفحة الثانية وجدنا فيها معلومات حول دار النشر كما هو موضح في الصورة أدناه.


دار النهى
للنشر والترجمة والتوزيع

العنوان حيزيا : زفرة الغزالة الذبيحة [كما روتها لالة ميرا] / ٨٤٣٤٥٠ .
رواية .- المؤلف : واسيني الأعرج .- الطبعة الخامسة .- الناشر : دار النهى للنشر والترجمة والتوزيع. - الجزائر: عنابة. جويلية 2024 .- 306 ص
.- ردمك 978-9931-253-36-5 .- (مصورة) . (لوحة الغلاف للفنان الفرنسي جول شارل كليمون طوبان 1897) .

الإخراج الفني: قسم الإخراج الفني الخاص بدار النهى .

المقر الاجتماعي للدار: 1950 مسكن الكاليتوسة عمارة س مدخل 08.
محل رقم 40 – بلدية برحال. عنابة.

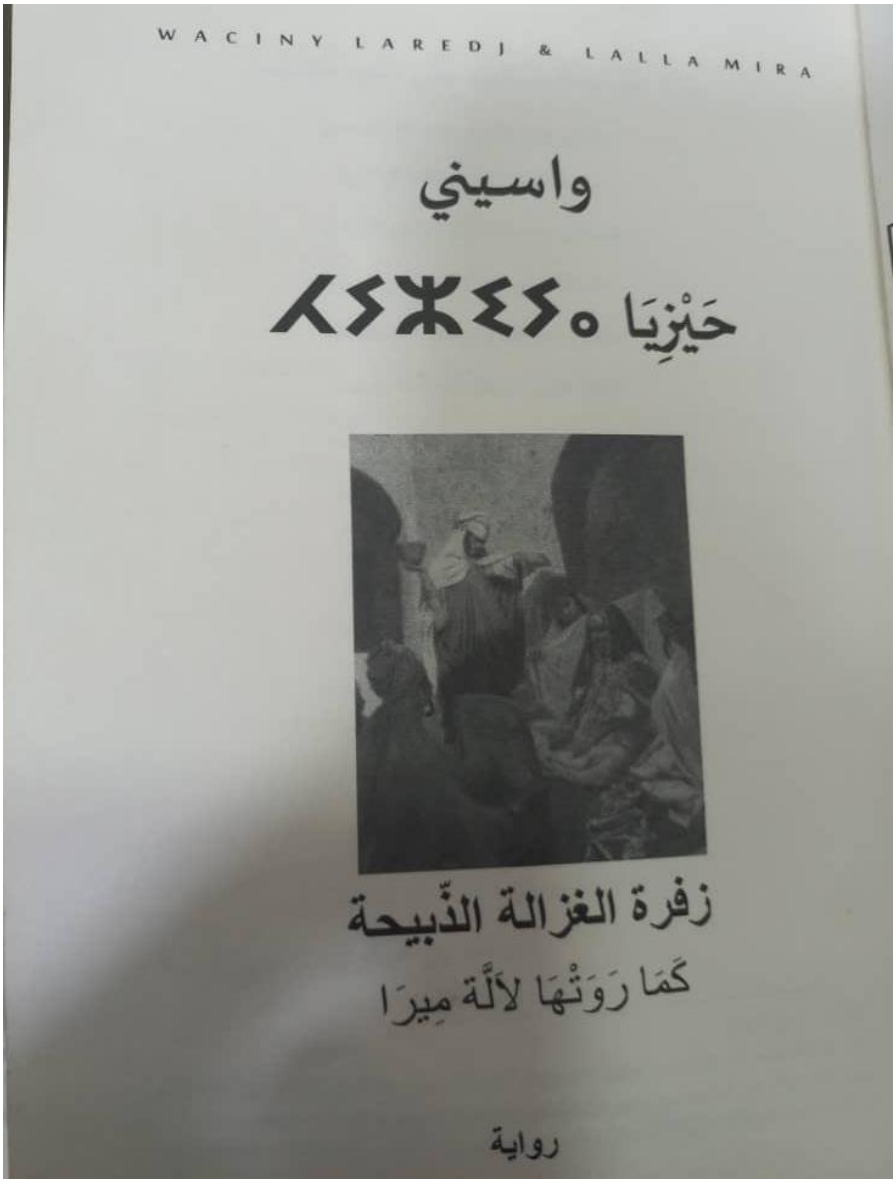
رقم الهاتف 0782035399/0675783716 : Email
maisonnoha@gmail.com

جميع الحقوق محفوظة.

جميع الحقوق محفوظة للناشر لا يسمح بإعادة إصدار الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من الناشر.

All right reserved . No part of this book may be reproduced stored in a retrieval system .or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the publish.

أمـا الصـفحة الثالثـة مكتـوب فيهـا اسـم المؤلـف فـي الأعلـى باللغـة الفرنسـية WACINY LAREDJ § LALA MIRA نرى أن اسم الروائي واسيني الأعرج اقترن باسم الراوي لالـة ميرا مما يدل على أن واسيني تشاركه لالـة ميرا في نسج خيوط قصـة حيزية بشكل رمزي وفعلي.



وهذا الاستخدام المزدوج يعزز فكرة التعدد الصوتي ويكسر النمط التقليدي ،فهو إشارة للقارئ من الوهلة الأولى أن النص لن يقدم بأسلوب كلاسيكي ،بل عبر تجريب سردي وانزياح يقحم المتلقي في لعبة الأدوار ما بين المؤلف والراوي ، ويرفض الحيادية ويربك التلقي، هذا ما تسعى الرواية المعاصرة إلى خلقه قارئا فاعلا واعيا، لا مستهلكا سلبيا فخلق هذا المزيج بين الراوي والمؤلف عبارة عن بنية مزدوجة و متشظية تحيل إلى مسألة تحديد من يكتب ومن يروي فهذا النوع من المزج يربك المتلقي، فهو تجريب يبعث بهوية السارد ويقترح أن المؤلف ليس مجرد منتج للنص فهذا ما يحفز فعل القارئ التأويلي.

أما استخدام اللغة الفرنسية في كتابة الاسمين يعطي للنص بعدا معاصرا، كما يدل على تأثر المؤلف باللغة الأجنبية.

ويعرج لعموري زاوي على الصفحات الداخلية في قوله "الصفحتين الثانية والثالثة فارغة وأنها تقنية تعمدها دور النشر"[1] إلا أن الرواية الصفحة الثانية منها كتب فيها اسم دار النشر ومعلومات حول الرواية، والصفحة الثالثة ذكر فيها الاسم مفصولا عن الكتاب مما يدل على أن اسم واسيني أصبح علامة إبداعية في الساحة الأدبية {وشاركه فيه صوت نسائي}.

بعد ذلك تأتي صورة الغلاف بلون أسود ورمادي فهي نفس صورة الغلاف وهذا التحول في الألوان له بعد رمزي كذلك، فاللوحة غلب علها اللون الرمادي والأسود "الذي يرمز إلى الحزن والألم والموت، كما أنه رمز للخوف من المجهول والميل إلى التكتم"[2].

فهذا اللون يحمل إيحاءات كـ "النظرة التشاؤمية إلى الحياة واعتبار جانب الشر والخوف أكثر من جانب الخير"[3] وهذا ما نجده في الصورة (ص 03) حيث طابع الحزن والأسى ظاهر ومخيم عليها.

وفي أسفل الصورة مكتوب العنوان الفرعي زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ليأتي بعدها جنس الكتاب "رواية".

[1] – لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص 116.

[2] – أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 229.

[3] – المرجع نفسه، ص 235.

أما الصفحة الرابعة فأتت فارغة وفاصلة ما بين الصفحة الأولى والثانية والثالثة والخامسة فهي "مكان استراتيجي متعال يتشكل من اسم المؤلف وعنوان الكتاب، وإيراد بعض من أعمال المؤلف وسيرته (التعريف به)، كلمة الناشر"[1] أما واسيني فلم يكتب شيئا وتركها لتفصل فقط.

2-6- العناوين الداخلية:

العناوين الداخلية في الرواية لا تقل أهمية عن العنوان الأصلي والعنوان الفرعي اللذين يحيلان القارئ على مضمون العمل ، فهذا تطور عرفته الأجناس الأدبية بمجملها، والرواية بشكل خاص، كون الرواية هلامية الشكل تقبل جميع التطورات والتغيرات الطارئة، وهذه هي تقنيات الرواية التجريبية، حيث أصبحت تقوم على عناوين وعتبات داخلية تفصل ما بين الفصول وبين الصفحات الأولى والفصول، هذا ما وجدناه فعلا الرواية، حيث في الصفحة الخامسة آية قرآنية مع قصيدة تفصلان ما بين الفصول والصفحات الأولى من الغلاف.

فاستهل المؤلف روايته بآية من سورة التكوير ﴿وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ۝٨﴾ [2] كتمهيدي ديني يقحم النص الروائي على البراءة "الموءودة" والظلم والحزن، فالآية فتحت

[1] – لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص 117.

[2] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 05.

سؤال ديني عميق: بأي ذنب قتلت؟ هذا ما أسقطه المؤلف على حيزيا في الرواية، وهي دلالة مقصودة على أن حيزية قتلت عمدا ولم تمت بشكل عاد .

والاستثمار للمرجع الديني هو استحضار لتيمة الظلم الذي تعانيه المرأة داخل المجتمع قديما وما عانته حيزيا من عرف قبلي سلبها الحب والحياة معا، على حد تعبير واسيني الأعرج نحن نعلم أن حيزية توفية وفاة طبيعية لم تقتل ولم تسمم والشخص الذي أحبها هو سعيد ابن عمها وليس الشاعر فهذا التحوير من طرف الكاتب لا نجاريه فيه، وكيف له أن يحور في حياة شخصية مرجعية عرف تاريخها ودارت حكايتها على لسان العام والخاص.

قد جاءت القصيدة بعد الآية الكريمة، حيث استحضر الكاتب مقطعا من مرثية ابن قيطون التي تعد مرجعا لحكاية حيزية، التي توارثتها الذاكرة الشعبية، فربط المؤلف بين روايته وأبيات القصيدة في استعارة شفوية، ولكن مع رغبة في تفكيكها وإعادة تشكيلها بلغة حداثية ومنظور آخر، هنا قد يبرز جانب التجريب الأسلوبي؛ إذ مثلت هذه العتبة تماهي السرد مع الشعر والخطاب مع التأمل العميق والفلسفي، في نوع من تهجين الأجناس وتكسير للبنية التقليدية .

حيث انطلق المؤلف من مرجعية دينية شعرية، لم يستخدمها كتوظيف وتوطئة لا بل اتخذ منهما استراتيجية جمالية ووجدانية، تحمل رمزية الوأد والموت والحب والقهر والأسى، لتجهز القارئ للولوج في عالم الحزن، فالآية القرآنية توحي بالظلم المزدوج الذي

تعرضت له المرأة ، فحيزية هي الموءودة عند المؤلف والقصيدة هي نقل لصوت الحبيب الذي هام بها حبا، فتتحول الحكاية بذلك إلى رثاء جماعي تخرج فيه حيزية من كونها شخصية إلى رمز المرأة المنتهكة عنده.

إذ تعتبر كل من الآية والقصيدة عتبة تمهيدية رمزية وظفتا كنصوص موازية لتأطير الحكاية الشفوية ، داخل مجتمع تحكمه الأعراف أكثر من الأحكام الشرعية ، ارتكبت فيه الجرائم في حق امرأة ذنبها أنها كانت محبوبة في مجتمع البوح فيه بالحب يعد جريمة، فالنصوص الموازية فتحت باب التراجيديا من بداية التلقي ،كما أن القصيدة قد منحت البعد الجمالي للرواية كلها وللشخصية المحورية ذاتها، فكانت مثابة شهادة وجدانية على الفقد تخضع لتأويلات عدة، لا مجرد جمال لغوي، فابن قيطون قصيده كان المنطلق والمرجع الأساسي لقصة حيزية التي نعرفها نحن والقصة التي نسجها المؤلف.

عزّوني يا سلام في ريمة الأريام

سكنت دار الظلام ذيك الباقيا [1]

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 05.

وجدنا بعد النصوص الموازية التي جاءت كتمهيدي تأبيني للقصة، عتبة أخرى معنونة بـ "كتاب الصمت" (صفحة العتاب) مزج فيها المؤلف بين البوح الشخصي والتحليل الوجودي لحكايته، فعنونة هذه العتبة بكتاب الصمت، يبدي الهم الوجودي للنص، حيث تتحول قصة الحب المعروفة من واقعة فردية إلى رمز وأسطورة فباتت تجربة عميقة تعيد مساءلة الذاكرة واللغة والتاريخ.

ومناجاة حيزية داخل كتاب الصمت يظهرها ككائن مثقل بالفقد والسكون، يبحث عن الخلاص عبر اللغة والحروف لتحرر لا من أجل أن تدون فقط فتقول حيزيا " أنا ولأنك حركتي في قبري ها أنا ذي أقوم مثقلة بالرمل وكم من الظلم لا أحسد عليه، وخديعة صنعوها في غفلة مني"[1] تبحث عن صوت لتسترجعه، إنه صوت المرأة الذي طوي بين طيات الذاكرة والتاريخ.

قد حملت هذه العتبة خطابا لشخصية تاريخية فيه اعتراف عاطفي، واستحضار لرمزية المرأة واستدعاء لمرثية ابن قيطون فالنص موجه بخطاب حميمي من حيزية: "حيزيا: أنا"[2] يضمن فيه الكاتب نبرة اعترافية مفعمة بالشحن، تعكس عمق العلاقة العاطفية والرمزية فكتاب الصمت جاء حاملا لتأويلات عدة منها اتخاذ حيزية رمزا لكل النساء المغيبات عن الذاكرة، إنه خطاب وجداني يتوسل شكل التأمل والبوح ذو وظيفة

[1] – واسيني الأعرج ،حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 06.

[2] – المصدر نفسه، ص 06.

جمالية وتعبيرية، تتجاوز التوجيه الشخصي لتأسس لأفق العاطفة داخل الرواية، فحيزية تعاتب كل من عائلتها والشاعر الذي كتم حبه لها ولم يخبرها به إلا بعد موتها، حينما جاء لقبرها وألقى عليها قصيده الطويل، وسعيد الذي تخلى عنها وتزوج من ثلاث نساء دون جدوى.

أ- الإهداء:

"يعد عرفانا وتقديرا من الكاتب إلى من حوله، ويكون في شكل مطبوع أو في شكل مكتوب، يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة" [1]وهو من العتبات الاختيارية التي يمكن الاستغناء عنها ويأتي بصيغتين كما ذكرنا فهو رسم مطبوع، يتصل بطبعة الكتاب والثانية بصيغة خطاب ظرفي ، كما أن الكاتب يستطيع أن يوكل مسؤولية الإهداء لغيره.

وقد ميز "جيرار جنيت بين نوعين من الإهداء: الإهداء الصريح والإهداء الضمني إما أن يقول الكاتب "أهدي عملي هذا إلى كل محبي السلام" فهذا إهداء صريح، أما الإهداء الضمني فالكاتب لا يصرح بأن هذا إهداء بل القارئ هو من يكشف عنه"[2]، ويقر كذلك جنيت أن معادلة الإهداء صعبة ومعقدة لانفتاحها على اللانهائية، "فغيابه داخل هذا النظام يكون احتماليا وذا دلالة على درجة الصفر كأن يقول الكاتب: هذا الكتاب غير مهدى لأحد، فهذه العبارة تخفي أكثر مما تعلن، فتخضع لخيارين:

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النا إلى المناص)، ص 93.

[2] – المصدر نفسه، ص 98– 99.

– إما أنه "ما من شخص يستحق أن يهدى له الكتاب".

– إما أنه "لا يرى أحدا مستحقا لهذا الكتاب" [1].

نجد في المدونة التي نحن بصدد دراستها الإهداء غائبا فيها لا باللفظ الصريح ولا بالمضمر، وهذه من خصائص الرواية التجريبية، فبذلك يكسر القواعد التقليدية ويتجاوز الإهداء؛ إما أنه لا شخص يستحق أن تهدي له هذه المدونة ولا يرى أحدا يستحقها، كأن واسني الأعرج يقول أن قصة حيزية التي توارثها الأجيال مغلوطة والذاكرة الشعبية ظلمتها وهذه الرواية وحدها من أنصفتها لهذا لا أحد يستحقها سوى حيزية فغيب الإهداء كما يعد كسرا إذ؛ إعتاد القارئ أن يجد في الصفحات الأولى إهداء يهيئه للدخول إلى النص، فتغيب هذا المكون يخلق حالة من التوتر والخلخلة منذ البداية، ويضع المتلقي في مواجهة مباشرة مع المتن دون تمهيد عاطفي أو انساني.

كما برز غياب الإهداء أولوية النص في التجربة الجمالية، حيث يتموضع المتن بوصفه الكيان الأول والأخير، فلا حاجة لما يسبقه أو يمهد له، فهذا التوجه ينسجم مع رؤى تجريبية ترفض التسلسل المنطقي والنمطي للعناصر النصية، وتؤمن بأن التلقي يجب أن يبدأ من صميم التجربة.

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النا إلى المناص)، ص 98– 99.

يمكننا النظر إلى هذا الغياب بوصفه فتحا لمساحة من الغموض والتأويل الحر ويلمح أحيانا إلى مقاصد واسيني و خلفياته، و يطلق لنا العنان كقراء في فضاء قرائي لا تحده نوايا أو إيحاءات مسبقة، فهو لا يعد نقصا أو سهوا من واسيني؛ بل ممارسة جمالية تسهم في بناء تجربة قرائية حرة ومفتوحة، وتجسد سمة من سمات الكتابة التجريبية التي تسعى إلى زعزعة المألوف وخلخلته وتوسيع حدود التلقي الأدبي وهذا ما يعرف به المؤلف فالتجريب أصبح هاجسا في كتاباته.

كما يمارس هذا الغياب تأكيد المؤلف على النص، كأنه يقول لا شيء قبل هذا النص ولا شيء يمهد له فهو مستقل بذاته ولا يستحق أن يهدى لأي أحد.

ب- عناوين الفصول:

تتكون" حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا" من أربعة فصول مقسمة كالآتي:

1- الوصايا السبع ← ص10.

2- دهاليز الصمت المريب ← ص 77.

3- مقبرة الخوف ← ص 136.

4- أحزان الغزالة الذبيحة ← ص 247.

والآن نذهب لدراسة كل عنوان فصل بفصله:

- الفصل الأول جاء موسوما بـ "الوصايا السبع" فهو عنوان محمل بالرمزية والدلالة العميقة ويعطي السرد طابعا دينيا ومقدسا ، فكلمة الوصايا ذات بعد ديني تحيلنا إلى الوصايا العشر في القرآن الكريم كما ترتبط بجوانب عدة كالطواف حول الكعبة سبعة أشواط، والسبع المثاني التي تتلى في كل صلاة ، مما يدل على قدسية الرقم (7)، كذلك قولنا سبعة أيام أكل سبع حبات من التمر وغيرها، كما حمل أهمية في الثقافة الشعبية وفي الأساطير حتى، هذا ما جعله يحظى بنوع من القداسة، هذا المفهوم العام من عنوان الفصل، وإن ذهبنا إلى ما جاء في الرواية وجدنا الروائي يقصد بالوصايا السبع هي تلك الوصايا التي قالها مسعود حفيد لالة ميرا للبطل خالد "الباحث عن أوبرا حيزيا".، الذي جاء من الجزائر العاصمة إلى مقام سيدي خالد ليتخلص من ثقل الحلم الذي يراوده كثيرا فدلّه أباه على لالة ميرا فهي الوحيدة التي تملك مفاتيح الحكاية ، لكن لن يحصل عليها إلا إذا طبق الوصايا السبع التي علمها مسعود له و التي تمثلت فيما يلي:

- "أولا: قبل رأسها ...
- ثانيا: أجب عن سؤالها بالعفوية ...
- ثالثا: لا تجلس حتى تأمرك بذلك...
- رابعا: أنت من أي عرس ؟ حاول أن تجسد مسلكا ولو صغيرا يربطك بها.
- خامسا: ... إذا أرادت أن تشرب ماء. قم أنت بنفسك واسقها.

- سادسا: عندما تسألك كيف تكتب "حيزيا" قل كما قال معلمها الأول فهي تكتب بألف ممدودة.
- سابعا: ستسألك ماذا تعرف من حيزيا؟ احك في العموميات وقل إنك تشعر إن سيرتها ناقصة" [1].

وعليه نجد تطابقا ما بين عنوان الفصل الوصايا السبع وثناياه.

- أما الفصل الثاني جاء معنونا بـ " دهاليز الصمت المريب" وعليه الدهاليز تعني الممر الضيق الذي يتصف بالظلام الذي يولد الخوف والصمت هو الكتمان والمريب يعني أن هذا الصمت غير طبيعي ويحمل في طياته شيئا مخيفا.

فإذا ذهبنا إلى هذا الفصل وجدناه يحمل الصمت والخوف والضيق من بدايته، لما ذهب خالد إلى فندق الواحة ورأى ذلك الظل الذي اقترب منه ودخل إلى الغرفة التي رقمها "666" الغرفة التي قتل فيها الألماني وأصابته لعنة حيزية، فغلقت تلك الغرفة ولم يعد يدخلها أحد ثم ذهاب البطل إلى صحراء بنعاد ليبحث عن قبر الغزالة الذبيحة التي دفنها في الحلم، ثم فيضان الوادي والتقائه بسيدي عبد الرحمان "رجل المخطوطات" بعدها ذهب للمقبرة الفولاذية واجتمع مع سراب الذي دله على مسك الخروج بالرغم من أن الممر ضيق لكن يجب أن يتقيد بوصيته ليخرج نجد كذلك علاقة تطابق بين الفصل و محتواه.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 54– 55.

- أما الفصل الثالث سماه واسيني الأعرج "بمقبرة الخوف" وعادة المقبرة ما تولد الخوف في نفس الإنسان، فهذا الفصل بعدما دلّ سراب خالد عن طريق الخروج اتبع ما قاله له فوجد نفسه في مقام سيدي خالد هنا تتضح العجائبية لنا، فقوله مقبرة الخوف توحي بانتقال البطل من المقبرة الفولاذية إلى مقبرة الذواودة، فالخوف ارتبط بما تحمله لالة ميرا- ابنة حيزيا- لسر أمها، حيث حدثت الباحث عنها وماذا حدث لها مع سعيد وابن قيطون وأهلها.
- أما الفصل الرابع جاء تحت اسم "أحزان الغزالة الذبيحة"، ارتبط هذا الفصل بحيزية بنت بلباي التي زوجها أبوها عنوة من ابن قبيلة ابن ڤانة رغما عنها، وسلبت إرادتها وحياتها بسبب النظام القبلي وذهبت ضحية غيرة النسوة منها، سممت فتوفيت وكتب عنها ابن قيطون قصيدا طويلا ما زالت تلك الأبيات تغنى إلى يومنا هذا.

نستنتج أن هناك علاقة ترابط، وتطابق بين عنوان الفصل والأحداث كما أن هاته الفصول جاءت مكملة لبعضها البعض، وما لفت انتباهنا أثناء القراءة التهميش الموجود في أسفل الصفحة فالكاتب يوثق ويشرح ليعطي نصه بعدًا تاريخيًا ويوهم القارئ برجاحة تخمينه.

ثانيا: التجريب الروائي على مستوى التشكيل اللغوي:

تعتبر اللغة أداة وسيطة بين المبدع والقارئ وعملية التواصل لا تتم إلا بها، فهي وسيلة لنقل الأفكار والمشاعر والمفاهيم، فإذا كانت اللغة في الحديث العامي تؤدي وظيفة إخبارية؛ فإنها في الخطاب الأدبي تؤدي وظيفة جمالية من كونها مفردات وعبارات وجمل، فهي أداة فن الأدب بكل أنواعه، وبما أن الرواية هي نوع من هاته الأنواع الأدبية فاللغة تعد عنصرا أساسيا من بين عناصرها مما يجعلها تحتل مكانة أساسية تحكمها في البنية السردية "فإذا سلمت هذه اللغة سلم الخطاب وإن فسدت عناصره فسد"[1] فسلامة الخطاب ترتبط بسلامة اللغة.

فاللغة أداة رئيسية في تشكيل الفن الروائي، فهي الوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها التي لا تتجسد إلا بواسطتها، فالمؤلف يوظفها دوما لابتكار معالم جديدة مغايرة لمسارها الكلاسيكي كما حدد محمد برادة أربعة أنماط من لغة الكتابة وهي:

اللغة الفصحى: تزاوج ما بين اللغة التراثية واللغة الحديثة التي تتسم بالمرونة والمطاطية فهو خروج من قيد اللغة الكلاسيكية، وقد ظهر هذا الاتجاه منذ نهاية القرن التاسع عشر عند كل من فرح أنطون، والشدياق والمويحلي وتجدد في الستينات من القرن الماضي في أعمال كل من الزيني بركات والتجليات للغيطاني، حدث أبو هريرة قال... لمسعدي.

[1] – عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب، بيروت، 2004، ص 273.

فاللغة الفصحى تستعير كلمات أجنبية بلفظها أو محورة، فتحور هذه اللغة إلى صيغة دارجة، بدافع عدم وجودها معادلا معربا، والروائي يحرص على الدقة والتسمية خصوصا في تسمية الآلات والمخترعات.

كما أنها لغة فصحى مرنة ذات تركيبات حادثية ومستويات قاموسية متسعة تعتمد التوليد والترجمة الصمتية يسعى الروائي من خلالها إلى خلق لغة تحقق الجمالية في الرواية مثلما هو الشأن عند نجيب محفوظ وإدوارد الخرائط.

فالفصحى هي لغة "تنحت من قاموس اللغة اليومية والأمثال والتعابير المألوفة في لغة الكلام توظفها داخل عمل الإبداعي خاضع لتجريب لغوي"[1] وعليه فاللغة تستحضر بقوة وحذر في كيفية الاختيار والانتقاء فهي ليست كائنا جامدا بل مادة مرنة وهلامية الشكل إلى أقصى حد، تلعب دورا هاما في تقديم الشخصيات، و تنطق الشخصيات وتكشف الأحداث، وتتضح البيئة التي تدور فيها ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة الذي يعبر عنها الكاتب وما يسعى إليه داخل الرواية، كما تعمل على تقديم الشخصيات سواء بالوصف أو عن طريق الحوار، و تكشف عن الأحداث وتسلسلها ومن خلالها يستطيع القارئ فهم النسق الذي تدور فيه الأحداث والحبكة.

[1] – حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تطبيقية لرواية الزني بركات، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2012، ص 12.

وقد عمد الكثير من الروائيين إلى التنويع في استخدام اللغة بهدف تنويع الخطاب الروائي، والإتيان بكل ما هو جديد لتغيير التشكيل اللغوي القديم، هذا ما لجأ إليه واسيني الأعرج في روايته ، فكسر النمط السائد في الكتابة، وسعى إلى ابتكار أشكال تعبيرية جديدة تعكس رؤيته الفنية والموضوعية، فتشكيله اللغوي حمل اللغة من وسيلة تواصلية إلى غاية جمالية وفكرية، حيث تداخلت الفصحى بالعامية مع اللغة الأجنبية، ما أوضح سمة التجريب على النص الروائي.

1- اللغة الفصحى:

لا يستطيع الروائي الخروج من جبة اللغة العربية الفصحى فهي لغة القرآن الكريم والأحاديث النبوية، فارتباطها بالقرآن الكريم أعلى من شأنها وجعل منها لغة مقدسة وفي هذا الصدد يقول إبراهيم أنيس "ارتباط الإسلام باللغة العربية ذلك الارتباط الوثيق الذي يتمثل في القرآن والأحاديث النبوية جعلها تسمو على غيرها من اللغات"[1] لغة لا يحدها زمان ولا مكان ما دامت ترتبط بالإسلام.

وقد وظف واسيني الأعرج اللغة الفصحى داخل ثنايا المتن الروائي ومن أمثلة ذلك نجد:

[1] – سهام مدان، الفصحى والعامية وعلاقتها في استعمالات الناطقين الجزائريين، د.ط، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص 26.

عندما ذهب خالد إلى مقبرة الذواودة بحثا عن حكاية حيزية في سنة 1973 وكانت هاته أول زيارة له في الخريف وعليه يقول الراوي:

- "كل شيء بدأ في ذلك الخريف الماطر"[1].

كما دار حوار ما بين البطل وحفيد لالة ميرا في تعارفهما الأول:

- "كنت أدرس وخسرت البكالوريا وتفرغت للنخيل وواحة جدي التي سماها على مدينة أبي: واحة تماسين، وتمرها من النوع الراقي"[2].

كذلك وظفت الفصحى عندما التقت جازية بخالد بمقام سيدي خالد وأعجب بها وبعينيها فقد كانت تمتلك ملامح جذابة:

- "رفعت جازية رأسها قليلا نظرتها الخضراء بنظرة خالد الذي ظل مشدوها في ملامحها السخية سمرة خفيفة وخضرة ربيعة وصفاء كامل في العينين"[3].

كذلك لما التقى خالد بلالة ميرا وأخبرها بأنه يبحث عن حكاية أمها، فأخبرته أن الكثيرين من أرادوا معرفة قصة حيزية فحلت عليهم لعنتها:

- "لا أخفيك ولا أعتقد أنك خائف، فأنت مصمم على الركض وراء حلمك حتى تدركه، يجب أن تحذر يا ابني، قصة حيزيا ليست حكاية سهلة كل من اقترب منها مات مقتولا"[4].

---

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص30.

[2] – المصدر نفسه، ص33.

[3] – المصدر نفسه، ص 40.

[4] – المصدر نفسه، ص 57.

وظف اللغة الرسمية أيضا عندما استقبلت تمالا خالد في مقام سيدي خالد وطلبت منه أن يروي لها ما رآه في المنام، فعندما انتهى من ذلك قالت له اغمض عينيك واستنشق عطرها:

- "وقف، ثم مشى قيلا شم عطرا بدويا طيبا، أغمض عينيه، تأمل وجهها وعينيها وسمرة بشرتها"[1].

كذلك نجد توظيف الفصحى عنما تجاذبا أطراف الحديث البطل مع مالكة قصة حيزية، فأخبرته أنه هو الرجل المنتظر الذي سينصف ابنة بالباي فتقول :

- "شممت منذ البداية أن الطريق الذي قادك نحوي لم يكن عاديا هل تدور وقائع حلمك في الصحراء"[2].

وعندما قص خالد حلمه لصاحبة مقام سيدي خالد، قال لها:

- "رأيت فيما يراه النائم غزالة جميلة بعينين واسعتين

قاطعته في اللحظة نفسها

لونهما، أخضر جاد ربيعي

نعم يا سلطانة، يا إلهي آية قوة تمكين للدخول في عمق الحلم !

لونهما أخضر ممزوج بالأزرق"[3].

---

[1] – واسيني الأعرج حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 58.

[2] – المصدر نفسه، ص 62.

[3] – المصدر نفسه ، ص 65.

كما نجد توظيف اللغة الرسمية كثيرا على لسان البطل كونه باحثا وشخصية مثقفة فالمؤلف كان يراعي المستوى الثقافي، فبعد فيضان الواد، هدأت العاصفة، وبقي خالد مع أطلس:

- "تصاعدت الرمال الحمراء عاليا في شكل حبيبات دقيقة مثل التراب سرقت لون السماء، وكل ما كان يحيط بخالد وأطلس، لدرجة أن الواحة التي كانت تظهر قليلا من نخيلها وصومعتها العالية من بعيد"[1].

أيضا وظفت الفصحى لما أخبر سراب البطل بطريق الخروج، وأوصاه بغلق البوابات الصغيرة بعدها سيصل إلى مقبرة الطيران، قبلها توجد واحة تسمى بأعراس النخيل، وهي:

- "مكان جميل كان يتبارى فيه الشعراء منذ القديم يستمتعون بالشعر ومشروب اللاقمي المخمر"[2].

كذلك لما كانت حيزيا مبسوطة للقائها بسعيد الذي هامت به حبا حتى عندما أخذه أخواله من بيتهم إلا أنها بقيت وفية له:

- "شعرت بطفولته التي ما تزال ترتسم في عينيه، لم تغيره مدينة بسكرة كثيرا فقط حافظ على شيء من الأرض التي عاش فيها الجزء الأول من طفولته"[3].

---

[1]– واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 117.

[2] – المصدر نفسه، ص 134.

[3] – المصدر نفسه، ص 173.

أيضا عندما ذهبت وعائلتها وسعيد إلى الطحطاحة التي كانت عبارة عن واحة جوها صحراوي بامتياز:

- "بدأت الشمس تغيب بهدوء بين الجبلين العالين كأنهما جبل واحد انقسم إلى اثنين بسبب زلزال مدمر أو هزة بركانية، لم تبق تلك الفجوة التي كانت أشعة الشمس تتسرب من خلالها"[1].

كما لاحظنا توظيف الفصحى في جوانب متعددة ومن تلك الأمثلة نجد، لما أراد الضرغام مبارزة السعيد الذي رفض واعتبر ذلك تخلفا وأمرا غير أخلاقي، فأصر الضرغام على مبارزته وانكب عليه ضربا، فجاءت حيزية ملثمة تمتطي الحصان لمساعدته:

- "ركض حصان الرجل الملثم بقوة واستقامة، رفع الملثم سيفه عاليا كاد الفارسان يصطدمان، جاءت ضربة ضرغام في الفراغ مرة أخرى"[2].

حيزية أصبحت دائمة التفكير في السعيد الذي رفض أبوها زواجه به:

- "لم تستطع حيزيا النوم، تقلبت في مكانها طويلا بعد أن أوهمتها كوابيس متتالية، القطة التي أكلت سما وجاءت لتموت في حجرها"[3].

---

[1]– واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 200.

[2] – المصدر نفسه، ص 208.

[3]– المصدر نفسه، ص 237.

هذه المقاطع من الرواية جاءت بلغة فصيحة، وصيغ لفظية مترابطة، وبأسلوب محكم يتناسب مع وعي القارئ، وهذا ما خلق حسا عميقا، فجاءت لغة الروائي واضحة قوية ذات وصف عميق وبعد رمزي وتأملي ووسيلة تواصل.

لاحظنا تباينا في توظيف اللغة الفصحى في سياقات الرواية فقد كانت بسيطة عند الشخصيات ذات الوعي المحدود وشاعرية عند الشخصيات المثقفة، فهذا انزياح واضح عن المنطق الطبيعي للسرد، لكنه أحيانا يقصد به تجريب سردي يعمل على تكثيف التباعد الجمالي وخلق مفارقة، كما يسعى إلى توريط القارئ في لعبة لغوية، فالفصحى تتحول من وسيلة تواصل إلى أداة تشكيل وخلق جمالي، بحيث وظفت بوعي إبداعي فكك نسقها المتعارف عليه، فالأمر لا يتعلق بنوع اللغة بل كيفية تشغيلها داخل النص فهي همزة وصل بين القارئ والنص، تفسح له المجال ليتوغل في عوالمه الموغلة ويشرع في استكشاف واستنتاج الدلالات .

2- اللهجة العامية :

اللغة العامية أو الدارجة هي لغة المجتمع عامة ولغة الأمي المتكلم والمثقف لا تخضع لقوانين وقواعد تضبطها وعبارات تحكمها، لأنها تتغير عبر الزمن والعصور والأجيال "فالعامية لغة الحس والعجلة، لغة تتمتع بالتلقائية والانفعالية، ذلك أن الطابع البيولوجي، لا يتيسر له وقت ولا فراغ، كي يعمل بالرواية ولهذا تطغى العامية على سطح الوجدان أو تسيطر على روابط الجملة، فهي لا تبالي بالعوامل النحوية، كما أنها خفيفة

الخطى تستمد زخمها الأكبر من الإيحاءات والإرشادات المختصرة البسيطة التي ترافقها فهي لا تقبل الحركات والقواعد النحوية"[1]، أي أنها تمتاز بالمرونة والسهولة، ذلك أن لا قاعدة نحوية تحكمها، فقد تجاوزت خصائص اللغة الفصحى من صرف وبلاغة ونحو، لهذا تعد أكثر استعمالا" حيث يستعملها معظم الناس ، لقضاء شؤونهم، كونها لا تخضع لقوانين تضبطها وقواعد لغوية تحكم عباراتها"[2].

وتلعب العامية جزء من العملية التواصلية داخل المجتمع على الرغم من أنها "فقدت جانبا من محاصيلها النحوية والصرفية بفعل أثار العوامل الصوتية وعوامل خارجية لم تتغير بنيتها الوظيفية"[3] كما أن خروجها من قيود الإعراب لم يمنعها من تأدية وظيفتها التواصلية.

فقد اعتمد واسيني الأعرج توظيف هذه اللغة داخل المتن الروائي بشكل ملفت للنظر، حيث زاوج ما بينها وما بين اللغة الفصحى حيث لا تكاد، صفحة تخلو من اللهجة العامية ومن أمثلة ذلك نجد:

حينما زار خالد لمقبرة الذواودة تناهت إلى مسامعه أصداء لالة ميرا:

[1] – كمال يوسف الحاج، فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، 1978، ص238،237.

[2] – المجلس الأعلى للغة العربية الفصحى وعاميتها، لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، ط1، منشورات المجلس، 2018، ص

[3] – سهام مدان، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقية الجزائر، ص34.

- "شوف يا وليدي"[1].
- "اسمعني... اسمع مليح"[2].
- "ما تستاهلوا والو"[3].

كذلك لما عاد خالد في زيارة ثانية لبسكرة، ورأى حشاني فسأله:

- "أنت حشاني وإلا راني غالط "[4].

أصبحت حكاية حيزية تروى في الأسواق ، ولما أساء إليها أحد الأشخاص جاء إليه وحاول ضربه عندما سمعه يقول أنها أنجبت بنتا من السعيد:

- "نشرب من دمك يا خنزير البراري "[5].

كذلك لما جمع لقاء تلفزيوني بين لالة ميرا والصحفية حول حياة حيزية:

- "ولأن الشابة كانت غبية في التعامل معها وكأنها تقدم لها خدمة "الحاجة تحب الحقيقة، خلينا من التخراف"[15] التخراف؟، ردت لالة ميرا انتركي علي [16]، خير من اللي نكسرلك كل آلاتك، منزيدش نشوف كمارتك[17]، وحملت بليغتها وكادت تضربها بها" [6]

نجد في مقطع آخر.

---

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 13.

[2] – المصدر نفسه، ص 13.

[3] – المصدر نفسه، ص 18.

[4] – المصدر نفسه، ص 22.

[5] – المصدر نفسه، ص 28.

[6] – المصدر نفسه، ص 32.

- " القهوة ترد الراس "[1].
- " أحك يا بني أحك ولا تنقص حرفا "[2].

كما جاء توظيف العامية في الحوار الذي دار بين البطل و ابنة حيزيا .

- "ما رحتش لحاسي مسعود؟ وين لالة سلطانة، توحشتها، لن تصدق ما سأرويه لها من "رحلة الثقة" التي فرضتها علي.

مليح لم تسمعك وإلا كانت طلقتك طلاق الثلاث، هي كانت تعرف أنك ستقوم بكل شيء... أعرف وأتفهم شرطها... يمّا سلطانة"[3].

كذلك بعد عودة خالد من المغامرة التي خاضها بحثا عن قبر الغزالة الذبيحة الذي رآه في الحلم تقلق عليه جازية كثيرا في غيابه، وأصبحت تحبه

- "لالا سيدي أنا جازية كنت خايفة عليك بزاف "[4].

خداع جلول لزوجته جازية، استغراب خالد لسماع هذا الخبر فقال:

- "سبحان الله كنت حاسس... ما يستاهلهاش... أحك "[5].

كذلك لما اجتمعت لالة ميرا مع البطل وحفيدها وحشاني وطلبت منه أن يأتي بالآلة الموسيقية وظفت العامية.

---

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 40.

[2] – المصدر نفسه، ص 65.

[3]– المصدر نفسه، ص 140.

[4]– المصدر نفسه، ص 141.

[5]– المصدر نفسه، ص 143.

"جيب لي الإمزاد الكبير، اللي من جهة قبر سيدي خالد قال مسعود:

واش هذا راح يجيب الماء من تماسين؟ ...

بطيت[59] بزاف[60]، يا حشاني غير الخير يا ابني.

كنت أنظف الإمزاد من الأغبرة"[1].

هذا الحوار عكس لنا وعي الشخصيات في علاقاتها اليومية ومن المقاطع التي وظفت فيها العامية نجد :

- "كنت مع ولد خالتي خضرة نشوفو لسوام تع التمر والمواشي والأحصنة حتى ما يشمتوناش ، المهم متتوخرش بزاف"[2].

هذه المقاطع المقتبسة من الرواية عكست لنا تصويرا من مشاهد ثقافات المجتمع الجزائري واستعماله للعامي، ذلك أن توظيفها في الرواية جعلها تعد سمة الرواية المعاصرة.

فواسيني الأعرج وظف هاته اللغة داخل الرواية فأعطتها طابعا واقعيا ورمزيا يعكس ثقافة العامة من الناس، فجمع بين الفصيح والعامي وهذا التلاعب باللغة والانزياح أعطى بعدا وأفقا حداثيا جديدا وتجريبيا يعكس من خلاله تميزه وتفرده في التلاعب بالألفاظ ورؤيته الفنية الجمالية.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 151.

[2] – المصدر نفسه، ص 203.

فاللغة الفصحى تعتبر في التراث العربي لغة النخبة، وإدخال العامية في هذا السياق يعد فعل مقاومة رمزي وتجريبي يسعى إلى زعزعة المركز وإعادة الاعتبار للهامش اللغوي بوصفه حاملا للمعنى.

فتوظيف العامية داخل الرواية يكسر أفق التوقع لدينا كقراء، حيث أنتج لنا صوتا سرديا بديلا، فجعل النص الروائي أكثر انغراسا في الواقع الثقافي و المحلي كما أنتجت لنا تعددا في مستويات اللغة وكسرت الانسجام الخطي للسرد؛ ما يعد تفكيكا متعمدا لبنية السرد الموحدة وفتحا لبنية هجينة تجرب التعبير عن الواقع من زوايا متباينة.

كما أن توظيف واسيني الأعرج للعامية لم يكن غرضه من ذلك التلطيف والتزيين بل التعبير عما كان يجري بمقام سيدي وخالد وبسكرة بصفة عامة من ظلم وهيمنة القبيلة وسلبها لحرية بناتها فهذا التوظيف جعل من العامية أداة تفجير دلالي لا مجرد تنميق فقط.

ومن جهة أخرى لاحظنا توظيفه لبعض الألفاظ كحنا ديالي بابا، واووووو هذه الكلمات لا تنتمي إلى اللهجة البسكرية فالمؤلف أحيانا ينسى البعد المحلي والطابع الذي يكتب فيه، فثقافته المحلية فتؤثر عليه إما بشكل أو بآخر ، ومن جهة أخرى ربما أن هذا التداخل في اللهجات جاء بمقصدية والكاتب أراد أن ينتزع حيزية من منطقتها ويعطيها بعدا وطنيا وعالميا، أو ربما المقصود أن قصة حيزيا هي الظاهرة فقط، وهناك

بنات أخريات يعانون في صمت لكن لو كتب واسيني نفس القصة ولم يغير فيها لكانت هاته الكتابة جميلة والتجريب أجمل.

وعليه نستنتج أن توظيف العامية تجريبا يعني تجاوز النظرة التقليدية للغة ، وتحويل النص إلى فضاء تتصارع فيه المستويات اللغوية ، وتنبثق من خلاله هويات متعددة وتكسر الحدود ما بين الفصيح والعامي فتجاوزت النحو والصرف لتعبر عن البيئة التي تعيش فيها الشخصيات.

ومن ناحية أخرى لاحظنا الامتزاج الكبير ما بين اللغة الفصحى والعامية خاصة في المقاطع الحوارية، هذا ما يحد من مقروئية الأعمال، فلكل مجتمع لهجة معينة والإكثار من توظيفها يجعل القارئ يستنفر من القراءة ؛لكن يستحسن توظيفها في الأمثال الشعبية والنكت والأحاجي.

3- اللغة الأجنبية :

يعتبر توظيف اللغة الأجنبية في العمل الإبداعي بصفة عامة وفي الجنس الروائي بصفة خاصة من تقنيات التجريب الروائي التي ساهمت بدورها في إثراء العمل الأدبي والإسهام في إثراء القاموس اللغوي للقارئ.

فاللغة الفرنسية من مخلفات الاستعمار التي مازالت في خطابات الجزائريين وهذا ما نجده يتجلى واضحا في رواية واسيني الأعرج كما هو موضح في المقاطع التالية:

- "استمتع فأنت في حضن أمنا الأولى الصحراء

Profitez, Vous êtes dans Les bras de notre mère première, Le Sahara"[1].

كما جاء

● " [44]Madame Butterfly (titre original en itatcen: Madama Butterfly, en API: [ma da :ma' Batterflai]) est un opéra italien en deux ou trois actes de Giacono Puccini, Sur un livet de luri IIIica et de Giuseppe Giacosa, représenté pour la première fois le 17 février 1904 à la Scala de Milan "[2].

● Uromastyx"[3] " التي تعني السحلية شوكية الذيل.

● الأميغا 6- الأميغا 9.[4]

● عنوان صورة للفتاة النافسة التي التقطهاجول شارل كليمون توبان:

" Photo prise Par Bomba junior en 1878, jeune bédouine avec bébé " La Nafsa "[5].

تهميش لاسم الفنان جول شارل كليمون توبان:

الفنان الفرنسي (1932، 1836) " jules charges clément Taupin

● ولد في 8 أوت 1864"[6].

● "ستندار"[7].

---

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 203.

[2] – المصدر نفسه، ص 91.

[3] – المصدر نفسه، ص 122.

[4] – المصدر نفسه، ص 122.

[5] – المصدر نفسه، ص 260.

[6] – المصدر نفسه، ص 261.

[7] – المصدر نفسه، ص 127.

- أبيرا "TARGUY"[1]

- "الليبريتو " وتعني الكتيب الذي يحتوي على القصة في أفقها المرسيني الأبيرالي حيث لا توجد أوبرا دون ليبريتو " Li bretto " وهي كلمة إيطالية.

فقد دمج الروائي اللغة الأجنبية مع الفصيح والعامي مما خلق توترا لغويا يجعل القارئ أكثر انتباها ووعيا باللغة لا المضمون فقط، كما أن هذا التوظيف يعكس الازدواجية الثقافية التي يعيشها الفرد الجزائري نتيجة الاستعمار ،فقد عمل توظيفها على تفكيك النسق الأحادي فلا يعد مزجا شكليا فقط ؛بل هو تفجير لنسق اللغة الموحدة .

فتوظيف اللغة الأجنبية في الرواية يعد مظهرا من مظاهر التجريب اللغوي والأسلوبي، قد ساهم في تعميق السرد، وعكس من جهة أخرى ثقافة المؤلف وسعة إطلاعه.

4- شعرية اللغة :

اللغة الشعرية لغة الروائيين المعاصرين جنحوا إليها في كتاباتهم وأصبحت تسيطر على متون رواياتهم، "يعرفها جون كوهن "Jean cihen " هي الانزياح عن لغة النثر

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 118.

باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة "[1]ذلك أن اللغة العادية تتعرض للانزياح والانحراف واللغة الشعرية من خصائصها الفنية الوزن و القافية.

دخلت اللغة الشعرية الفن الروائي لتخلص السرد من لغة النثر وتعيد له إيقاعه وتراكيبه، فهي لغة معبرة عن "خلق المعادلات الروحية والفكرية لأنها المسلك التعبيري الأمثل الذي يؤدي وظائف جمالية عدة" [2]من وظائفها تقديم وصف للشخصيات والمكان والمشاعر والأحاسيس و توظيف الروائيين لها هو "انعتاق من تقاليد الكتابة القديمة التي كبلت الرواية الكلاسيكية، فاللغة الشعرية فتحت لها مجال التجديد والتجريب دون أن تفقدها خصائصها الجوهرية"[3].

فقد لجأ واسيني الأعرج إلى توظيف هذا النوع من اللغة في روايته إذ يعد هذا الاشتغال تجديدا لثقافة النص وإبراز لمضامينه الجمالية وإضفاءٌ لغوي جديدٌ لها منحها نبرات إيقاعية يحسن وقعها في نفس المتلقي .

كما اختار الألفاظ بدقة ومزج ما بين لغة النثر والشعر في صورة جديدة فاعتبرت تقنية تجريبية داخل نصه، ومن أمثلة ذلك نجد:

---

[1] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 4.

[2] – ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015، 82.

[3] – المرجع نفسه، ص 193.

- **"كيف لك أن تتخلى عني وتنام في حريق الخوف**

  أي قلب وضع بيننا غيمة الغياب

  كيف تغمض عينيك لكيلا ترى دمي وأوجاعي

  عزوني ولا تنسوني"[1].

- "هنا تنام الغزالة الذبيحة التي أكل لحمها الذين أنقذوها من فكاك الضياع التي كانت تطاردها"[2].

فنزوح الروائي إلى هذا النوع من الكتابة يكشف عن مدى كسره للقوالب الجاهزة التي اعتمدتها الرواية، ومحاولته التجريب في الشكل والمضمون.

- "الغزالة الزرقاء، وهي تركض في المرعى وتقفز عنها أشرقت الشمس عينيها الأشعة القوية ولم يعد يرى إلا ظلها الذي كان يحمل عطر حيزيا"[3].
- "فجأة أصبحت السماء قاحلة كأنها سماء الواحات"[4].

"كان الناس نيام، ظلمة ناعمة، تغطي المكان"[5].

---

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 90.

[2] – المصدر نفسه، ص 131.

[3] – المصدر نفسه، ص 105.

[4] – المصدر نفسه، ص 225.

[5] – المصدر نفسه، ص 79.

- "جيء بحيزية ملكة الظل، من وادي التل، الذي كانت تعيره المياه شتاء قبل أن يجف،ولا يتحرك بجنون إلا مع السيول"[1].
- "ما زال دمها عالقا بالحيطان، ودمها في كل مكان"[2].
- "السعادة تقف على رأس شوكة، والحزن ينام في حضن وردة"[3].
- "كانت الشمس على حاقة المغيب الأخير، تخترق بقايا أشعتها عراجين النخيل".
- "بدأت الشمس تنزل نحو المغيب وتتخفى جزئيا وراء سعف التخيل"[4].

من خلال الأمثلة الموضحة أعلاه استخدام الكاتب لهذا النوع من اللغة عزز التجريب على مستوى اللغة فاستخدامه للجمل القصيرة المكثفة أو الطويلة المتدفقة منح إيقاعا شعريا للرواية، واعتماده على الاستعارات والتشبيهات والتكرار كسر السرد الخطي منح الرواية نفسا شعريا يجعلها تجريبية في بنيتها الأسلوبية .

كما وظف واسيني بعض العبارات وعمد تكرارها كونها صورا بلاغية مكثفة تجعلنا نتباين في تأويلها، فاللغة التي وظفها ليست وسيلة بل غاية في حد ذاتها، كتب بصوت شاعر يتقمص دور الراوي ، فالسارد في هاته الرواية لا يروي فقط بل يحس ويشعر ويستشعر .

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 157.
[2] – المصدر نفسه، ص 157.
[3] – المصدر نفسه، ص 159.
[4] – المصدر نفسه، ص 185.

ومنه نستنتج أن اللغة كائن حي وليست مجرد أداة تقنية غرضها نقل الأفكار، والرواية ليست خطابا سرديا بل حقلا للكتابة الشعرية.

ثالثا: التجريب على مستوى بنيتي الشخصية والمكان:

1– بنية الشخصية:

1–1– مفهوم الشخصية:

اختلف الدارسون وتباين المنظرون في تحديدهم لمفهوم الشخصية وضبطه تحت تعريف واحد، نظرا لاختلاف الرؤى والمناهج التي اعتمدوا عليها هذا ما جعل المعاجم لا تجمع على تعريف واحد، فبعضهم قال أن "الشخصية تجمع "الشخص" الذي يتخيله كاتب الأثر"[1] ومعاجم أخرى وسعت هذا التعريف خارج الأدب ليشمل الحيوانات المشخصة فأصبحت "الشخصية هي ما يمثل في القصة أو الشريط أو غيرهما، من شخوص وحيوانات مشخصة"[2].

كما ترتبط عناصر البنية السردية بالشخصية ارتباطا وثيقا فهي التي تدير الحدث وتحرك داخلها الزمان والمكان " فالشخصية هي المألوف تكاد تلعب الوظيفة الكلية فليس منا من يحق وجوده إلا بها ومعها، فهي كل شيء في أي عمل لا سيما إذا كانا بنية سردية كلاسيكية "[3] "فالوظيفة الكلية لا تكون إلا لها وما العناصر الأخرى إلا مظاهرة

[1] – الصادق الناعس بن قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ط1، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 2009، ص 188/ 189.

[2] – المرجع نفسه،.189

[3] – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص 127.

لها، أو راكضة في سيلها، أو دائرة في قلبها، فلا الزمن زمن إلا بها ومعها، ولا الحيز الحيز إلا بها فهي من تحتويه وتقدره لغاياتها"[1].

فالرواية الكلاسيكية أعلت من شأن الشخصية واعتبرتها أداة فنية التي يوظفها المؤلف لوظيفة هو مشرئب إلى رسمها، فهي إذن "شخصية البنية قبل كل شيء بحيث لا توجد خارج الألفاظ، بأي وجه إذ لا تعدو أن تكون كائنا من ورق "[2].

ومنه تعتبر الشخصية الدعامة الأساسية للعمل الأدبي فلا يقوم الخطاب السردي إلا بها، وفي هذا يقول بشير بوحيرة محمد "الشخصية هي العنصر الأساسي والعمود الفقري داخل الخطاب السردي" [3] فهي محرك فعلي لعملية الخلق الأدبي كما يراها لطيف زيتوني بأنها مجموع الكلام الذي يصفها وينقل أفكارها ويصور أفعالها.

وعليه نظرا للتطورات المعاصرة التي تلاحمت مع التجديد والتجريب، ساهمت في تطور عناصر السرد، "ولم تهتم لبنية الشخصية، فأعطتها أذنا صماء، وعينا عمياء فلم تكد تأبه لها، بل بالغت في إيذائها وفي التضئيل من مكانتها التي تربعت عليها لعصور،

[1] – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق.

[2] – عبد الملك مرتاض، القصة الجزائري المعاصرة، (دط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 67، 68.

[3] – بشير أبو حيرة محمد، الشخصية في لرواية العربية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 05.

لكن الرواية التجريبية لم تعرها اهتماما، واعتبرتها مجرد رقم أو حرف أو مجرد اسم غير ذي معنى"[1].

فقد تطورت الشخصية داخل الرواية واختلفت عما كانت عليه سابقا، وأصبحت تعرض عبر طرق مختلفة كأن تقدم عبر الحوار، أو شخصية تقدم شخصيته أخرى، أو أن القارئ هو من يستخرج مواصفاتها وهذا ما يدخل في نطاق التجريب الروائي.

1-2- شخصيات الرواية :

أ- الشخصيات الرئيسية :

هي المحرك الأساسي في الرواية تحظى بحضور كبير واهتمام من طرف الراوي حيث يوليها أهمية دون غيرها من الشخصيات، وهذا ما نجده في رواية "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا " :

خالد : هو شخصية رئيسية في الرواية واحتكر مسار الأحداث خاصة في الفصل الأول والثاني و حتى الجزء الثالث من الفصل الثالث، فهو كاتب وموسيقي ذهب لمقبرة سيدي خالد في 24 سبتمبر 2023كمرة ثانية، فالمرة الأولى كانت في 24 سبتمبر 1973 ذهب للبحث عن قصة حيزيا التي راودته في الحلم كثيرا فشعر بثقل هذا الكابوس فذهب إلى بسكرة (مقام سيدي خالد) حيث تقيم لالة ميرا التي تملك مفاتيح الحكاية ليكتب أوبرا حيزيا.

[1] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 48.

"جئت أشكر الأموات وأترحم عليهم وتحديدا مكان عرض الأوبرا في الواحة وأعود إلى العاصمة لا شأن أخر لي ،لقد منحني هذا المكان أجمل ما حلمت به "أوبرا حيزيآ"[1].

وقد سماه أباه خالد تبركا بمقام سيدي خالد.

لالة ميرا : اسمها الحقيقة "تمّالا " وتخفيفا لاسمها أصبحت أميرة، ثم لالة ميرا فهي ابنة حيزيا وسعيّد، ربتها القايمة خالة أمّها، شكلت شخصية رئيسية داخل الرواية كونها تحمل قصة حيزيّا والراوي لها، امرأة طاعنة في السن تقيم بمقام سيدي خالد ببسكرة تنتظر من تحمله سرّ أمّها " تترك شيئا للصدفة وهي محملة برسالة ثقيلة لم يعرف تفاصيلها أحد"[2].

حيزيّا : هي الشخصية التي تدور حولها الأحداث والرواية كلها، كانت امرأة مثقفة ووفية لحبّها (سعيد)،محبّة للفروسية لها حصان اسمه " الأبقع "، وهي ابنة شيخ القبيلة " أمها عيشة وابنتها تمالا ، قتلت يوم زفافها بسمّ العقرب من طرف نساء قبيلة "بن ڤانة "، " شربت العروس حليب الوفاء للمرة الثانية تحت زغاريد الأم والخالة وشابات القبيلة ... استمر العرس والأفراح والزغاريد في قمة الضجيج، كانت حيزيا مثل دمية ...بدأت ترتجف بسرعة وأسنانها تصطك وجسدها يبرد، السائل الأصفر

[1] – واسيني الأعرج حيزيا، زفرة الغزالة الذبيحة، كما روتها لالة ميرا، ص29.

[2] – المصدر نفسه، ص141.

الذي كان ينزل من فمها أصبح أكثر حمرة ودكنة وسوادا صرخت إحدى النسوة يا ويلي هذا مفعول سمّ العقرب سمموها ...حيزيا تموت ... حيزيا ماتت"[1].

ب- الشخصيات الثانوية :

هي شخصيات نجدها إلى جانب الشخصيات الرئيسية تشارك بدورها في الأحداث وتؤثر على سيرها، من شخصيات رواية واسيني الأعرج نجد :

مسعود : هو ابن " نجمة " جدته " تمالا" ساعد خالد للوصول إلى قصة حيزيا وأعطاه الوصايا السبع لتمنح له لالة ميرا سرّ الحكاية " فعندما وصل مسعود للمقبرة قال له جملة واحدة: " اتبعني، توكل على الله وعلى الولي الصالح هي تنتظرك لا تثقل عليها بالأسئلة، احفظ الوصايا السبع التي زودتك بها، لا تركب رأسك ولا تدخل معها في عناد"[2].

جازية : زوجة جلول تعمل خادمة بمقام سيدي خالد للالة ميرا، تزوجت في عمر السادسة عشر، خدها زوجها " بقيت في المقام غضبا من جلول لأنها اكتشفت أنه متزوج عليها امرأة أخرى كانت له علاقة بها "[3]، كانت امرأة جميلة أعجب بها خالد كثيرا.

---

[1] – واسيني الأعرج حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص290، ص291، ص292.

[2] – المصدر نفسه ،ص 36.

[3] – المصدر نفسه، ص 142.

1. **ربيحة** : عجوز طاعنة في السن تقوم بتوليد نساء القبيلة كانت تربطها علاقة بحيزية وأهلها " قالت حنا ربيحة بلغة قليلة ووضوح، شوفي بيني وبين عائلتك أواصر الدم، كلكن مررتن على يدي كنت قابلة لأمي، خالتك ربي معطاهاش"[1].

2. **القايمة** : خالة حيزية وهي من ربت تمّالا ابنتها ودفنت ذهب ابنة أختها عند ضريح سيدي خالد.

3. **عيشة** : زوج أحمد بلباي وأم خيرة وحيزية.

4. **ابن قيطون** : شخصية مثقفة جمع ما بين الدين والشعر والفقه كان يدرس حيزيا بأمر من والدها " يا معين همهم محمد بن قيطون " سي امحمد " كما تسميه عائلة بلباي كلّها، شرف كبير يا سيدي التعلم مهنتي المفضلة وهي مهنة كبيرة ترتفع بصاحبها درجات أمام الله"[2].

5. **أحمد بلباي** : والد حيزيا، وشيخ القبيلة لعب دور الأب الصارم المتعصب لرأيه لا يهمه سوى أمر القبيلة حيث يقول "الموت ولا قبول تزويج ابنتي من أخيها، تحب القبيلة يا السي امحمد تحني إلى عرّة الناس".[3]

[1] – واسيني الأعرج حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 219.

[2] – المصدر نفسه، ص 183.

[3] – المصدر نفسه، ص 299.

ج- الشخصيات المشاركة:

هي الشخصيات التي يكون حضورها ضئيلا جدا داخل السرد، كأن تقوم بمساعدة أو شكر لمرة واحدة، وينتهي دورها ومن أمثلة ذلك في رواية حيزيا نجد:

- **حشاني:** خادم لالة ميرا في مقبرة الذواودة قضى عمره يحفر القبور بحثا عن ذهب حيزيا "حشاني ظل سجين وهمه الكبير، فقد قضى عمرا يركض وراء ذهبها، الوهم لا شبيه إلا صاحبه ويقوده نحو التهلكة التي لا يعيشها أحد غيره"[1].
- **حمودة:** مدير الفندق الذي نزل به خالد " كيف غاب حمودة، مدير الفندق الذي رحب به كثيرا عندما دخل إلى النزل لأول مرة"[2].
- **سالم:** حارس الفندق" سالم خويا لا تثقل على الرحيل، أتركه يذهب لينام، أمامه رحلة شاقة غدا"[3].
- **عبد الله السراج:** مهنته في القبيلة تجهيز الأحصنة أيام الحروب والغزوات" ثم التفت نحو عبد الله السراج الذي رافقهما لترتيب السباق"[4].
- **سعيد:** ابن عم حيزيا الذي توفي والدها ورعاه أحمد بلباي، فتربى مع ابنة عمه وأخيها ومنع من الزواج بها كونه رضع مع خيرة أختها.

---

[1] – واسيني الأعرج حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 22.

[2] – المصدر نفسه، ص 88.

[3]– المصدر نفسه، ص 83.

[4]– المصدر نفسه، ص 170.

- **مصطفى:** خال سعيد كان قريب منه، أتى إلى أحمد بلباي وطلب حيزيا منه لابن أخته "سعيد" لكن لم يقبل أبوها به.
- **أمادو جينييرو:** عسكري فرنسي اسمه أحمد بامبا حبيب الله قام بتصوير حيزيا في زفافها فقد كان مولعا بالتصوير وسمى الصورة بحمام العروس وهي الصورة الموجودة على غلاف الرواية.
- **مباركة:** خادمة حيزيا، " نزلت حيزيا من أعلى الجحاف برفقة أمها وخادمتها مباركة"[1].
- **ضرغام:** رجل مبارزات تبارى مع سعيد "مكان المبارزات التي يفضلها ضرغام، كان سعيد... ضحك وهو يظن أن ضرغام كان يسخر فقط، لكن عندما دفعه بكل قواه إلى الوراء عرف أن ضرغام لم يكن يمزح"[2].
- **سراب:** اسم امرأة، لكنه ولد يدرس السنة السادسة طب " أمه سمته كذلك، لأنها كانت تريده بنتا وربته بشعر طويل مثل البنت"[3].
- **سيدي عبد الرحمان المجدوب:** صاحب الكلبين حام وسام يعمل على نقل المخطوطات التي كتبها محمد بن قيطون , التقى به خالد لما ذهب إلى صحراء بنعاد "سيدي عبد الرحمان المجدوب... هذه الدابة المحملة بكل هذه الكنوز"[4].

---

[1] – واسيني الأعرج حيزيا، زفرة الغزالة الذبيحة، كما روتها لالة ميرا، ص 202.

[2] – المصدر نفسه، ص 204، ص 205.

[3] – المصدر نفسه، ص 143.

[4] – المصدر نفسه، ص 109.

- **بيغمي:** الشخص الذي ساعد خالد في رحلته للحصول على جمجمة وجلد الغزالة الذبيحة ويدعى آكا " من أين خرجت؟ شكرا لك يا عزيزي آكا، من العدم أرى كل شيء ولا يراني".[1]

من خلال ما سبق نستنتج أن الشخصيات لعبت دورا كبيرا في الخطاب السردي، فهي ركيزة أساسية داخلية، وهذا ما لمسناه في المدونة فقد كان اختيار الشخصيات بدقة، كما أن المؤلف استدعى بعض الشخصيات التاريخية كشخصية حيزيا التي تعتبر شخصية مرجعية حملتها الذاكرة الشعبية داخل ثناياها وتغنى بها الشعراء داخل قصائدهم، وحضرت في ليالي السمر، ونقل قصتها العام والخاص، إلا أن الروائي أعاد تشكيل حكايتها وفق ما رآه وليس وفق ما دونه التاريخ .

[1] – واسيني الأعرج ، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كم روتها لالة ميرا ، ص 100.

نحاول تصنيف شخصيات الرواية في جدول لتتضح الصورة لنا أكثر:

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الشخصية المشاركة
- خالد - لالة ميرا - حيزيا	- مسعود - جازية - ربيحة - القايمة - عيشة - ابن قيطون - أحمد بلباي	- حشاني - جلول - حمودة - سالم - عبد الله السراج - سعيد - مصطفى - مباركة - ضرغام - سيدي عبد الرحمان المجدوب - بيغمي - سراب - حليمة - الزايخة - أمادو جينيرو (عسكري فرنسي) - موسى الدرقاوي - فرانكلين بينكيرتون - غويسبي روميو

راهن واسيني في الرواية فاعتمد على تقنية تكثيف الشخصيات بطريقة فنية، يرمز من خلالها إلى التاريخ الذي أعاد نسجه هو وليس ما نقلته الذاكرة الشعبية، فهو يرى أن حرية المرأة لا محل لها داخل نظام فحياتها تذهب خدمة له وللمشيخة.

كما ركز الكاتب كذلك على الجانب الداخلي للشخصيات (جانبها الذهبي والشعوري) وهذا ما يعرف بتيار الوعي فهو تقنية وظفها الأدباء المعاصرون متخذين من التجريب موضوعا لأعمالهم الإبداعية، متمردين على الجنس الروائي كاسرين بذلك النمط التقليدي فالتجريب قوامه التفرد والتباين.

فقد عمل واسيني على تعدد الأصوات واستدعاء الشخصيات التاريخية والأدبية ليغلب الطابع التوثيقي على الرواية فشخصية حيزيا في الرواية ليست شخصية حاضرة بالفعل في حكاية باحث الأوبرا بل طيف مستعاد، وصوت غائب يستحضر لإعادة بعثه من جديد، حضورها الغائب يمنحها بعدا ميتافيزيقيا ويحولها إلى فكرة وخطاب أكثر من كونها شخصية مرسومة التفاصيل، فهذا ما يدرج في الشخصيات الرمزية المفتوحة على التأويل.

كما عمل على دمج الشخصية بالمكان حيث أصبحت هذه الأخيرة جزء من الفضاء السردي و محكومة بلغة تتشكل بها وتشكل فيها، على سبيل الذكر سيدي خالد هو شخصية في الرواية ارتبط اسمه بالمقام فأصبح يطلق عليه بمقام سيدي خالد , واسم

البطل كذلك خالد هذا الإسقاط لم يكن عشوائيا بل كان بوعي ومقصدية من قبل المؤلف بل أراد أن يمنح البطل بعدا أسطوريا ليعيد إحياء الحكاية التراثية ويوثق لقصته التي نسجها.

كما أن هذا التماثل ما بين الشخصية المحورية والمقام يعكس الإرث الروحي والثقافي؛ وما هو إلا امتداد للذاكرة الشعبية، فشخصية خالد تتداخل فيها الأزمنة لإعادة كتابة الماضي واستحضاره، يعيش حالة انفصام زمني، نصفه في زمن حيزية ونصف في الزمن الراهن، هذا النوع من التوتر يجعل من البطل شخصية عابرة للحدود الزمانية، هذا النوع من الممارسة يعد شكلا من أشكال التجريب السردي.

فعلى مستوى التسمية لا يمكن إغفال التماثل بين اسم الشخصية الرئيسية واسم المقام فهذا التكرار الظاهري يخفي وراءه استراتيجية سردية دقيقة، قوامها توسيع الدلالة وتكثيفها، فاسم الشخصية يتحول إلى رمز يتماهى مع الذاكرة الشعبية.

فالتجريب على مستوى بنية الشخصية لا يعني الفوضى السردية، بل هو إبداع من طرف المؤلف وإعادة لكتابة التاريخ ومساءلة التراث والماضي في ضوء أسئلة الحاضر فواسيني يعيد تأليف قصة حيزية من جديد، ويزعم أن العاشق الحقيقي لحيزية هو محمد بن قيطون وقد استعان بشخصية سعيد كقناع فقط؛ هذا من وجهة نظره فنحن سمعنا عكس

ذلك على حسب ما نقتله المرويات الشعبية التي تثبت أن سعيد هو العاشق الحقيقي لابنة عمه ولكن من يطلع على أبيات القصيدة يدرك أن بن قيطون هو العاشق الحقيقي.

1-3-أهمية الشخصية:

تلعب الشخصية دورا مهما في تشكيل الخطاب السردي وهي من "تصطنع اللغة فتستقبل الحوار وتصطنع المناجاة وتصف معظم المناظر التي تستهويها، وتنجز الحدث وتنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها أو أهوائها وعواطفها، وتقع عليها المصائب وتتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنوء بها ولا تشكو منها، وهي من تعمر المكان وتملأ الوجود صياحا وعجيجا وتتفاعل مع الزمن فتمنحه معنا جديدا"[1].

كما أن للشخصية الروائية أهمية كبرى بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين، فهي تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونته التي ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك فالشخصية قادرة على مالم يقدر عليه أي عنصر آخر من البنية السردية .

كما باستطاعتها تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي فيجعلها في وضع جيد فبواسطتها يمكن تعبئة أي نقص وإظهار أي عيب يعيشه المجتمع فهي تكشف عن الواقع.

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 91.

فمن خلالها يستطيع المؤلف التحدث عن تجربته ويحمل شخصياته مسؤولية ما يقول، فهي بمثابة وسيلة يرتدى الراوي من خلالها قناع التعبير والكشف وتعرية الواقع.

2- بنية المكان:

2-1- مفهوم المكان:

لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح (الحيز) مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (space ; expace) في كل كتاباتنا الأخيرة وقد حاولنا أن نذكر في كل مرة عرضنا فيها لهذا المفهوم علة إيثاره (مصطلح للحيز وليس الفضاء) " الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، مصطلح الفضاء قاصر بالنسبة لمصطلح الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا يتصرف استعماله إلى النتوء، والوزن والنقل، لكن المكان الذي نقف عنده في العمل الروائي، لا على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[1].

فالمكان هو أحد العناصر الأساسية المشكلة لبنية النص الروائي، فهو القالب الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات وقد اختلف الأدباء في ضبط مفهوم واحد له، فذهب بعضهم إلى" أن المكان هو الأساس في السرد باعتبار ذلك الأخير بحاجة ماسة له"[2].

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 121.

[2] – الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص 101.

فيرى البعض أن " مجموع هذه الأمكنة هو ما نطلق عليه اسم فضاء الرواية كون الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، فالأماكن المتفرقة المتمردة خلال مسار الحكي هي العناصر المكونة للفضاء"[1].

ومنه فالمكان جزء من الفضاء لأنه لا توجد دراسات فصلت ما بينه وبين الفضاء ذلك أن الفصل الذي بينهما يجعلهما متباينان فيما بينهما، فالفضاء الروائي هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا.

إذ يعد المكان مكونا محوريا في بنية السرد فلا يمكن تصور حكايته دونه ، يعرفه الباحث السيميائي لوتمان بأنه " مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، الحالات، الوظائف أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية (مثل الاتصال– المسافة)"[2].

و يذهب محمد بوعزة أن المكان الواقعي يتحدد بعلاقاته ومفاهيمه المكانية فإن المكان الروائي بالمقارنة بالمكان الواقعي–إضافة على أبعاده المكانية – يتميز بكونه:

[1] – حميد الحميداني، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)،ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص 64.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010، ص 99.

- **فضاء لفظي:** لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء بامتياز يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح ، أي أن كل الأمكنة التي ندركها بالبصر أو السمع فهو فضاء موجود من خلال الكلمات فقط.
- "**فضاء ثقافي:** إن تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله فضاء ثقافيا أي أنه يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر، التي نستطيع التعبير عنها.
- **فضاء متخيل:** يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة تتضمن أحداثا وشخصيات، فيكتب معناه و رمزيته من العلاقات الدلالية التي تضفيها الشخصيات عليه في فضاء السرد إلى جانب بنيته الطبوغرافية يملك جانبا حكائيا"[1].

فيعتبر " عنصرا فاعلا ومكونا جوهريا للرواية فلم يعد موقعا للحدث ولا بعدا جغرافيا لحركة الشخصيات " [2]فالرواية يشكل فيها دعامة أساسية ففيه تتحرك عناصر السرد.

وعليه فالمكان عنصرا شكليا وتشكيليا " لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية كما لا يعتبر معادلا ثنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على

[1] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم ، ص 100.

[2] – غنية بوبيدي، مظاهر التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية رواية " البيت الأندلسي لواسيني الأعرج أنموذجا، ص 52.

أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي "[1].

فأصبح يلعب دورا جماليا داخل النصوص الإبداعية لا مجرد حيز تقع فيه الأحداث كانت "الرؤية السابقة له محددة باحتوائه على الأحداث الجارية، فهو الآن جزء من الحدث وخاضع خضوعا كليا له، فهو وسيلة فاعلة فيه وفي وتاريخه "[2].

فالرواية التجريبية جعلت منه عنصرا يثري حبكة الرواية ويعيد إنتاج الأبعاد تخييلية جديدة، متجاوزا بذلك بعد التشكيل الهندسي بل يتضح للقارئ من خلال تأملات ذاتية وعلاقة الشخوص به، لذا لا يصبح مجرد غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني ، فذلك التداخل الحاصل بينه وبين بقية العناصر هو ما يعطيه بعدا جماليا.

فهذا العنصر يمثل الوحدة الأولى للكتابة المدهشة والرقعة التي تتم فيها عرض اللحظة السردية والمشهد السردي فهو " مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والأشكال والصور والدلالات المتغير التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة "[3].

---

[1] – أحمد طاهر حسين وآخرون، جماليات المكان،ط2، دار قرطبة، 1988، ص 03.

[2] – المرجع نفسه، ص 17.

[3] – باديس فوغالي، الزمان والمكان الشعر الجاهلي، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص 175.

فهناك البعض من الأدباء اشترطوا تيمة جذب المكان للقارئ عبر الخيال " الذي ينجذب نحو الخيال فلا يمكن أن يبقى المكان ذا حدود فقط عاش فيه بشر بشكل موضوعي بل يجب أن يدخله الخيال لأنه يكثف الوجود في الحدود، كما توضح الجمالية بالصور لتكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية "[1]، ذلك أن المكان يرتبط بالإنسان يوظفه الروائيون لما يحمله من دلالات، وتفاصيل حول حياة الناس.

كما أنه لا يستطيع أي أديب أن يكتب دون ذكره للمكان " من المستحيل أن يكتب محلل النص السردي وأن يتجاهل الحيز، فقد يختصه بوقفة قد تطول أكثر مما تقصر، كما أنه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز، فالحيز مشكل أساسي في الكتابة الحداثية "[2].

إذا نظرنا إلى الروائيين المعاصرين الجدد وجدناهم قد " اعتمدوا على تقنيات جديدة في الحيز الروائي كالتقطيع والانطاق والأنسة والتشخيص، فالحيز غالبا ما ينظر إليه من الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية، كأنه حلة تتزين بها الرواية وتختال "[3]،استعمال معظم الأدباء لهذه التقنيات التجريبية أعطت طابعا جماليا للرواية ومنحت دورا آخر للمكان، حيث خرج من عباءة الرواية التقليدية ليرسم لنفسه مكانة داخل الأعمال الأدبية.

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسة، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984، ص 31.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث تقنيات السرد)، ص 122.

[3] – المرجع نفسه، ص 122.

2-2-بنية المكان في الرواية:

والآن نذهب إلى تصنيف المكان في الرواية (الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة):

أ- الأماكن المفتوحة:

تلعب أهمية بالغة في النص الأدبي تتحرك فيها الشخصيات فهذه الأماكن تعكس لنا بنية الانتماء بينها وبين أفراد المجتمع "فهي مسرحا لحركة الشخوص وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي نجد فيها الشخصيات نفسها، كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة "ف[1]الأماكن المفتوحة أماكن لا حدود تضبطها يشعر الإنسان بالراحة فيها ويحس بالحرية أثناء تنقله وهذا ما سنوضحه في الرواية :

- **الصحراء:** تعتبر مكانا مفتوحا جرت فيه معظم الأحداث وقد خصص الروائي صحراء بسكرة بالضبط كونها منطقة صحراوية يغلب عليها الطابع البدوي، فشخصية خالد تحركت داخل هذا الفضاء، فقد كان معجبا بها من ناحية سحرها الطبيعي وهي المكان الذي يحمل قصة حيزيا، قصة حركت الجميع، ودونتها الذاكرة الشعبية " كل شيء، بدأ في ذلك الخريف الماطر، في صحراء الزيبان، في يوم الإثنين سبتمبر من سنة 1973 عندما قرر خالد أن يذهب نحو لالة ميرا، ذكره والده في العديد من المرات بأن حيزيا ليست بعيدة عن العائلة فهي من نفس الشجرة الجافة"[2].

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 40.

[2] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 30.

فالصحراء عادة ما توحي للتيه والضياع لكنها في الرواية كانت مسرح للحب والفقد في آن واحد، تحمل في أعماقها تاريخا عاطفيا وإنسانيا، تحمل جسد حيزيا بين رمالها، فهي مكان تتجسد فيه الذاكرة وينبثق منه الرمز ليتكون وعليه فلا يمكن فصله عن نسق النص.

- **أعراس النخيل:** حيز مفتوح تشهد فيه القبائل مشاهد الاحتفال كما هو سجل يحتفظ بقصة حيزيا وسعيد، منطقة جمعت بين العنف والحب والحياة والفقد والحنان "أعراس التخيل؟ تماما مكان جميل كان يتبارى فيه الشعراء، من القديم يستمتعون بالشعر ومشروب اللاقمي المخمر وحبيباتهم، ويستمعون إلى الشعر مصحوبا بالآلات الموسيقية القديمة كالقصبة والرباب، والهجوج و القميري وحتى النسوي لأن واحة عرس التخيل كان يأتيها شعراء الصحراء كلها، ومنهم الترقيون الذين يحتفلون بالسبيبة في شكل راقص مدهش في اليوم السابع يتم انتخاب أهم شاعر صحراوي ويظل كذلك حتى السنة التي تليها "[1].

- **منطقة الزاب:** ذكرت منطقة الزاب في حوار دار ما بين خالد وسيدي عبد الرحمان المجدوب، ما جعلها تحمل البعد الأسطوري هي حملها لتاريخ حيزيا والمخطوطات التي كتبت فيها "أنا أنتقل في منطقة الزاب كلها وأرى ما ضاع من ذاكرة هذه الأمة، التي لا

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 134.

تعرف كيف تحفظ، ليس فقط تاريخها، ولكن أيضا نفسها من تلك يتربص بها، سيستغرب أكثر عندما تعرف مثالا، أين تم العثور على هذه المخطوطات "[1].

منطقة تتقاطع فيها الذاكرة والتاريخ والعلم.

- **الطحطاحـة:** فضـاء وأرض واسـعة، فلفظ الطحطاحـة يـدل علـى شـعبية الفضـاء حيـث تتبادل فيه الحكايات والنكت وتلقى فيه القصائد ويتبارى فيه الفرسان " توقفت القبيلة في الطحطاحة مكان المبارزات"[2].
- **تماسين:** واحة و حيز جغرافي واسع إنه ثورة للهدوء والجمال.
- **وادي التل:** فضاء طبيعي فيه انسياب داخلي يجمع ما بين الماء والدمع وبين الحقيقة والتلفيق " أوقفت سيارتي عند وادي التل، الذي يقال أن حيزيا لفظت أنفاسها الأخيرة على حوافه، حتى إن هناك من يسميه الوادي الناشف ولا قطرة ماء مع أن الطيور كانت تحلق في المكان مجموعات مجموعات"[3].

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روته لالة ميرا ، ص 111.

[2]– المصدر نفسه، ص 204.

[3] – المصدر نفسه، ص 99، 100.

- **كينبـا:** فضـاء مفتوح تـوحي إلـى عمـق الهويـة، كـأن المؤلـف يقـول أن الجنـوب كيـان جغرافي وروحي واسع " رأيت الغزلان أول مرة في حديقة الحيوانات في سفاري إلى كينيا، كل شيء كان حيا أمامي بجماله ورعبه "[1].
- **العاصمة:** مثلت الحداثة والتحرر مقابل الجنوب الذي مثل الانغلاق والتشبث والعيش في حكم العادات والتقاليد " مشى قليلا متجها نحو سيارته رباعية الدفع، نحو الفندق مصمما على العودة فجرا إلى العاصمة "[2]، مثلت العاصمة مكان للهدوء والحرية عند خالد.
- **مقبرة الذواودة:** تقع بسيدي خالد، بأراضي الذواودة وهم قبيلة عربية هلالية ذات تاريخ عريق، المقبرة التي دفنت بها حيزية لا تعتبر مكان الدفن فقط بل إنها تجسد الصراع بين قبيلة بن قانة وقبيلة ولاد بوعكاز، وصراع حيزية في ظل القبيلة وسلطة الأب "لاحظ خالد أن منطقة ذواودة اتسعت كثيرا ترسخت تقاليد كتابة الأسماء على القبور لحفظ الذاكرة "[3] وقد تعددت الأماكن المفتوحة كالعلمة سطيف، الهقار، الدوست، تونس وغيرها من الأمكنة.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزاة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 65.

[2]– المصدر نفسه، ص75.

[3]– المصدر نفسه ، ص24.

نستنتج أن المؤلف في توظيفه للأمكنة ، جعلها تتخذ صبغة رمزية وجودية ؛ فالصحراء مثلا تجاوزت بعدها الجغرافي وأضحت صحراء يعيشها البطل بداخله ،فمثلت الفراغ الروحي والضياع ورحلة داخل الذات لا يعرف منتهاها.

فالمكان عادة ما هو إلا وعاء للأحداث أما في الرواية التي بين يدينا فقد أدى وظيفة تعبيرية فكرية ، فعبر عن تمزق الذات واستحالة العودة ،وعبثية الزمن ،كما أن نظر خالد للسماء ليس فقط امتدادا بصريا بل هو انعكاس لروحه التائهة وعليه يتحول المكان إلى نص موازي يحمل البنية النفسية وشكلا من أشكال الترحال داخل الذات ، كما الأماكن المفتوحة مشبعة بمحمولات الذاكرة مثلا المقبرة ليست مكانا دالا عن الموت فقط بل هي تجسيد لحضور حيزية وابنتها .

ب-الأماكن المغلقة :

تحمل الأماكن في دلالاتها الدفء والحنان والأمان ومرات أخرى الخوف والضجيج لأنها " مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترتيب وحتى الخوف والتوجس، وهي ماديا واجتماعيا تولد المشاعر المتناقضة"[1] فالرواية التجريبية أخذت تطبيق تقنيات التجريب على المكان فجردته من دلالته وحملته بدلالة أخرى وهذا ما نجده في رواية واسيني الأعرج.

[1] – حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، 2007، ص 134.

- **مقام سيدي خالد:** يوجد ببلدية سيدي خالد ،استحضر المقام في الرواية يدل على السرديات المختلفة حول وفاة حيزيا ، وقد شكل مصدر أمان وراحة لدى الشخصيات فقد كان مكانا للراحة والحقيقة عندهم، على الرغم من أنه يوجد داخل المقبرة لكنه يتمتع بروحية عالية وهنا تتضح آلية المفارقة.
- **فندق الواحة:** مكان إقامة مؤقت للمسافرين، ينزل به الإنسان للراحة من التعب لكنه في الرواية كان مصدرا للخوف، لكنه في الرواية مثل الهلع فخالد راوده كابوس أثناء نومه وكانت روح الألماني الرجل الذي توفي في الغرفة التي رقمها (666) جاءت له ثم واصل رحلته نحو فندق الواحة "[1].
- **بيت النخيل:** مكان مغلق، كان يشكل مصدر الحب والسعادة لكل من حيزيا وسعيد فهو مكان لقياهما " بيت النخيل الذي كثيرا ما كان يرتاح فيه هو وابن عمها "[2].

وظف واسيني الأماكن المغلقة داخل الرواية كعوالم داخلية مغلقة مثلا مقام سيدي خالد يمارس دورا مزدوجا ، فمن ناحية هو مكان مقدس ومن ناحية أخرى هو منفتح روحيا على الذاكرة والغياب ، ما يجعل منه فضاء تجريبيا تنصهر فيه الذاكرة الجماعية بالحنين الفردي ويتحول إلى نقطة التقاء بين زمن الماضي و الحاضر .

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 76.

[2] – المصدر نفسه ، ص 181.

نذهب إلى الفندق عادة هو نزل إقامة مؤقت ينزل به الشخص للراحة لكن في الرواية مثل مصدر رعب لخالد؛ لما رأى الظل يقترب منه ثم ذهب إلى الغرفة ذات الرقم 666 التي قتل بها الألماني وعليه خرج المكان من دلالته ليؤدي دلالة مناقضة

استنتاجا لما سبق نلاحظ سيطرة الأماكن المفتوحة في الرواية مما يدل على التحرر من القيود الاجتماعية والظلم القبلي، فالصحراء، والواحات ،والمدن الكبيرة هي هروب من الأعراف وبحث عن الهوية والذات حيث جسدت لنا مفاهيم الحرية والتحرر.

أما المغلقة فدلت على القيود المفروضة من قبل المجتمع، فهذا التوظيف من طرف المؤلف قرب القارئ من فهم التاريخ والعادات والتقاليد وآلية المفارقة فيها جعلت القارئ أكثر إنتباها و وعيا .

لكن ما أثار انتباهنا أثناء التحليل هو التيه المعرفي الذي وقع فيه المؤلف فأحداث الرواية تدور في منطقة بسكرة منطقة جنوبية بامتياز تنمو بها التمور والنباتات الشوكية لكن إدراج المؤلف لشجرة الأرقان لم نجد لم تفسير أهاته تنمو في المناطق الجنوبية؟ كذلك تحدثه عن المقبرة الفولاذية نتيجة سقوط الطائرات في زمن الاستعمار فتراكمت بقاياها فيما بعد وأصبحت تسمى بالمقبرة الفولاذية ونحن لم نسمع بهذه الحادثة إطلاقا، كما أن الروائي ذكر بعض الأماكن الموجودة ببسكرة لكن توظيفها كان خاطئا في السياق فقد وصفها بالمناطق الزلزالية في حين لم تشهد بسكرة أي زلزال إلى يومنا هذا، ومنه فهذا التيه المكاني لا يمكن إغفاله فالمفروض أن يكون الروائي على دراية بالموقع الذي

يكتب فيه ، فوصفه للجو وأوقات الشروق و الغروب والشهيلي توضح زيارته للمنطقة؛ لكن هاته المغالطات في تصنيفه لبعض النباتات وبعض الحوادث تؤكد قلة معرفته ببسكرة.

2-3- أهمية المكان:

احتل المكان أهمية كبيرة في رواية واسيني كبقية العناصر الأخرى فساهم بدوره في تشكيل النص الروائي حيث " تنبثق أهميته كونه مرشدا إلى نماذج أكثر دلالة عن الحياة وإسهاما في تطور الإبداع، إذ احتل حيزا كبيرا وهاما داخل المتن الروائي، فلا الأحداث والشخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في فراغ فهو عنصر حكائي قائم بذاته إلى عناصر صرفية أخرى "[1]فهو الخلفية التي تقع فيها الأحداث.

كما أثر المكان في تشكيل الهوية الثقافية والنفسية والاجتماعية لشخوص الرواية كما عبر عن صاحبه حيث ارتبطت ثقافته ونفسيته به كما عكس لنا العادات والتقاليد الموجودة في الرواية لأهل بسكرة.

فالخطاب السردي يستثمر في المكان بوصفه فضاء للتخييل، فخرج المكان في الرواية من كونه خلفية صامتة ليغدو عنصرا دراميا تتقاطع فيه الأزمنة والرموز.

[1] – محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، ص 111.

يرى هنري ميتران أن " المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة "[1]، يستقيي المؤلف لرسم مكانه إما من الواقع أو من اللوحات والصور أي فن الرسم والتصوير، وهذا ما سنوضحه في تداخل الرواية مع الرسم التشكيلي بنوعيه.

وعليه نستنتج أن المكان آلية لإنتاج الدلالة، حيث توظف الأمكنة داخل الرواية وتشحن بدلالات ما هذا ما يجعلها تحمل معاني عدة.

[1] – حميد لحميداني، بنية النص السرد (من منظور النقد الأدبي)، ص 65.

ثالثا: تداخل الفنون في الرواية:

تمردت الرواية على فكرة نقاء الجنس وانفتحت على أشكال التعبير اللغوية وغير اللغوية، فأصبحت تتمتع بقدرة كبيرة على احتضان العديد من الأنواع الأدبية والفنون لتخلق مزيجا بين ما هو شعري وتشكيلي وأسطوري وتاريخي وسيميائي " عرفت هذه الظاهرة في الدراسات النقدية المعاصرة بتراسل الفنون حيث تعدى الفن الروائي اليوم من تداخل الأجناس إلى تراسل الفنون لتنفتح على كل الفنون البصرية والسمعية "[1] فاضمحلت فكرة نقاء الجنس لتتداخل الأجناس الأدبية فيما بينها.

كما أن تلاقح الأدب بالفنون هو تجسيد لروائع الفن العالمي كالفن التكعيبي وفن المنمنات و فن الدادية وغيرها، اقتحمت الأعمال الإبداعية فأضاءت النص المكتوب يقول بشير خلف " الفنان الحقيقي هو من يقع تحت تأثير الانفعال الجمالي، فلا ينقل ما يراه فقط بل يعيش حالة معقدة، يدخل في حوار مع المواد المستخدمة ما يولد انفعالا فيشكل بذلك عملا فنيا متميزا "[2] فحقيقة المبدع في خلقه للأشياء لا في تصويرها فقط.

كما أن الكتابة الروائية تعيش نوعا من الارتحال بين الفنون والعلوم الأخرى، حتى أصبحت لا تمتلك شكلا وقاعدة محددة، فتعددت أنواعها من رواية موسيقية إلى تشكيلية

[1] – إلهام سيناني، الرواية والرسم، انفتاح وتداخل رواية حائط المبكى ،لعز الدين الجلاوجي أنموذجا، مجلة العلوم الإنسانية جامعة أم البواقي، م8، ع1، مارس 2021، ص 1025.

[2] – بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، الجزائر، 2009، ص 139.

إلى ذاتية، تعالقها مع هاته الفنون؛ جعل النقاد يطلقون عليها تسمية النص الجامع، حسب جيرار جنيت أو النص الهجين أو النص المفتوح مما جعلها تدخل إطار الحيوية بمفهوم ميخائيل باختين و التناص أو التفاعل بمفهوم جوليا كريستيفا.

استعاب الرواية لهاته الآليات و ولوجها لعالم التجريب " ذلك أن هذا الانفتاح الكبير في الرواية التجريبية كان في استعارتها من عوالم الفن السابع وأدواته التعبيرية مما جعل النص أشبه بغرفة أسرار زواياه متعددة "[1]حيث أصبحت الأعمال الأدبية تحمل في جعبتها العديد من الأجناس و الأشكال والفنون، فباتت خزان أركانه عديدة متباينة فيما بينها .

كما أن الروايات الجزائرية المعاصرة باتت تصطحب مظاهر التداخل والتفاعل بينها وبين الفنون، فأصبحت تخلق آثارا على معمار الروايات وعلى أبعادها التركيبية والدلالية فتحت أمامها إمكانيات جديدة لاختراق الأطر التقليدية وتأسيس جماليات جديدة، من شأنها أن ترفع رهان فعل التلقي، وإنما بما تقتضيه من إعمال للحس في عملية الاستقبال ومغادرة الأعراف القرآنية المتداولة القائمة على الفصل بين التخصصات، لإحلال عرق جديد قوامه المزج والخلط والتراسل.

[1] – العشمي عائشة، السرد الحداثي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة علوم اللسان، عدد خاص بمؤتمر الأدب وسينما، جامعة الأغواط، 2016، ص 192.

فتداخل الفنون داخل المتن الروائي ليس لشيء عرضي لعوالم خارجية لكنه بناء فني يعكس وعيا جماليا فيتحول النص من سرد إلى معزوفة وإلى مشاهد يتداخل فيها البصري باللغوي والسمعي بالسردي تتماهى الجمل فيه مع الإيقاع، فالأحداث تصبح تقرأ وترى في آن واحد.

فهذا التمازج يفرض على القارئ نوعا جديدا من القراءة والتلقي، لا يقتصر فقط على الأحداث وتطورها وتحرك الشخصيات، بل يتطلب انخراطا جماليا يتقاطع فيه الفهم والاستيعاب مع الجمال والتذوق والتحليل والتخييل في آن واحد، رواية تحتفي بالتداخل والتهجين و التعدد اللغوي والأسلوبي.

1-الفن التشكيلي:

تعرف الفنون التشكيلية بأنها ذلك " التحويل في استخدام مجموعة من المواد المختلفة المادية تحديدا التي لم يكن لها معنى قبل أن يستخدمها الفنان، بات تشكيله الخاص لهذه المواد الحيادية في ذاتها أو المفتقدة للمعنى، بصيغ هذه المواد قيمة مغايرة لم تكن لها والأهم أن يطبعها بطابعه الإنساني ويسميها بمسماه الإبداعي الخاص الدال عليه والمعبر عن قيمته في لحظة تاريخية معينة وظرف اجتماعي بعينه "[1]فالروايات أصبحت تزخر بزخم فني ما يجعل القارئ يختال أن الروائي رسام موهوب.

[1] – كلود عبيد، الفن التشكيلي، نقد الإبداع وإبداع النقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 2005، ص 45، 46.

فقد استعمل الرسم كوسيلة لتكثيف البعد البصري، سواء كان ذلك عبر الوصف أو استدعاء لوحات فنية وعليه ينقسم الفن التشكيلي قسمين:

أ- الرسم بالكلمات:

توصف الرواية بأنها لوحة مرسومة بعناية من قبل الكاتب ينتحل دور الرسام في التقاط التفاصيل بحيث تقوم هذه التفاصيل بنقل المشاهد التي يريد تصويرها وإيصالها إلى المتلقي في شكل صور ولوحات فنية، حيث " أصبحت الروايات تطفح بهذه الصورة بين العلاقة الصورة واللغة، مما يجعلها لوحات سردية تتفاعل فيها الكلمة والصورة واللوحة وتتشارك في بلورة الوعي البصري، اقترن التشكيل بالرسم والسرد وعانقه ليحرره من سلطة الاختلاف رغم اختلاف لغتهما "[1].

كما وجدنا المؤلف يتحدث في روايته بلغة الألوان والطلال والتشبيهات والاستعارات البصرية فيحفز الخيال البصري للقارئ ويعزز الجمالية النصية ويوسع أفق التلقي، ويسهم في خلق تجربة سردية غنية تتجاوز السرد النمطي إلى فضاء بصري حي.

فهذا النوع من الرسم وظفه واسيني في روايته حيث نجد مقاطع ترسم لنا صورة كاملة عن المكان والشخصية "خريف مبكر وحيرة من محيط تغير كثيرا، ها قد عدت بعد نصف قرن من الغياب، همس خالد في الفراغ وهو يضع الشاش على فمه وأنفه، أغمض

[1] – لشكر حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، مجلة العربية، المملكة العربية السعودية، الرياض،; 2017ص 108.

عينه من الرياح وتطاير الرمال، خريف ثقيل، درجة الحرارة مرتفعة وكأن الصيف لا يريد أن يغادر، رياح الشهيلي الرملية الصفراء التي هبت بعنف غطت على كل شيء فأصبحت الرؤية شبه مستحيلة "[1]يستطيع القارئ من خلال هذا المقطع أن يأخذ نظرة وبرسم صورة عن المكان أنه صحراوي ورملي.

وذهاب خالد من مقبرة الذواودة تحديدا من مقام سيدي خالد إلى فندق الواحة ليرتاح من تعب الطريق وثقل كلام لالة ميرا " لما وصل كان الناس نياما ظلمة ناعمة تغطي المكان لم ير إلا الحارس بصلعته وعينيه الباردتين يبدو كأنه أبكم، كل شيء كان ساكنا فيه إلا عينيه كانتا تتحركان في كل الاتجاهات، حياه برأسه وعينيه ولا كلمة لكنه وهو يعطيه بظهره متجها نحو الأدراج سمع صوته الخشن "[2]، هذا الوصف وصف دقيق للمكان الذي دخله البطل ، وذلك السكون الرهيب الذي فيه حارس الفندق يمكننا من رسم صورته يبدو أنه صحراوي نشأ في بيئة خشنة.

وصف المؤلف الواحة بقوله "تصاعدت الرمال الحمراء عاليا في شكل حبيبات دقيقة مثل التراب، سرقت لون السماء وكل ما كان يحيط بخالد وأطلس، لدرجة أن الواحة كانت تظهر قليلا من نخيلها و صومعتها العالية من بعيد وكانت علامة حقيقية بأن

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 12.

[2] – المصدر نفسه، ص 79.

الطريق الصحيح، غابت نهائيا كأن يدا امتدت لها فمحتها لا شيء في الأفق "[1]، عبر كل صفحات الرواية نجد هذا الوصف للمكان وللشخصيات رسم لنا صورة واضحة عن المكان الذي تجري فيه أحداث الرواية، فهذا الوصف نقل لنا عبر الكلمات .

ب- اللوحات الفنية:

استحضار الكاتب للوحات فنية داخل النص الروائي يضفي عليه جمالية كما أنه يلخص ويختزل فقرات من خلال توظيفه للصور، فهو بذلك قد يعكس مصير الشخصية وتاريخها بدل أن يخصص صفحات يكتب عنها، مثلا لما نظر البطل إلى الجدار الذي علقت عليه الصورة لما كان في المقبرة الفولاذية مع سراب فاسترجع بذلك تاريخ الشخصية وحياتها ومارس إسقاطا على حياة حيزية لوجه الشبه بينهما ،وهذا ما سيكون لنا كلام فيه في شرح اللوحات الفنية في تقنية الكولاج.

وإذا أمعنا النظر في النص الروائي وجدنا كاتبه قد استعان بصور ولوحات داخل النص السردي مثلا: صورة النافسة التي صورها العسكري الفرنسي وفي هذا السياق جاء على لسان الراوي مرت كتيبة فرنسية من بينهم أحمادو بامبا إيتيان جونيور، حيث كان مولعا بتصوير ورسم كل شيء له علاقة بالطقوس التي كانت نسوة آل بن ڤانة تحضرن له، والنافسة، فأذنا له بذلك.

[1] – واسيني الأعرج ،حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 117.

فالصورة التي التقطها فيها امرأتين امرأة جالسة وتحمل مولودا وأخرى متكئة عليها جاءت الصورة بلون رمادي، وحمل العروس للمولود عادة من العادات و التقاليد "الصورة كانت مقبولة ويمكنها أن نعطي صورة الدفء الكبير عند المرأة المسلمة الكبيرة تورث العاطفة للمتزوجة الجديدة لتعلمها كيفية احتضان المولود "[1].



[1]– واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 258.

هذه الصورة جمعت ما بين حيزيا و"تمالا " وخالتها القايمة التي قامت بتربية ابنة أختها فاللوحة قامت لالة ميرا بالاحتفاظ بها كونها ذكرى من أمها، ذكر الراوي في بداية الرواية لما رأى خالد هذه الصورة فلم تكشف له لالة ميرا أنها هي ابنة حيزيا حتى الفصل الأخير "أحزان الغزالة الذبيحة "، فالمؤلف جعلنا نتساءل عن تلك الصورة مما ولد لدينا عنصر التشويق لقراءة الرواية حتى آخرها لفك شفراتها.

كما رصدنا لوحة أخرى لامرأة "نايلية لا علاقة لها بحيزيا لنيهرت 1905 وسماها ouled Nail Girl، صورها في العديد من الوضعيات وقد اختارت هذه المرأة موديلا لها، كما ترى جيدا عزيزي، ليست صورة عفوية لا أحد يعرفها أو يعرف اسمها الفهايمية ردوها حيزيا بالقوة "[1]ومنه فالصورة عليها امرأة نايلية من خلال حبات الويز التي تضعها على رأسها وجبينها فعادة هاته الحبات ما تضعها نساء ولاد نايل على الجبين هي و الوشام ؛فقد كان يمثل رمزا للجمال عندهن وجزء من العادات والتقاليد ، وإن أمعنا النظر وجدنا نظراتها حادة وهي من بين سمات النايليات.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 80.



دمج المؤلف للوحات والصور يعكس لنا مدى إلمامه بعوالم الفن، حتى أنه في رواياته يقوم باستدعاء بعض الرسامين الأجانب ،كما وظف تقنيات أخرى وأدخل الفنون في المتن الروائي فامتزجت به وخرقت قواعد السرد الكلاسيكي الذي يكتفي بالكلمات كوسيلة تعبير وفقط ؛هذا الدمج بين البصري واللغوي يحول القارئ من متلقي إلى متأمل في الصورة يقف هوينة ليمعن النظر ويرتاح قليلا بعدها ليشرع في التنقيب عنها ليفك شفراتها.

فالمؤلف لم يدرج اللوحات عبثا بل كانت دائما ما ترتبط بحدث أو شخصية فهو بهذا التوظيف يكسر الحدود بين الأجناس ويؤسس لكتابة جديدة منفتحة على عوالم التعبير المختلفة فيعزز تقنية التجريب داخل عمله .

2- اللغة السينمائية:

نهلت الرواية المعاصرة من الفنون السمعية وخاصة " الفن السينمائي إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصب جماليتها "[1] فانفتح المتن الروائي على السينما واستعان بعضا من تقنياتها التي تقدم الأحداث وكأنها على شاشة حيث أثر الحدث الروائي واقترب من دائرة الحكي السينمائي حيث " تشكل لنا عناصر أيقونية (صورية) متحركة تشتغل في رؤية العرض والتقديم ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموقع معنى الكاميرا في مكان خاص ،هو في حد ذاته جزء من الدلالة "[2]أخذت اللغة دور الكاميرا في التصوير، فأصبحت كأنها آلية فوتوغرافية تنقل أوصاف الأمكنة ومواصفات الشخصيات.

فقد استعان واسيني بهذا النوع من اللغة كملمح تجريبي ومن أمثلة ذلك نجد " في الزاوية التي كانتا تجلسان فيها في انتظار أن تتخلص حنا ميرا من ضيوفها جاءتها جازية تحمل صينية قهوة ملأت رائحتها المكان كله، مشرقة الوجه على الرغم من بعض الخطوط قسوة العباد التي ارتسمت على خديها وجبهتها، جلست على ركبتيها ثم تناولت

[1] – لشكر حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 10.

[2] – سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي في قراءة اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، ع13، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية،2015، ص 15.

الإبريق وشرعت في ملء كأس القهوة "[1]هذا الوصف لجازية وطريقة حملها للصينية وجلوسها كان دقيقا جدا مكننا من تشكيل صورة ذهنية في مخيلتنا عنها.

كما جاء في مشهد آخر " فجأة شم عطرا بدويا طيبا أغمض عينيه تأمل وجهها وعينيها وسمرة بشرتها، تذكر جازية كأنهما شخص واحد، أي وصف محدود لابن قيطون، فقد كانت شعاعا وشمسا ناعمة كانت سحرا يمشي على الأرض لم تتكلم ضمها إلى صدره طويلا وتمنى لو أن تلك اللحظة دامت دهرا، كان يشعر بها ولم يكن في حلم أبدا قبل عينيها الواسعتين باختلاط لونيهما، تلمس شعرها الناعم، ثم قبلها ولم تمانع لكنها ابتسمت"[2].

رسم المؤلف صورة لحيزية التي توفيت منذ سنوات لكن هذا المقطع الوصفي كأننا نراها في شاشة تلفاز فالرواية أصبحت دينامية حركية تبعث النص من سكونه إلى فضاءات التفاعل عبر تمثيلات الحس الدرامي لعملية الوصف السردي، فيتحول ذلك السكون إلى تفاعل من خلال المشاهد التي يعرضها الروائي عبر نصه.

كما نجد في مقطع آخر على لسان الراوي " تبدو هضبة بازر بسكرة من بعيد كما لو أنها مساحة تنبت فيها مئات الخيام بشكل دائري يحفظ الحميمية والحشمة بين

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 40.

[2] – المصدر نفسه، ص 58.

العائلات " [1]وصف الروائي لهضبة بازر بسكرة يجعل المتلقي يرسمها في ذهنه حتى وإن لم يكن زارها من قبل .

رصدنا مقطعا آخر في هذا السياق " الجو تغير كليا الرياح الليلية كانت عاصفة أخذت في طريقها الكثير من الخيام الهشة الكثير باتوا في العراء، لولا مساعدة ناس بازر بسكرة الذين آووا الكثيرين منهم "[2].

" بدأت الشمس تغيب بهدوء بين الجبلين العاليين كأنهما جبل واحد انقسم إلى اثنين بسبب زلزال مدمر وهزة بركانية لم تنفذ إلا تلك الفجوة التي كانت أشعة الشمس تتسرب من خلالها مشيعة بعض النور على الهضبة التي توقفت فيها القافلة التي كانت تمتد على مرمى البصر "[3].

ما لامسناه من خلال المقاطع المذكورة دقة وصف الروائي لأماكن متعددة في بسكرة وأوقات غروب الشمس وشروقها، مما يدل على زيارة الروائي لها، فالوصف جاء دقيقا جدا، خاصة من خلال الألوان التي وظفها أعطت لنا صورة كاملة عن المكان لكنه وقع في تيه معرفي كما وضح سابقا.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 215.

[2]– المصدر نفسه، ص 273.

[3]– المصدر نفسه، ص 200.

استنتاجا لما سبق استطاع المؤلف أن يحول الرواية إلى مشهد بصري عمد في ذلك على تقنيات السينما من وصف دقيق للمكان والشخصية ،وتقطيع المشاهد واللقطات البعيدة والقريبة ؛الفلاش بك وقد استعان بتوظيف هذه التقنية لكسر خطية الزمن .

هذا التوظيف جعل الكتابة تشبه آلة فوتوغرافية في حركتها ونقلها للتفاصيل الكبيرة و الصغيرة واستعار من الشاشة لغة الضوء والحركة والألوان والظل ،جعلنا نشاهد فيلما داخل الرواية ،واسيني أسس لنوع من الكتابة ألا وهو الكتابة بالكاميرا داخل العمل الأدبي.

3-الفن الموسيقي:

لم تقف الرواية الجزائرية على استعمال تقنيات السينما والفن التشكيلي بل تجاوزت ذلك إلى استعمال لغة اللحن والغناء، لغة الإيقاع والمسموع لغة الوجدان التي تعبر عنه الحالات الشعورية والوجدانية فهي " لون من ألوان الثقافة الإنسانية فالروح، والمشاعر تجاوز الأذن لترسم لها طريقا في أعماق النفس "[1] تمظهرت الموسيقى في الرواية بشكل واضح وجلي.

إذا وقفنا على عتبة العنوان وجدناه استحضارا لحكاية حيزيا ابنة أحمد بلباي كتبت فيها القصائد وروتها الذاكرة الشعبية فأصبحت رمزا للمرأة الجزائرية في الرواية نجد قصيدة ابن قيطون، و بعض الآلات الموسيقية كما أن البطل كاتب وموسيقي وباحث اوبرا حيث

[1] – خليل بن دعوش، غنية بوحرة، فنون الإدهاش وهاجس التجريب في الخطاب السردي لواسيني، مجلة المدونة، باتنة، ع4، 2015، ص 84.

"يتوقف بعدها لثوان ويرفع قصبته ، ويدير مجموعته السيمفونية الخيالية في مدخل الأوبرا، كلما ذكر اسم حيزيا "[1] الفن الشعبي ارتبط بحيزيا ارتباطا كبيرا مثال ذلك قول خالد" لا أن أعيد تركيب هذا إيقاعيا مع صديقي غويسبي روميرو لم يحدث ليندا، لكنها أجمل وأبهى سوبرا توفي أوبرا الجزائر لا أن تقبل "[2].

جاء في مقطع آخر من الرواية " عادت إلى دراستها من أجل تحضير الليسانس ومدرسة الرقص الكورال التي أسستها السيدة "مارغريب" في بسكرة قبل أن يعود ويعيدها إلى المنزل "[3] جازية هي الشخصية المقصودة من القول أعلاه ، اهتمام الشخصيات بهذا النوع من الفن يعكس لنا من جهة أخرى اهتمام الروائي عينه بالفن الموسيقي الذي نجده في معظم أعماله.

وإذا ذهبنا لشخصية خالد ،نجدها شخصية منهمكة بأوبرا حيزيا داخل الرواية حيث ذكرت هذه الكلمة عدة مرات ومثال ذلك "يشعر بفراغ في قلبه وبامتداد في الإيقاع يرسمه التشيلو بكل تفاصيله على الخيط الرفيع، الذي يتصاعد معه الأنين الذي يسنده في خلوة الصمت الكلي، صوت الكمان ثم يخفت قليلا ليصعد عاليا صوت السوبرانو:

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 28.

[2]– المصدر نفسه، ص 91.

[3]– المصدر نفسه، ص 160.

كيف لك أن تتخلى عني، وتنام في حريق الخوف

أي قلب وضع بيننا غيمة الغياب

كيف تغمض عينيك لكيلا ترمى دمي وأوجاعي

عزوني ولا تنسوني "[1]

ذكر المؤلف لآلة الإمزاد "تعلمنا الكثير من ثقافتهم وعاداتهم، مثلا آلة الإمزاد التي لا يخلو بيت منها أصبحت واحدة من هواجسنا تصنع الآلة من قدح خشبي وجلد الماعز يربط ويشد على فمه جلد الحيوانات، يخرج من طرفيه عودان يشد بينهما شعر الخيل، ويثقب الجلد ثقبتين أو ثلاثة في الوسط ويأخذون عودا على شكل هلال ويربطون طرفيه من شعر ذيل الخيل ثم يدعكون الشعر بعضه ببعض فيصبح آلة موسيقية شكل موسيقى الإمزاد وآلتها الموسيقية "[2].

جاء في مقطع آخر "تجلس العازفة وتضع الآلة على ركبتيها وتعزف باستخدام قوس وتوفر آلة الإمزاد أنغاما مصاحبة للأشعار أو الأغاني الشعبية التي غالبا ما يؤديها الرجال في المناسبات الاحتفالية في مخيمات الطوارق، وغالبا ما تعزف هذه الموسيقى لإبعاد الأرواح الشريرة وتخفيف آلام المرضى، وتنقل المعرفة الموسيقية شفهيا وفقا لطرائق مراقبة واستيعاب تقليدية "[3].

---

[1]– واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 90، 91.

[2] –المصدر نفسه، ص 166.

[3] – المصدر نفسه، ص 167.

ضف إلى مقطع آخر "شدت خيط الإمزاد بقوة ثم بدأت تعبث به جيئة وذهابا وتتحسسه بعمق... جيب الإمزاد الكبير اللي من جهة قبر سيدي خالد"[1]، فوصف واسيني للآلة وكيفية صنعها دليل على ثقافته الواسعة في هذا المجال، كما أن الرواية كلها بحث عن قصة حيزيا لتشكيل أوبرا عنها. فالبطل كان منهمكا في البحث عن حيزيا ليكتب عنها وفي هذا يقول الراوي:" شعر وهو يتحرك بصعوبة داخل الرمال الحمراء، بأن معالم كتيب الأوبرا بدأت تتجلى وتظهر، استحضر تجربته الكبيرة مع الموسيقى الصينية الذي عاش زمنا طويلا في الجزائر، يويو yoyo مرت أمامه حياة الطوارق بخيولهم وحروبهم ورقصاتهم العنيفة قرأت حياتهم كثيرا خرج من تجربته بأوبرا (TAR GUY) التي جال بها العالم رفقة صديقه يويو الذي أحب الصحراء وعاش فيها "[2].

فتوظيف الموسيقى داخل النص الروائي جعلها تتجاوز الوظيفة السردية البحتة إلى ماهو إيقاعي وقوضت مركزية السرد لصالح التعبير الصوتي واللحني ودمجت السمعي باللغوي.

كما أن توظيف الآلات الموسيقية عبر عن الحالات الشعورية التي تمر بها الشخصيات وإلى لحظات التأمل داخل النص ، فآلة الإمزاد دلت على حنين تمالا إلى أمها حيزيا وماضيها فهذا التوظيف ساهم في تعميق تقنية التجريب .

---

[1]– واسيني الأعرج ، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 151.

[2]– المصدر نفسه، ص 118.

خامسا: تقنيات التجريب في الرواية

1- تقنية الكولاج:

أ- مفهوم التقنية:

تقنية هي مجموعة من العمليات والإجراءات والأساليب والمهارات والوسائل التي تستخدم لأجل تحقيق غرض معين، وهي منظومة معرفية وإجرائية تتضمن توظيفا منهجها للمعارف " لهدف تحسين الكفاءة والفعالية والإنتاجية، بغية الابتكار والتقدم في شتى المجالات، إذ تتطور التقنية بتقدم العلوم والمعارف"[1].

وتستخدم أيضا في مجالات عديدة، وتعد من المفاهيم المحورية في الدراسات الأدبية الحديثة، إذ تشير إلى جملة الأساليب والوسائل الفنية، وتتنوع باختلاف النصوص والأجناس، وطريقة توظيف الكاتب لها، فيدرج في أعماله تقنيات السرد كتعدد الأصوات والارتداد الزمني، وتقنيات التجريب كالتدوير والتقسيم الحداثي، وتقنية الكولاج، إذ تتداخل الأعمال الأدبية بالفنون وتتناص مع غيرها من المتون، فتتميز من ناحية البنية والدلالة والوظيفة.

[1] - محمود قحطان، حول التقنيات الأدبية، موقع محمود قحطان، 30 جوان 2012 www.mahmod kahtan.com 22/ 14/ 2025.

ب- مفهوم تقنية الكولاج:

الكولاج: كلمة معربة. أصلها من كلمة: : "Collage "الفرنسية بمعنى اللصق أو الالتصاق. فمصطلح " الكولاج " التجميع، والتلصيق، تستخدم في معجم الفن على أنها "صورة مؤسسة كلية أو جزئية، على استخدام قصاصات القماش أو الورق أو ما شابه ذلك من الخامات التي تلصق على القماش معد للتصوير "[1].

فأصل هذه التقنية غربية استخدمت في أعمال الأدباء التكعيبيين الذين استخدموا أوراق الجرائد في صورهم، وأدخلوا فوقها الطلاء واتبعوا طرقا أخرى حيث ظهرت " تقنية الكولاج في استخدام التجار العفوي لأوراق الجرائد في أول ما ظهر بأعمال بيكاسو وجورج براك" Georg Braque""Picasso ".

وكان رد فعل للتناول الحر للخامات المختلفة غير التقليدية والمستمدة من تلك الثورة الفكرية التي ظهرت في بداية القرن الماضي في البحث عن الحديث والاعتراض على التقليدي، كما أن عملية لصق الأوراق والتشكيل بها، تؤكد الرغبة في التسطيح والبعد

[1] – شهرام دلشاد، السرد الكولاجي وخصائصه في رواية " اسكندرتي" لإدوارد الخراط مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، تصف نسوية دولية محكمة، العدد 33، 2021، ص62.

عن المنظور الذي يعتبر من أهم ما حققته التكعيبية والتي أوضحها بيكاسو وجورج براك والمأخوذة عن فكر بول سيزان " Paul Cezanne"[1]

على الرغم من أن بدايات هذا الفن في القرن العشرين كانت على يد كل من بيكاسو وجورج براك، ولكن " المسؤول الأول عن ظهور هذا المصطلح " الكولاج "هو الشاعر (غيو أبو لينير)، بعد ذلك تطور عندما تم تبنيه من قبل مجموعة من الموسيقيين والكتاب والفنانين الذين ساعدهم عملهم على تفكيك الحواجز بين تخصصاتهم "[2]ما زادهم جمالا فنيا في أعمالهم حيث كُسِرت القيود التي تضبط كل فن في زاوية.

نشأ الكولاج في الصين في نفس وقت اختراع الورق عام 266(ق.م) تقريبا، وظهر فن الكولاج في القرن الثاني عشر حيث استخدمه اليابانيون من خلال الورق المصبوغ وتشكيله لصناعة حروف القصائد الشعرية وفي القرن الثالث عشر أظهر أحد أشهر فناني فارس تفوقا غير مسبوق عند تقطيعه لصور في منتهى الدقة والصعوبة، وجمعها في مجلد تاريخي، وهذا الفن قد بدا يتوارى مع نهاية القرة الخامس عشر، وفي منتصف القرن السادسة عشر انتشر فن قص الورق غربا بدءً من فاس مرورا بتركيا وفي

[1] – مها محمد السديري، الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر، المجلة الأردنية للفنون، مج10، ع2، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2017، ص .141

[2] – نيرفان محمد إبراهيم عبد الرزاق، أثر الفن التجريدي باستخدام الكولاج على تنمية الإبداع لفني لدى طفل الروضة، المجلة العلمية لكلية التربية للطفولة المبكرة، جامعة المنصورة، مج6، ع 3، 2020، ص 92.

القرن الذي يليه شرع الفنانون في استخدام القماش لصنع خلفيات الصور، وهكذا عم هذا الفن واستعمل لأغراض عديدة ولكن المسؤول عن اسم الكولاج هو الشاعر "أبو لينير" كما ذكرنا سابقا.

أشار "جون جولدنج (Golding John) أن بيكاسو هو مكتشف فن التلصيق(collage) ، الذي يعد أكثر اتساعا من حديث المعاني الضمنية والفكرية والجمالية ومن الدوافع الرئيسية التي كانت وراء ولادة هذا الفن لتأكيد الإيحاء بالبعد الثالث، في اللوحة وتأكيد المنظور فيها، ما جعلها تبدو وكأنها نافذة تطل على عالم مرئي، هذا ما أراد بيكاسو تأكيده "[1]

فقد كان فن الرسم والتصوير أول ميدان للكولاج بعدها انتقل إلى بقية الفنون تمردا على الأشكال الكلاسيكية التقليدية التي اهتمت بنقل النوع وتفرده– التكعيبيون و الداديون في طليعة الفنانين التشكيليين الذين أولوا اهتمامهم بهذا الفن، ومع " بداية التصوير الحديث عبر الفنانون بأسلوب جديد يتحدى التقاليد الفنية، فكان الفنان بدلا من أن يرسم الحروف مثلا ،كان يفضل هذه الحروف من بقايا الخامات "[2] وأطلق على هذه التقنية بالكولاج.

[1] – علي عواد، الكولاج في رواية كراسة كانون لمحمد حنصر " مقاربة مفاهيمية إجرائية"، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، مج1، ع44، 2022، ص 176.

[2] – المرجع نفسه، ص 176، ص 177.

2- الكولاج في التصوير الحديث:

أ- الكولاج عند التكعيبيين:

رائده بيكاسو حيث استخدم المواد الجاهزة المضافة على سطح اللوحة بجرأة وغرابة وبشكل متناقض ظاهريا، عن طريق تحويل مادة إلى أخرى، وباستخلاص معان غير متوقعة ومألوفة من الأشكال.

يتحدث بيكاسو عن الورق الملصق فيقول" هو إعطاء فكرة أنه يمكن إدخال الملامس المختلفة الموجودة أصلا في الطبيعة في اللوحة، ليصبح حقيقة واقعية فيها، وذلك بهيئة معينة من خلال وجودها الأصلي في الواقع فنحن نحاول أن نبتعد عن الخداع البصري لنصل إلى كيفية خداع النفس "[1].

يسعى الفنان بيكاسو من خداع البصر إلى خداع النفس فهذه كانت غايته الأسما في أعماله، يجمع في أعماله بين الأشكال المسطحة والمتباينة في اللون و المظهر والملمس حتى، تدل على شكل مألوف سواء كان إنسانا أو جيتارا أو غيرها طريقته كانت مباشرة في تناول الخامات والتعبير بها.

كما أن براك من مبدعي هذا الفن، كان يستخدم القصاصات الورقية " وكان يؤكد من خلالها على التسطيح وقيل أن أي حيز يوجد خلف الحروف ليس حيزا خداعيا ولكنه

[1] – مها محمد السديري، الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي، السعودي المعاصر، ص144.

حيز مخطط يجعل المساحات الخالية ملموسة في العالم المادي من حولها، وقد لجأ إلى إيحاء محاولة لخلق انطباعات خادعة للبصر في الأعمال الفنية، إلى تجنب استخدام ظل اللون لإحداث الخداع عن طريق دمج أجزاء من عناصر موجودة بالواقع الخارجي في لوحاته، واستبدال أجزاء أخرى بتأثيرات معلقة بخداع البصر " [1].

وعليه فالمؤلف يقوم برسم لوحاته بعيدا عن الأسلوب الكلاسيكي فأدخل الألوان إلى اللوحة التكعيبية بطريقة ظاهرية وقد حقق براك" البعد الثالث إيهامي في هذا النوع من الأعمال عن طريق تراكيب العناصر المعتمة في متواليات داخل العمل، فعندما يدمج شكلا أو جزء من شكل آخر مرئي، فالشكل الأول بالنسبة للمشاهد يبدو أنه الأقرب، لرصد الفراغ، فبمجرد استخدام هذه الحيلة فهي تحقق البعد الثالث الايهامي أو العمق الفراغي للصورة " [2] فهذه الحيلة أو الايهام أهم ما ميز أعمال جورج براك.

ب-الكولاج عند الدادية:

الكولاج تقنية و " نزعة مشوشة بالغموض، استخدامهم لهذا الفن فهو تعبير عن روح التمرد والثورة على كل ما هو مألوف، فاستخدموا خامات جاهزة الصنع " Ready

[1] – مها محمد السديري الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي، السعودي المعاصر ، ص 144، 145.
[2] – المرجع نفسه، ص 145.

Madeobjectes" متنوعة في الغموض والدهشة في مسار الحركات الفنية، فالقيمة الفنية التي يسعى لها الفنان هي الغموض والعدمية " [1].

استخدم "فنانوا الدادية الورق والطلاء أي الأدوات ذات البعدين لتكوين البعد الثالث حقيقي، من خلال القطع الجاهزة كالعجلات وأدوات الطبخ والمسامير ... "[2]ومن أهم فناني الدادية هو الفنان " كرت شوبترز " (Kurt Schwitters) الذي استخدم قصاصات وأوراق الصحف وبعض من مواد اللصق على سطح الصورة، وكان يستعمل اللون الغامق مع اللون الفاتح ليحقق أبعاد مختلفة في اللوحة وتكون الألوان بصورة متباينة.

ج- الكولاج عند السيريالية:

بحث السرياليون ونقبوا عن طرق الأداء، والعرض من ذلك تحدي الرسم التقليدي والكشف عن عوالم غامضة ومثيرة، فألصقوا قطع القماش والكبريت وقطع من الزجاج وحبات الرمل بعرض الحصول على إحساس جديد بالواقع، فمن أهم الفنانين نجد "جوزيف كورنيل " (Joseph Cornell) امتلك موهبة عظيمة في تنفيذ الأعمال من الحطام المجمعة واستخدم أسلوب اللصق والتركيبات الصندوقية كصدى أشكال عديدة في فن "البوب أرت ""PoP Art "فنجده قسم مضامين أعماله إلى أجزاء بحواجز خشبية ليجذب

[1] - مها محمد السديري، الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي، السعودي المعاصر ، ص 145.

[2] - المرجع نفسه، ص 145.

المشاهد ليتجول في اتجاهات مختلفة، داخل العمل ووضع الأشكال بهيئتها الحقيقية ساعده في إظهار البعد الثالث الحقيقي " [1].

يعد الكولاج من أنواع الفن التشكيلي " تستخدم فيه العديد من الخامات و يتم ترتيبها حسب مبادئ العمل الفني لخلق عمل مبتكر"[2]من بينها "الورق الذي يشمل أوراق المجلات والجرائد والورق الملصق على الزجاجات و البرطمانات، تذاكر المسارح والطائرات وغيرها ،كما استعملت الأقمشة لما في القماش من تنوع غير محدود في الزخارف والملامس الألوان، واستعمل الخشب الذي يعد من الخامات الهامة بالنسبة للكولاج كخشب خافض اللسان، خشب الأستيك، خشب مشابك العسل عيدان الكبريت..."[3]

3- الكولاج في بنية الرواية:

الاشتمال الموضوعي للرواية جعلها تنفتح على الفنون وتتداخل معها وتستخدم تقنياتها من بينها تقنية الكولاج، اجتاحت الفن الروائي منذ اللحظة الأولى، فأصبحت تدرج تلك الخامات والملصقات كصور فأصبحت ترفق كمادة في النص.

---

[1] – مها السديري، الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر، ص 145، 146.

[2] – نيرفانا محمد إبراهيم عبد الرزاق، أثر الفن التجريدي باستخدام الكولاج على تنمية الإبداع الفني لدى الروضة، ص 93.

[3] – المرجع نفسه، ص 94، 95، 96.

يمكن القول أن الكولاج الفني من الرواية هو" تقنية لصق المصورات الفنية داخل بنية الرواية، و التعبير عن الرؤى المختلفة عبر الاستحضار الفني الذي يتضمن الملصقات الشكلية من جلود وأقمشة و أحجار و أخشاب وغيرها من الملصقات الأخرى التي تعط انطباعا فعليا بأن النص يعمل برؤى تضمينية فنية خالصة "[1].

الآن نقف على نص رواية واسيني " الذي يعتبر من أوائل الروائيين الجزائريين الذين وظفوا تقنية الكولاج داخل أعمالهم الإبداعية وقد ظهر هذا الميل عنده مبكرا منذ رواية "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" التي وظف فيها الخبر الصحفي في فصل تحت عنوان" قصاصات قديمة من الذاكرة" وتوسع لديه هذا الميل لاحقا في "ضمير الغائب" و"ذاكرة الماء"، و"حارسة الطلال "[2] وغيرها من الأعمال.

تمكن واسيني الأعرج من تجاوز البنيات السردية التقليدية إلى "بنيات اتسمت بالتجريب والتمرد على النمطية الموروثة عن القص عربيا وأجنبيا إلا في قليله ، يلجأ واسيني إلى تقنية اللصق باعتبارها رافدا يؤثث به روايته، وقد مارس عملية التركيب للمواد

[1] – علي عواد عبد الله، الكولاج في رواية كراسة كانون لمحمد خضير " مقاربة مفاهيمية إجرائية "، ص 182

[2] – مسعود ناهلية، الكولاج عند واسيني الأعرج بين التأنيث النصي وفيوضات المعنى، مج 7، ع2، ديسمبر 2020، ص 505.

المدمجة / ntégre حتى تتفاعل المواد بنائيا ودلاليا في السياقات الجديدة بعد أن غادرت سياقها المرجعي حيث جعل منها مادة محظية ومتساوقة "[1].

وجدنا اللصق عند الكاتب يتعلق بالانتحال والسرقة والأخذ والسلخ، والاحتذاء والاتفاق، والنقل والمعارضة، و الموارد وغيرها أو بما يدخل تحت مصطلح الانفتاح النصي من امتصاص.

والآن نذهب للتنقيب عن الكولاج في رواية حيزيا ،نجد الكاتب قد وظف لوحات فنية داخل عمله ،وهذا ما يعد مظهرا من المظاهر التجريبية ،وسمة جمالية تؤدي دورا رمزيا و سيميائيا في النص ،هذا النوع من الدمج بين ما هو أدبي و تشكيلي ينقل الرواية إلى عوالم التجديد ،فقد وظف لوحات عدة كما هو موضح أدناه .

جاء على لسان الراوي عندما رأى البطل اللوحة " ثم لمح على الحائط مدام بوترفلاي، استغرب بوترفلاي تبعتنا حتى هذا المكان "[2].

الصورة ملصق فني لأوبرا "Madama Butterfly"

[1] – مسعود ناهلية، الكولاج عند واسيني الأعرج بين التأثيث وفيوضات المعنى، ص 501.

[2] – واسيني الأعرج، زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 126.



هي أوبرا شهيرة لبوتشيني، في الملصق نرى امرأة ترتدي الكيمونو الياباني وتنظر إلى النافذة إلى خارج يبدو المشهد حزين وفيه نوع من الانكسار، نقرأ على الصورة اسم المؤلف في الأسفل " puccini " مما يدل على انفتاح الرواية على الثقافات الغربية والعالمية وتحديدا على الفن الموسيقي.

بعدما نظر البطل إلى اللوحة " ذهب مباشرة نحو البيانو وبدأ يعزف بوتر فلاي هنا تداخل النص البصري بالنص السمعي بالنص السردي فلم توظف الصورة عبثا أو تجميلا بل مفتاحا دلاليا و تأويلا؛ فهي تجسيد تراجيدي للحب العابر للقارات والثقافات كما تعمق الإحساس بالخذلان " كما هي تعبير عن المأساة النسوية العالمية" [1].

فالصورة هي استحضار لقصة الفتاة اليابانية التي أحبت الضابط الأمريكي تدعى هي " شيو– شيوسان " "Sa – ciocio "التي تدعى السيدة فراشة كانت تحب" Benjamin Franklit Pinkerto "وهو كان يراها مجرد تسلية يسافر هو إلى أميركا بينما تظل هي تنتظره على مدار ثلاث سنوات بلا يأس وبوفاء كبير، في الأخير يعود برفقة زوجته الأمريكية ويعلم أن زوجته اليابانية أنجبت ابنا منه في غيابه، بعدها تسلمه إياه وتنتحر بطريقة جيغاي في الفصل الثاني من الأوبرا " لحظة انتحار الفراشة بطريقة غرس الخنجر في البطن "[2]، هي فراشة يابانية وحيزيا فراشة جزائرية كلتاهما ضحيتا حب وتجربة حكم عليها بالخذلان والموت على حسب الإسقاط الذي مارسه واسيني.

تنتقل إلى صورة أخرى في الفصل الرابع " أحزان الغزالة الذبيحة " هاته اللوحة هي صورة الغلاف الخارجي للرواية، يحيل الروائي إلى أن الصورة تعود للفنان " جول شارل

[1] – واسيني الأعرج، زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 126.

[2] – المصدر نفسه، ص 128.

كليمون طوبان " حمام العروسة 1897، يوثق اليوم الذي سممت فيه حيزيا وقتلت وكانت ضحية النظام القبلي وغيرة نسوة ابن ڤانة منها"[1] .



من ناحية أخرى لما ذهب خالد إلى المقبرة الفولاذية والتقى بسراب أعطاه مخطوطة قد تركها له السي عبد الرحمان المجدوب في هذا يقول الراوي " تأملها كأنها حجاب أو

[1] – واسيني الأعرج حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 262.

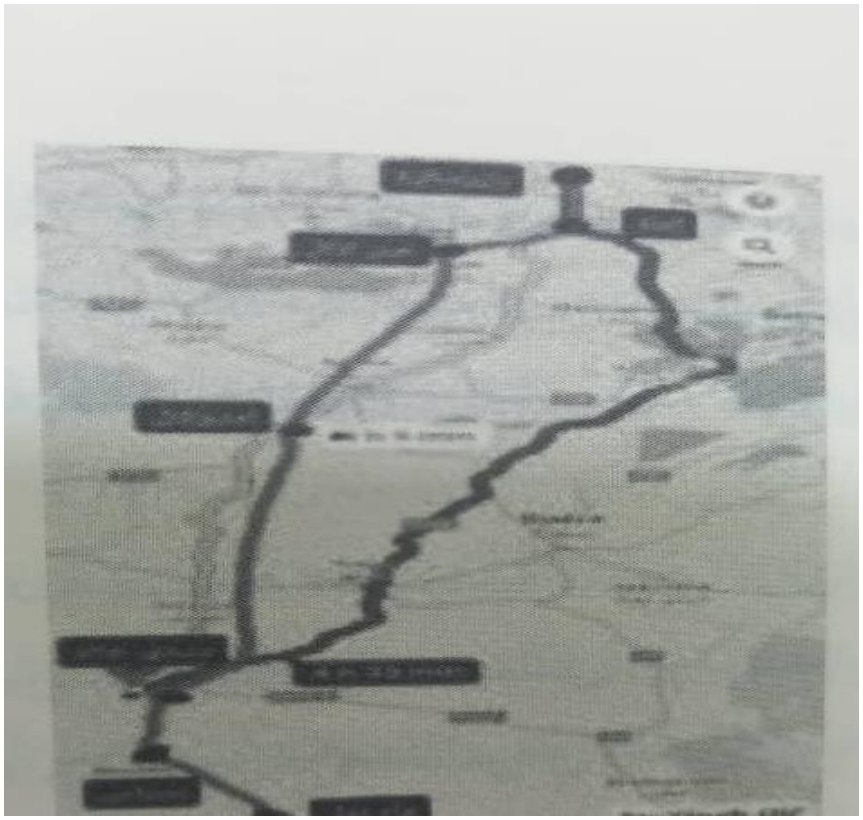
تميمة بها كلام الله. تقي من الشرور، أو طلسم يبعد قوى الغيب الهاربة، ويقرب من المعنى الدفين، تحسسها وكأنه يلمس رقائق قديمة ومقدسة "[1] .

فالتوثيق بالمخطوطات يوهم القارئ كأنه يقرأ حدثا حقيقيا واقعيا، وظفها واسيني ليعطي ويؤكد على البعد التاريخي لقصة حيزيا، ويمنحها نوعا من المصداقية وكأنها تستند على سند موثوق كما تستخدم كأداة للمقاومة الرمزية ويعزز المرجعية الواقعية وتسمح بتفكيك خطية الزمن السردي من خلال الاسترجاع واستحضار الماضي وإعادة بنائه ضمن بنية حكائية مركبة.

قول البطل " لقد اقتفيت خطاها خطوة خطوة، مدينة مدينة، جبلا جبلا، ترعة ترعة ، حتى أصبحت خبيرا في الطرق الأكثر أمنا واختصارا، أنجزت خريطة واضحة ربما كنت مجنونا لأني فعلت ذلك، لكنها الحاجة العميقة. تخيل شممت رائحتها على الأشجار والتراب والرمال وفي أوراق الأشجار التي ماتت منذ زمن بعيد "[2].

[1] – واسيني الأعرج حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 95.

[2] – المصدر نفسه، ص 97.



1

تتساءل الشخصية المحورية عن من يعرض حياته للخطر مقابل مخطوط في هذا يقول خالد " أتساءل أما يزال في زماننا من بعرض حياته للموت، والسرقة، والنهب، والحرق، وينقل المخطوطات من مكان لمكان حتى لا تضيع، متحملا الأمطار والعواصف، وخوف الطرقات ليوصلها إلى مكان يحفظها ؟ تسير عاريا وتغطي المخطوطات بإحكام، رجل مثلك يا عمي عبد الرحمان يستهل تمثالا في وسط المدينة" [2] "يتساءل الروائي عن من يعرض نفسه للخطر ليحتفظ بمخطوط ومن جهة

[1]– واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 97.

[2]– المصدر نفسه، ص 111.

أخرى يبين لنا أهمية المخطوطات في الأدب وفي الحياة كلها، فهي جزء من الهوية والأصالة والثقافة " حكاية مخطوطات ابن قيطون على حافة وادي التل "[1]

كذلك قوله " مؤرخ الزيبان الكبير. رجل عظيم .بقيت بعض الشذرات من كتبه هنا وهناك، عندي مخطوطة ثمينة في واد التل " مرور الرهبان على وادي الزيبان " ويبين أن المكان الذي رممته كان معبدا قديما، حول بعدها إلى كنيسة "[2].

أكد واسيني في روايته على المخطوطات كثيرا " ماذا تفعل في هذا الفراغ ؟ هل تبحث عن المخطوطات التي أهربها من الماء ومن الموت ؟

– تحمل مخطوطات ؟

نعم بعضها تلف. لكن الغالبية العظمي أنقذتها "[3] ،هذا الحوار دار ما بين خالد وسيدي عبد الرحمان الذي يحمل مخطوطات ابن قيطون فالروائي عندما يشير للمخطوطات تكون دائما لابن قيطون، كأنه يؤكد أن القصة الكاملة والحقيقة لحياة حيزية موجودة في قصائد ابن قيطون وفقط ويجزم واسيني أن ابن قيطون هو نفسه السعيد الذي اتخذه كمجرد قناع فقط .

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 117.

[2] – المصدر نفسه، ص 194.

[3]– المصدر نفسه، ص 109.

نستنتج أن عالم المؤلف يتوسع إبداعيا بصفة طردية، فهو يرفع القداسة واليقينيات الفنية التي تضبط الأعمال الأدبية فتقنية الكولاج عنده أصبحت تشكل عنده هاجسا توثيقيا، يدعو قارئه باستمرار إلى المسلمات وتنشيط الذاكرة، مقترحا عليه خياراته النصية والتوثيقية، الكولاج عنده ذو طبيعة انتقائية تصل إلى درجة النضال بالفن [1]".

جمع واسيني الأعرج بين السرد و الكولاج واهتم بتوظيف عناصر روائية وأعطاها منحى جديد، نجد مساحات واسعة لتعطيل الزمن وغيابه في الرواية فهو زمن غير طبيعي دخل فيه تيار الوعي بتقنية المونولوج ؛بذلك أخرجه من الصبغة المألوفة ومنحه ميزة كولاجية كالسكون والغياب كما هما سائدان في الفن التشكيلي .

أ- الكولاج الصوتي:

يضم "ملصقات صوتية، تلفزيونية، وإذاعية، وأشرطة تسجيل"[2] نجد الأخبار الصحفية، الأخبار الإذاعية داخل الرواية كمادة خبرية داخل سرد حكائي ومثال ذلك ما جاء في الرواية " كل الذي اقتربوا منها هربوا في النهاية آخرهم كانت شابة من التلفزيون تريد حوارا معها، ولأن الشابة كانت غبية في التعامل معها وكأنها تقدم لها خدمة، الحاجة تحب الحقيقة خلينا من التخراف، التخراف؟ ردّت لالة ميرا، انتركي علي خير من نكسرلك

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 517.

[2] – مسعود ناهلية، الكولاج عند واسيني الأعرج بين التأنيث النصي وفيوضات المعنى، ص 511.

كل آلاتك... "[1] أدرج هذا الحوار من لقاء تلفزيوني ما بين لالة ميرا التي تحمل سر حيزية، والصحفية التي لم تتقن فن الحوار معها، فالمؤلف من هذا الحوار كأنه يعلم الصحفي كيفية التعامل مع ضيوفه وطريقة طرح الأسئلة عليهم.

كما نجد في هذا المقطع الذي دار فيه الكلام بين مسعود وخالد " أنت موسيقي ؟ سمعتك تتكلم قبل أيام عن مشروعك الموسيقي في القناة الوطنية الأولى، التلفزيون يفضح الناس، أنا اسمي مسعود "[2] يعزز هذا المنحى اللصقي الصوتي تقنية التجريب الروائي.

قصاصات الأرشيف: ضمن واسيني مخطوطات وخريطة داخله روائية. "أدخل خالد يده عميقا في صندوق الوثائق أخرج القصيدة التي صورها من مخطوطة قديمة في المكتبة الوطنية، كان يريد أن يرى شيئا يختص وراء عطر الكتابة، والخطوط، والحروف المكتسبة، التي تتلوى كالثعابين محملة بحركة أفعوانية " [3]

تحمل القصاصات شحنة رمزية ودلالية مكثفة وتعمل على توثيق السرد وتساهم في بناء المعنى من خلال التفاعل بين النص والنص المزدوج، كما تعمل على مسائلة الحاضر للماضي متجاوزة بذلك البعد التوثيقي إلى أداة تعمل على تفكيك السرد ومراجعة

[1] – واسيني الأعرج، زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 32.
[2]– واسيني الأعرج حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 33.
[3]– المصدر نفسه، ص 94.

سرديات التاريخ واسيني عمد على توظيف هذا النوع من الفن ليثبت وجهة نظره يدعمها ويوثق لابن قيطون أنه هو المتيم بحيزية لا ابن عمها .

2- تقنية الترقيم الحداثي:

عرفت الرواية تغيرات وتحولات عدة أثرت في مسار حركتها الإبداعية نتيجة تضافر عوامل وظروف أملتها طبيعة العصر إذ غذيت بتقنيات فنية، حاول الأدباء من خلالها أن يخلقوا مستويات مختلفة الدلالة والنوع والشكل. فكان ذلك الأخير عبارة عن كسر لنظام الكتابة المألوف.

كما تضمنت المتون الروائية تقنيات متباينة ضبطت السرد والكلم، وجعلت القارئ يشارك في خلق النص وذلك باقتراحه لتأويلات عديدة تركها الكاتب مفتوحة لتحمل صفة لا نهائية الدلالة وهذه تيمة من تيمة الرواية التجريبية إذا ذهبنا إلى المؤلف نجده قد وظف هذه التقنيات من بينها.

2-1- مفهوم تقنية الترقيم الحداثي: (choronological ordering)

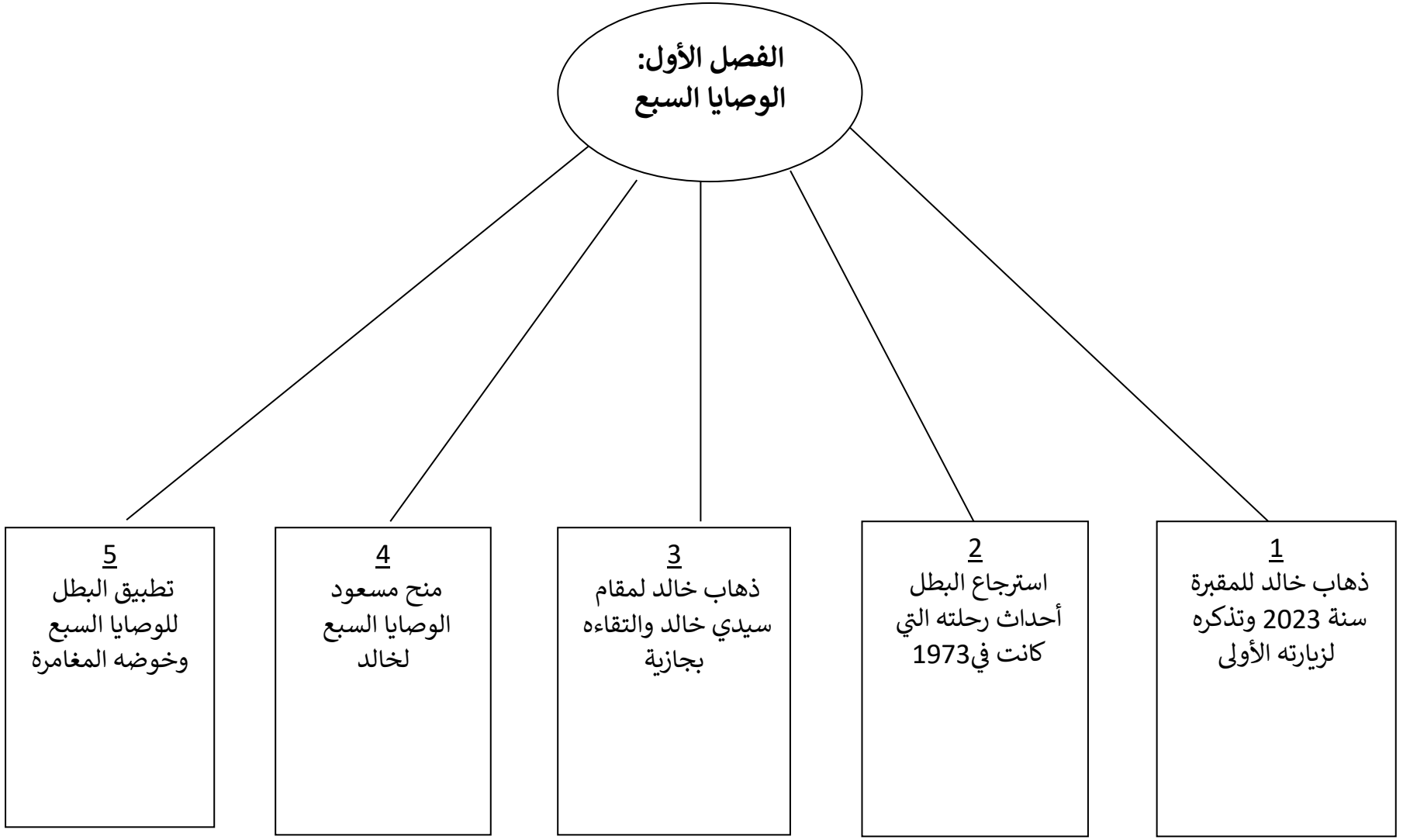
"تقنية تُعنى بترتيب الأحداث والمشاهد حيث تخضع إلى ترتيب منطقي "[1] تعمل على البعد التنظيمي في الرواية وتساهم في خلق التشويق وتطور الشخصيات والعلاقات، حيث نمت الحكاية بطريقة مشوقة.

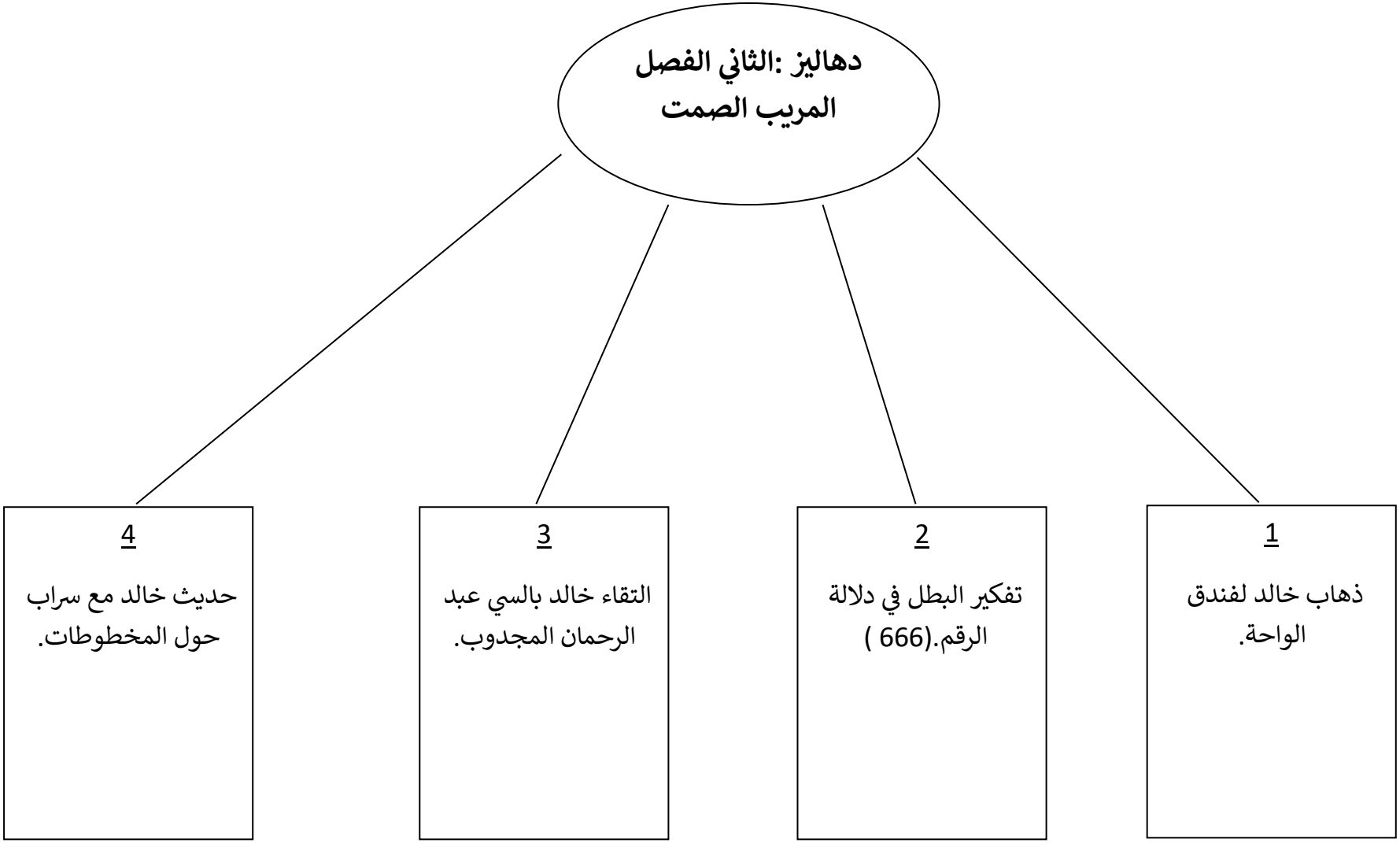
[1] – عبد العزيز غانم السيد، تقنية الترقيم الحداثية في الرواية، مطبوعات جامعة الملك سعود، 2016، (د.ص).

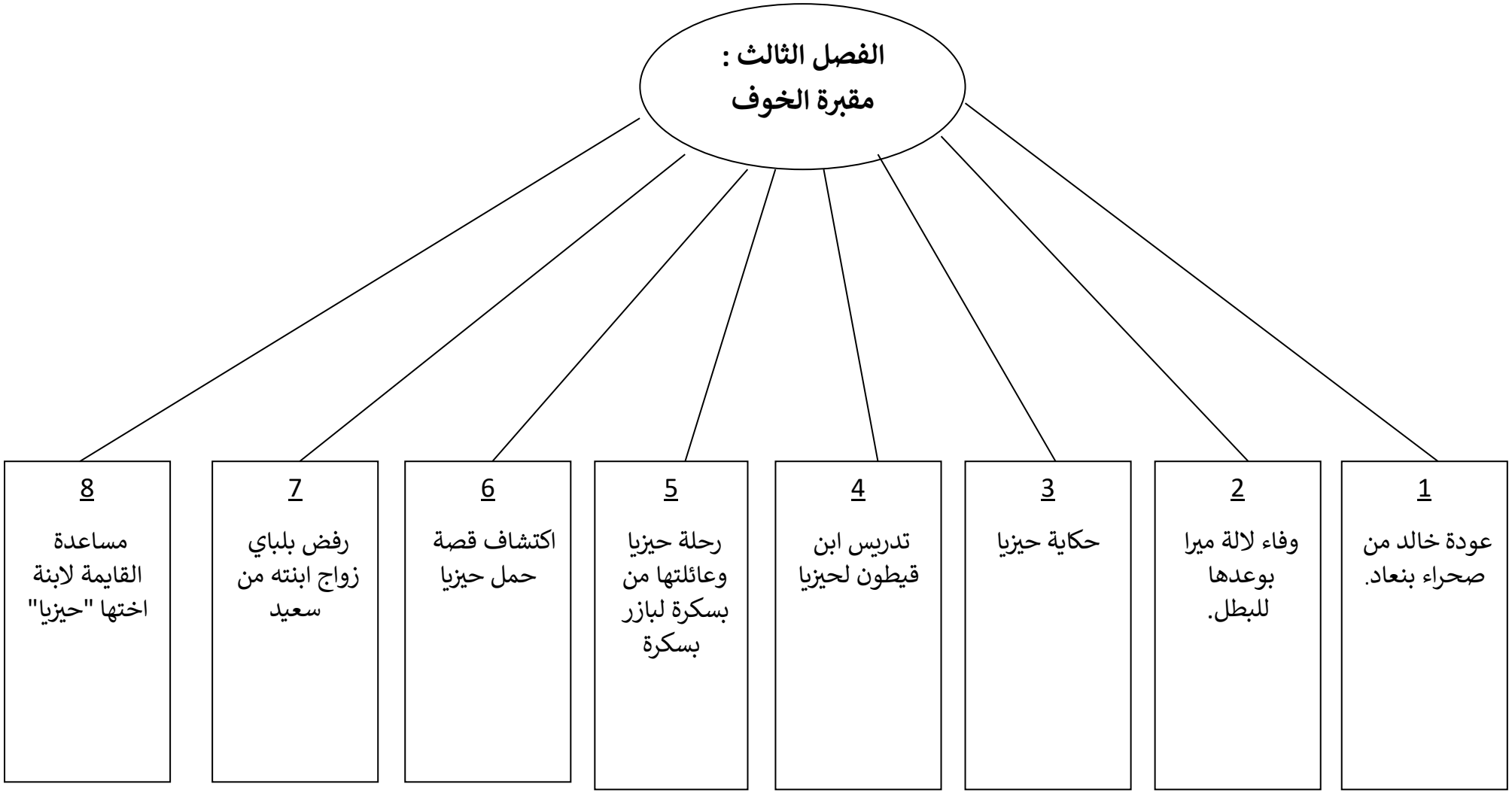
نجد الروائي قد قسم الرواية إلى أربعة فصول، حيث كل فصل مقسم بدوره إلى أجزاء [1، 2، 3، 4] في أعلى الصفحة لكن هذا التقسيم لم يفصل بين أجزاء الرواية بل كانت الأحداث مكملة لبعضها البعض، على الرغم من أنها أضفت بعض التعقيد على السرد بما يتطلب من القارئ شد الانتباه والتركيز حول التطورات الحاصلة، خاصة من ناحية الزمن.

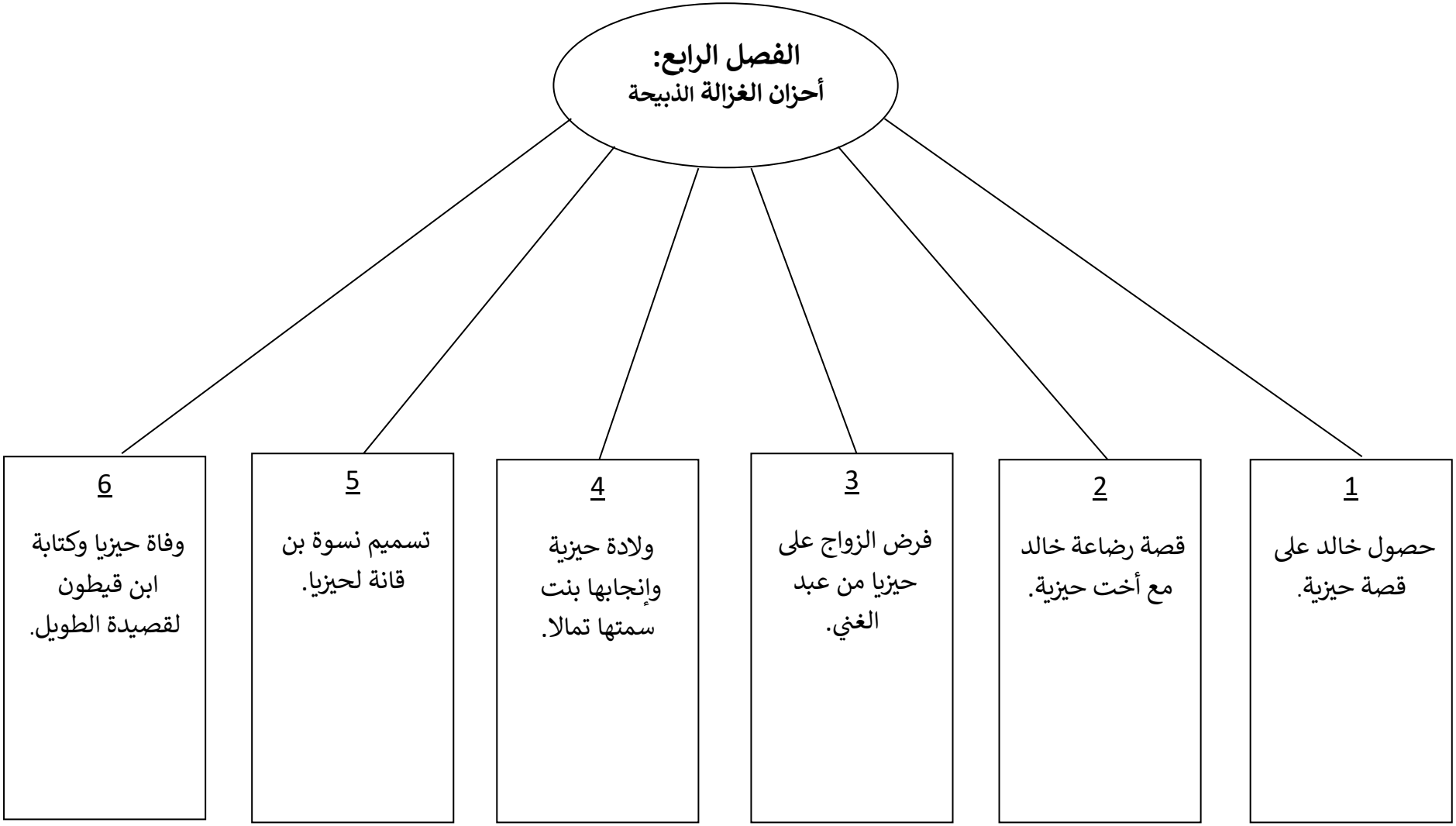
فالأحداث في الفصل الأول كانت سريعة التطور، إن أغفل القارئ حدثا لا يستطيع أن يلم سير الأحداث، بل يفرض عليه العودة إلى صفحات سابقة لكي يقدر على مواصلة القراءة، بالرغم من أن الفصول كانت منظمة يشدها خيط سردي، وتخدم بعضها البعض، إلا أن الروائي مارس نوعا من الضغط على القارئ في البداية، ثم خفف ذلك الضغط شيئاً فشيء.

أوجزنا تقسيم المؤلف للفصول في هذا المخطط ليتضح لنا كل حدث من أجزاء الفصول:


الفصل الأول:
الوصايا السبع
1
ذهاب خالد للمقبرة سنة 2023 وتذكره لزيارته الأولى
2
استرجاع البطل أحداث رحلته التي كانت في1973
3
ذهاب خالد لمقام سيدي خالد والتقاءه بجازية
4
منح مسعود الوصايا السبع لخالد
5
تطبيق البطل للوصايا السبع وخوضه المغامرة


دهاليز :الثاني الفصل
المريب الصمت
1
ذهاب خالد لفندق الواحة.
2
تفكير البطل في دلالة الرقم.(666)
3
التقاء خالد بالسي عبد الرحمان المجدوب.
4
حديث خالد مع سراب حول المخطوطات.


الفصل الثالث :
مقبرة الخوف
1
عودة خالد من صحراء بنعاد.
2
وفاء لالة ميرا بوعدها للبطل.
3
حكاية حيزيا
4
تدريس ابن قيطون لحيزيا
5
رحلة حيزيا وعائلتها من بسكرة لبازر بسكرة
6
اكتشاف قصة حمل حيزيا
7
رفض بلباي زواج ابنته من سعيد
8
مساعدة القايمة لابنة اختها "حيزيا"


الفصل الرابع:
أحزان الغزالة الذبيحة
1
حصول خالد على قصة حيزية.
2
قصة رضاعة خالد مع أخت حيزية.
3
فرض الزواج على حيزيا من عبد الغني.
4
ولادة حيزية وإنجابها بنت سمتها تمالا.
5
تسميم نسوة بن قانة لحيزيا.
6
وفاة حيزيا وكتابة ابن قيطون لقصيدة الطويل.

من خلال هذا التقسيم تتضح لنا الرؤية حول طبيعة الأحداث بالرغم أن الزمن لم يسير سيرا طبيعيا ومعظمه كان استرجاعا من سنة 2023 إلى غاية 1973، منذ زيارة خالد لمقبرة سيدي خالد أول مرة وعودته مرة أخرى ليخبر لالة ميرا أن حيزية أصبحت قصة عالمية تغنى في المسارح وتداول قصتها الخاص والعامي، وسمع حكايتها من به صمم.

ومن جهة أخرى الروائي يؤكد أن الموسيقي تحفظ حياة البشر وتداولت أحداثها مرورا بها لتخلد ذكراهم، وتبقى متداولة من جيل إلى جيل، فلا تتعرض للزوال والاندثار.

2-2- علامات الترقيم:

الترقيم هو "وضع رموز مخصوصة أثناء الكتابة لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية في أثناء القراءة" [1] إذ تلعب دورا كبيرا في ضبط الكلم ومواضعه ومن بين هاته العلامات نجد الشولة ، النقطة، علامة الاستفهام، والتعجب، والتنصيص وغيرها ولكل علامات منهن موضع، لكن خرجت هاته الأخيرة ولم تعد مجرد أداة لضبط المعنى وتنظيم الكتابة والعمل بل أصبحت في كثير من الأحيان مجالا خصبا للتجريب الفني والجمالي.

[1] – أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، 1912، ص 14.

عمد الأدباء المعاصرون إلى تفكيك البنية التقليدية لهذه العلامات، إما بحذفها أو الإكثار منها أو إعادة توزيعها بشكل غير معتاد ومألوف، هذا الأمر أدى إلى زعزعة أنماط القراءة السائدة وفتح أفق تأويلي جديد أمام المتلقي في سياق بحث الرواية المعاصرة عن أنماط تعبيرية متباينة ومغايرة.

أ- **الشولة (،)**: الفاصلة هي علامة سيميوطيقية تحيل على الفضاء الفاصل بين ذوات الأشياء و العناصر كما تدل على النوع والتعدد من مواضع استعمالها:

- بين المفردات المعطوفة والجمل المعطوفة القصيرة.
- بين جمل الشرط والجزاء، ولحصر الجمل المعترضة.
- قبل ألفاظ البدل وغيرها من المواضع.

إذا ذهبنا إلى المواضع التي وظفها فيها الكاتب في روايته من أجل الفصل

بين الجمل القصيرة قوله "كانت الغزلان تملأ المكان، تقضي وقتها بين حافة الوادي الذي جف ماؤه أو كاد، في ظل تخيل سيدي خالد، لا شيء أصبح اليوم كما كان" [1]استعمال الشولة هنا بين الجمل والكلمات منح النص إيقاعا موسيقيا يشبه النصوص الشعرية والأذن ميالة لهذا النوع من الإيقاع.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 29.

كما وظف المؤلف الفاصلة ما بين الجمل كصمت داخلي يوحي بالتيه والتردد ووظفت في التداعي الحر للأفكار، كما استخدمت لتفكيك الجملة النحوية ما يربك التوقع اللغوي للقارئ ومن أمثلة ذلك نجد خالد عندما ذهب فندق الواحة ورأى ذلك الظل يقترب منه "خرجت الكلمة تلقائيا من فمه، قام مرعوبا.

– حمودة... حمودة ... هل مر عليه شخص، الحارس مثلا،..... بدء له عنيا "[1].

الشولة سمحت بتراكم المشاعر في نفس الجملة دون تقطيع صارم مما يجعل القارئ يتبع السرد في استعجالية وكأن الكاتب يكتب تحت وطأة الألم في تدفق لا يحتمل التوقف يتماهى الشكل مع المحتوى والحزن لا يتوقف ولا الجمل تتوقف، فقط تتقطع لتستمر، كما الألم تماما، وهذا ما نجده في شخصية حيزية حقيقة تتألم فتتمزق مشاعرها " لم تكن حيزيا تبكي كانت تمد ذراعيها للخروج من القبر، عرفت نحيبه الذي كان يخترق جسدها مثل لسعات النار، ثم صرخت بأعلى صوتها قبل أن تتلاشى في كلماته الأخيرة"[2] قوله كذلك " تناهى إلى مسمعه أخيرا النسيج الآتي من بعيد، كان صوتها الخافت يأتيه من بعيد، جرحا، منكسرا مصرا على الحلم " [3]هذا القول عندما كان

ابن قيطون يلقى قصيدته على قبر حيزيا.

[1] – واسيني الأعرج حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتهالالة ميرا ، ص 84.

[2]– المصدر نفسه، ص 303.

[3]– المصدر نفسه، ص 303.

وعليه استعمل الروائي الفاصلة لـ :

- تفكيك الجمل التقليدية
- إنتاج نص شعري داخل الرواية
- وليد الحزن عبر الإيقاع
- خلق تيار شعوري متدفق.

ب-**النقطتان (:)** : " نقطتا البيان والتفسير و التوضيح وتستعملان في موضع القول والتوضيح "[1] توضيح قبل كلام مقول القول أو المقسم أو المجمل بعد تفصيل أو المفصل بعد إجمال .

استعمل الكاتب النقطتين في الشرح والتفسير مثلا – عند ما كان مسعود يشرح في الوصايا السبع لخالد لكي تقبيل به لالة ميرا "أولا : قبل رأسها .

تانيا : أجب عن سؤالها بعفوية .....

ثالثا : لا تجلس أ بدا حتى تأمرك .....

رابعا: أنت من أي عرش ؟ حاول أن تجيد مسلكا ولو صغيرا يربطك بها ...."[2]

[1] – أكران عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط1، إفريقيا الشرق، طرابلس، 2000، ص 17.

[2] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 54.

استعمل النقطتين أيضا لتكثيف المعنى وكشف الظاهر خلف الباطن وما بعد النقطتين يفجر المعنى الكامل ويزيل الإبهام، ومثال ذلك عندما أخبرت لالة ميرا خالد بأنها ستموت مقتولة "سألها عن سبب هذه الشكوك في أنها قالت: يريدون ذهب حيزية الذي خبأته عند خالتها، مربيتي مثل وفاتها أيام الوباء الأصغر الذي كان يسحب وراءه العائلة كلها وحيزيا الصغيرة "[1]فالكلام الذي جاء بعد النقطتين وضح الأمر الذي سيكون سببا في وفاة ابنة حيزية، كما عملت على توسيع الحوار الداخلي والخارجي وجزء من تفكيك البنية الصارمة للجملة.

ج- **الاستفهام (؟):** هو " طلب المعروفة بشيء مجهول وذلك باستعمال الأدوات التالية: الهمزة، هل، من، أيان، كم ،أي، ونحو ذلك"[2] كما يعد من النبرات الصوتية التي لا يكاد يخلو منها عمل إيداعي.

توظيف الاستفهام داخل الرواية ارتبط بأسئلة البطل حول حكاية حيزية وعن طريقة الوصول إلى ذلك، مما يوضح لنا الجمل الذي يقع عليه، بسبب حلم أصبح يشكل هاجسا له يؤرقه أينما حل وارتحل فأصبح يركض في أي مكان يسمع فيه اسم حيزية بحثا عن الحقيقة "لا يعرف أصلا من أين يدخل في عمق قصة ظلت غامضة حتى ولو أزاح

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 87.

[2] – ثويني حميد آدم، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007، ص 121.

عنه والده الكثير... كلما سأله لم تفارقه حيرته الدائمة: من أين يدخل موضوعا صعبا كهذا ؟"[1] الأسئلة تستخدم لتفكيك مسارات السرد التقليدي التي تعتمد على السرد التقليدي بدلا من تقديم أجوبة يطرح السارد أسئلة تزعزع القارئ وتدفعه إلى التأويل فالسرد لا يسلم بحقائق بل يعيد صياغتها في شكل تساؤلات مما يضفي على النص طابعا تجريبيا.

كما أن الروائي وظف الاستفهام للتعبير عن القلق والتيه وتكثيف الحيرة وإنتاج صوت داخلي متوتر مفتوح على أسئلة متنوعة. جاء في الرواية على لسان خالد "ثم ... ما معنى الرجل الطويل ،المقابل لغرفتي الذي رأيته وحادثته وهو وافق أما غرفة 666 رقم الشيطان؟" [2].

يتساءل البطل عن دلالة الرقم 666، هذا التساؤل لم يقدم له الكاتب جوابا بل فتح باب التأويل لدينا كقراء، المؤلف لم يكشف عن دلالة هذا الرقم وقد ارتبط كذلك بوفاة لالة ميرا تكرار الرقم 666 [6- 06- 1976] هل الروائي أراد أن يجعل منه رمزا مثل الرقم 7؟ أم أنه مرتبط بالموت؟

ومن القرائن النصية التي دلت على ضياع الشخصية في عالمها نجد خالد الذي يقول "واش جابني

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 32.

[2] – المصدر نفسه، ص 91.

لهنا ؟ " [1]هذا إن دل على شيء فإنه يدل على الضياع الداخلي للذات.

د-**النقطة (.)**: توضح سكون المتكلم أو القارئ سكونا تاما مع استراحة لأخذ نفس، كما تستعمل من أجل ضبط الجمل وفصل بعضها البعض لأجل أخذ نفس في القراءة.

لاحظنا في الرواية استعمال النقطة كثيرا خاصة في الفصل الأول والثاني، حيث مارس الروائي نوعا من الضغط على المتلقي بسبب تسارع الأحداث وتشظي الزمن، فلا يعرف الحدث في أي زمن، هذا ما يجعله يبذل جهدا فكريا وتركيزا في سيرورة السرد، ولكن توظيفه للنقطة بين الجمل والكلمات ساهم في منح المتلقي نفسا من أجل إكمال القراءة وترتيب المشاهد من جديد.

مثال ذلك الحوار الذي دار بين خالد وجازية " لا سيدي. أنا جازية. كنت خايفة عليك بزاف. وفرحت أنك عدت بخير، لو وقع لك أي شيء كنت أنجنيت"[2]، كذلك عندما سمعت الغزالة صوت الرصاص "رفعت رأسها قليلا، نظرت في كل الاتجاهات ثم وجمت فجأة في مكانها للحظات تترصد الصوت. رأت فجأة خنزيرا هائجا يركض باتجاهها. تسمرت في مكانها"[3].

ساهمت النقطة في ترتيب الأحداث وأخذ نفس كأن القارئ يرى المشهد.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 63.
[2] – المصدر نفسه، ص 141.
[3] – المصدر نفسه ، ص 14.

هـ- **المزدوجتان** (« ») : أو" علامة التنصيص أو الاقتباس: توضعان للتمييز بين العبارات المنقولة حرفيا من الكتاب أو في عناوين الكتب والمقالات...

ولبيان لفظ مترجم، وللتمييز مستويات اللغة وما تشتمل عليه "[1].

وظف واسيني علامة التنصيص لكن توظيفها كان متباينا في مواضع الاستعمال في البداية كان يستعملها في المونولوج " الحوار الداخلي " بين الشخصية ونفسها "لا بدّ أن تكون محروسة بعين ما تحفظها من الاندثار " [2]هذا الكلام قاله البطل عندما رأى الغزالة المبرقعة تشرب الماء من البركة. قوله أيضا "واش جابني لهنا ؟ "[3] علامة التنصيص وظفت في المونولوج كما وظفت أيضا في الحوار الذي يدور بين الشخصيات وفي الأمثال الشعبة التي أدرجها أيضا.

كما استخدمها لتفكيك بنية الخطاب السردي وكشف تعدد الأصوات داخل النص، " صوت حيزيا، خالد، صوت التاريخ،..." ما يحدث نوعا من التداخل النصي.

[1] – محمد الصفراوي، التشكيل البصري في السطر العربي الحديث، (1950- 2004)، بحث في سلك الأداء الشفهي (علم تجويد السطر)، بيروت، 2008، ص 220.

[2] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 13.

[3] – المصدر نفسه، ص 63.

- **نقاط الحذف** (...): تسمى أيضا بنقاط الاختصار وهي ثلاث نقاط لا أقل ولا أكثر، توضع متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة، فهي تحمل لانهائية المعنى والدلالة، تفتح باب لتأويلات عديدة.

رواية حيزيا حملت لنقاط الحذف وهكذا تعددت تأويلاتنا وتباينت ومن أمثلة ذلك نجد: البطل لما أتى لبسكرة من أجل حيزية المرأة التي شغلت باله " لم ينس حرفا واحدا من الرواية القاسية التي رواها له الكثيرون من سكان سيدي خالد، بسكرة، الدوسن أولاد جلال بسيدي عقبة، الجلفة، ورقلة، بو سعادة، غرداية... "[1] نلاحظ أن نقاط الحذف ارتبطت ارتباطا وثيقا بقصة حيزية نقلتها الذاكرة الشعبية وخرجت من حدود بسكرة إلى كل الوطن فهي حيزية الجزائر.

كذلك نجد نقاط الحذف في حديث لالة ميرا والبطل. "احكي لك بلا خوف وأتخلص مما يثقلني لكي يكون قبري خفيفا اسمعني جيدا ... اسمع ... " [2].

المؤلف يوهم القارئ أن تمالا ستحكي لخالد ثم يضع له نقاط حذف ليجعله يتساءل عما ستخبره به فيسعى المتلقي بدوره للبحث عما سكت الكاتب في البوح به.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 13.

لاحظنا أن هاته النقاط تعلقت بحكاية حيزيا وطريقة موتها واللعنة التي حلت بكل من أراد الاقتراب منها، تقول لالة ميرا " كل من اقترب منها مات مقتولا بسكتة القلبية أو بالرصاص أو بآلة حادة أو احترق أو ... "[1] هنا يترك ملء الفراغ للقارئ وله أن يتخيل كيف يمكن يموت من يقترب من قصة بنت بلباي، توظيف الكاتب لهاته العلامة لم يكن اعتباطيا بل كان عن وعي ودراية ساهم في التشكيل الطباعي الذي يعد من تقنيات التجريب.

وعليه فتح المؤلف باب التأويل للقارئ، والنص الذي تعدد حوله التأويلات لا يموت بل يبقى متداولا من زمن لآخر فالروائي مرة وظفها للنداء وتكرار الاسم مثل ما نادى خالد لأطلس: أطلس ... أطلس ...أطلس ، ومرة أخرى ليشغل ذهن المتلقي، ومرة أخرى يأخذ بيده للتأويل والتفسير.

كذلك من بين السمات التجريبية التي حملتها الرواية تعدد السارد حيث لا يذكر من يتكلم إلا من سياق الكلام. نجد واسيني قد وظف هذه التقنية، وعبر عن تغيير السارد بمطة (–) أو الشرطة، فكل ما يضع مطة نعلم أن السارد أو المتكلم قد تغير ومثال ذلك الحديث الذي دار بين مسعود وخالد:

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 57.

-" أنت موسيقي؟... (المتكم هنا هو مسعود).

- مرحبا بك مسعود ... (المتكلم هنا خالد).

- كنت أدرس وخسرت البكالوريا ... (مسعود).

- والدي أيضا تاجر تمور (خالد) [1].

من خلال المطة علمنا أن هذا الحوار يدور بين مسعود حفيد لالة ميرا، والباحث عن أوبرا حيزبا فالخط لم يتغير بل بقي كسابقه لكن ما جعلنا ننتبه لطرفي الحوار هي المطة، وقد استعملها المؤلف من بداية الرواية إلى نهايتها للدلالة عن تعدد الأصوات.

- **الفراغ الطباعي " البياض السردي"** : يمتزج البياض والسواد بشكل ملفت في الأعمال الأدبية، فالبياض في الأصل توقيف ضروري للمتكلم لأخذ نفس وما هو إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن أبيض، ولكنها تمارس تأثيرا على القارئ، كما أن امتزاج البياض بالسواد محكوم في كل الحالات بالفضاء البصري المرئي أي فضاء الورقة، حيث لا يمكن التعامل مع النص إلا به والقارئ لا يستطيع الوصول بالمعنى خارج الفضاء النصي الخطي والذي يقصد به الرسم الكتابي الذي يتخذه المؤلف في نصه سواء كانت الكتابة مائلة أو بارزة ونحو ذلك في العناوين الرئيسية والفرعية.

[1] - واسيني الأعرج حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 33.

ولتوضح ذلك نذهب إلى رواية حيزيا لنقف على نوع التشكيل الذي ظهرت به الرواية، في مرحلة التواصل الأولى نجدها قد حافظت على نسق واحد في الكتابة والكلمات كانت موزعة توزيعاً أفقيا داخل الفقرات والقصائد التي اجتاحت المتن هي من كتب عموديا وذلك من البديهيات.

في الكتابة النثرية يعتمد الأدباء على الكتابة الأفقية والعناوين الرئيسة تأتي بخط بارز هذا ما وجدناه عند واسيني الأعرج خاصة في عناوين الفصول التي جاءت ظاهرة بينة متسمة بفضاء طباعي، هذا النوع من النصوص يمنح للقارئ تجولا بصريا ثابتا أثناء القراءة. لكن هناك بعض العبارات التي استوقفتنا ، وقد كتبت بخط بارز، وتغير نوع الخط في عبارات أخرى ومثال ذلك عندما كان خالد يروي للآلة ميرا عن الحلم الذي رآه " وحتى لا يضيع القبر كتبت على قطعة حديدية ثقيلة بالتيفياغ [هنا تنام الغزالة الذبيحة] "[1].

فالروائي هنا كأنه يؤكد على هذا الحلم وعلى تسمية الشخصية المحورية بالغزالة الذبيحة ومن العبارات التي دلت على هذا قوله "... ردت بصوت فيه حشرجة جارحة: الغزالة الذبيحة ثم غاب"[2] كذلك كان كل ما يكرر أمرا يتعلق بالغزالة الذبيحة يبرز الخط " **هنا تنام الغزالة الذبيحة التي أكل لحمها الذين أنقذوها تطاردها من فكاك الضباع التي**

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 70.

[2] – المصدر نفسه، ص 70.

كانت تطاردها"[1]كما كررت هذه العبارة في الصفحة (147) فهو يؤكد للقارئ أن الغزالة ماتت ذبيحة والمقربون لها هم من شاركوا في نحرها .

فواسيني يحاول التأكيد أن حيزية ماتت مقتولة على عكس ما جاء في الموروث الشعبي، وما حملته الذاكرة الشعبية، تغيير سمك الخط محاولة لجذب القارئ من جهة وإقناعه بقصة حيزية من منظور المؤلف لا كما عهده من الذاكرة الشعبية والدواوين الشعرية كديوان عز الدين المناصرة الموسوم بحيزية عاشقة من رذاذ الواحات.

كما برز الخط عندما استشهد الروائي بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية والقصائد ليشكل منها صياغة جديدة تفي لمطلبه النفسي ومحاولة إعطاء شرعية دينية لعمله وإيجاد سياقات تاريخية تخدم تجربته الفنية وتحقق أبعاده الفكرية و الإيديولوجية ،كما برز الخط أثناء شرحه للباس النايلي والحلي ليوضح للقارئ أكثر الثقافة النايلية.

ترك المؤلف مساحات خالية من الكتابة خاصة في نهاية الفصل وبداية فصل جديد وذلك لانتهاء السرد في مرحلة وبدايته في فصل جديد في مرحلة أخرى كما أنه ترك البياض ليفتح النص على تأويلات كثيرة.

وعليه لامسنا توظيفا لعلامات الترقيم والبياض والسواد داخل الرواية اعتمدها المؤلف في روايته هذا ما عزز لديه دلالة النص ومدّ القارئ بكم معرفي. وذلك بتدعيم

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 131.

النص بعلامات غير لغوية تعمل على توجيه المتلقي كما أن المظهر الشكلي أصبح يساهم في توليد الدلالات، وجعل من القارئ عنصرا فاعلا في خلق النص واستمراره وأضحت هذه العلامات تحمل إيحاءات فتوظيفها كان عن قصد ودراية، فهي ليست للوقف والاقتباس وغير ذلك بل شاركت في نسج النص الإبداعي وأدت أدوارا دلالية.

فالأدباء طوعوا هذه العلامات وأصبحت تعبر عن التوتر والتردد و التشظي أو الصمت المتعمد، فالقارئ لم يعد يواجه نظاما لغويا مستقرا بل نصا متفجرا بالإيحاءات وباتت هاته العلامات في الرواية التجريبية تتقاطع مع البنية النفسية للشخصيات.

نقاط الحذف (...) صمت متعمد، ونداء للمتلقي في خلق المعنى.

الشرطة (–) عهدناها في الفصل بين التواريخ وغير ذلك لكنها غيرت وجهتها وأصبحت تدل على تغير السارد وغيرها من العلامات التي أضحت مكونا أساسيا في مختبر التجريب الذي اتجهت له الكتابة المعاصرة.

وعليه نخلص إلى أن توظيف الكاتب لهذه التقنيات دليل على تمكنه ، قد وبرزت من خلالها سمة التجريب في المدونة .

الفصل الثالث: التناص التراثي

أولا: ماهية التناص

ثانيا: أشكال التناص

ثالثا: مستويات التناص

رابعا تمظهرات التناص

أولا: ماهية التناص

1-مفهوم التناص:

تباينت الدراسات النقدية في تحديد مفهوم التناص وتحديد جذور نشأته فالبعض ربطها بالغرب والبعض الآخر بالعرب فمنذ ظهوره " يتحرك طليقا وبحرية، وبشكل متعال عن الاختصاصات العامة والخاصة، يشتغل به البويطيقي، والسيميوطبقي ،والأسلوبي والتداولي ... فشأنه شأن مختلف المفاهيم الجنسية كالخطاب والنص، له من الشمول والعموم، يذهب جيني أن التواصل مشروط بالتناص قوله: (خارج التناص يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك) " [1]يشترط في فهم النص تناصه مع نصوص أخرى.

" التناص بحكم معناه العام الذي استعمل به في بدايات توظيفه مع باختين و كريستيفيا يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص، مباشرة أو ضمنا، فهو سمة متعالية عن النص "[2].

2-التناص في النقد الغربي المعاصر:

نظرية التناص بالاصطلاح المعاصر والسرقة الأدبية باصطلاح النقد العربي القديم، والنقد الغربي أيضا. مازال الغرب يتسعون في معالجة هذا المفهوم.

---

[1] - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، 1992، ص 09 - 10.

[2] - المرجع نفسه، ص 09 - 10.

في بداية الأمر ربط الغرب التناص بالسرقات الأدبية " الأجانب أنفسهم يقرون في حقيقة الأمر بوجود هذا النظام – على أنه شر لا مناص منه – في كل الكتابات الفنية على اختلاف أجناسها إلى درجة أن الروائي الفرنسي " جان جيرودو " زعم أن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب " [1] فلم يقر بأن التداخل الحاصل بين النصوص سرقة والكتابة الراهنة ما هي إلا استبدال على حد تعبير جوليا كريستسفا.

كما أن النص المائل ليس إلا مزيجا من نصوص سابقة، فالنص الحاضر لا ينطلق من فراغ والنظرية الكريستيفية تراه اجترارا لغيره، والكتابة ماهي إلا استحضار لما سبق لأن الذاكرة لا تنسى نصوص قرأتها.

يذهب رولان بارت إلى ما يطلق عليه بين النص (Inter– teste) هو تأثر مكشوف للكتاب الراهنين بالكتاب السابقين فكتابات " بروست " كثيرا ما كانت مرجعا لكتابات روائية أخرى، ذلك يؤثر في هذا في حلقة وسلسلة متواصلة، لينتهي إلى إقرار التأثر.

[1] – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010، ص 64.

"الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة. فرولان بارت يقر أن النصوص المعروفة تأثر في نصوص معروفة ،وكل نص هو تناص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه) "[1].

تعددت التعريفات و تنوعت لدى كتاب الغرب حول آلية التناص لكنها لم تخرج عن مفهوم ما كان الأقدمون يرددونه، كما يقر المنظرون المعاصرون بغموض هذا المفهوم حيث "لاحظ "قريماس "و "كورنيس " أن انعدام الدقة و الوضوح في هذا المفهوم أدى إلى استخلاص نتائج كلية من مقدمات جزئية كما كان يقر بغموضه قدماء النقاء العرب فأمسى مفتوحا لاجتهادات واسعة، يستقطب منطقات مختلفة لفهم دينامية المجتمع والأدب "[2] يرى " حسن محمد حماد أن التعدد وجه إيجابي في الدرس النقدي فالبحث النقدي لا تعنيه ولا تعيقه كثرة التعريفات"[3].

لم يتفق الأدباء على مفهوم جامع لمفهوم التناص، فكل واحد عرفه حسب وجهة نظره والمنهج الذي يتبعه، إلا أنهم تقاطعوا في مفاهيم عدة.

ربط النقاد التناص بجوليا كريستيفا بالرغم من أنها لم تذكر التناص إلا مرات محدودة، وقد أسهبت في كتاباتها حول " إنتاجية النص " أو " الإنتاجية النصية "لكن إن

[1] – حسين العربي، إشكالية التناص في النقد الجزائري المعاصر، عبد الملك مرتاض أنموذجا، مج 6، ع 3، ديسمبر 2019، ص 589.

[2] – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 269.

[3] – حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية الغربية، بحث في نماذج مختارة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1997، ص 10.

أمعنا النظر نجد أن " معجم "روبير" الذي يؤرخ لميلاد الألفاظ والمصطلحات يزعم أن لفظ " l'intertextualité " نشأ عام 1958م، دون أن يحدد الناقد الذي أنشأه "[1] هذا التاريخ يقابل نشر مقالة بعنوان النص المغلق " le texte cios " لجوليا كريستيفا أي نفس السنة التي ولد فيها هذا المصطلح على حد تعبير "روبير ".

إذا ذهبنا لقريماس نجده يقر أن ميخائيل باختين هو أول منشئ للتناص لا جوليا كريستيفا ويقول أن هذا المصطلح أثار أهمية كبيرة في الغرب منذ أن جاء به السيميائي الروسي باختين.

أفادت آلية التناص العديد من الأدباء فهم لا ينطلقون من فراغ بل هناك مرجعية ينهلون منها، ويبقى النص هو استبدال النصوص والعلاقة التي تجمع بينه وبين اللغة هي علاقة إعادة توزيع اللغة توزيعا تقويضيا.

هناك من يؤرخ للتناص مع حركة الشكلانيين الروس أمثال تودوروف الذي يرى "أن هذه الحركة التي سعت إلى تأسيسه عالم أدبي مستقل، عالم يهتم باللغة الأدبية شعرا كانت أو نثرا "[2] وقد أفاد باختين من جهود الشكلانيين فاعتبر هو المدخل الطبيعي للتناص ومنه انتقلت أفكاره إلى النقاد الآخرين معلنا بذلك عن ما يعرف بمبدأ الحوارية يقول: يدخل فعلان لفظان تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية تدعوها نحو

[1] – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 269.

[2] – ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط1، مجدلاوي، عمان، 2005، ص 21.

علاقة حوارية والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن التواصل اللفظي.

كما أن "تداخل أقوال غربية معقودة بحوارات متعددة تشترك فيها بينها تكون في الأخير خطابا هو نسيج عدد كبير من الملفوظات المتداولة، داخل بنية اجتماعية يعطيه إمكانيات أدبية جوهرية " [1]يبقى التناص اقتباسات مجهولة المصدر لكنها مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات التنصيص وعبارة لوحة فسيفسائية من الاقتباسات خاضعة للتحويل والتحوير.

3 – التناص في النقد العربي المعاصر:

التراث العربي الإسلامي من حيث هو" نتاج حضاري وهو بحر لجي زاخر بكنوز المعرفة، وخزان للثقافة الإنسانية الرفيعة السخية، فقد عرف الجدل والمنطق وقد عرف الفلسفة والتيارات المذهبية والفكرية، عرف الاتفاق في الرأي كما تعامل مع الاختلاف فيه. برقي فكري " [2]كما تعامل أدباء العرب مع النظريات النقدية وأسسوا لها، و واكبوا النهضة الإبداعية.

من الجدل المحتوم في نظرية اللفظ والمعنى التي يعج بها النقد البلاغي العربي قضية السرقات الشعرية والتناص بالمفهوم الحداثي ،نظرية التناص نفسها التي عالجها

[1] – حسن العربي، إشكالية التناص في النقد الجزائري المعاصر، عبد الملك مرتاض أنموذجا، ص 587.

[2] – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 186.

الحداثيون الفرنسيون تحت مسمى السرقة الأدبية التي عرفت أيضا التجاوز في التعبير، والتسامح في التعريف، اقتباس خفي أو ظاهر للفظ ، أو جملة من الألفاظ في سياق ما.

نظرية التناص بالتعبير المعاصر هي كل كاتب صدى لكتاب آخرين، ولا حرج ولا إثم عليه وكفى ،يحفظ كل واحد عن غيره، وقد استبدل الحفظ بالقراءة في النظرية الجديدة ؛ فالتناص هو اشتقاق المصطلح نفسه، هو تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي راهن، ونصوص أدبية أخرى سابقة.

يبقى التناص آلية حوارية إلى يومنا هذا، تعبر عن فيض الأصوات والقيم، وغدا تقنية فعلية في تفكيك النصوص وعلاقاتها ببعضها البعض.

يرتكز التناص على " رؤية نقدية بحتة، عندما يعرفه أغلب النقاد على أنه علاقة تجمع بين نصين أو أكثر، تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص، الذي تقع فيه "[1]آثار نصوص أخرى و أصداؤها.

يرى البعض الآخر أن التناص يميل إلى المواءمة بين نصين مختلفين، فهو ترابط بين إنتاج نص بعينه أو قبوله.

[1] – علي عواد عبد الله، الكولاج في رواية كراسة، كانون لمحمد خيضر ، مقاربة مفاهيمية إجرائية، ص 175.

التناص ظاهرة " تركيبية لغوية بارزة في الأدب وفي اللغة الشعرية خاصة للنص المعاصر، فكل قول لا يخلو من تناص، الأدب يدخل شجرة نسب عريقة وممتدة كالكائن البشري "[1] فهو لا يأتي من فراغ إنه نتاج أدبي موروث.

كل نص هو تناص وعالم مليء بالنصوص مجملها واحد مترامي الأطراف، يقوم على طريقة الهدم ثم إعادة البناء،والنص يمثل لا نهائية اللغة، فاللغة هي قائمة على الامتداد النصي المتعالق ، ونصوص أخرى اتكأ عليها النص الأصلي لغايات متنوعة، سواء فنية أو جمالية أو دلالية كانت.

التناص تقنية أسلوبية نصية، لسانية، خالصة تقع بين زمنين مختلفين زمنيا، فهو سياق لغوي لساني مستقل يعمد إلى تلقيح النصوص بالنصوص وهو اقتطاع أو تحويل.

من النقاد العرب المعاصرين الذين تناولوا آلية التناص في الدراسات الحديثة نجد: محمد بنيس، عبد الله الغذامي، محمد مفتاح، اختلفوا في إيجاد صيغة لفظية موحدة لمصطلح التناص لكنهم حاولوا تحديد مفهومه والتعرف على مستوياته و أشكاله.

من الدراسات الأولى في ميدان البحث التناصي هي دراسة محمد بنيس حول "الشعر المعاصر في الغرب، واستند في تصوره إلى كل من كريستيفا و تودوروف فاعتبر

[1] – علي عواد عبد الله ،الكولاج في رواية كراسة كانون لمحمد خيضر، مقاربة مفاهمية إجرائية ص 175.

التناص كأداة نقدية لقراءة المتن " [1] وقد حدد ثلاث آليات لانتاج النصوص الغائبية: الإجترار، والامتصاص، والحوار، كما تعرف أيضا بمستويات التناص.

أضفى محمد بنيس مصطلح النص الغائب أي: أن النصوص الغائبية في النصوص الحاضرة عديدة ومتنوعة.

يرى محمد مفتاح أن" التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة "[2] كما حاول التوفيق بين عدة مصطلحات ومفاهيم، مستخلصها مفهوم التناص كما سبق وحدد آليات التناص وقسمها قسمان:

- **التمطيط:** يضع تحت بابه الجناس بالقلب والكلمة المحور، واستخدام النواق المحورية أو القول المنقول والاستعارة والتكرار.

- **الإيجاز:** " الإحالة إلى التاريخ من خلال أحداث أو رموز أو نصوص تاريخية "[3].

محمد مفتاح يربط التناص بالمفاهيم البلاغية التي عرفت بالسرقات الأدبية. فحدد شكلين للتناص الداخلي، والتناص الخارجي.

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبداعاته، ط1، دار توبقال، المغرب، 1990، ص 179.

[2] – حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، 2009، ص 28.

[3] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استيراتيجية التناص، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص 1321، 129.

يـذهب الغـذامي هـو الأخـر لتعريـف التنـاص فيقـول: "مصـطلح التنـاص مصطلح سيميولوجي تشريحي "[1] وعليه هذه الآلية عنده نسيج من المصطلحات التي تدرج في السميولوجيا والتشريح.

يقول الغذامي " التناص يقوم على فهم دقيق لوظيفته الإبداعية التي تشكل احتمالية الدلالـة، مـن خـلال إشـارات النصـوص المتداخلـة والمنفتحـة علـى التـاريخ والمستقبل، يكسب النص بعدا دلاليا ورمزيا وقد ترجم هذا المصطلح ترجمات عدة تباينية فيما بينها ولكن اجتمعت في معنى واحد، كتداخل النصوص، والنصوص المتداخلة، النصوصية " [2] نلاحظ أن المصطلحات عديدة وما زالت متنوعة إلى يومنا هذا منذ ظهور هذه الآلية مع « جوليا كريستيفا» وغيرها التناصية، البينصية، التداخل النصي ...

يرى خليل الموسى أن التناص هو « تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلا وظيفيا فيغدو النص المتناص خلاصته لعدد من النصوص التي كسرت الحدود بينها، وتداخل مع بعضها "[3] يركز خليل الموسى على التشكيل الوظيفي في التناص (المنهج الوظيفي) ولم يكترث بالنص الغائب كما ما هو عند محمد بنيس.

---

[1] – عبد الله الغذامي، تشريح النص، ط1، دار الطبعة، بيروت، 1987، ص 72، 73.

[2] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الثقافي، جدة، 1985، ص 320/ 321.

[3] – خليل الموسى، التناص والأجناسية في النص السردي، د.ط، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1996، ص 81.

نظر جاسم عاصي إلى التناص بأنه " تشظي المعرفة بالموروث في جسد النص على شكل علامات وإشارات، تشير إلى بنية حدث بمجموعة من الإشارات التي تساعد في سيرورة الحدث الرئيسي " [1].

وعليه التناص مصطلح نقدي رسم لنفسه مكانة في الأبحاث النقدية المعاصرة وأمسى هذا المفهوم مفتوحا لاجتهادات واسعة ،من قبل المقبلين عليه الذين وجب عليهم بنصيحة العرب الناشئين بحفظ نصوص أدبية كثيرة ثم تناسيها من أجل النسج على منوالها فإن أحسنوا اختيارها و أدمنوا استحضارها و استظهارها نمت موهبتهم .

[1] – جاسم عاصي، قراءة التناص الموروث في النص الرافد، د.ط، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، دمشق، 2000، ص 29.

ثانيا: أشكال التناص:

التناص يقوم على قسمين هما التناص الخارجي، والتناص الداخلي.

1- التناص الخارجي:

يعرف أنه" العلاقة بين نص أدبي لاحق ونص أو فقرة من نص سابق أو متزامن، لا ينتمي إلى نص المؤلف نفسه، أي علاقتهما بالخريطة الثقافية العامية سواء كانت علنية أو خفية، يحتوي هذا القسم على العديد من المصطلحات النقدية العربية والحزمة القديمة أو الحديثة على النحو التالي "[1]

1-1- **التناص الخارجي الظاهر:** يقصد به تداخل النص الحاصر مع نصوص من الموروث (نصوص دينية، أساطير، أمثال...). يكون صريحا عندما يشير المؤلف إلى النصوص التي ضمنها داخل عمله الإبداعي " [2]تدخل فيه عدة مفاهيم منها .

- **الاقتباس:** وهو إدراج ودمج كلمة أو كلمتين من الآية في النص، أو إدراج آية بأكملها من آيات القرآن الكريم.

[1] - نبيهة خالد حيدرة، بلقاسم الخطاري، التناص أحد قضايا النقد العربي الحديث، جامعة محمد بن زايد للعلوم الإنسانية، الإمارات العربية المتحدة، 2022، ص 13.

[2] - المرجع نفسه، ص 13.

- **التضمين:** استعارة صدر أو عجز من أبيات من قصيدة أو قول أحد ما وإدخالها في النص الحاضر مع التعديل و الإضفاء وبعض التغيير.

- **الأخذ الظاهر:** أخذ المعنى وحده، أو أخذ المعنى مع الكلام أو جزء منه، دون تغيير.

- **السرقة الأدبية:** استعارة نص ثم تعديله وتقديمه بطريقة قانونية أو أقل وضوحا.

- **الاستشهاد:** الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر.

1-2-**التناص الخفي أو المستتر:** تدوين خطابات أو جزء منها، داخل نص جديد بعد أن تخضع للتعديل والتغيير. يندرج تحته كل من:

- **التلميح:** وهي أن تشير إلى قضية أو قصيدة دون ذكرها بشرط أن تكون الإشارة غامضة.

- **التناص المذاب:**" مجموعة من النصوص التي توجد داخل النص ومجموعة من نصوص عند القراءة، تنشط الذاكرة في استحضارها "[1].

1-3- التناص الشبه المستتر: يقوم على تلميح المؤلف في نصه سواء في المتن أو العنوان يدخل فيه:

- **التلميح:** نص يظهر في نص آخر بطريقة مستترة مخفية غير بينة، فهي غير واضحة وضوحا حرفيا بل هناك تلميح في الكلام.

[1] - نبيهة خالد حيدرة، بلقاسم الخطاري، التناص أحد قضايا النقد العربي الحديث، ص 13، 14.

- **الأخذ الخفي:** تخفى الكلمات ويركز على المضمون، يتطلب جهدا استخراجيا من طرف القارئ، وقدرة عالية وبراعة على تضمية من قبل المؤلف.

2-التناص الداخلي: "هو العلاقة بين نص أدبي لاحق ونص واحد أو أكثر يشير هذا القسم من التناص إلى جزأين "[1]

2-1-التناص الداخلي الذاتي: العلاقة بين النصوص الأدبية السابقة واللاحقة للمؤلف نفسه.

2-2-التناص الداخلي الحواري: العلاقة بين أجزاء نص واحد لنفس المؤلف، بعد تحويرها من بنيتها.

[1] – نبيهة خالد حيدرة، بلقاسم الخطاري، التناص أحد قضايا النقد العربي الحديث، ص 14.

ثالثا: مستويات التناص:

للتناص قوانين ثلاثة ألا وهي: الإجترار والامتصاص والحوار.

1- **الاجترار:** " تكرار النص الغائب دون تغيير أو تحويل وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء، بسبب نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لا سيما الدينية والأسطورية"[1] فالنصوص الدينية لا تغيير ولا تحوير فيها، توظف فقط للاستشهاد ودعم النص بغرض الإقناع والبيان.

الاجترار هو "استمداد الأديب من سابقيه وتعامله مع النص الغائب بوعي سكوني، وذلك القانون ينتج انفصالا بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة "[2].

2- **الامتصاص:** " مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهذا القانون الذي ينطلق أساسا من الاقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد، ومعنى هذا الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، إنه يعيد صوغه فحسب ،على وفق متطلبات تاريخية لم يكن

[1] - أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 2003، ص 43.

[2] - عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد العربي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2011، ص 382.

يعيشها في المرحلة التي كتب بها، وبذلك يستمر النص غائبا غير محور ويحيا بدل أن يموت " [1].

ومن هذا المستوى من التناص لا يقتل النص الغائب، بل يدفع به إلى الديمومة والحياة.

3- **الحوار**: " أعلى درجة من مرحلة قراءة النص الغائب إذ، يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه، فلا مجال لنقد بين كل النصوص الغائبة مع الحوار فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوية ويعرى في الحديث قناعته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصا، أو نزعة فوضوية عدمية"[2] فهو تحويل في بنية النص الأصلي (الغائب) وتبديله "بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الإبداع، ومحاولة لكسر الجمود الذي قد يعيق الأشكال والثيمات والكتابة في الجديد واستعابة في الجديد وتناسي الاعتبارات الدينية،و العرفية والأخلاقية والغوص في المسكوت عنه لضرورة الأدب "[3].

[1] – أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص 47، 48.

[2] – عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد العربي في القرن العشرين، ص 55، 56.

[3] – المرجع نفسه، ص 56.

- " الحوار هو القلب أو العكس (interrerslon) أو التناص العكسي وهو الصيغة الأكثر شيوعا في التناص، خاصة في المحاكاة الساخرة، لما فيه من عمل للتضاد يذهب عكس الخطابات الأصلية المستدخلة في علاقة تناصية "[1]أطلق عليه بالتناص العكسي فهو عكس وتغيير للنص الغائب وقلب له.

[1] – عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد العربي في القرن العشرين ص 56.

رابعا: تمظهرات التناص التراثي في الرواية:

1- الموروث الديني:

" كان التراث الديني وفي كل العصور ولدى كل الأمم مصدرا سخبا من مصادر الإلهام، حيث يستمد منه الأدباء موضوعات ونماذج وصورا أدبية والأدب العالمي حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة، التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني "[1] " وكان الكتاب المقدس هو المصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوربيون شخصياتهم ونماذجهم الدينية، وكثيرا منهم من تأثر بالقرآن الكريم الذي كان محورا لأعمالهم "[2].

1-1-شخصيات الأنبياء عليهم السلام:

هي أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في الأدب المعاصر، فكل نبي تحمل رسالة وسمات جعلت الأدباء يتغنون بها في أعمالهم، هذا ما نجده في رواية واسيني الأعرج "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا "، يستحضر شخصية أيوب عليه السلام يقول: " ما تعيش نفسك كثيرا بعدما فرج عليك الله بعد سنوات الجفاف والله غير

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1978، ص 95.

[2] – المرجع نفسه ، ص 95.

فكرتي بسيدنا أيوب الصبر مليح "[1] أيوب عليه السلام رمز للصبر على البلاء، والإيمان في المصائب والمحن، والرضا بالقضاء والقدر.

- **تكتيك استخدام الشخصية التراثية:**

يستخدم الأدباء الشخصية التراثية إما استعارة صفة من صفاتها، أو استعارة بعض أحداث حياتها أو بعض من أقوالها، الاستعارة المدلول العام للشخصية، واسيني الأعرج هنا استعارة صفة من صفات أيوب عليه السلام وهي الصبر.

1-2-الشخصيات المقدسة: شخصيات تنسب إليها الطابع الروحي والديني وتحاط بنوع من الاحترام والتبجيل، تسند على داخل النصوص بوصفها أنماط ذات حمولة روحية وأخلاقية عالية، تستمر لتكثيف المعنى ولإضفاء طابع وجودي على الأحداث، كما تستخدم كأداة لإسقاط معاناة الفرد أو الجماعة على نماذج روحية كونية مما يتيح النص بعدا إنسانيا وتاريخيا في آن واحد.

ومن بين هذه الشخصيات الدينية نجد مريم عليها السلام، التي حظيت في التراث الديني بلون من القداسة وشخصية عائشة رضي الله عنها (أم المؤمنين)، كما استحضرت في رواية حيزيا " إنه في هذا خلاف شرعي يا سيدي، الرضاعة بعيدة وليست مباشرة وبالتالي لا تأثير لها.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 276.

– رضعة واحدة كافية والآية القرآنية واضحة.

– لكن هناك السيرة النبوية الشريفة الشارحة للقرآن، انظر ماذا تقول عائشة بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنهما:

– إذا حضر النص بطل التأويل " [1].

- **آلية الاستدعاء:**

استدعى المؤلف هنا أم المؤمنين رضي الله عنها بالقول تستخدم هذه الآية بتوظيف" قول يتصل بالشخصية (سواء كان صادرا عنها أو موجها إليها)، ويصلح للدلالة عنها في آن واحد، بحيث تصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة، التفاعل الحر مع شعرات النص، واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي "[2] "هذه الآلية هي الاستدعاء بالقول تعزز النص وتقوي حجمه وتعكس ثقافة المؤلف من جهة أخرى.

1-3-التناص القرآني: كان واضحا وجليا في الرواية من خلال النماذج التالية:

في الحوار الذي دار بين البطل والسي عبد الرحمان المجدوب "– تحمل مخطوطات ؟

– نعم، بعضها تلف، ولكن الغالبية العظمى أنقذتها ناس سيدي عقبة ينادوني سيدي عبد الرحمن المجدوب .

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 271.

[2] – أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 155.

- يا إلهي هذه الدابة محملة بكل هذه الكنوز ألا تخاف أن تسرق منك.

-زمان نعم لكن اليوم لا أحد مهتم "،[1] يتناص مع قوله تعالى ﴿ذَٰلِكَ فَضۡلُ ٱللَّهِ يُؤۡتِيهِ مَن يَشَآءُۚ وَٱللَّهُ ذُو ٱلۡفَضۡلِ ٱلۡعَظِيمِ ۝٤ مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوۡرَىٰةَ ثُمَّ لَمۡ يَحۡمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلۡحِمَارِ يَحۡمِلُ أَسۡفَارَۢاۚ بِئۡسَ مَثَلُ ٱلۡقَوۡمِ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِۚ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ۝٥﴾ سورة الجمعة: 05. يؤكد المؤلف أن الناس أصبحوا لا يهتمون بالكتب وللقراءة فمثلهم مثل الحمار الذي يحمل كنوز على ظهره ولا يعرف ما هي.

- " لم تنطق سيدتي ومولاتي سلطانة عن الهوى" [2].

يتناص مع قوله تعالى ﴿وَٱلنَّجۡمِ إِذَا هَوَىٰ ۝١ مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمۡ وَمَا غَوَىٰ ۝٢ وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلۡهَوَىٰٓ ۝٣ إِنۡ هُوَ إِلَّا وَحۡيٞ يُوحَىٰ ۝٤﴾ سورة النجم: 01- 04. ليؤكد الراوي أن لالة ميرا لا تنطق كذب بل هي على دراية وعلم بما تقول.

" أرأيت يا عزيزي لو لم تؤمن من خوف وتطعمني من جوع"[3] . يتناص مع قوله تعالى ﴿ٱلَّذِيٓ أَطۡعَمَهُم مِّن جُوعٖ وَءَامَنَهُم مِّنۡ خَوۡفِۭ ۝٤﴾ سورة قريش: 04.

- " يا رجل النهر أخذ كل شيء في مسالكه، عندما فاض قبل ثلاثة أيام.

- قبل ساعات كاد النهر يأكلني ...

[1] - واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 109.

[2] - المصدر نفسه، ص 112.

[3] - المصدر نفسه، ص 112.

- هل نمت ؟

- ما علاقة ذلك بالنوم، نعم نمت ولكن غفوت لساعات وعندما استيقظت لم أجد أطلس ...

أنت غفوت لأيام ... وقع لك ما وقع لأهل الكهف كل ساعة كانت يوم "[1] يتناص قوله تعالى ﴿وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُواْ بَيْنَهُمْۚ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْۖ قَالُواْ لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍۚ قَالُواْ رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَٱبْعَثُوٓاْ أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَٰذِهِۦٓ إِلَى ٱلْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَآ أَزْكَىٰ طَعَامًا فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا ﴿١٩﴾﴾ سورة الكهف: 19.

نام سيدي عبد الرحمن المجدوب أياما ولما استيقظ شعر أنه غفى بعض دقائق قال خالد له (البطل) حدث لك مثل أصحاب الكهف "الشيخ يقول إن اليوم ليس الجمعة، ولكنه الاثنين يعني نام ثلاثة أيام متتالية ؟ مثل أهل الكهف ؟ "[2]

"جدها الأول كان ذئبا مثل جدك رماد، ذئبا شهما، قال لي لا تقصص رأياك عن الغزالة الذبيحة "[3] . يتناص مع قوله تعالى ﴿قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰٓ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْدًاۖ إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ لِلْإِنسَٰنِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴿٥﴾﴾ سورة يوسف : 05.

[1]– واسيني الأعرج حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ،ص 114.

[2]– المصدر نفسه، ص 115.

[3]– المصدر نفسه، ص 63.

في مقطع آخر " أكون قد غادرت هذه الدنيا وسرت نحو الأبدية التي تحتفظ بكل شيء، حتى بأصواتنا وأنفاسنا المتقطعة ... لا توقفني ولا تسألني من شيء وحدك من يستحق أن يروى له، فلا تمنعني من هذه المتعة"[1].

يتناص مع الآية الكريمة: قوله تعالى ﴿قَالَ فَإِنِ ٱتَّبَعْتَنِى فَلَا تَسْـَٔلْنِى عَن شَىْءٍ حَتَّىٰٓ أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا ﴿٧٠﴾﴾ سورة الكهف: 70. عندما قررت لالة ميرا أن تروي قصة حيزيا لخالد قالت لا تقاطعني في الكلام حتى أحدث لك منه ذكرا.

جاء في مقطع " هَدَّ مَنْ كل ما قاله السي محمد بن قيطون فيه ، غيرة مْرَة وأكثر ما ابني الغيرة تعمي الأبصار"[2] ينتاص مع قوله تعالى ﴿أَفَلَمْ يَسِيرُواْ فِى ٱلْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَآ أَوْ ءَاذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا ۖ فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَـٰرُ وَلَـٰكِن تَعْمَى ٱلْقُلُوبُ ٱلَّتِى فِى ٱلصُّدُورِ ﴿٤٦﴾﴾ سورة الحج: 46.

"صغيرة ولا تعرفين مصالحك، هم جنحوا إلى السلام يريدون قربا وتحت جنحنا إلى السلام مثلهم " [3] يتناص مع قوله تعالى ﴿ وَإِن جَنَحُواْ لِلسَّلْمِ فَٱجْنَحْ لَهَا وَتَوَكَّلْ عَلَى ٱللَّهِ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْعَلِيمُ ﴿٦١﴾﴾ سورة الأنفال: 61.

عندما جنح ابن قانة وأب حيزية للسلم متخذين من زواج حيزية سبيلا لذلك.

---

[1]– واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 169.

[2]– المصدر نفسه، ص 164.

[3]– المصدر نفسه، ص 275.

كما استحضر المؤلف آيات قرآنية داخل روايته ليقوي وجهة نظره ويدعم نصه حيث وظف الحديث كذلك في قوله " كرر كلا حتى حفظته فقال جل شأنه في الآية الأولى من سورة النساء: ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَآءً ۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ٱلَّذِى تَسَآءَلُونَ بِهِۦ وَٱلْأَرْحَامَ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا ﴿١﴾﴾سورة النساء:1

شرع الزواج من أجل التناسل والتكاثر وجعل سبحانه وتعالى هذا في كل شيء، وليس في الزواج فقط، قال تعالى ﴿وَمِن كُلِّ شَىْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ ﴿٤٩﴾﴾ **سورة الذاريات:94**

فكل كائن في هذا الكون لابد أن يتكون من ذكر وأنثى وهذا نراه واضحا في قوله تعالى: ﴿وَأَرْسَلْنَا ٱلرِّيَـٰحَ لَوَٰقِحَ فَأَنزَلْنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَسْقَيْنَـٰكُمُوهُ وَمَآ أَنتُمْ لَهُۥ بِخَـٰزِنِينَ ﴿٢٢﴾﴾ **سورة الحجر:** 22 وقصة تأبير النحل معروفة "[1].

توظيف المؤلف للأحاديث يدعم رأيه حيث قال: " قال الرسول صل الله عليه وسلم لأهل المدينة: ماذا تفعلون ؟ قالوا يا رسول الله نحن نؤبر النحل ولقد وجدنا آباءنا يفعلون ذلك فقال لهم لا تفعلوا، فلما تركوا تأبير النحل شاص النحل، فلما شكوا إلى سيدنا رسول الله صل الله عليه وسلم أجابهم بقوله: أنتم أعلم بشؤون دنياكم "[2].

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 228.

[2] – المصدر نفسه، ص 228.

كذلك نجد وظف آيات من قوله تعالى﴿حُرِّمَتْ عَلَيْكُمْ أُمَّهَٰتُكُمْ وَبَنَاتُكُمْ وَأَخَوَٰتُكُمْ وَعَمَّٰتُكُمْ وَخَٰلَٰتُكُمْ وَبَنَاتُ ٱلْأَخِ وَبَنَاتُ ٱلْأُخْتِ وَأُمَّهَٰتُكُمُ ٱلَّٰتِىٓ أَرْضَعْنَكُمْ وَأَخَوَٰتُكُم مِّنَ ٱلرَّضَٰعَةِ وَأُمَّهَٰتُ نِسَآئِكُمْ وَرَبَٰٓئِبُكُمُ ٱلَّٰتِى فِى حُجُورِكُم مِّن نِّسَآئِكُمُ ٱلَّٰتِى دَخَلْتُم بِهِنَّ فَإِن لَّمْ تَكُونُواْ دَخَلْتُم بِهِنَّ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ وَحَلَٰٓئِلُ أَبْنَآئِكُمُ ٱلَّذِينَ مِنْ أَصْلَٰبِكُمْ وَأَن تَجْمَعُواْ بَيْنَ ٱلْأُخْتَيْنِ إِلَّا مَا قَدْ سَلَفَ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ غَفُورًا رَّحِيمًا ﴿٢٣﴾﴾ سورة النساء: 23. [1]

استحضرت هذه الآية لما أراد السعيد الزواج من حيزيا وهو قد رضع مع أختها خيرة وهي أخته ولا يجور الزواج منها.

كذلك استشهد بالآية الكريمة من سورة التكوير: قال تعالى ﴿وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ﴿٨﴾ بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ﴿٩﴾﴾ التكوير:8-9 [2] للدلالة عن أن حيزيا هي الموءودة وقتلت بسبب النظام القبلي والعرق الديني فرض الزواج عليها .

" ابتعد كثيرا عن المنطقة وانتبذ مكانا قصيا «[3] يتناص مع قوله تعالى: ﴿فَحَمَلَتْهُ فَٱنتَبَذَتْ بِهِۦ مَكَانًا قَصِيًّا ﴿٢٢﴾﴾ سورة مريم: 22.

" هنا ارتكبت أولى جرائم القتل عندما أقبل قابيل على أخيه هابيل «[4] يتناص مع قوله تعالى: ﴿وَٱتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ٱبْنَىْ ءَادَمَ بِٱلْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 229.

[2]– المصدر نفسه، ص 05.

[3]– المصدر نفسه، ص 162.

[4]– المصدر نفسه، ص 61.

ٱلۡأٓخَرِ قَالَ لَأَقۡتُلَنَّكَۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلۡمُتَّقِينَ ﴿٢٧﴾ سورة المائدة: 27. المؤلف استحضر قتل قابيل لهابيل في عملية الدفن، عندما دفن البطل الغزالة.

- " تحت نخلة عالية عمرها بحسب بعض الروايات تخطى القرن، لا تأكل إلا البلح، والتين المجفف كما لو أنها مريم العذراء "[1]

يتناص هذا القول مع قوله تعالى: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ﴿٢٥﴾ سورة مريم: 25. البلح هو التمر واسيني أسقط شخصية مريم العذراء على حيزيا.

كما استشهد بالحديث " قرأت كثيرا لأستريح، ليستريح قلبي الخير رواه أبو بعلي في "مسنده" عن الحاكم و الطيراني في «الكبير» ومعلي بن مهدي، عن أبي يونس، عن عكرمة، عن ابن عباس رضي الله عنهما " أن رجلا من بني عبس يقال له خالد بن سنان قال لقومه: إني أطفئ عنكم نار "الحدثان " قال: فقال له عمارة بن زياد، رجل من قومه والله ما قلت لنا يا خالد قط إلا حقا، فما شأنك وشأن نار الحدثان تزعم أنك تطفئها ؟ قال فانطلق معه عمارة بن زياد، في ثلاثين من قومه... وقد أخذ برأسه فقال: ألم أنهكم أن تدعوني باسمي والله قتلتموني فادفنوني: يقال إن النداء باسمه كان سببا في موته الأول "[2].

[1]– واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 59.

[2]– المصدر نفسه، ص 44، 45.

" هي كل شيء بالسمه له ولكنها عذاب القلب الكبير، ما أمرّها وما أحلاها هي حنظل وسكر في الوقت نفسه "[1] يتناص مع قوله تعالى: ﴿وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ ٱجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ ٱلْأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ ﴿٢٦﴾﴾ سورة إبراهيم: 26.

الشجرة الخبيثة هي الحنظل لم تذكر باسمها الصريح بل بصفة فقط.

آلية الاستدعاء هي الاستدعاء بالصفة .

2- الموروث الصوفي والأدبي:

يعتبر الموروث الصوفي بأنواعه واختلافه وعناصره، رافدا غنيا للتناص في الخطاب السردي، حيث يشكل حقلا دلاليا خصبا تستدعيه النصوص الحديثة والمعاصرة لغايات فنية ورمزية، يحصر هذا النوع من الموروث في المتون الروائية وغيرهما، ليس بوصفه مصدرا لغويا أو ثقافيا بل هو أعلي من ذلك إذ يعتبر أفقا معرفيا وتعبيرا يغذي التجربة النصية، ويمنحها عمقا تأويليا فالتناص مع نصوص صوفية أو استحضارها قولا على لسان صاحبها يفصح عن وعي جمالي خاص يربط بين التجربة المعاصرة وتجربة العرفان القديمة سواء كانت شعرية أو نثرية، هذا ما يمنح للنص بعدا روحياً ورمزيا ودلاليا.

ارتباط التناص مع الموروث الصوفي ماهو إلا أداة لإعادة بناء المعنى واستدعاء للمفاهيم الكبرى التي كونت الصوفية كالحب الإلهي، والسفر، وقضية الحلول والوجود

[1]- واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 196.

والشهود، تعاد صياغة هذه المفاهيم ضمن أطر فنية وتعبيرية تتجاوز المرجع التراثي إلى الرؤية الذاتية للكاتب هذا ما يظهر العلاقة التفاعلية بين القديم والحديث والمعاصر.

" التراث الصوفي واحد من أهم المصادر التراثية التي يستمد منها"[1] أو يتم استحضار شخصية صوفية داخل الأعمال الإبداعية ما يعزز الطابع الروحي والجمالي في النصوص.

2-1-الشخصية الصوفية:

شخصية تتجسد من خلال الرؤية الصوفية للعالم إذ تعبر عن ذات تعيش تجربة روحية عميقة، تقوم على السعي نحو الحق والانفصال عن الماديات والانغماس في العرفان الذوقي والمعرفة الباطنية شخصية تتجاوز المحسوسات إلى عالم الغيبيات.

تعد الشخصية الصوفية في النصوص الأدبية تجليا زمزيا للتصوف إذ تتسم بالزهد والانفصال عن ملذات الدنيا والإقبال عن الآخرة، تبحث عن الحقيقة وتسعى للوصول إلى الحضرة الإلهية.

كما تصاغ الشخصية الصوفية في المتون الروائية لتعبر عن الذات الباحثة عن المعنى، أو الذات الرافضة للواقع هذا ما يكسبها طابعا فلسفيا يسنده الأدباء من المصدر الصوفي نظرا لثرائه وقدرته على إمدادهم بشخصيات غنية الدلالات.

[1] – علي عشري الزايد، استدعاء الشخصيات التراثية للشعر العربي المعاصر، ص 132.

استحضر واسيني الأعرج شخصية الشريف الرضي "هذه مخطوطة " الشريف الرضي " رحمه الله وأنعمنا الله برضاه أجمل قصيدة حب قالها الشريف في امرأة لا أحد اليوم يعرفها ظل سرهما حيا بينهما، ودفن معهما ولم تتبق إلا القصائد كان يلتقيان في خلوتهما انظر الدوائر والخطوط، اقرأ الأبيات

قد كنت آمل أن يكون أمامها يومي وتشفق أن يكـــون ورائي[1]

كما قال أيضا " مسكين محروق القلب عشقا:

وأكثر اقرأ أيضا :

ابكيك لو نفع العليل بكائي وأقول لو ذهب المقـــال ندائي.

أعوذ بالصبر الجميل تعزيا لو كان بالصبر الجميل عزائي» [2]

أ- **تكتيك استخدام الشخصية:** استخدم المؤلف شخصية الشريف الرضي عن طريق

استعارة بعض أحداث حياتها يستعير المبدع " حدث من حياة الشخصية حيث يستخدم في التعبير عنها بموقف من المواقف أو قصة من حياتها ".[3]

كما هو موضح في المثال السابق واسيني حدثنا عن مناسبة قصيدة شريف الرضي الذي أحب امرأة ظلت غامضة عند كل الناس.

---

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 110.

[2] – المصدر نفسه،ص110.

[3] – علي عشري الزايد، استدعاء الشخصيات التراثية للشعر العربي المعاصر، ص 245.

ب- آلية الاستدعاء: الآلية التي استخدمها هي الاستدعاء بالقول ممثلة في بيتين من القصيدة وقد ذكر الكثير من قصائده ومثال ذلك قوله: "وضع هنا أيضا جزءً كبيرا من القصيدة داخل الدائرة الملونة بالأحمر صحيح أن هذا يؤدي المخطوطة لكنه يريد أن يثير انتباه من يتلقى المخطوطة.

يا ظَبيَةَ البانِ تَرعى في خَمائِلِهِ ... لِيَهنَكِ اليَومَ أَنَّ القَلبَ مَرعـــاكِ

الماءُ عِندَكِ مَبذولٌ لِشـــــارِبِهِ ... وَلَيــسَ يُرويكِ إِلّا مَدمَعي الباكي

هَبَّت لَنا مِن رِياحِ الغَورِ رائِحَةٌ ... بَعــدَ الرُقادِ عَرَفناها بِرَيّـــــاكِ

ثُــمَّ اِنثَنَينا إِذا ما هَزَّنا طَــرَبٌ ... عَلى الرِحـــالِ تَعَلَّلنا بِذِكـــراكِ

سَهمٌ أَصابَ وَراميهِ بِذي سَلَــمٍ ... مَن بِالعِراقِ لَقَد أَبعَدتِ مَرمـــاكِ

وَعدٌ لِعَينَيكِ عِندي ما وَفَيتِ بِهِ ... يا قُربَ ما كَذَبَت عَينيَّ عَينـــاكِ

كَأَنَّ طَرفَكِ يَومَ الجِزعِ يُخبِــرُنا ... بِما طَوى عَنكِ مِن أَسماءِ قَتلاكِ

أَنــتِ النَعيمُ لِقَلبي وَالعَذابُ لَــهُ ... فَما أَمَرُّكِ في قَلبـــي وَأَحـــلاكِ

عِندي رَسائِلُ شَوقٍ لَستُ أَذكُرُها ... لَولا الرَقيـــبُ لَقَد بَلَّغتُها فاكِ "[1].

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 110، 111، 192.

ما نلاحظه أن القصيدة هاته توزعت في ثنايا المتن الروائي مما يدل على خدمتها للنص وتشابه التجربة عند كل من الشريف الرضي وابن قيطون، كانت تلقيها حيزيا على مسامع شيخها " ابن قيطون " عندما كان يدرسها اللغة والدين والشعر في بيتها " كررت البيتين الأخيرين من تلقاء نفسها:

يا حَبَّذا نَفحَةٌ مَرَّت بِفيكِ لَنا وَنُطفَةٌ غُمِسَت فيـــها ثَناياكِ

وَحَبَّذا وَقفَةٌ وَالرَكــبُ مُغتَفِلٌ عَلى ثَرىً وَخَدَت فيهِ مَطاياك"[1]

أظهر واسيني الأعرج مدى تأثره بشريف الرضي " صوفي عظيم يقول ما في قلبه، لكن الكثيرين لا يبادلونه هذه الصراحة، يخافون جدا من كلامه: انظري مثلا عند ما يقول:

أنت النعيم لقلبي والعذاب له فما أمرك في قلبي وأحلاك"[2]

-" نفترق على هذا أحب هذه الأبيات للشريف الرضي أيضا المرة القادمة تعود إلى مطلع البردة.

أيـــن الوجوه أحبـــها وأود لو أنـــي فداها

أمســـي لـــها متفقدا في العـائدية ولا أراها

ولـــها ولـــولا أن جلوم اللاتمون لقلت لـها[3]**.»**

---

[1]- واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 193.

[2]- المصدر نفسه، ص 196.

[3]- المصدر نفسه ، ص 198.

دمج المؤلف بين السرد والشعر فاستلهم أساليب شعرية قديمة وحديثة، استحضاره لشريف الرضي، صاحب القصائد التي تنضج عاطفة وحبا، يدعم التوجه الذي تسير فيه الرواية قصة حب حيزية هذا التداخل الأجناسي ما بين الشعر والرواية يعزز طابع التجريب.

حضور شريف الرضي منح للرواية بعدا روحيا وفلسفيا ليكون حب حيزية ذا منحى وجودي وتجربةً تطهيرية، أبيات شريف الرضي كانت مثابة قناع استخدمها واسيني ليسقط من خلالها تأملاته في الحب والحياة فانفتحت الرواية على شبكة من النصوص والأصوات عزز بنيتها التركيبية .

شريف الرضي يعد واجهة رمزية في التراث العربي الإسلامي بوصفه صوتا شعريا عميقا عبر عن الحب وبلغة عالية وشحن تجربته الشعرية بروح صوفية وفكرية طفحت على قصائده.

2-2- الموروث الأدبي:

أ-مفهوم الموروث الأدبي:

يشكل الموروث الأدبي ركيزة أساسية في تشكيل الوعي الجمالي والثقافي للكاتب العربي المعاصر، يشكل نصا حيا يتفاعل مع الحاضر ويعاد تأويله في ضوء التحولات السردية واللغوية الحديثة، فهو مجموع الإنتاجات النصية التي تناقلتها الثقافة العربية عبر العصور.

الموروث الأدبي حامل للهوية الجماعية، والذاكرة الثقافية، إذ يعكس أنماط التفكير وأنساق القيم، فهو ليس مجرد سجل نصوص من الماضي بل تمثل رمزا وجماليا يعاد تفعيله في سياقات، ونص حاضر عبر التناص وآليات استدعائه.

يعرف على عشري زايد " الموروث الأدبي أنه آخر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا و أدبائنا المعاصرين، ومن الطبيعي "[1] أيضا أن يكون الموروث الأدبي جزء لا يتجزأ من الثقافة العربية.

ب-الموروث الأدبي في الرواية:

استحضر واسيني الأعرج أبياتا " أعيدي لا لا مش هكذا يا حيزيا راكي تاكلي الحروف، بالشوي

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 173.

– هكذا.

فما لعينيك إن قـــلت اكففا همـــتا وما لقلبك إن قلت استفق يهـم

أيحسـب الصـب أن الحـــب منكتم ما بين منسجم منـه ومضطـرم

لولا الهوى لم ترق دمـعا على طلل ولا أرقت لذكر البـــان والعلـم

فكيف تنكر حبا بعدما شهدت بـــه عليك عدول الدمـــع والسقـــــم

وأثبت الوجد خطي عبرة وضنى مثل مثل البهار علـــى خديك والعنـم

نعم سرى طيـــف من أهوى فأرقني والحب يعترض اللذات بالألـــم

يا لائمي في الهوى العـــذري معذرة مني إليك ولو أنصفت لم تلـم"[1]

ج–آلية الاستدعاء: نوع الآلية في المثال المذكور هي استدعاء بالقول حيث لم يصرح واسيني الأعرج بصاحب الأبيات لكن أثناء التحليل علما أنها للبوصيري وهي أبيات من البردة.

- كما نجده قد استدعى شخصية ابن قيطون اسما وقولا وصفه وضمن في روايته العديد من أبياته:

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 199.

" عزوني يا ملاح في رايس الملاح

سكنت تحت اللحود ناري مقدية

قلبي سافر مع الراحل حيزيا ..." [1]

يقول أيضا:

"طلقت ممشوط طاح بروايح كي فاح

حاجب فوق اللماح نونين بريا

عنيك قرد الرصاص حربي في قرطاس

سورى قياس في يدين حربيا

خدك ورد الصباح و قرنفل وضاح

الدم عليه ساح مثل الضوايا "[2]

استشهد المؤلف بأبيات ابن قيطون ليثبت وجهة نظره أن ابن قيطون هو العاشق الحقيقي لحيزيا وليس السعيد.

- "سكن كما العاصفة التي كانت هائجة ثم سكنت

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا ، ص 152.

[2] – المصدر نفسه، ص 294.

حيزيا ردي علي أنا سي محمد

شعر بشيء يتهاون في داخله.

لميتها لصدري ماتت في حجري

ودمعة بصري على خدودي مجريا " [1]

امتزج السرد بالشعر هذا ما جعل الرواية تتزامن أطرافها بين الجمال والحزن والحياة والممات، يختم المؤلف روايته بأبيات من الشعر الملحون " لن أغفر لك أبدا اسما قتلني ولم يستيقظ إلا بعد موتي ؟

لما سكن يا السي امحمد كل هذا الوقت؟ لماذا ... لماذا ... لماذا ؟

عزوني يا ملاح

في رايس لبنات **سكنت تحت اللحود**

ناري مقديا

يا خي أنا ضرير... "[2]

تعتبر قصيدة ابن قيطون المرجع الوحيد لقصيدة ابنة الباي.

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 294.

[2] – المصدر نفسه، ص 303، 304.

كما طفح على الرواية تضمين الأمثال الشعبية حيث لا يكاد فصل يخلو من توظيفها، فهي جزء من الأدب عامة ومن التراث الشعبي الخاص.

الأمثال الشعبية في الرواية:

- تعددت الأمثال الشعبية داخل الرواية
- "السلطة يا وليدي، السلطة تعمي مولاها "[1] يعنى أن المال والمكانة تغران بصاحبهما.
- " درْ الخير وانسه "[2] يضرب هذا المثل للإنسان الذي يساعد الناس فعليه نسيان ذلك الخير ليجده أمامه ولا يذكرهم في كل لحظة أنه صنع معروفا لهم.
- "خاف من الوادي السكوتي، وما تخافش من البحلوطي "[3] معناه احذر الوادي الصامت " الجاف " ولا تحذر " البحلوطي"أي الوادي الجاري الذي يحدث هديرا.
- " على كرشه، يخلي عرشه "[4] يضرب هذا المثل للشخص الذي يضحي بقيمته ومبادئه من أجل الأكل.
- "مهبولة في دنيا مخصوصة عقل " [5]– " عيون الناس مكاحل يا ابنتي" [6] عندما يمرض شخص أو يصيبه مكروه يقال هذا المثل بمعنى أن عينا قد أصابته.

---

[1]– واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص31.

[2]– المصدر نفسه، ص 35.

[3]– المصدر نفسه ، ص 201.

[4]– المصدر نفسه، ص 221.

[5]– المصدر نفسه، ص 185.

[6]– المصدر نفسه، ص 203.

- " السبع كي يزهر يعمى" [1] الإنسان عندما يعلو شأنه يطغى.
- " العود اللي تحقره يعميك "[2] الشخص الذي تستحقره هو من يفاجئك.
- " اللي ما رضى بالخبزة، يرضى بالنص " [3]من لم يرض بالوفير والخير يأتي يوم عليه وسيضطر للقبول بالقليل والنصف.
- "وين تظن خرجت راسك، تزيد تغرق حالك "[4] أينما تظن نفسك قد نجوت من الورطة إلا أنك تغرق أكثر وأكثر فيها.
- " اللي دارها بيديه يفكها بسنيه "[5] يقال هذا المثل للإنسان الذي يقع في مشكلة وقد حذره الآخرون من القبول على هذا الفعل، فيقدم عليه ويندم بعد ذلك.
- "هم يبكي وهم يضحك "[6] يضرب هذا المثل عندما الشخص يقع في ورطة فلا يعرف سواء يضحك أو يبكي.
- "حتى شبع صالح وقال مالح "[7]

[8] –"la nuit port conseil " مثل فرنسي معناه الليل يوفر النصيحة.

---

[1]– واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 206.

[2] – المصدر نفسه، ص 209.

[3]– المصدر نفسه ص 224.

[4]– المصدر نفسه، ص 231.

[5]– المصدر نفسه، ص 243.

[6]– المصدر نفسه، ص 266.

[7]– المصدر نفسه، ص 283.

[8]– المصدر نفسه، ص 83.

3-الموروث التاريخي:

3-1-مفهوم الموروث التاريخي:

هو مجموع المعارف والعادات والتقاليد والأحداث والرموز والآثار التي انتقلت من جيل لجيل، مشكلة بذلك موروثا تاريخيا ثقافيا إذ يعد جزءً لا يتجزأ من الذاكرة الشعبية.

يمتزج الموروث التاريخي مع التناص داخل النصوص الأدبية فيثري دلالاتها ويعمق خطاباتها، كما يشكل وسيلة للحوار مع التاريخ بوصفه مادة حية قابلة لإعادة التشكيل في نص حاضر، والعلاقة التي تجمع بين التناص والتاريخ ليس مجرد علاقة استدعاء بل هي علاقة تأويل، وجدلية بين الثابت والمتحول، وبينما كان وما يجب أن يكون.

الموروث التاريخي عند علي عشري زايد هو مجموع " الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية، ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد، على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النصر في كسب معركة معنية "[1].

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 151.

3-2- الموروث التاريخي في الرواية:

استعان واسيني الأعرج بالموروث التاريخي في كتابة رواية حيزيا حيث استحضر الشخصية وأعاد تركيبتها من جديد بمنظور خاص وفق عملية جمعت بين الواقعي والمتخيل ينقد من خلالها المجتمع التقليدي الذي يقدس الأعراف على المشاعر، كما استدعى شخصيات أخرى مرة تذكر بالاسم ومرة أخرى بالفعل وهكذا ليعطي السرد بعدا تاريخا.

من بين الشخصيات نجد في قوله " لا نرى أثرا لا لأختها خيرة ولا لخالتها القايمة حول الصورة لاحقا، الفنان الفرنسي " جول شارل كليمون توبان" إلى لوحة فنية سماها "حمام العروس" كليمون تومان فنان فرنسي ولد في 8 أوت 1864"[1].

جاء في بعض المقاطع " سكن عندي في الفندق رجل نصراني، ألماني، جاء يحقق في صورة ليهنيرت التي أصبحت أيقونة، وليهنيرت رودولف هو مدير أستوديو تصوير يديره مع صديقه إيرنست هنرنج لا تدروك "[2].

- أيضا " حتى كنيس وهران الكبير زرته قبل أن يحول إلى مسجد عبد الله بن سالم سيمون بن كانوي رهن حياته من أجل ذلك ..... حيث بدأ الأشكال في الكنس في سنة

[1]- واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 261.

[2]- المصدر نفسه، ص 80.

1879 وتم تدشينه في 12 مايو 1918 حول الكنيسة بعد الاستقلال إلى جامع وأعطي له اسم يهودي اعتنق الإسلام: عبد الله بن سالم "[1]

- " درت راسك في راس المجنون المرابطي الوهراني؟ الوهراني ولد في وهران كما تدل على ذلك السنة إلى المدينة توفي في سنة 1179م، عاش في وهران سقوط الدولة المرابطية واستيلاء الموحدين على السلطة، ارتحل من وهران إلى بلاد المشرق في سنة 1156م، فأقام في دمشق وتوفي بداريا "[2].
- " عرفت أنامله الموسيقية على النص الحي من حياة مدام بوتر فلاي المستوحاة من حياة "جون لونغ "(1898) وقد أهديت " هلين مونتينيكر " وملكة إيطاليا "[3].
- " المرة الجارية بعيد الشر، نحكي لك شوي عن التاريخ تحديدا عن جدك ابن فرحات"[4]
- " لن يصبح هذا التراث ألم يقل لك خالد أنه سيعمل على حفظه في متحف الفنون الشعبية التي يتم تأهيله في القصبة السفلى ويفتح فيه بيت لحيزيا بجانب خداوج العمياء"[5]
- " أحمد باي كمل على الباقي وهجم على قبيلة بن زكريا وأبادها " [6].
- ما نلاحظه من خلال الأمثلة المذكورة أن المؤلف وظف التاريخ ما بين الشخصيات العربية والغربية، وذكره للأماكن التاريخية كمقام سيدي خالد ببسكرة وغيره، وذكر بعض

---

[1]– واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 60.

[2]– المصدر نفسه، ص 64.

[3]– المصدر نفسه، ص 92.

[4]– المصدر نفسه، ص 198.

[5]– المصدر نفسه، ص 251.

[6]– المصدر نفسه، ص 300.

العادات والتقاليد كإشعال الشموع داخل المقام " عدت فأشعلت الشموع في مقام الولي الصالح منذ ارتقاء حواركما في الأعالي "[1].

- "المادة التاريخية من أهم الروافد السردية التراثية المتعانقة مع النص السردي الحديث وخاصة الرواية، فيشتبك الخطاب الأدبي بالخطاب التاريخي فتلبس الأحداث والشخصيات ثوب الخيال " [2]عرج المؤلف لرواية حيزيا عبر فترات زمنية من تاريخ الجزائر، ونقل عبر ذلك مخطوطات وعادات وتقاليد ليمد روايته ببعد توثيقي.

إجمالا لما سبق في توظيف التناص بأنواعه داخل الرواية عكس ثقافة المؤلف وقوض مركزية المتن الروائي فلم يعد يقرأ ككيان مستقل، بل كشبكة من العلاقات تحيل إلى نصوص سابقة تشكل ذاكرته الثقافية، هذا ما خلق لنا نصا مفتوحا غير مكتف بذاته بل متشظيا دلاليا، تعددت الأصوات والمصادر داخله ،هذا ما ينسجم مع منطلق التجريب الرافض للثبات.

أسهم التناص في إثراء اللغة والأسلوب داخل النص التجريبي، حيثت تقاطعت فيه مستويات اللغة وهذا التداخل أنتج لنا نصا هجينا يعبر عن قلق الهوية وتعدد الانتماءات، فهذه الآلية تعد عنصرا بنائيا يعيد تشكيل صوت واسيني وأسلوبه .

---

[1] – واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ص 59.

[2] – مناد عمارية، توظيف التاريخ وكيفية تشكيله في رواية كتاب الماشاء – هلا بيل – النسخة الأخيرة لسميرة قاسيمي، جامعة أبو بكر بالقايد كلية الأدب واللغات، تلمسان، مح 8، ع 7، سبتمبر 2021، ص 2808، 2809.

4- جماليات التناص:

يعد التناص من القيم الجمالية داخل النصوص الأدبية، يقوم على تقوية الخطاب السردي ويكسبه جملة من السياقات وخلق نوع من الحوار متباين الدلالات، والتأويلات كما يشكل علاقة بين النص والمتلقي.

آلية التناص تحيي النصوص المهجورة وتبعثها في ثوب جديد للقارئ.

وتعمل على تحفيز الذاكرة حينما يمزج المبدع بين زمن قد ولى وبين حاضر يعيشه، فهنا تظهر ثقافة المبدع في طرائق كتابته وإعادة البعث من جديد فالعلاقة تبدأ بالنصوص وتنتهي بالدلالة.

يشكل تداخل النصوص وهجرتها إلى بعضها البعض سمة فنية تخضع لسياقات معرفية فهو " حوار بين النصوص أو بين تيارات متجلية على مستوى الإبداع "[1].

التناص في كل نص حتمية أخرى بها كل الاتجاهات التي تراه قانونا للنصوص جميعا، فكل نص هو تناص، فهو " مجموعة من آليات الإنتاج الكتابي لنص ما تحصل بصورة واعية، أولا واعية بتفاعله مع نصوص سارقة عليه أو متزامنة معه "[2] ولا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة

[1] - محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 161.

[2] - عبد الجبار الأسدي، ماهية التناص، مجلة الرافد، ع31، الشارقة، دار الثقافة والإعلام، 2000، ص 15.

خراف مهضومة"[1] وهذا على حد تعبير" بولفيري" هو يقر أن النصوص الأدبية ما هي إلا نصوص غائبة ومجموعة من أفكار كتاب سابقين، فيحولها المبدع وينقدها ويضمنها.

في نصه فلا " وجود لكلمة عذراء لا يسكنها صوت الآخرين باستثناء كلمة آدم كما يرى باختين "[2] وعليه فكل نص طبقات من النصوص.

من بين سمات التناص الإيحاء والتلميح والانزياح الدلالي كما تتعدد مستويات القراءة بتوظيفه، ويُثْري النص فنيا.

تتجلى جماليات التناص في رواية حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا في إثراء البنية السردية وإحياء الذاكرة الشعبية وتفجير اللغة، حيث تعددت ما بين لغة التاريخ ولغة السياسية واللغة الشعرية .كما استحضر الخطاب الصوفي الذي أضفى طابعا روحيا على الرواية.

التناص في رواية واسيني تجاوز حدود الاقتباس ليطفح على المتن كجمالية جوهرية سمح للنص بفتح أبوابه على الثقافة والدين والتاريخ والأدب الصوفي، فأصبح غنيا بالإثارات، نابضا بالجمال، كتب لابنة بلباي واستدعاها لحاضر يحاول إعادة بعثها من جديد منقبا في كتابات ابن قيطون منها:

---

[1] – محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب المعاصر، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1957، ص 23.

[2] – ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، 1996، ص 125.

عزوني يا ملاح

في رايس لبنات سكنت تحت اللحود

ناري مقديا

خاتـــــمة

خاتمة:

ختاما لبحثنا الموسوم ب "آليات التجريب في رواية حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا" لواسيني الأعرج توصلنا إلى النتائج التالية:

- التجريب قرين الإبداع، يقوم على مبدأ الرفض والتجاوز، والسعي وابتكار أساليب وأشكال تعبيرية جديدة.
- تطورت الرواية الجزائرية عبر العصور، من التقليد إلى التحديث إلى التجريب.
- خروج الرواية عن القوالب التقليدية وتداخلها مع الأجناس الأدبية دليل على هلامية شكلها، وهذا ما مكنها من مواكبة التجارب الحديثة.
- التجريب انطلق من موقف نقدي واقترن بالحداثة وأدى دلالتها.
- تنوعت آليات ومظاهر التجريب من تفكيك للبنية السردية إلى التعدد اللغوي، إلى توظيف التراث والتاريخ ونحو ذلك.
- العتبات النصية من أهم المحطات التجريبية، فهي عبارة عن أيقونات محملة بدلالة.
- العناوين الداخلية للرواية كانت بمثابة محطات يقف عندها القارئ ليأخذ نفسا نتيجة الضغط الذي مارسه المؤلف في البداية خاصة.
- غياب الإهداء وتوظيف النصوص الموازية من أبرز السمات التجريبية في المدونة.

- بنية المكان حظيت باهتمام من طرف المؤلف كونه الجامع لعناصر البنية السردية.
- لم يتقيد الروائي بفكرة نقاء الجنس بل أدخل الفنون السمعية والبصرية في عمله.
- تقنية الكولاج عززت البعد التاريخي للسرد.
- حضور اللغة السردية في الرواية منحها إيقاعا موسيقيا.
- سيطرة الأماكن المفتوحة في الرواية، وحضور آلية المفارقة فيها.
- جرب واسيني على مستوى التشكيل اللغوي فامتزجت اللغة الفصحى باللهجة العامية واللغة الأجنبية.
- التجريب على مستوى العنوان مارس نوعا من الاستقطاب للقرّاء.
- لعبت علامات الترقيم دورا بارزا في أداء السرد، فانتقلت من كونها علامات لغوية إلى علامات محملة بدلالات.
- التناص مصطلح نقدي حديث، وآلية تستدعي استحضار النص الغائب في النص الحاضر.
- تنوعت آليات و مستويات التناص في استدعاء الشخصيات واستحضارها.
- امتزجت الكتابة الروائية بالكتابة الصوفية التي اتسمت بالرمزية والتكثيف.

- انطلق الكاتب من مساءلة الذاكرة الشعبية والتاريخ للكتابة عن شخصية مرجعية لإعادة بعثها من جديد.

- توظيف التراث من أهم المظاهر التجريبية كونه المرجع الأساس الذي يتكئ عليه المبدع، وينهل منه السمات الفنية والفكرية، التي تنتج عنها دلالات معاصرة.

- أثقل الكاتب كاهل الرواية بحشو الكثير من المعارف والمعلومات والتواريخ، سواء في مجال الفن والموسيقى او التاريخ والتراث، فكان يلجأ للتهميش إما مترجما أو معرفا.

الملحـــق

الملحق:



نبذة عن المؤلف:

كاتب وروائي جزائري من مواليد 1954، ولد بقرية سيدي بوجنان في المنطقة الحدودية بولاية تلمسان، نشأ وتربى وتلقى تعليمه وكون فيها حجر الأساس الذي ساعده في حياته الأدبية.

حصل على الليسانس من كلية الآداب واللغات من جامعة وهران الجزائرية، كما حصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة دمشق.

أشرف على اتحاد الكتاب الجزائريين من سنة 1990 إلى سنة 1994 كنائب للرئيس، وكمؤسس ومشرف على مجلة الاتحاد، بعدها تفرع للكتابة الروائية بعد استقالته نهائيا من كل هيئات الاتحاد العام.

بزغ نجمه في التأليف والكتابة بداية الثمانينيات.

اختلفت أعماله عن أعمال الجيل التأسيسي الذي سبقه، فهو بالإضافة إلى كتابته باللغتين العربية والفرنسية، فإن أعماله تنتمي إلى المدرسة الجديدة، التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل يبحث عن طرق تعبيرية جديدة بشكل دائم ومستقر.

يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بالجامعة الجزائر وجامعة السوربون في باريس، كما لعب دورا في تطوير الرواية الجزائرية.

مؤلفاته:

- طوق الياسمين.
- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش.
- نوار اللوز.
- مصرع أحلام مريم الوديعة.
- ضمير الغائب.

- سيدة المقام.
- الليلة السابعة بعد الألف.
- حارسة الظلال.
- ذاكرة الماء.
- كتاب الأمير.
- البيت الأندلسي.
- مملكة الفراشة.
- سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني.
- نساء كازانوفا.
- أصابع لوليتا.
- حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا.

الجوائز الأدبية:

- تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله.
- نال جائزة المكتبيين الكبرى سنة 2006 عن روايته كتاب الأمير.

- تحصل على جائزة الشيخ زايد للكتاب سنة 2007.

- في سنة 2010 تحصل على الدرع الوطني لأفضل شخصية ثقافية من اتحاد الكتاب الجزائريين.

- تحصل على جائزة كتارا للرواية العربية عن رواية مملكة الفراشة سنة 2005.

- فاز سنة 2015 بجائزة السلطان قابوس الثقافة والفنون والآداب في دورتها العاشرة (في مجال الرواية).

- نال جائزة نوابغ العرب عن فئة الآداب والفنون سنة 2023.

- كما تحصل أيضا في سنة 2024 على جائزة كردستان الذهنية ضمن فعاليات ومهرجان كلاوير الثقافي الدولي في دورته السابعة والعشرين.

- تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها الفرنسية والانجليزية، الاسبانية وغيرها من اللغات.

ملخص الرواية:

تقع رواية «حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا» لواسيني الأعرج في (304) لصفحة، جاءت مقسمة إلى أربعة فصول التي سبقت بصفحة كتاب معنونه بكتاب الصمت مع نصوص موازية.

تتحدث الرواية عن البطل خالد الباحث عن حكاية حيزيا ليكتب عنها «أوبرا» فيقترح عليه أبوه أن يتوجه إلى بسكرة إلى مقام سيدي خالد حيث توجد لالة ميرا التي هي ابنة حيزيا فهي وحدها من تملك سر الحكاية.

يتجه خالد من الجزائر إلى بسكرة حيث يزوده مسعود حفيد لالة ميرا بالوصايا السبع . عنون بها الفصل الأول . ليقترب منها، يلتقي بها ويحدثها عن الحالم الذي دفعه للبحث عن ابنه بلباي، مطبقا الوصايا السبع، تقبل أن تروي له قصة حيزيا شرط أن يأتي لها بالغزالة الذبيحة التي دفنها في صحراء بنعاد، يستغرب خالد لهذا الطلب فدفنه للغزالة كان في الحلم وليس في الواقع.

يخوض خالد هذه المغامرة مواجها صعوبات عديدة يتحدث الروائي عنها في الفصل الثاني «دهاليز الصمت المريب»، يلتقي بسيدي عبد الرحمن المجدوب الذي يعض حياته لأجل حفظ المخطوطات بعدها يلتقي بسراب الذي انعزل عن الناس بالمقبرة الفولاذية.

وسم المؤلف الفصل الثالث بمقبرة الخوف، بعد تجاذب خالد وسراب لأطراف الحديث بعدها دله سراب على باب الخروج ليجد خالد نفسه في مقام سيدي خالد عند لالة

ميرا، تقرر بعدها أن تحدثه عن حيزيا التي ماتت متيمة بابن عمها السعيد الذي منعها أبوها من الزواج به، بسبب رضاعته مع أختها خيرة، ليصمم على زواجها من عبد الغني ابن قبيلة بن قانة لتزول العداوة بين القبيلتين، ترفض حيزية كونها حاملة من السعيد، لكن أباها يصر على زواجها دون علمه بقصة حملها، تدبر كل من أم حيزية والقايمة خالتها بطريقة تخلص حيزية من هذا المأزق، فيفترض أن القايمة هي الحامل.

تسير الأحداث على هذا النحو، حتى تلد حيزيا وتنجب بنتا تسميها تمالا فتربيها القايمة.

بعدها يأتي يوم عرس حيزية من ابن قبيلة بن قانة، فالنسوة اللواتي من تلك القبيلة يضعن سم العقرب في الحليب لحيزية نتيجة الغيرة الشديدة منها، تموت حيزية وتذهب القايمة وتأخذ معها تمالا مع العلم أن تمالا هي لالة ميرا التي تسكن بمقام سيدي خالد، وتنتهي الرواية بعتاب حيزية لابن قيطون الذي كان يدرسها اللغة والدين والشعر وكان واقع في حبها.

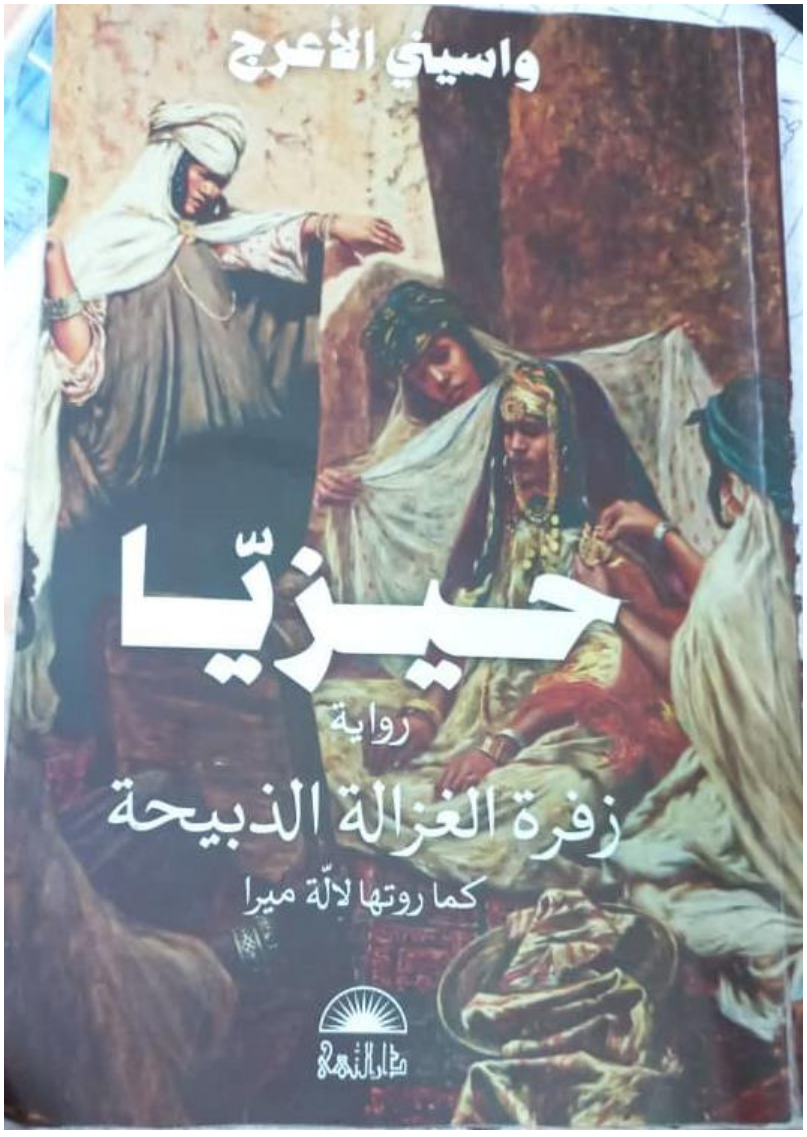
كتب عنها قصيدة طويلة يخبرها بحبه فتتساءل لماذا لم يخبرها بحبه في حياتها، لكن خاتمة الرواية موجودة في المقدمة، فكل هذه الأحداث كانت استرجاع خالد لزيارته الأولى سنة 1973، وهو في سنة 2023، يعود ليخبر لالة ميرا أن الحكاية التي منحته إياها كتب عنها أوبرا حيزيا، وأصبحت تغنى في المسارح الوطنية والعالمية,

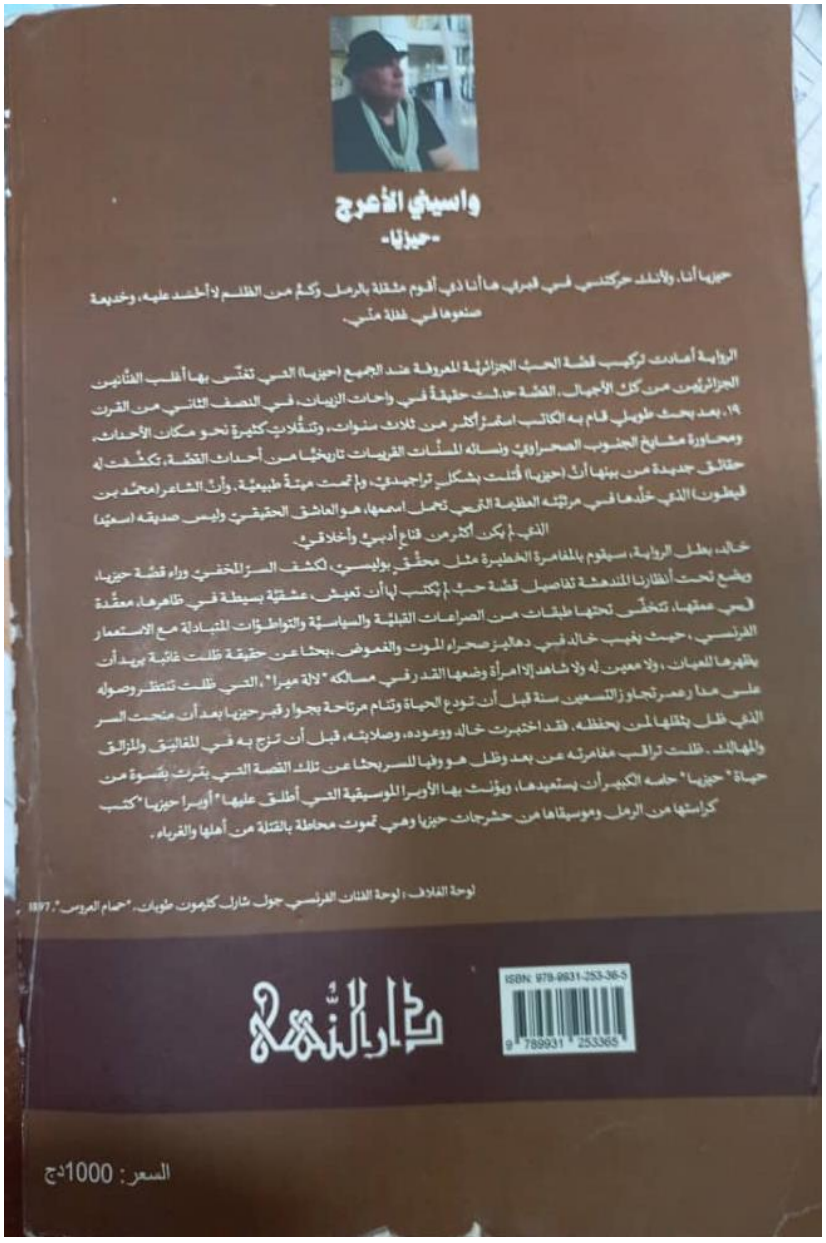
عمد الروائي إلى كتابة هاته الرواية لإعادة بعث حيزية من جديد ففي نظره أن الذاكرة الشعبية ظلمتها ولم تنصفها لا في حياتها ولا بعد مماتها ، فهو يرى أن العاشق

الحقيقي لحيزية هو الشاعر بن قيطون وليس السعيد الذي اتخذه قناعا ليعبر عن حبه لها ، وحجة الروائي في ذلك القصيدة الشعبية

عزوني يا ملاح في ريمة الاريام

من خلال الأبيات زعم أن لو كان السعيد هو العاشق الفعلي لحيزية ما ذهب للشاعر يصف له محبوبته ويذكر له مكان الوشام في جسدها ، حتي يكتب له عنها وعليه واسيني الأعرج يتخذ من هذا الموقف مسلكا للكتابة عن ابنة بلباي .





واسيني الأعرج

-حيزيا-

حيزيا أنا، ولأنك حركتني في قبرك، ها أنا ذا أقوم مثقلة بالرمل. وكم من الظلم لا أحسد عليه، وخديعة صنعوها في غفلة مني.

الرواية أعادت تركيب قصة الحب الجزائرية المعروفة عند الجميع (حيزيا) التي تغنّى بها أغلب الفنانين الجزائريين من كل الأجيال. القصة حدثت حقيقة في واحات الزيبان، في النصف الثاني من القرن 19، بعد بحث طويل قام به الكاتب استمرّ أكثر من ثلاث سنوات، وتنقّلات كثيرة نحو مكان الأحداث، ومحاورة مشايخ الجنوب الصحراوي ونسائه المسنّات الفريدات تاريخيًا من أحداث القصة، تكشّفت له حقائق جديدة من بينها أنّ (حيزيا) قُتلت بشكل تراجيدي، ولم تمت ميتة طبيعية. وأنّ الشاعر (محمّد بن قيطون) الذي خلّدها في مرثيته العظيمة التي تحمل اسمها، هو العاشق الحقيقي وليس صديقه (سعيد) الذي لم يكن أكثر من قناع أدبي وأخلاقي.

خالد، بطل الرواية، سيقوم بالمغامرة الخطيرة مثل محقّق بوليسي، لكشف السرّ المخفي وراء قصة حيزيا، ويضع تحت أنظارنا المندهشة تفاصيل قصة حبّ لم يُكتب لها أن تعيش، عشقية بسيطة في ظاهرها، معقّدة في عمقها، تتخطّى تحتها طبقات من الصراعات القبلية والسياسية والتواطؤات المتبادلة مع الاستعمار الفرنسي، حيث يغيب خالد في دهاليز صحراء الموت والغموض، بحثا عن حقيقة ظلت غائبة بيد أن يظهرها للعيان، ولا معين له ولا شاهد إلا امرأة وضعها القدر في مسالكه "لالة ميرا"، التي ظلت تنتظر وصوله على مدا رعمر تجاوز التسعين سنة قبل أن تودع الحياة وتنام مرتاحة بجوار قبر حيزيا بعد أن منحت السر الذي ظل يثقلها لمن يحفظه. فقد اختبرت خالد ووعوده، وصلابته، قبل أن تزج به في المغاليق والمزالق والمهالك. ظلت تراقب مغامرته عن بعد وظل هو وفيا للسر بحثا عن تلك القصة التي بترت بقسوة من حياة "حيزيا" حاسة الكبير أن يستعيدها، ويؤنث بها الأوبرا الموسيقية التي أطلق عليها "أوبرا حيزيا" كتب كراستها من الرمل وموسيقاها من حشرجات حيزيا وهي تموت محاطة بالقتلة من أهلها والغرباء.

لوحة الغلاف: لوحة الفنان الفرنسي جول شارل كليمون طوبان، "حمام العروس"، 1897

ISBN: 978-9931-253-36-5
9 789931 253365

دار النهضة

السعر: 1000دج

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر :

1. واسيني الأعرج، حيزيا زقرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، ط5، دار النهى الجزائر، 2024.

ثانيا: الكتب العربية :

2. أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مكتب المطبوعات الإسلامية ،حلب، 1912.

3. أحمد طاهر حسين و آخرون، جماليات المكان،ط2، دار قرطبة 1988.

4. أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقاربة، ط2، محمد تنقد النص العجائبي، ط1، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010.

5. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998

6. أحمد مختار، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1997.

7. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ،العراق، 2003.

8. أوكران عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط1، إفريقيا الشرق، طرابلس، 2000 .

9. باديس فوغالي الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

10. بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، الجزائر، 2009.

11. بوشوشة بن جمعة سردية التجريب وحداثة السردية العربية في الجزائر، ط1، المطبعة المغاربية للطبع والنشر، 2005.

12. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 1999.

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

14. ثويني حميد آدم، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق،ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان الأردن،2007.

15. جاسم عاصم، قراءة التناص الموروث في النص الرافد، د ط، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، دمشق، *2000.*

16. جعفر ياوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمال، ط6، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2006.

17. جميل لحميداني، مستجدات النقد الروائي، ط1، دار الألوكة، المغرب، 2011.

18. حسام الخطيب، القصة القصيرة في سورية وزارة الثقافة، دمشق 1982.

19. حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تطبيقية لرواية الزني بركات، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2012.

20. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب،1997.

21. حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي بيروت1990.

22. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، 2009.

23. حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، ط1، منشورات مركز أو غارية الثقافي، فلسطين، 2007.

24. حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1991.

25. خليل الموسى، التناص والأجناسية في النص الشعري، د ط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1996.

26. سعيد شوقي محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ط1، إيتراك للنشر والتوزيع، 2000.

27. سعيد يقطين الرواية والثراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1992 .

28. سهام مدان الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، د ط، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.

29. شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

30. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2008 .

31. الصادق الناعس بن قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة) ط1، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية 2019.

32. الصادق الناعس بن قسومة، نشأة الروائية بالمشرق، ط1، دار الجنوب للنشر، تونس 2006.

33. صلاح فضل لذة التجريب الروائي، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع ، الرياض السعودية . 2005

34. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ط1، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية 2005.

35. صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1997.

36. عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، مطابع السياسة، الكويت، 2000.

37. عبد الحق بلعابد، عتبان جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم الجزائر، 2008.

38. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطبعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

39. عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد العربي في القرن العشرين، ط1، دار الأفاق العربية القاهرة، 2011.

40. عبد العزيز غانم السيد، تقنية الترقيم الحداثية في الرواية، مطبوعات، جامعة الملك سعود، 2016.

41. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000.

42. عبد الله الغذامي، تشريح النص، ط1، دار الطليعة ، بيروت ،1987.

43. عبد الله الغذامي، الخطيئة و التفكير من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الثقافي، جدة، 1985.

44. عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر الجزائر، 2009.

45. عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، 1998جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ط1، منشورات المعارف المغرب، 2013.

46. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة (د ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1990. يشير بوحيرة محمد،الشخصية في الرواية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983.

47. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغريب، بيروت، 2004.

48. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية، سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان للمطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر.

49. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،2010.

50. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ط2، دار العودة، بيروت، 1983.

51. عبد العزيز غانم السنيد، تقنية الترقيم الحداثي في الرواية، مطبوعات جامعة الملك سعود،2016.

52. عز الدين المدني، الأدب التجريبي أسسه وغاياته، ط1، رؤيا للدراسات، المسرحية تونس، 1972.

53. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1978.

54. كلود عبيد، الفن التشكيلي (نقد الإبداع وإبداع النقد)، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت 2005.

55. لطيف زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 2012.

56. لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ط1، دار التنوير، الجزائري، 2013.

57. ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط1، دار مجد لاوي، عمان، 2005.

58. ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ط1، دار عنيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2015.

59. المجلس الأعلى للغة العربية الفصحى وعاميتها، لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، ط1، منشورات المجلس 2018 .

60. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد كتاب العرب دمشق، 2000.

61. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950 – 2004)، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2008.

62. محمد الصقراني، التشكيل الطباعي في الشعر العربي الحديث) 19502004) بحث في سلك الأداء الشفوي (علم التجويد الشعر) بيروت، 2008.

63. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط1، دار الصدى، للصحافة والنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 2011.

64. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبداعاته، ط1، دار توبقال، المغرب، 1990.

65. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط1، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت 2010 .

66. محمد رياض، وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق : 2002.

67. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

68. محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ط1، جذور النشر، الرباط، المغرب 2006.

69. محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1996.

70. محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب المعاصر، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، مصر، 1957.

71. محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

72. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا.

73. نبيهة خالد حيدرة، بلقاسم الجطازي، التناص أحد قضايا النقد العربي الحديث، جامعة محمد بن زايد للعلوم الإنسانية الأمارات المتحدة، 2022.

74. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980.

75. الياس إبراهيم منصور استحياء التراث في الشعر الأندلسي، ط1، عالم الكتب الحديثة، الأردن،2006 .

76. ياسين النصر، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

ثالثا: الكتب المترجمة :

77. بابرا لاسوتسكا باشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر 1999.

78. تيزفطان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام مر: محمد برادة، ط1، دار الشرقيات، القاهرة، 1994.

79. جون كوهن، البنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

80. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000 .

81. روجر ألن، الرواية العربية، ثر: حصة إبراهيم المنيف، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر 1997.

82. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسة، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984.

83. كلود برناد، مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، تر: يوسف مراد وحمد الله سلطان، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005.

84. مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة ، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991.

85. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، 1987.

86. ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح دار الشؤون الثقافية العامة، 1996.

رابعا: المعاجم والقواميس :

87. ابن منظور لسان العرب، مج3، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2000.

88. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة ، ط4، عالم الكتب، القاهرة ، 2008.

89. إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع، القاهرة مصر،1983.

90. الجوهري إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، تحقيق أحمد عيد الغفور عطار، ج1، ط3، دار العلم للملايين بيروت ،1984.

91. سعيد عبيد 12 / 12 2020 ، معجم الأسماء، 10 / 04/ 2025

http : //arabic names. Hawra mani. Com. .92

93. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

94. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، ط6، المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دمشق 1998.

95. وهبة مجدي، المهندس الكامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، 1984.

خامسا: المعاجم باللغة الأجنبية :

96. Le petit Larouse illustre edition anniversaire de La rouse. 2010 ·

97. 2 OXFORD, advanced beaners dictionary of Englich a.s korm by: Seventh edition, OXFORd unciversity press; 2006.

سادسا: المجلات والدوريات :

98. جمال سعادته التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، واسني الأعرج أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 14، العدد2، 8 / 11 / 2021.

99. حسين العربي، إشكالية التناص في النقد الجزائري المعاصر، عبد الملك المرتاح أنموذج، المجلد 6، العدد3، ديسمبر 2019.

100. خليل بن دعوش، غنية بوحرة فنون الإدهاش وهاجس التجريب في الخطاب السردي لواسيني، مجلة المدونة، باتنة، العدد4 ،2015.

101. رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سيميائية في عنوان ديوان» سيمات من الصحراء» لحسان درنون، مجلة معارف العدد 4، الجزائر.

102. سعيد عموري من المناص السردي إلى الفيلم السينمائي في قراءة اشتغال المصطلحات الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، العدد13، 2015.

103. سهام ناصر، رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، محلية جامعة تشرين للبحوث والدراسات، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 36، العدد 5 ، 2014.

104. شهرام دلشاد، السرد الكولاجي وخصائصه في رواية «اسكندرتي» لادوارد الخراط، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، تصف تسوية دولية محكمة، العدد33، 2021.

105. شوقي بدر يوسف أيقونة العنوان وشفرته في روايات نجيب محفوظ، العدد 294، 1يوليو 2013.

106. الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، مجلة الحياة الثقافية وزارة الثقافة، تونس، العدد 164، أفريل 2005 .

107. عبد الجبار الأسدي، ماهية التناص، مجلة الرافد، العدد31، الشارقة، دار الثقافة والإعلام، 2000.

108. عبد القادر سي أحمد، الرواية العربية الجزائرية النشأة والتطور، العدد1، مارس 2021.

109. عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية التسعينية كتابة المحنة أم محنة الكتابة ؟ مجلة تباين، العدد 2، خريف 2012.

110. العشمي عائشة السرد الحداثي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة علوم اللسان، عدد خاص بمؤتمر الأدب والسينما، جامعة الأغواط ، 2016.

111. علي عواد، الكولاج في رواية كراسة كانون لمحمد خيضر مقاربة مفاهمية إجرائية، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، المجلد1، العدد44، 2022.

112. غنية بوبيدي، مظاهر التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية، رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، أوراق المجلة الدولية للدراسات الأدبية والإنسانية مخبر الموسوعة الجزائرية، باتنة 1، الجزائر، مجلد 2، العدد1، مارس 2020.

113. غنية بوحرة، أبرز الثيمات في رواية التسعينات الجزائرية، مجلة اللغة العربية وآدابها، مجلد1، العدد2، 1 / 9 /2013.

114. لشكر حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، مجلة العربية المملكة ليلة العربية السعودية، الرياض، 2011.

115. محمد سعيدي، حيزية عاشقة من رذاذ الواحات لعز الدين المناصرة، مقاربة بنيوية، العدد 7، 1 ديسمبر 1992.

116. مسعود ناهلية، الكولاج عند واسيني الأعرج بين التأثيث النصي وفيوضات المعنى، المجلد7، العدد2، ديسمبر 2020.

117. مناد عمارية، توظيف التاريخ وكيفية تشكيله في رواية الكتاب الماشاء، هلابيل، النسخة الأخيرة لسميرة قسيمي جامعة أبو بكر بلقايد كلية الأدب واللغات، تلمسان، المجلد8، العدد7، سبتمبر 2021.

118. مها محمد السديري، الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر، المجلة العربية الأردنية المجلة الأردنية للفنون، مجاد10، العدد2، الرياض المملكة العربية السعودية، 2017.

119. نسيمة علوي، العتبات النصية وعلاقتها بالتحولات في الرواية الجزائرية مجلة منتدى الأستاذ جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة ،الجزائر، العدد2، 20 جوان 2017.

120. نيرفان محمد إبراهيم عبد الرزاق، أثر الفن التجريدي باستخدام الكولاج على تنمية الإبداع الفني لدى طفل الروضة، المجلة العلمية لكلية التربية للطفولة المبكرة، جامعة المنصورة، المجلد 6، العدد3، 2020 .

121. الهام سناني، الرواية والرسم « انفتاح وتداخل، رواية حائط الملكي لغز الدين جلاوجي أنموذجا مجلة العلوم الإنسانية، جامعة أم البواقي، مجلد 8، العدد1، مارس 2021.

سابعا: المواقع :

122. محمود قحطان، حول التقنيات الأدبية، موقع محمود قحطان، 30 جوان 2012 . www. Mahmod kantar. Com. 2025/04/22.

الفهـــــرس

الفهرس

العنـــــوان	الصفحة
شكر	
إهداء	
مقدمة	أ–هـ
الفصل الأول: **التجريب الروائي الماهية السياق**	
أولا: ماهية التجريب	**7**
1 – المفهوم اللغوي	7
2 – المفهوم الاصطلاحي	10
3 – الفرق بين التجربة والتجريب	16
ثانيا: الرواية الجزائرية من التقليد إلى التحديث إلى التجريب.	**24**
1 – الرواية الجزائرية والتقليد	24
2 – الرواية الجزائرية والتحديث	32
3 – الرواية الجزائرية والتجريب	34
ثالثا: آليات ومكونات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة	**38**
1 – في مفهوم الرواية التجريبية	38

2 – الحداثة والتجريب	44
3 – آليات ومظاهر التجريب الروائي	48
3-1-تفكيك البنية السردية	48
3-2-تعدد لغوي	49
3-3-توظيف التراث	51
3-4-توظيف الأسطورة	54
3-5-توظيف العجائبية	56
4 – المكونات الشكلية والدلالية للتجريب الروائي	58
4-1-تشظي الشكل والكتابة في صوغها الأدنى	58
4-2-تهجين اللغة	61
4-3-نقد المحرمات	62
4-4-تذويت الكتابة	65
4-5-انفتاح النص الروائي	66

الفصل الثاني: مقاربة تطبيقية في رواية حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا لـ "واسيني الأعرج "	
أولا : تمظهرات التجريب في الرواية	68
1- العتبات النصية	68
1-1- مفهوم العتبات النصية	68
1-2- الغلاف	69
1-3- مكونات الغلاف	70
2-العتبات النصية في رواية حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا " لواسيني الأعرج"	74
2-1- الغلاف	74
2-2- عتبة العنوان	87
2-3- التجنيس	99
2-4- اسم المؤلف	100
2-5- الصفحة الداخلية للغلاف	100
2-6- العناوين الداخلية	105
ثانيا: التجريب الروائي على مستوى التشكيل اللغوي	115
1- اللغة الفصحى	117

2- اللهجة العامية	122
3- اللغة الأجنبية	128
4- شعرية اللغة	130
ثالثا : التجريب على مستوى بنيتي الشخصية و المكان	135
1-بنية الشخصية	135
1-1-مفهوم الشخصية	135
1-2-شخصيات الرواية	137
1-3- أهمية الشخصية	147
2-بنية المكان	149
2-1-مفهوم المكان	149
2-2-بنية المكان في الرواية	154
2-3-أهمية المكان	161
رابعا : تداخل الفنون في الرواية	163
1-الفن التشكيلي	165
2-اللغة السينمائية	172
2- الفن الموسيقي	175
خامسا: تقنيات التجريب في الرواية	179

1- تقنية الكولاج	179
1-1-الكولاج في التصوير الحداثي	183
1-2-الكولاج في بنية الرواية	186
2- تقنية الترقيم الحداثي	198
2-1-مفهوم تقنية الترقيم الحداثي	198
2-2-علامات الترقيم	204
الفصل الثالث: **التناص التراثي**	
أولا: ماهية التناص	219
1-مفهوم التناص	219
2-التناص في النقد الغربي المعاصر	219
3-التناص في النقد العربي المعاصر	223
ثانيا: أشكال التناص	229
1/ التناص الخارجي	229
1-1التناص الخارجي الظاهر	229
1-2 التناص الخفي المستتر	230
1-3 التناص شبه المستتر	230
2/ التناص الداخلي	231

2-1 التناص الداخلي الذاتي	231
2-2 التناص الداخلي الحواري	231
ثالثا : مستويات التناص	232
1-الاجترار	232
2-الامتصاص	232
3-الحوار	233
رابعا: تمظهرات التناص التراثي	235
1- الموروث الديني	235
1-1-شخصية الأنبياء عليهم السلام	235
1-2- الشخصيات المقدسة	236
1 -3-التناص القرآني	237
2- الموروث الصوفي والأدبي	244
2-1-الشخصية الصوفية	245
2 -2- الموروث الأدبي	250
3- الموروث التاريخي	256
3 -1مفهوم الموروث التاريخي	256
3-2 الموروث التاريخي في الرواية	257

4- جماليات التناص	260
الخاتمة	264
الملحق	268
قائمة المصادر والمراجع	277
الفهرس	293
ملخص	300

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن آليات ومظاهر التجريب في رواية " حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا" لواسيني الأعرج، قسمناه ثلاثة فصول و مقدمة وخاتمة.

تحدثنا في الفصل الأول عن ماهية التجريب وسياقه، وعن آليات ومظاهر التجريب الروائي، أم الفصل الثاني فجاء موسوما ب: مقاربة تطبيقية في رواية حيزيا ، اشتمل على تمظهرات التجريب في الرواية (العتبات النصية، التشكيل اللغوي، بنيتني الشخصية والمكان، وتداخل الفنون مع الرواية).

أما الفصل الثالث فعنون بالتناص التراثي تحدثنا فيه عن ماهية التناص وأشكاله ومستوياته و تمظهراته في الرواية.

في الأخير ذيلنا البحث بخاتمة جمعنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

Research summary:

This study aims to explore the mechanisms and manifestations of experimentation in the novel Hayziya: The Sigh of the Slaughtered Gazelle as Narrated by Lalla Mira by the author Waciny Laredj. The research is divided into three chapters, in addition to an introduction and a conclusion.

In the first chapter, we addressed the nature of experimentation, its context, mechanisms, and narrative manifestations. The second chapter, titled An Applied Approach to the Novel Hayziya, focuses on the manifestations of

experimentation in the novel, including textual thresholds, linguistic structure, the construction of characters and setting, and the interaction between various artistic forms and the novel.

The third chapter, titled Heritage Intertextuality, explores the concept of intertextuality, its forms, levels, and manifestations within the novel.

Finally, the study concludes with a summary presenting the most significant findings reached through the research.