الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع: .....

مظاهر التجريب في رواية "أبركان" لضاوية كربوس

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

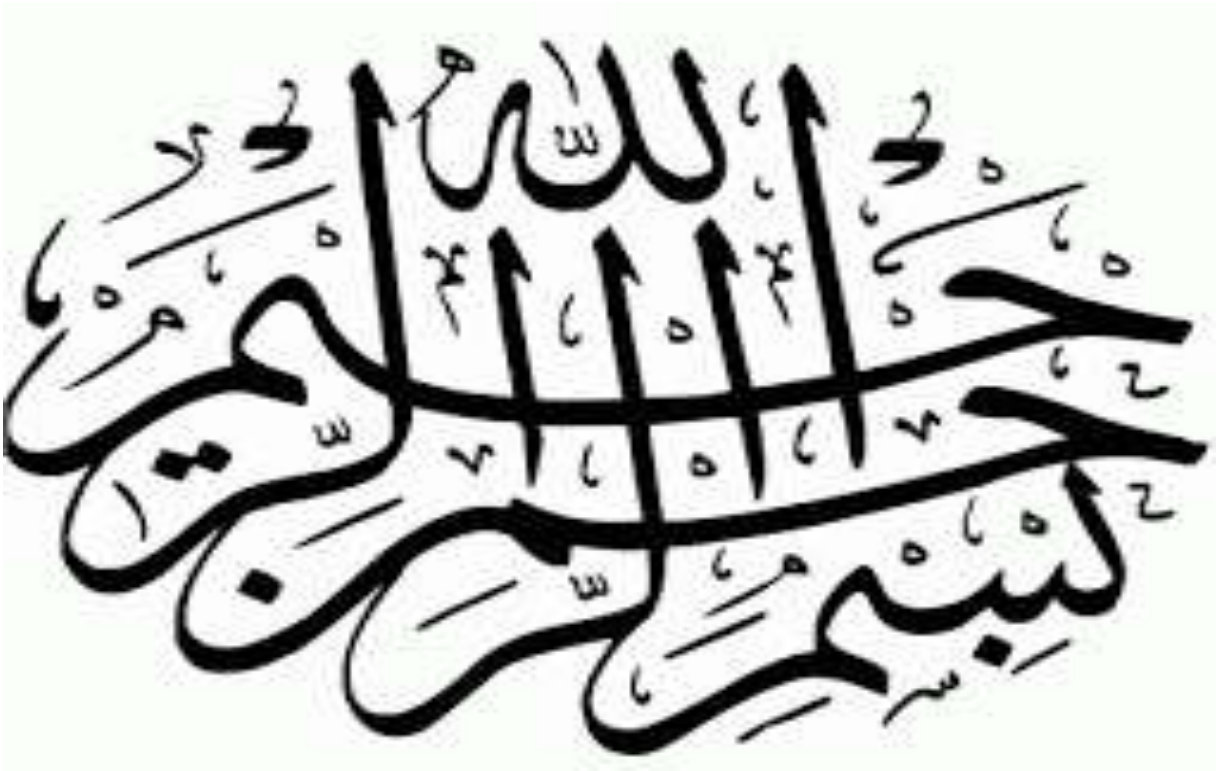
إعداد الطالبتين:
* نجاة مسيعود
*وداد بوتارية

إشراف الدكتور:
يوسف بن جامع

لجنة المناقشة:

د.عبد الحفيظ بورايو	رئيسا
د.يوسف بن جامع	مشرفا
د. عبد الكريم طبيش	مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال تعالى: ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾**[إبراهيم/07]**

فالحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة، ووفقنا في إنجاز هذا العمل، بكل صبر وعزم وتفانٍ

يطيب لنا في هذا المقام الذي انتهى فيه وقت الجد وحان وقت الحصاد باكتمال البحث أن نتوجه بالشكر والامتنان إلى الأستاذ الفاضل "**يوسف بن جامع**" على حسن التوجيه والنصح والثقة التي منحنا إياها وعلى أدائه لواجبه على أكمل وجه.

إلى كل من مدّ لنا يد العون من أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها ونخص بالذكر الأستاذ المحترم "حمزة بوزيدي" والأستاذة الكريمة "حميدة سليوة".

إلى كل من ساعدنا ولو بكلمة طيبة

مقدمة

مقدمة

احتلت الرواية حيزا كبيرا من اهتمام النقاد والدارسين، في مختلف مراحل تطورها منذ أن كانت عبارة عن رصد للمحطات التاريخية، التي ما فتئ الروائيون يسلطون عليها الأضواء ونتيجة لتأثرهم بالكتابات الغربية، ظهر كتاب اتجهوا صوب الكتابات الرومانسية، التي طبعتها مظاهر الشوق والحنين، ومع تأزم الأوضاع العربية نتيجة تطور وتشابك الحياة في المجتمع اهتم الكتاب بتناقضات الواقع ومشكلاته، واستثمروه في أعمالهم، قصد إسماع قضيتهم وقضية مجتمعهم للرأي العام ، في محاولة من الرواية، كجنس أدبي، مسايرة روح العصر والتعبير عن اهتمامات المجتمع، وما يعتريه من تغييرات على كافة الأصعدة الاجتماعية السياسية الدينية...الخ، ما جعل الرواية تسجل تحولات مسّت كل المكونات البانية للمتن الروائي، سواء من حيث الشكل أو المضمون، فالتكرار والرتابة والتقليد في الكتابة النمطية تشعر القراء بالملل والنفور، ما دفع بالكتاب نحو مغامرة البحث عن الجديد المثير للفضول والمتعة، هذه المغامرة التي تقوم على أساليب وتقنيات لم تعرفها الرواية من قبل. هذه الرؤية الجديدة أحدثت شرخا كبيرا في معايير وقواعد الكتابة التقليدية، وألبستها طابع التجريب؛ وكسر القواعد وخرق أفق التوقع عند القارئ ؛ الشيء الذي منح الكتاب متسعا في الرؤية وحرية التعبير غير مهتمين بالقوانين المضبوطة المسطرة عليهم، ومنه يهدف هذا البحث إلى طرح مختلف مظاهر وآليات التجريب الحداثي، هذا الأخير الذي أصبح يكتسي الروايات المعاصرة، وبات محط اهتمام كتاب هذا الجنس الأدبي، ومنه كان عنوان هذا البحث " **مظاهر التجريب في رواية "أبركان" لضاوية كربوس** ".

واختيار هذا الموضوع ناتج عن سببين أولهما ذاتي؛ يتمثل في الميول والشغف الذي نحمله لفن الرواية، والثاني علمي موضوعي؛ يتمثل في كشف وتتبع تجليات التجريب ومسايرة مراحل تطور الرواية الجديدة، في ظل التطورات الحاصلة، إضافة إلى محاولة معرفة مدى استيعاب الكتاب للتقنيات التجديدية، وما أضافوه من قوالب تحديثية، الأمر الذي جعل من النص الروائي عرضة للتغير، وهذا لأن الإبداع في عمومه يرفض الثبات والاستقرار ويميل

مقدمة

دوما نحو المغايرة والتجديد ، خرقا وانزياحا وعدولا. ولهذا السبب تم اختيار هذه المدونة المتمثلة في رواية "أبركان"، كونها زاخرة بمظاهر التجريب وفيها حضور كثيف لما هو غريب وعجيب وأسطوري.

وقد تبلورت اشكالية البحث في مجموعة من التساؤلات مصاغة كالآتي:

_ كيف أسهم التجريب في إعطاء جنس الرواية صبغة جديدة؟ ثم فيما تتمثل أهم إجراءاته؟ وكيف تجلت مظاهر التجريب في رواية أبركان؟ وإلى أي حد وفقت في توظيفها؟ وللإجابة على هذه الاشكالية المطروحة، يتوجب على الباحث الخوض في جميع أطراف النص والولوج إلى أغواره.

ومن أهم الدراسات التي تطرقت إلى قضايا هذا البحث نذكر: أطروحة "سامية حامدي": التجريب السردي في الرواية المغاربية، "وعبد القادر عواد" في أطروحته العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، بالإضافة إلى مقال "جابر عصفور" بعنوان التجريب والمسرح.

وللإلمام بفحوى هذا الموضوع، تم تطبيق المنهج البنيوسيميائي الذي يتيح إمكانية الغوص في البنى السردية للنص من شخصيات وزمان ومكان...الخ، إلى جانب آلية الوصف المستعملة في السرد، التي تمكّن من الإلمام بجميع جوانب الموضوع، وتساعد في جمع مادته العلمية.

إن هذه الدراسة لا تنتظم إلا بإدراجها ضمن خطة مقسمة كالآتي: مقدمة وفصلين وخاتمة، عنون الفصل الأول بـ "**التجريب الروائي وسياقاته**"، وهو عبارة عن تنظيرات وتأصيلات لمصطلح التجريب، وقسّم إلى مبحثين، تضمن المبحث الأول الموسوم بـ "**التجريب بين الماهية والنشأة**"، بمختلف المفاهيم اللغوية والاصطلاحية لهذه الظاهرة، كما جاء فيه تعالق مصطلح التجريب مع العديد من المصطلحات الأخرى، لتتطرق هذه الدراسة بعدها إلى

مقدمة

بدايات الحديث وإرهاصاته مع المسرح الإغريقي وغيرها، أما المبحث الثاني والذي يحمل عنوان "**مسارات الرواية وتحولاتها**"، فقد تناول ثلاثة عناصر هامة الأولى تحدثت عن مفهوم الرواية والمسار الذي خاضته في ركب التغيرات الجذرية التي مست أركان قواعدها، أما المطلب الثاني فاتجه صوب التجريب الروائي وما جاء به من ثورة وتمرد على القوانين المضبوطة التي تقيد الروائيين، أما المطلب الثالث، فكان إحصاء لمختلف مظاهر التجريب الروائي.

أما الفصل الثاني والموسوم بـ "**مظاهر التجريب في رواية "أبركان" لضاوية كربوس**"، فهو عبارة عن فصل تطبيقي، يتوزع على مبحثين، الأول جاء بعنوان: "**التجريب على مستوى العتبات النصية**" يحتوي على قراءة فاحصة لرمزية العنوان والغلاف الخارجي للمدونة باعتبارهما أول ما يتراءى إلى العين قبل الولوج إلى عالم النص، أما المبحث الثاني والذي يحمل عنوان " **التجريب على مستوى بنية النص الروائي**"، وكان عبارة عن دراسة لما أدرجته الروائية من شخصيات وزمان ومكان وأحداث، فجاءت متخيلة غريبة، تثير الحماس والرغبة في مواصلة القراءة، والتي وظفتها الكاتبة بطريقة مغايرة لما كانت عليه، فأدخلت عليهم لمسات تجريبية منحتهم حيوية وجاذبية أكثر، ليُختتم هذا البحث بخاتمة جاءت خلاصة للنتائج التي حققتها الدراسة النظرية والتطبيقية، كما أنها تمثل مجموع الاستنتاجات التي انتهى إليها هذا الموضوع.

كل هذا تم التوصل إليه عن طريق الاستعانة بمجموعة من المؤلفات التي كانت مدعمة لمضمون الدراسة ومن بينها: كتاب " الرواية العربية ورهان التجديد" لمحمد برادة، وكتاب "التجريب والمسرح دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر" لصبري حافظ.

وفي إنجاز هذا البحث واجهتنا بعض العراقيل والصعوبات نذكر منها: قلة المصادر والمراجع الكافية بالمكتبة الجامعية والتي تشكل المادة العلمية، بالإضافة إلى النقص الموجود

مقدمة

في الدراسات النقدية التي اعتنت بموضوع التجريب في الرواية المعاصرة، وخاصة الدراسات التطبيقية، كذلك عدم توفر الكتب المجانية في مواقع التواصل.

وفي الأخير نحمد الله عز وجل ومنه كل التوفيق على إكمالنا هذا البحث، ونتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ المشرف يوسف بن جامع والذي كان معنا خطوة بخطوة، والذي لم يبخل علينا بجهده في التصويب والتوجيه طوال أشهر البحث، والشكر موصول للجنة المناقشة، اعترافا بفضلهم في تصويب هذه الدراسة وإثرائها.

الفصل الأول: التجريب الروائي وسياقاته

1. التجريب بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي
2. التجريب وتعدد المصطلح
3. بداية التجريب وإرهاصاته
4. مسارات الرواية وتحولاتها
5. مظاهر التجريب الروائي

الكثير من المصطلحات والمفاهيم المتداولة في الساحة الأدبية والنقدية يعتريها نوع من الغموض، وهذا ما يتجسد على مصطلح التجريب، كونه مصطلح زئبقي يمثل لبّ الإبداع في الكتابة المعاصرة وابتكار أساليب جديدة، إذ طبع "**التحديث الرواية الجديدة بخصائص فنية لم تكن متوافرة في الرواية التقليدية**"[1]، فقد أضحى مصطلح التجريب من المفاهيم المركزية التي صنعت لنفسها حيزا واسعا في الدراسة، وللتمكن من معرفة التجريب الروائي لابد من التعرف على مدلوله اللغوي والاصطلاحي، وأهم خصائصه ومظاهره والأصول الأولى لظهوره.

1. التجريب بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

1.1. لغة:

تعددت المفاهيم اللغوية لمصطلح **التجريب** في المعاجم العربية، ومن ذلك قول **ابن فارس** في معجمه (مقاييس اللغة): "**الجيم والراء والباء أصلان أحدهما الشيء البسيط يعلوه كالنبات من جنسه، والآخر شيئا يحول شيئا**"[2]، وورد في (لسان العرب) **لابن منظور** قوله: "**جرّب الرجل تجربةً وتجريبا حاوله واختبره مرة بعد مرة أخرى... ورجل مجرّب: قد عرف الأمور وجرّبها... والمجرب: الذي جرّب في الأمور وعرف ما عنده...، ودراهم مجربة موزونة**"[3].

من خلال ما سبق نجد أن **التجريب** لفظة مشتقة من الفعل جرّب ومعناه اختبار أشياء جديدة ومعرفتها والعمل على تطويرها وتجديد فائدتها.

---

[1] حسين عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، ع2، مج3، 2007، ص82.

[2] أحمد بن فارس بن زكريا القزويني: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مادة (ج. ر. ب) دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

[3] ابن منظور (أبو جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، مادة (جرّب)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط1، 2005، ص100.

كما نجد اللفظة تحمل الدلالة نفسها في (معجم الوسيط)، فقد جاء فيه "**جرّبه تجريبا وتجربةً: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: رجل مجرّب: جرّب في الأمور وعرف ما عنده ورجل مجرّب: قد عرف الأمور وجربها**"[1].

وعموما فإن لفظة **التجريب** في مفهومها اللغوي لا تخرج عن إطار الاختبار والتجربة والتحديث من أجل الوصول إلى المعرفة.

2.1. اصطلاحا:

يعتبر مصطلح **التجريب** من المصطلحات التي تتعدد وتتشعب معانيها ودلالاتها، فهو مصطلح فضفاض يصعب الإمساك بمفهوم واحد له، وقد ارتبط التجريب بالمجال العلمي كالعلوم التجريبية أولا، ثم تبلور في مختلف الأجناس الأدبية كالمسرح والرواية والشعر، حيث يرى **بيير شارتيه** في كتابه مدخل إلى نظريات الرواية أن: "**الرواية التجريبية هي نتيجة التطور العلمي للقرن، وكونها تستبدل دراسة الإنسان المجرد، الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية، الكيميائية والمحدد بتأثيرات الوسط إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي**"[2]، وبالتالي فالرواية التجريبية هي حصيلة التطورات العلمية، والتي تعتبر اللبنة الأساسية التي يقوم عليها التجريب، وهذا تطرق إليه **محمد برادة** في كتابه "الرواية العربية ورهان التجديد": "**هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرّامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وكان زولا يتقصد من وراء ذلك التوصيف أن تكون لغة الرواية ثمرة**

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1، ط1، 1972، ص114.

[2] كلود برنارد، عن بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص151.

تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية"[1].

وبهذا فالتجريب لم يكن وليد الدراسات الأدبية، وإنما استمد أولى أسسه وقواعده من النظريات العلمية وبما في ذلك نظرية داروين.

أما **صلاح فضل** فيذهب إلى: " **التجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول**"[2]، ومن هنا نلمس العلاقة القائمة بين التجريب والإبداع، وذلك من خلال الانزياح عن المألوف المتناول، بابتكار أساليب وآليات جديدة تمنح الحيوية والجدة لما هو كائن.

في حين يقول **محمد أمنصور**: "**سيطفو فوق السطح مصطلح التجريب بما هو تسمية تخلع عن الجوانب (الخرق) في مستوى التحقق النصي لهذه المغامرة**"[3]، ويعني بهذا أن التجريب هو محاولة التجاوز والتملص من كل ما هو ثابت والتمرد عليه ذلك أن "**التجريب إعادة إنتاج الأشكال في سياق قانون التراكم بما يعنيه من امتصاص النصوص والتحول بما يعنيه من تجاوز**"[4].

ويقصد به إلقاء الضوء على الأشكال التقليدية واستيعابها وإعادة إنتاجها وفق لآليات حديثة غير متداولة، وبالتالي خرق القوانين السائدة ومن ذلك اعتبر التجريب أداة لتطوير الفن الأدبي.

---

(1) محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، مايو 2011، ص48.

(2) صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، وادي النيل، القاهرة، ط1، 2005، ص3.

(3) محمد أمنصور، عن العباس عبدوش وراوية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي، الذاكرة الموشومة لعبد الكبير الخطيبي "وحصان نيتشة" لعبد الفتاح كيلطو أنموذجين، مجلة الخطاب، العدد 4، منشورات تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، جانفي 2009، ص217.

(4) خالد الغريبي: شعر التجريب في الخطاب الروائي التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2005، ص21.

ومن معاني التجريب أيضا أنه "**فعل ناتج عن ذات فاعلة مجربة واعية بما تفعل وقوام هذا الفعل التجاوز المؤدي إلى تقديم المختلف الإبداعي بامتياز**"[1]، وفي السياق نفسه "**اقترن مفهوم التجريب ... ب: الاختيار والانحراف والخروج والتخطي والتجدد والتفرد، فهو مزيج مركب من هذه المفاهيم جميعها، ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط**"[2].

وبهذا ينتج التجريب من مبدع ومبتكر ومجدد، له القدرة على التخطي والانفلات من ربقة الشكل التقليدي الجامد، ليصنع عالما متفردا مختلفا عن عوالم غيره، فالتجريب "**لا يعني الخروج على المألوف بطريقة اعتباطية ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب، أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم**"[3].

ونتيجة لما سبق نتوصل إلى أن التجريب "**استراتيجية فنية تسعى إلى خرق المألوف والانزياح عنه بكسر أفق التوقع، ورفض النمذجة والتنميط، والانفلات من أسر التقليد وإعادة النظر في الإبداع رؤية وتشكيلا، وصولا إلى منجز روائي مغاير، قوامه التجاوز والتجديد**"[4].

وعموما فحقيقة التجريب ترتكز على مغايرة النمطية السائدة، وتعريض القارئ للدهشة والحيرة عندما يكتشف حقائق مختلفة لما كان متوقعا فيرتطم بحائط الانزياح والخرق، فجاءت

---

(1) زهيرة بولفوس: ملامح التجريب في أدب الإبراهيمي، مقالة "الشباب الجزائري كما تمثله لي الخواطر" نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 48، المجلد ب، ديسمبر 2017، ص173.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة آنفوبرانت، فاس، المغرب، ط1، 1999، ص24.

(4) مواهب إبراهيم: قراءة نقدية، آليات التجريب وتحولات الخطاب السردي في رواية "الرجل الخراب" لعبد العزيز بركة ساكن، منتدى الرواية، المنصة الرقمية لمناقشة ومدارسة الروايات السودانية، الندوة رقم 03، السبت 2020/06/27، ص05.

الكتابة الروائية التجريبية مواكبة ومتماشية مع تغير المجتمع فـ "**الرواية تعبير عن مجتمع يتغير، ولا تلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنه يتغير**"[1]، وهذا يدل على أن التجريب وعي تام بما يعتري المجتمع من تغيرات وتطورات.

2. التجريب وتعدد المصطلح:

يتداخل مصطلح التجريب مع العديد من المفاهيم التي نتوصل من خلال معرفتها إلى أقرب مدلولاته، ومن بين هذه المصطلحات ما يلي:

1.2. التجريب/ التجاوز: ارتبط التجريب بالتجاوز وهذا ما أشار إليه **سعيد يقطين** في قوله: "**إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما يتم تسميته عادة بالتجريب، وهي التسمية التي كثر الحديث عنها في أوساط السبعينات في مناقشات قصص التازي والمدني والندوات التي كانت تقام على هامش المعارضة التشكيلية أو بعض العروض المسرحية مع تجربة محمد تميد**"[2].

فالتجربة هي عبارة عن تجاوز مستمر لما هو موجود ومألوف وتقليدي، وذلك بالابتكار والإبداع والانزياح نحو كل جديد، ونلمس هذا التجاوز في مختلف الفنون الأدبية والتشكيلية كالمسرح، الرواية، الندوات.

2.2. التجريب/ المغايرة: اعتبر التجريب مغايرة كونه يقوم على طمس القديم المتوارث والمتبادل الذي يتميز بالتكرار الجاف، التقليدية الواقعية لأنها سطحية في معالجة وتجاوز الأساليب التقليدية والجنوح إلى الخيال، وفي هذا المقام يقول مصطفى قسمية "**قد**

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط 3، ص85.

[2] سعيد يقطين: القراءة والتجربة في الخطاب الروائي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص ص287، 288.

تخلصت من قيود تقديس الماضي القريب، وبدأت في مناقشة الحاضر واستشراف المستقبل"[1].

فالرواية التقليدية كانت تعالج الواقع كما هو دون التعمق في باطنه، عكس النص التجريبي الذي يقوم على مسايرة العصر ومستجداته بتقنيات حديثة.

3.2. التجريب/ الشذوذ: ومن المصطلحات المتداخلة مع التجريب نجد مصطلح الشذوذ، والذي يظهر لنا من خلال تسميته أنه انزياح عن القاعدة "**باعتباره عملية افتراق لكل سائد وثابت؛ انطلاقا من تدمير آليات الكتابة لدى الذات المبدعة إلى الشذوذ عن القراءة النمطية التي شوهت وعي المتلقي، ثم افتراق العمليات والقواعد المعيارية المتحكمة في كتابة النص الروائي، فيكون ارتياد آفاق التجريب أحد مسالك البناء الفني المغاير لتحقيق التفرد والتميز**"[2]، ويعني بهذا أن التجريب تمرد على أنماط الكتابة السائدة فيخلق الكاتب نصا متعدد المعاني والدلالات والخروج عن القواعد المعيارية، مما يتيح للقارئ حرية الدراسة والتأويل، فيصبح مشاركا في العملية الإبداعية، وهذا ما يؤدي إلى تعدد القراءات وكسر النمطية والملل "**حيث يشترط مبدأ الحرية كمدار لممارسة الروائية فتتجاوز حرية المبدع والقارئ إلى فضاء أرحب هو فضاء الكتابة الضدية للكتابة السكونية من خلال اختراقه المستمر لعلامات الثبات التي تمثلها القاعدة وتمتد رقعة الشذوذ لتشمل كل ما يتعلق بالشكل الروائي واختراق حدوده التجنيسية وتدمير الأبنية السردية الشكلية: لغة فضاء، شخصيات، حدث... وتجديد موضوعات المتن الروائي ومضامينه الفكرية**"[3]، وهنا يكمن القفز من الثبات إلى الحركية ومن الواقع إلى الخيال واختراق مختلف الأبنية السردية والشكلية من انزياحات في اللغة والشخصيات والبحث عن موضوعات جديدة.

---

(1) مصطفى قسمية: الرواية الجزائرية وأفق التجديد الروائي، مجلة العلامة، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد الخامس، جوان 2018، ص36.

(2) بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص06.

(3) المرجع السابق، ص06.

4.2. التجريب/ الأصالة: التجريب لا يعني التخلي عن القديم والانفلات منه، وإنما الوقوف على أهم محطات الموروث القديم، والعمل على تحديثه وتطويره وفق آليات جديدة "**فقد غدت الكتابة الإبداعية سواء في ذلك القصة أم الرواية أم المسرحية اختراقا للمألوف وتجاوزا في بعض الحالات للمنطق والواقع، مستفيدة من الموروث الأدبي والفكري والأسطوري والعجائبي والخرافي، وإسقاطه على الواقع المعاصر، ومعالجة قضاياه المستجدة وفق رؤية جديدة تحدد آفاقها ظاهرة التغريب**"[1]، فالكتابة الإبداعية بمختلف أجناسها لا تقوم من العدم، وإنما على أنقاض القديم مع بث روح العصر والتجديد فيه.

5.2. التجريب/ التغريب: تعد الغرائبية من المظاهر التي برزت في الرواية وبخاصة في الرواية التجريبية، ويتمظهر التغريب في الشخصيات والأحداث والأماكن العجيبة وغير المألوفة، و "**يقترب مفهوم التجريب من مفهوم التغريب الذي هو رؤية فنية جديدة للأشياء، تخلق لدى المتلقي شعورا بالارتباك والتبعيد**"[2]، فهو بذلك يبعد المتلقي عن الدلالة الحقيقية بدرجات، باعتماده على أساليب الخرق والدهشة والإبهار "**وهذا يفضي إلى أن بعض الكتاب قد يلجأ إلى التغريب لمجرد التغريب، متخفيا بذلك تحت اسم التجديد والتجريب ليوهمنا بأنه قادر على الأخذ بطرائق جديدة، لكننا سرعان ما ندرك أننا أمام نص مصنّع، بعيد عن الفن، ويقع في فخ الفدلكة اللغوية**"[3]، وقد استغل بعض الكتاب هذه الظاهرة متخفيين وراء التجريب لادعاء القدرة على اكتشاف تقنيات جديدة في الكتابة، وهذا ما يوقعهم في فخ التصنع والتكلف.

6.2. التجريب/ الحداثة: اقترن التجريب بالحداثة كون هذه الأخيرة مفهوما واسعا يختص بجميع مناحي الحياة الفكرية والثقافية، فهي ثورة وتساؤل ورفض للقديم " **فالحداثة**

---

(1) سهام ناصر، رشا أبو شنب: "مفهوم التجريب في الرواية"، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 36، العدد05، سوريا، 2014، ص315.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) المرجع السابق، ص317.

ـ بهذا المعنى ـ هي ثورة على الماضي والحاضر أيضا، لأنها ترمي إلى نبذ كل ما تعلمناه من ماضينا، كما أنها تحارب الحاضر من حيث أنها ترفض الانغماس في القيم والفنون والأدب والفلسفة، الأفكار التي يفرضها علينا الحاضر، ومن ثم فإنه حان الأوان لتعويضها بما يتماشى وتواكب العصر"[1]، ومنه فالتجريب هو التجسيد العملي للحداثة، التي تدعو إلى التمرد على القديم وعلى كل ما هو موجود، وكسر مختلف القيود التي تقف حائلا أمام الإبداع، وهو المسعى نفسه الذي يرمي إليه التجريب باعتباره مظهرا من مظاهر الحداثة، إذن "**التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر الإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال هو الوجه الآخر من الحداثة**"[2].

ويبقى التجريب والحداثة موضع تساؤل وتحول دائم في البحث عن عالم لا نهائي مغاير للنمطية، شعارها الرفض، الثورة والاختلاف.

3. بدايات التجريب وارهاصاته:

1.3. التجريب والمسرح:

يعد المسرح أب الفنون، فهو الحاضن لمختلف التجارب الإنسانية، والمعبّر عن الحياة في مختلف مجالاتها وتوجهاتها، وذلك باعتماد تقنيات مسرحية متعددة كالديكور والإضاءة والأزياء، خشبة المسرح... وغيرها، كما أنه في تطور دائم وتغير مستمر عن طريق التجريب، إذ "**لا يزدهر المسرح، كأي فن من الفنون الإنسانية الأخرى، بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد، لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا، والتي تنأى بطبيعتها الفاعلة عن الثبات والجمود وعن**

---

[1] محمد علي مومني: الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط 2009، ص ص23، 24.

[2] جابر عصفور: التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مجلة فصول، مج13، العدد4، ج1، 1995، ص05.

الانحصار في أية قوالب محددة"[1]، وهذا يعني أن المسرح والتجريب يسيران جنبا إلى جنب نحو التجديد، فالمسرح يرفض الثبات الدائم والتقيد بقوالب معينة، وقد وجد مُراده من التغيير والتجديد في التجريب الذي يمنح له المغامرة الدائمة الحية، والغوص في عمق الإنسانية المتسمة بالتحول واللاثبات "**فلولا هذا التجريب الذي دفع ثِسْبَس إلى إجراء حوار بين رئيس الجوقة وأفرادها في الاحتفالات الديونيسية القديمة لما ظهرت الأجنة الأولى للمسرح الإغريقي ولولا تشوف اسخيليوس إلى الانطلاق بتجربة ثسبس إلى آفاق جديدة لما ظهرت التراجيديا العظيمة التي عمقتها مغامرات سوفوكليس ويوريبيديز مع الجديد...**" [2] وهنا يظهر لنا الدور الكبير الذي لعبه التجريب في تطوير المسرح، فمن خلاله قام المسرح الإغريقي العظيم وظهرت التراجيديا العظيمة، هذا ما يؤكد المسايرة الفعالة والمستمرة للتجريب في تتبع التجربة الإنسانية المتغيرة على مر العصور.

وقد قام المسرح الحديث على يد مخرجين مسرحيين أكفاء وقعوا لمستهم الجميلة في المسرح العالمي، أمثال ميرهولد وبيسكاتور ورينهارت وتايروف وغيرهم، حيث أضافوا حيوية وحركية إلى العرض المسرحي، وكذلك الحال بالنسبة للمسرح المعاصر الذي شهد هو الآخر خامات من المخرجين أمثال "**جيرز عاجر وتوفيسكي البولندي وبيتر بروك الانجليزي الذي قام أخيرا مع أعضاء معمله المسرحي التجريبي في باريس برحلة إلى ست دول إفريقية اخترق فيها الصحراء الكبرى بادئا بالجزائر ومنتهيا على الشاطئ الإفريقي الآخر في توجو وداهومي مارا بالنيجر ومالي ونيجيريا في محاولة لأن يقدم مسرحا منفردا يتميز بالتقشف والبساطة والقدرة على الاستحواذ على جمهور لم يعتد مشاهدة المسرح من قبل**"[3]، فكانت محاولة **بيتر بروك** أن يعطي نفسا جديدا وصبغة تحديثية لهذا الفن العريق "**مسرحا يتحلل من معظم تقاليد المسرح الأوروبي ومواصفاته المتعارف عليها ولا يحتفظ إلا بجوهر فكرة**

---

(1) صبري حافظ: التجريب والمسرح دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، 1984، ص07.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) المرجع السابق، ص11.

المسرح ذاتها، في هيكلها العظمى العاري من الزخارف وأدوات الإبهار والإيهام الفضفاضة"[1]، وهنا أراد بيتر بروك إفلات المسرح من معظم التقنيات التقليدية في المسرح الأوروبي، والموضوعات المجترة المتكررة والمعروفة، والإبقاء فقط على جوهر فكرة المسرح وإهماله للجوانب الشكلية كالديكور، الألوان، الأزياء... إلخ.

ومنه تقوم فكرة التجريب على " **الجمود في قوالب ثابتة بالنسبة للفن كرى وسبات بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحو وحيوية. ولا غرو فإن المسرح يدين بوجوده نفسه إلى تلك النزعة المتشوفة لاستشراف المجهول ولتجاوز كل ما أنجز وتحقق**"[2]، فالتجريب المسرحي يتجلى في اضفاء لمسات جديدة على الأشكال المسرحية التقليدية سواء من الناحية الشكلية كالديكور الإضاءة، الخشبة، الماكياج، الموسيقى، الخلفية أو من ناحية الفكرة التي يصبوا إلى تبليغها للمشاهد، وبما أن المسرح يتناول مواضيع الحياة المختلفة من سياسة ودين وثقافة ومعتقدات فالتجريب يتماهى مع كل هذه القضايا.

إذن، التجريب قديم قدم الفنون فقد سايرها وسار معها جنبا إلى جنب، ومثال ذلك فن المسرحية الذي يكون عبارة عن تجريب دائم، قبل عرضها في طابعها النهائي المكتمل ومنه هناك تجريب لا منته في المسرح، فلا يوجد مسرح خالٍ من التجريب، ذلك "**أنّ التجريب نظريا كان أم تطبيقيا، عليه أن يتخلق في كل منطقة من مناطق الحياة المسرحية، كذلك يمكن أن يتلاشى من منطقة ليذوب في منطقة أخرى باعتباره " نموذجا / موديلا" أو إلهاما للإبداع والابتكار، أو أن يستنفذ نفسه في دائرة من دوائر الإبداع، ليعبر عن دائرة إبداعية أخرى**"[3]، وبهذا يتمظهر التجريب سواء أكان في شكله المكتوب أو عرضه على خشبة المسرح في جميع مناحي الحياة المسرحية ليتغلغل في منطقة دون أخرى نتيجة طابعه الملهم

---

(1) المرجع نفسه، ص ن.

(2) المرجع نفسه، ص7.

(3) باربرا لاسوتسكا _ بشونباك: المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، المركز المصري العربي، مصر، د. ط، 1999، ص17.

للإبداع والابتكار، فالمسرح فن يقتضي "**علينا أن نعامله باعتباره إبداعا لا يتجه نحو تقديم عروض مسرحية بعينها ولهذا، فهو تجريب متتالٍ في سلسلة من التجارب**"[1]، ويعني بهذا أن المسرح من طبيعته الإبهار والاتيان بالجديد، فلا يتقيد بعروض محددة وإنما هو دائم البحث عن تقنيات ووسائل جديدة يدرجها ضمن عمله المسرحي ليوصل فكرته في طابع بيّن ومقبول لدى المتلقي، وهذا من سمات التجريب، و"**لقد قامت جميع التجديدات المسرحية... على أكتاف المسرحيين الذين كانوا يلتقطون مظاهر العصر وتحولاته الجديدة ويترجمونها إلى فن درامي مكتوب تنبثق عنه أصول جديدة للعرض المسرحي، وعندما برزت قيمة المخرج في بداية القرن العشرين وصار سيد العرض المسرحي، بدأت تلك السلسلة الطويلة من التمردات على العرض المسرحي التقليدي**"[2]، وبهذا كان الكتاب المسرحيين يرصدون تغيرات العصر وتقلباته وصياغتها في قالب مكتوب وعرضها بشكل حداثي والتمرد على القوالب الكلاسيكية.

2.3. إميل زولا والكتابة التجريبية:

استعمل مصطلح التجريب في العديد من الميادين قبل دخوله مجال الأدب والإبداع الفني، فقد استخدمه **داروين** بأنه التحرر من النظريات القديمة، كما استعمله "**مارتن أسلن**" في قوله: "**كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم الطبيعية وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب**"[3]، وهنا اقترن التجريب بالعلوم الطبيعية القائمة على التجربة، وعلى هذا الأساس يكون التجريب البحث على شيء جديد، أما استخدام هذا المصطلح في مجال الأدب وبالضبط في مجال الرواية فنجد أن "**إميل زولا**

---

(1) المرجع نفسه، ص20.

(2) العلجة هذلي: التجريب في الفن المسرحي الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، تخصص أدب عربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2016/ 2017، ص15.

(3) أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، د.ط، 1998، ص1.

Emil Zola رائد الواقعية الطبيعية أول من بادر بنقل النظريات العلمية والاتجاهات الفلسفية إلى الإبداع الأدبي"[1]، وبالتالي عمل على تطبيق القواعد العلمية والفلسفية وإدراجها في المجال الأدبي، فقد "**أضفى زولا الطابع التجريبي على الرواية الواقعية فالمبدع عليه أن يتعامل مع الإبداع بالموضوعية نفسها التي يتعامل بها العالم مع المادة في المخبر**"[2] وذلك من خلال روايته **(الرواية التجريبية)** متأثرا بـ**كلود برنارد** من خلال قراءته لكتاب "**مدخل إلى دراسة الطب التجريبي**"، وهنا أسقط "**زولا**" العلمية على الرواية، فأراد بذلك "**أن يقيِّم الرواية على أساس علمي ويحل التجربة الوثيقة محل الخيال والإبداع**"[3]، وهنا على الفنان أن يتعامل مع الإبداع بنفس الموضوعية التي يتعامل بها العالم مع المادة، فكان "**يعالج شخصياته وكأنه العالم الذي ينظر إلى تأثير بعض المؤشرات على فئران التجارب في معمله، وكان يظن بحق أنه يقوم بتجارب العالم الطبيعي الذي يدرس الكائنات الحية على طبيعتها**"[4]، وبالتالي كان الفنان يدرس شخصياته بعلمية مثل التجارب التي تقام في المخابر، وقد أراد **زولا** اللحاق بالعلوم وبلوغ مراتبها، مستخدما المنهج المتبع في العلوم التجريبية كالفيزياء والكيمياء، و"**ما يهمنا هو أن رؤية زولا تبدو وكأنها بعيدة عن الانسجام مع سياق الإبداع بمفهومه الجمالي، ومع وظيفة الأدب وغائيته، بغض النظر، عن اللحظات التاريخية التي أفرزتها، كما يبدو _ أيضا _ أنها تتربص بجمالية الممارسة الإبداعية فزولا نفسه يعترف أن أعمالنا قاتمة، جافة مؤلمة، لا تؤثر بالقارئ ولا تنال إعجابه، إنها تثيره، تحرضه ولا تفتنه**"[5].

---

(1) نوال بومعزة: التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، رسالة مكملة لنيل شهادة الدكتوراة، جامعة باجي مختار عنابة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، السنة الجامعية 2011/ 2012، ص5.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) جورج لوكاتش: الرواية، تر: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص81.

(4) ليلى عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص ص 44، 45.

(5) عبد الواحد رحال: التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي _ أم البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، السنة الجامعية: 2014/ 2015، ص56.

إن تطبيق العلمية على الإبداع الأدبي تكاد تكون خرقا لجمالياته، فبين العلم والأدب خط عريض، ومثال ذلك ما قام به **داروين** على الأدب، حيث جعل هذا الأخير مثله مثل الكائنات الحية التي تتطور من حال إلى آخر، فالأدب يثير لذة فنية لدى القارئ ويجذبه على عكس العلم الذي يتسم بالدقة والموضوعية، وهذا ما يؤذي إلى نفور القراء وعدم الإقبال عليه، لأن "**نظرية "زولا" كانت مجرد إدعاء، رغم المكانة العظيمة التي حظي بها صاحبها ككاتب مرموق في نهاية القرن التاسع عشر، إلا أنه _ رغم ذلك _ فشل في تحقيق الانسجام وربط الصلة بين الذات والمجتمع، وبهذا يكون قد هتك حرمة أهم المقاصد التي صبغت من أجلها**"[1]، وبهذا لم يوفَّق زولا بالشيء الكثير في بحثه هذا، لاختلاف طبيعة العلم عن طبيعة الأدب، فالأدب قصة مشاعر وأحاسيس لا تتماشى أطواره مع النظريات العلمية.

4. مسارات الرواية وتحولاتها:

1.4. مفهوم الرواية:

تعد الرواية جنسا نثريا بامتياز، تتناول مجموعة من الأحداث التي تقوم بها العديد من الشخصيات في إطار زمان ومكان محددين، أي أن الرواية "**تعبر عن بعض انشغالاتنا الراهنة واستشرافنا لأفق المستقبل**"[2]، ولم يكن هذا الفن الأدبي وليد البيئة العربية، وإنما وفد إلينا من الغرب عن طريق الترجمة والمثاقفة، لذا نقول بأن "**الرواية جنس فني أوروبي انتقل إلى العرب بفعل تأثير عوامل المثاقفة كالترجمة والصحافة وغيرها**"[3]، كما "**كتب هيكل هذه الرواية متأثرا بالفكر الغربي الذي نهل منه عن كتب عندما كان يتابع دراسته بفرنسا _ وقد تأثر بشكل خاص بالكاتب جون جاك روسو خاصة روايته (جوليه أو هلويز الجديدة)**

---

(1) المرجع نفسه، ص57.

(2) محمد العابد الجابري: التراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1991، ص144.

(3) عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص18.

ولم يكن هيكل متأثرا بالفكر الغربي فحسب، بل تأثر أيضا بكتّاب عرب كانوا يسيرون بنفس الأفق الحداثي أمثال قاسم أمين"[1]، وقد اعتبر بعض النقاد رواية "**زينب**" لـ **حسين هيكل** أول رواية عربية، والتي كانت ثمرة المزاوجة بين الثقافتين الغربية والعربية، ويرجح الدارسون على أنها الانطلاقة الأولى لهذا النوع النثري، إلا أنها لم تصل إلى درجة النضج لعدم استيعابها لجميع العناصر الجمالية.

ثم في مرحلة لاحقة، في الثلاثينيات من القرن العشرين "**عرفت الرواية العربية انتعاشة مهمة على يد مجموعة من الكتاب أمثال إبراهيم المازني، العقاد، توفيق الحكيم... غير أن أهم عمل عرفته هذه المرحلة هو كتاب "الأيام" لطه حسين" والكتاب عبارة عن سيرة ذاتية في غاية المتعة والجمال، تحدث فيها الكاتب بلغة حديثة ممتعة عن تجربته الشخصية**"[2] لم تبق الرواية حكرا على الأساليب القديمة والرتابة في الكتابة، وإنما أضفى عليها الكتاب مع مرور الزمن لمسة حداثية تثير لدى القارئ لذة فنية ومتعة جمالية، وكتاب "الأيام" لطه حسين خير مثال على ذلك.

لتصبح الكتابة في مرحلة الستينات كتابة واقعية، نظرا لتدهور الأوضاع العربية والأزمات التي كان يعيشها المجتمع العربي، حيث تحولت الرواية إلى "**كاميرا تُرينا ما لا تلتقطه المقولات والمفاهيم، وتسمعنا ما يهمس به الفرد المأزوم في خلوته والمحيط في لحظات يأسه**"[3]، ونتيجة للظروف المريرة التي كان يمر بها المجتمع العربي عموما من أزمات وثورات مثل الثورة الفلسطينية، ساهمت في إيقاظ الذات الكاتبة للنهوض وإسماع هذه القضايا للرأي العام عن طريق الكتابة الروائية بإلقاء الضوء على الواقع، ومن أمثال الروائيين الواقعيين نذكر الكاتب المصري **نجيب محفوظ** الذي يعد سيّد هذه المرحلة، حيث أبدع في رواياته معتمدا آليات أكثر فنية، ومن بينها "**أولاد حارتنا**"، "**اللص والكلاب**"، "**الحرافيش**"

---

(1) المرجع نفسه، ص24

(2) المرجع السابق، ص25.

(3) محمد برادة: التعدد اللغوي في الرواية العربية، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، د ط، 1996، ص22.

ليبرز بعد ذلك كتاب آخرون أُطلق عليهم اسم الحداثيين الذين ساهموا في إثراء الجنس الروائي وأضافوا عناصر جمالية جديدة ومن هؤلاء نجد: **إدوارد الخراط، الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، أحلام مستغانمي...** إلخ

لم تقف الكتابة الروائية عند هذا الحد، وإنما تلتها مرحلة أخرى عرفت فيها الرواية نقلة نوعية، سايرت فيها الأحداث والتطورات السياسية والاجتماعية لتلبس الرواية ثوبا تجريبيا لم تعرفه من قبل، ومن أهم تلك الأحداث نذكر هزيمة حزيران 1967 التي "**فجرت الوجود العربي وزعزعت اليقين الذي كان سائدا خلال عقود سابقة وبذلك فإن السنة الأخيرة (1967) تعتبر بمثابة ولادة جديدة للرواية العربية**"[1]، فبعد هزيمة حزيران وما فجرته من أحداث وتغيرات دفعت الروائيين إلى مواكبتها، فظهر نوع جديد من الكتابة، حيث "**برزت أسماء جديدة اختارت أن تعبر بطرائق مغايرة للواقعية الفجة والمفقرة للواقع، فظهر صنع الله إبراهيم في عمله "تلك الرائحة"، المستفز والجريء... كما ظهر جمال الغيطاني، إدوارد الخراط...**" [2]، ومنه قام الروائيون بالخروج من دائرة نقل الواقع كما هو إلى التعبير عنه انطلاقا من أساليب وطرق مغايرة، لأن "**ما يجعل نصا روائيا ما قابلا للإندراج في إطار الرواية العربية الجديدة ليس استخدامه التقنيات السردية وإمكانيات الإفادة منها**"[3] فالكاتب المجدد لا يكتفي باتباعه آليات حديثة في الإبداع الروائي، وإنما أن يُقدم إلى جانب ذلك تصوره الخاص ورؤيته للعالم التي تتيح له معرفة الإجراءات السردية الملائمة والمناسبة حيث أن "**تجربة الإبداع تشبه الأواني المستطرقة، ولكن النص الذي يستحق أن نتوقف عنده هو النص الذي يُحقق فرادته وجديده الخاص سواء من حيث الشكل أو المعالجة لذات**

---

(1) عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص122.

(2) عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص29.

(3) صالح فخري: في الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، ط1، 2010، ص22.

المواضيع الإنسانية التي لا تكتب خارجها أبدا"[1]، وبالتالي ما يهم في العملية الإبداعية هو ذلك النص الذي يتفرد ويظهر لنا في صورة جديدة سواء من حيث الشكل المتمثل في الأساليب السردية التي تميز كل كاتب عن آخر، أو الجدة أو الابتكار في المواضيع.

2.4. التجريب الروائي:

إن مصطلح التجريب كما ذكرنا سابقا برز في فضاء الأدب عموما والرواية بخاصة مع إيميل زولا الفرنسي، حيث نلحظ أنه لم يبق رهين العلوم الطبيعية والمخابر والتجربة، وإنما شهد رحلة طويلة المسار "**فرغم ما نسجله من انزياح من المقولات التي كرسها البعض والتي تزعم بأن التعرجات التي طرأت على مسارات الجنس الروائي إنما هي من باب التجريب إلا أن البعض يتوقع تأثير معطى التجديد في الكتابة الروائية، حيث يكون الجديد هنا قيمة فاعلة في حركة التجاوز، والقفز على الجماليات المستهلكة**"[2]، وهذا ما يضعنا بين مصطلحين متقاربين من حيث الدلالة (التجريب، التجديد)، لكننا نلحظ فصل بينهما في التأثير على الكتابة الروائية، فالتجديد يمثل قفزة نوعية إلى تجاوز ما هو مستهلك ومكرر "**إلا أن اعتماد تلك السيرورة علامة دالة مرتبطة بمفهوم التجريب الروائي كمفهوم نقدي إجرائي يحتاج إلى شيء من الترتيب، رغم إيماننا بالتأثير الحاد الذي أداه التجديد في تطور الأدب**"[3]، فالتجديد له دور بارز وفعال في تأثيره على تطور الأدب وازدهاره وتغيره، إلا أن نهضة التجريب الروائي وما لحق بهذا الجنس من تحولات على مستوى الشكل والمضمون يقترن بالتجريب كمفهوم نقدي.

أعلن **عز الدين المدني** تمرده وثورته على النظريات القديمة في الأدب "... **حتى تبتعد الابتعاد الكلي عن الأدب الساذج والفن العفوي، لقد ضجرنا بطول الزمن من أولئك الذين**

---

(1) إبراهيم أحمد ملحم: في تشكل الخطاب الروائي، سميحة خريس، الرؤية والفن، عالم الكتب الحيث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص217.

(2) عبد الواحد رحال: التجريب في النص الروائي الجزائري، ص83.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

يلونون الأوراق بدون جهد وبدون نظر وبدون إعادة نظر، وهم يتخبطون في لوثات هستيرية ينعتها الذوق العام بالأعمال الأدبية والفنية العبقرية، كما مللنا من جهالة أولئك الذين لا يواكبون عصرهم فيكتبون أشياء ناشزة تاريخيا"[1]، رجّح عز الدين المدني الكفة إلى الإبداع والتجديد في الأدب، رافضا وثائرا على ما هو ساذج وكل أدب لا يبذلون فيه الأدباء جهدا مكتفيين بما هو موجود، والكتابة في إطار تاريخي سابق، دون معايشتهم لروح العصر، وفي المقام نفسه يقترح المدني مجموعة من الآراء للتخلص من الأدب المألوف قائلا: "**أما الخط الثالث وهو خط الأدب التجريبي فيعتمد في نظرياته العامة على جهده واجتهاده، وعلى ما ينقذه من متاحف الماضي، وما يقتبسه من نبراس الغرب اليوم من علوم انسانية وفلسفية وآداب وفنون وذلك تماشيا مع مقتضيات المعاصرة، لا مع متطلبات الماضي _ والأدب التجريبي يرادف في هذا المضمار العام التفتح والبناعة والخصوبة**"[2] فالتجريب ينطلق من التراث من خلال ما يضفيه من تحديثات في التعامل معه، إلى جانب الاقتباس من العلوم المختلفة لدى الغرب مواكبا لما تمليه مقتضيات العصر، وبهذا يحمل التجريب معاني التفتح والخصوبة، فاتحا المجال أمام إجراءات وتقنيات جديدة ومختلفة في الكتابة الروائية.

قام **صلاح فضل** بتصنيف مفاصل التجريب الروائي في ثلاثة دوائر فكرية يمكن إجمالها فيما يلي:

" **ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة، مع تخليق منطقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف**

---

[1] عز الدين المدني: الأدب التجريبي: أسسه وغايته، مجلة الفكر، تونس، ع3، 1 ديسمبر 1969، ص25.

[2] المرجع السابق، ص26.

قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم"[1].

فالتجريب الروائي يقودنا إلى البحث عن عوالم خيالية، تخالف ما هو متداول عادي للوصول إلى باطنها لاستخراج جمالياتها الفنية من خلال كسر شفراتها لتيسير فهمها لدى القارئ البسيط.

ويضيف **صلاح فضل** "**توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، وربما تكون قد جُربت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل... مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السنمائي أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة**"[2].

فقِوام التجريب هو استخدام آليات حديثة لم يسبق معرفتها، لإظهار العالم بطريقة متخيلة فريدة من نوعها، بالاعتماد على مجموعة من التقنيات أهمها تقنية تيار الوعي والتي تعتمد على التشظي في كل شيء، في الزمن، في المكان والشخصيات وحتى الأحداث إضافة إلى المونتاج السينمائي الذي هو "**عملية فنية يتم من خلالها ترتيب اللقطات والمشاهد بتناسق وبأسلوب فني دقيق، يتعلق بالانتقال من لقطة إلى أخرى، ولحظة الانتقال، والكيفية والمدة التي تستغرقها الصورة على الشاشة**"[3]، وتقنية المونتاج من الوسائل التجريبية التي تداخلت معها الرواية والتي منحتها لمسة إبداعية مبتكرة، أما النقطة الثالثة فتتمثل في "**اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويتم ذلك عبر شبكة من المتعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة**

---

(1) صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، ص05.

(2) المرجع السابق، ص05.

(3) عائشة العشي: السرد الحداثي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة علوم اللسان، عدد خاص بمؤتمر الأدب والسينما، 6_ 7 مارس 2016، مخبر علوم اللسان، جامعة الأغواط، ص381.

من شعرية السرد"[1]، ركز صلاح فضل هنا على اللغة بمختلف مستوياتها ومغايرتها للسائد المتبادل من خلال التناص مع لغة التراث سواء كانت كتابات سردية قصصية، مسرحية روائية أو فنون شعرية، إلى جانب تعالقها مع اللهجات العامية للوصول إلى العناصر المساهمة في تحقيق شعرية السرد.

من خلال ما أدرجه صلاح فضل نتوصل إلى أن جل الدوائر الفكرية تتفق في كون التجريب خرق للمألوف والثورة على القديم، التي لم تعد موافقة وملائمة لطبيعة الحياة وما تشهده من تغيرات باستمرار، فكل فترة زمنية لها خصائصها الجمالية التي تميزها عن غيرها ونتيجة لهذا التغير المتواصل يعمل التجريب على مواكبة ومسايرة مستجدات العصر باستخدام تقنيات جديدة نحو: الانزياحات اللغوية والتعالقات النصية وتراسلها، والارتكاز على مبدأ التخييل والتجديد على مستوى البنى الداخلية والخارجية.

ومن أهم ما يميز الاتجاه التجريبي في الرواية دون سابقه هو أن الكتابة أصبحت تبنى على: "**هاجس البحث توقا إلى تحقيق المغايرة: أسئلة، متن وبنية شكل وأنساق لغة وخطاب. وهو ما يجعله فعلا في حال تشكل دائم، يسعى إلى أن يكون متكاملا دون أن يتكامل وذلك من خلال سمة التجديد الملازم له**"[2]، ويعني هذا أن الكتابة التجريبية تسعى إلى التغيير في الجنس الروائي على مستوى المبنى والمتن مما يجعله في تجاوز مستمر دون أن يكتمل بفعل التجديد الذي يعتريه، ومنه "**عُدّت الرواية التجريبية من أكبر تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة وهي الرواية التي خطت خطوة كبيرة متجاوزة التقنيات السابقة التي ظلت محبوسة في قوالب محدودة، وبفعل التجريب انحرف معنى الرواية، فهي قامت**

---

[1] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، ص05.

[2] سامية حامدي: التجريب السردي مقاربات في الرواية المغاربية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، تخصص أدب حديث، جامعة الحاج لخضر_ باتنة1، كلية اللغة والأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017/ 2018، ص68.

بتفجير تلك القواعد الجاهزة والمعروفة"[1]، وهنا شهدت الرواية عدة تحولات مست عوالم متعددة في التجريب منها ما هو تاريخي، جنسي، عجائبي، ديني، أسطوري، فاتّسمت الكتابة الإبداعية بالتجاوز والتحرر من القيود التي كانت تحدّ الرواية الكلاسيكية.

5. مظاهر التجريب الروائي:

بعدما كانت الرواية الكلاسيكية مضبوطة بجملة من القواعد والأسس، جاء التجريب كحركة ثورية على هذه القوالب المقننة وقام بتغييرها وتطويرها، فاتخذت الرواية طابعا جديدا قائما على تقنيات وخصائص مغايرة لما كانت عليه إذ "**ساهم التجريب في خلخلة المبنى الروائي التقليدي كما نوع في رؤيتها، ولغتها وجعل خطابها الروائي منفتحا على التأويل والتعدد وذا حرية أكبر متفاعلا مع التطورات التي يعرفها المجتمع العربي**"[2]، فقد تمرد التجريب على المبنى الروائي الذي كان سائدا ومألوفا، انطلاقا من التجديد في لغته، وانفتاح النص الروائي على الواقع الخارجي وما يطرأ عليه من تحولات وتغيرات كما يمنح حرية للقارئ في تأويل المعاني وتعددها، كما أنه "**تخلص من الموروث السردي الروائي للمألوف.. وتجاوز للسرد السَّمج الثقيل، وأنه وسيلة لتطوير النص، وتطوير جماليته وفنيته وكسر تراتبية السرد وبنية الحكاية، وكسر كذلك وحدة الزمن مع إعطاء النص الروائي حريته في التدفق والتلون، والتميز بالحداثة والإبداعية الذي تعتبر التجريب فنية الفن**"[3]، حيث تملصت الرواية من السرد الممل الذي تمجّه آذان السامعين والقراء، وخلخلة خطية السرد والزمن، فلم يعد الكاتب يتقيد بالترتيب الزمني للأحداث، ولا بتراتبية الأحداث في حد ذاتها، مع إبقاء المجال مفتوحا أمام النص الروائي ليكسب مسحة جديدة من خلال تلوّنه بالأجناس الأدبية الأخرى نحو الشعر، المثل، الحكمة، الأساطير وغيرها، ومن هنا اعتبر

---

(1) هدى شويبي: مظاهر التجريب في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب جزائري، جامعة 08 ماي 1945 قالمة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2017/ 2018، ص39.

(2) محمد داني: التجريبية والحداثة في الرواية، دراسة لرواية مقهى البيزنطيين لشعيب حليفي، ط1، 2016، ص04.

(3) المرجع نفسه، ص06.

التجريب عاملا أساسيا أسهم في إلحاق صفة الفنية في الرواية، وهذا ما يراه **شعيب حليفي** "**حيث يعتبره تمردا على القوالب السردية الموروثة والمألوفة ولذا في كتابته الروائية هناك خرق للحواجز الأجناسية وتجاوز لها، فنجد الخطاب الروائي تمتزج فيه أساليب تعبيرية أخرى كالرسالة والوثيقة التاريخية، أو السياسية، والزجل والشعر والمستنسخات الحكمية والقيمية، والأمثال العربية أو الشعبية المحلية**"[1]، وبهذا يكون الخطاب الروائي ليس شكلا مستقلا بذاته وإنما يحتضن مختلف الفنون الأدبية التي تزيد من فنيته وجماليته، وهذا ما يمنحنا قالبا متفردا و"**أصبح السارد يحكي وهو يضع مسافة بينه وبين محكياته ليكشف ما هو قابع تحت السطح، ويتيح للذات المشروخة، المتشظية، أن تشكك في تماسك الواقع وتقدمه بثقوبه، وثغراته، بضوضائه وصمته**"[2]، والمقصود من هذا أن السارد يتقنع ويتخفى وراء ما يحكيه لينزل إلى عمق الواقع، وكشف أو فضح الممارسات الملتوية المضمرة، ويمنح الذات القارئة فرصة الاطلاع ومعرفة ثغرات الواقع، بسلبياته وإيجابياته، بتماسكه وخرابه فـ"**التشظي السردي ينظم توالده منظور سردي خلفي: فالسارد الأول يستند إلى ضمير الغائب، في عرضه قصة يغيب عنها... بيد أن استجلاء مواقعه السردية يكشف أنه لم يستثمر هذا الغياب ليهيمن كما في السرد التقليدي على تحريك الأحداث والشخصيات... إنما يتيح حرصه على التنوع والتعدد**"[3].

وقد برزت الكثير من الروايات التي تجسد فيها هذا التشظي، وتبلورت سماته، إذ يقول **محمد برادة** "**من الروايات اللافتة في هذا المجال، (تمارين الورد) لهناء عطية فقد استطاعت أن تزاوج بين الشكل المتشظي المعتمد على كتابة شذرية وبين الصوغ الذي يكتفي استحضار مشاهد ومواقف تجمعت في ذاكرة الساردة التي تحكيها من غير**

---

(1) عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص46.

(2) محمد داني: التجريبية والحداثة في الرواية، دراسة لرواية (مقهى البيزنطي) لشعيب حليفي، ص08.

(3) محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص53.

ترتيب"[1]، ونرى أن الكاتبة هنا صاغت روايتها في صبغة فنية تتسم بالتشظي والانكسار على مستوى تراتبية السرد، حيث تقوم باستحضار مواقف وأحداث موجودة في الذاكرة وتقدمها من غير ترتيب، وهذا من الإجراءات الحديثة التي تنطوي ضمن التجريب.

إضافة إلى ما ذكرنا سالفا هناك مظاهر وسمات أخرى، تفردت بها الرواية التجريبية نجملها كالتالي:

1.5. توظيف التراث:

أخذ التراث حيزا كبيرا في الأعمال الروائية المعاصرة، إذ يمثل مصدر إلهام للكتاب فلا تخلو مؤلفاتهم من مواد تراثية ومأثورات شعبية، وهذا ما جعل مجموعة من الروائيين يكتبون أعمالهم الروائية من خلال تجريب أشكال حديثة تنطلق من التراث، وتعيد تحويره تحويرا جديدا مختلفا عما كان موجودا في المراحل السابقة، وهذا "**ليس من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والجنس الرومانسي إلى إعادته لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة**"[2] فقد وقف الروائيون على أهم المنابر التراثية وإعادة صياغتها وفق أساليب تتماشى ومستجدات العصر، ومن أمثلة هؤلاء الخامات الروائية نذكر: **عز الدين جلاوجي** في كتاباته، "**العشق المقدنس**"، و"**حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**" هذه الأخيرة التي وظف فيها أنواعا متعددة من التراث كالحكايات الشعبية، الأمثال، الأغاني الشعبية، اللغز الشعبي... الخ، أيضا الروائي **عبد الحميد بن هدوقة** في روايته "**ريح الجنوب**"، **واسيني الأعرج**، **رشيد بوجذرة** وغيرهم.

وللتراث أنواع نحو:

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002، ص10.

- **التراث الشعبي:**

استقى الأدباء من منابع التراث الشعبي، مما أضفى نوعا من الجمالية الفنية في الرواية و"**تراكم التراث الشعبي يحمل في جوهره كل التناقضات التاريخية التي ترجع إلى طبيعة تكونه. ولا يمكن أن يكون هناك استغلال جيد لهذا التراث إذ لم يكن الكاتب يمتلك يدا سحرية قادرة على تفجير وتفعيل المادة التراثية بالإضافة إلى إحاطته بالآداب العالمية التي تسمح له بالانفتاح على روافد وفضاءات جديدة، بالإضافة إلى الانتقاء وعدم السقوط في الغلطات**"[1]، لن يكون التراث الشعبي ذا منفعة وفعالية ما لم يقع بين يدي مبدع يعرف كيف يستغله بعيدا عن المحاكاة، بتفعيل المادة التراثية وبعثها وفق طرق معاصرة، واختلاطه مع الآداب والثقافات الأخرى، واستخراجه لما يخدم هذا التراث.

- **توظيف التاريخ:**

يعد التاريخ محطات رئيسية لكل أمة من الأمم، فلا يستطيع الروائيون الكتابة من فراغ أو من عدم، وإنما يرتكزون على خلفيات تاريخية ينطلقون منها، كونه غنيا بالمعارف والأحداث والوقائع التي تجسد ماضي الأمم وحضارتهم العريقة ذلك أنه "**لم تتوقف مغامرة التجريب الروائي عند حدود استلهام التاريخ القديم، بل امتدت إلى استثمار التاريخ القريب وتبنيه والانتساب إليه قصد رصده، وتوظيفه إبداعيا بإحياء أحداثه وبعث أحداثه جماليا...**" [2]، فحدود التجريب لا تتوقف عند التاريخ القديم، ليمتد استنباطه إلى فترات تاريخية قريبة المدى ودراسته وإعادة هيكلته بما يخدم العملية الإبداعية، فلا تبقى تلك الأحداث والوقائع رهينة ماضيها وإنما إعادة بعثها في صورة جمالية، ومن أمثلة ذلك رواية **جورجي زيدان** الموسومة بعنوان "**عذراء قريش**"، حيث تمثل هذا الأخير الرواية التاريخية ورواية "**زمن النمرود**" لـ**لحبيب السايح**، و"**اللاز**" لـ**لطاهر وطار**، الذي تناول فيها قضية الثورة

---

[1] سعيد شوقي، محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، بتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص340.

[2] بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، المغرب، ط1، 2005، ص27.

التحريرية، بحيث كانت هذه الأخيرة منبعا للكتاب ينهلون ويكتبون حولها، ومن الكتاب أيضا نجد "**الأرض والدم**" لـ**مولود فرعون**.

2.5. الثالوث المحرم (الجنس، الدين، السياسة):

إن هذه الطابوهات تمثل الثالوث الخطير في المجتمع، والكتابة في إطار هذه المحرمات يعتبر خرقا للمحظور، فـ "**الرواية التي تعرف كيف تنْدسُ بين كتلة الواقع الظاهر، وثنايا شروخ الذات والعلائق، استطاعت أن تتغلغل إلى هذه المناطق المحرمة لتبرز التناقضات والمفارقات القائمة بين المعلن عنه المعتمد على اللغة الآمرة والمسكوت عنه، المهمش الضارب بجذوره في أعماق المعيش**"[1]، فكسر الطابوهات يعتبر نوعا من التجريب، موضوعات مثل هذه يتطرق إليها الروائي من أجل لفت انتباه النقاد وإقبال القراء عليه حتى يحظى بالاهتمام ويديع صيته، بعد أن كانت السلطة تحرص على إيهام الناس بأن هذه المحرمات محمية، لا يمكن المساس بها، ونفصل في هذه المحرمات كما يلي:

- **الجنس:**

يعتبر الجنس أكثر الموضوعات حساسية ولا يزال موضوعا شائكا في الثقافات، وجد بوجود الإنسان، ويعد من الطوطميات التي لا يمكن التعدي على حدودها وبالتفات الكتاب إليه تمّ كسر حواجزه، وبالتالي تجاوز القيود والتمرد عليها في ظاهرة لم تسبق من قبل وذلك "**أن الشخوص لا تنسجن 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**"[2]، ذلك أن هؤلاء الكتاب لم يتجاهلوا الغريزة الجنسية للأشخاص، بل تعدو ذلك إلى اتخاذها وسيلة للتعبير عن الظواهر الجنسية ومن أمثلة ذلك رواية "**تلك المحبة**" لـ**الحبيب السائح** التي تطرق فيها إلى الشذوذ الجنسي أي

---

[1] محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

الميل إلى الآخر، كما تناول العديد من الكتاب مواضيع تخص المرأة فراحوا يصفونها وصفا فاحشا ماجنا، وذلك بإظهار صفاتها الجسمية ومثال ذلك: "**رواية الخبز الحافي**" **لمحمد شكري**.

إن هاتين الروايتين "**تجسدان النموذج الدال على كتابة التعرية والتي لا تخرج في الحديث عن الجنس بكل جرأة في أسلوب مثقل بمعانيه، وتتميز بعبارته المكشوفة التي تصدم بجرئتها**"[1]، وبهذا صورت هاته الإبداعات العلاقات الجنسية بلغة جريئة فاضحة منافية للأخلاق والقيم المتعارف عليها في المجتمع.

- **الدين:**

موضوع مقدس ينبغي التعامل معه والخوض في أعماقه بحذر شديد، فهو من المقومات الأساسية للهوية الشخصية، وهذا ما يعيق ويعرقل من إبداع الروائيين "**وأكثر ما تبرز العلاقة بالدين في مواقف الشخوص واختياراتهم وسلوكياتهم. ولكن الدين يتجلى أيضا من خلال خطاب الطبقة السائدة وتوظيف المؤسسات السياسية له**"[2]، ذلك أن "**أهم ما يميز حضور الدين في الرواية الجديدة، ذلك الجانب الذي يجعله أداة يستغلها أصحاب الدعوات السياسية والإيديولوجية وتمرير الخطاب السلفي والماضوي، ولجم تحرير الجسد والفكر**"[3]، وبالتالي يتعلق الدين بكينونة الأفراد وسلوكياتهم، ما جعله أداة لتمرير أفكارهم ورسائلهم السياسية، كما يقوم الأدباء في الرواية الجديدة بتعرية مجمل الأشخاص الذين يدّعون توجههم الديني الصحيح والتقوى في النهار، ويمارسون شتى أنواع المحرمات أثناء الليل، نحو: رواية "**التفكك**" **لرشيد بوجدرة**.

---

[1] بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999،ص31.

[2] محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص60.

[3] المرجع نفسه، ص64.

- **السياسة:**

كانت الرواية الكلاسيكية تعبر عن الرغبة في التحرر من الاستعمار وتطوير المجتمع في مختلف مجالاته، وبعد الاستقلال أصبحت تنتقد الاستبداد والديكتاتورية وتدعو إلى التغيير والديكتاتورية، وتدعو إلى التغيير والديمقراطية والمساواة، أما "**في نصوص الرواية الجديدة تتخذ السياسة مظهرا مختلفا، على رغم استمرار ثيمات السجن والتعذيب والقمع في أزمنة الرصاص المتناسلة. ذلك أن روائيي اليوم يرصدون الخراب الاجتماعي المنحدر من تطبيق سياسة تستبد بالقرار، وتحتقر المواطن وتعزز الفوارق التبعية في عصر العولمة الهوجاء**"[1]، على رغم استمرار مظاهر الاستعمار من قمع وتعذيب وتقتيل إلا أن الرواية الجديدة ترصد الواقع الاجتماعي وما يسوده من دمار وانهيار نتيجة القرارات السياسية المغلوطة والتي تخدم المصلحة الخاصة بأصحابها، وتخلق الفوارق بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، كما اهتمت الرواية المعاصرة بالسلطة والحاكم. "**فهو المتعالي على كل شيء يجسد كل السلطة ويتمتع بكل السلطات التي تعطيه إمكانية التصرف الفردي وقت ما شاء وأحيانا وفق المزاج الشخصي الذي لا يعطي الاعتبار لأي شيء**"[2]، انطلاقا من الصلاحيات المقدمة للحاكم، تكون له الحرية التامة في الإسداء بالقرارات أو تغييرها في أي وقت دون أن يولي أهمية لأي شيء، فللأدب علاقة وطيدة بالسياسة منذ القدم.

3.5. تذويت الكتابة:

التجربة الإبداعية إنسانية بطبيعتها وقبل أن تتجسد كجنس أدبي فهي عبارة عما يحسه الأديب وما يجول في خاطره من فكرة، أو خاطرة يقوم بترجمتها إلى نص مكتوب، وهذا ما يعني بذاتية الكتابة فقد "**حرص الروائي على إضفاء سمات ذاتية على كتابته وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة الشخصيتين، وجعل صوت الذات الكاتبة حاضرا بين**

---

(1) المرجع السابق، ص65.

(2) سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص247.

الأصوات الروائية لتمييز محتوى النص عن الخطابات الأخرى التي تعطي الأسبقية للقيم والأفكار الغيرية"[1]، إذ أن الروائي يجسد تجاربه الشخصية والحياتية في طابع روائي، مع تقمصه لدور شخصية ما بين الأصوات الروائية الأخرى، وذلك ليفرق بين الخطابات التي تمنح الأفضلية لأفكار الغير، هذه الأخيرة التي تستبعد الذاتية والأهواء الشخصية من فعل الكتابة والتعبير عن ذاتية المبدع يكون بشكل غير مباشر.

4.5. تهجين اللغة:

تعتبر اللغة من المكونات الأساسية لأي نص أدبي، إذ تمثل الصياغة الشكلية والأداة التي يتم من خلالها ترجمة الأفكار والمشاعر والأحاسيس عبر مفردات وألفاظ مختارة وإيصالها للمتلقي، فمن خلالها يظهر مدى إتقان الأديب لعمله، وعليه حرص كتاب الرواية التقليدية على التشكيل اللغوي والاعتناء به لأنه "**إذا أسلمت هذه اللغة... سلُم الخطاب وإن فسدت عناصرها فسد**"[2]، فسلامة الخطاب من سلامة اللغة، هذه الأخيرة التي يتخللها تغييرات بتغير أحوال المجتمع، وهذا ما يسمى بالتهجين اللغوي الذي هو "**بمعنى الإخصاب والتوليد، سيرورة ملازمة لحياة المجتمعات، تلاحق التحولات وتسعى إلى التعبير عنها من خلال ابتداع الكلمات وتلقيحها وتفريغ دلالاتها وتلاوينها**"[3]، إن اللغة تتوالد وتتناسل من خلال ما يطرأ من تحولات اجتماعية، إذ تعمل على خلق مفردات جديدة وتمحيصها، للتعبير عن جل تلك التغيرات والتوافق معها، وقد أصبحت الرواية الآن تقتبس من الألفاظ الأجنبية وكل ما يتصل بالحياة اليومية والوسائط الإعلامية، بعدما كانت تستند إلى الوصف والسرد والاقتباس من لغة التراث والموروث الشعري القديم "**إذن اللغة هي كل شيء في البناء السردي للرواية لا بمعنى انفصال عما يشير إليه من دلالات خارج النص ولكن على معنى أن الفكرة المركزية للرواية هي مضمون مجسد في شكل وليس أمام الناقد غير المضمون**

---

(1) المرجع السابق، ص67.

(2) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د. ط، 2004، ص373.

(3) محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص54.

الظاهري أمامه. أعني الشكل المتجسد في البناء الروائي"[1]، وبالتالي لا يقوم البناء السردي إلا من خلال اللغة التي تجسد شكله وتعطي الفكرة حيوية وجاذبية، وليس أمام الناقد إلا الجانب اللغوي الظاهر ليصدر أحكامه النقدية و "**إذا كانت اللغة هي جلد الرواية وبشرتها الظاهرة للعيان، فإن التاريخ الأدبي يشهد أن الرواية العربية قد غيرت جلدها عدة مرات. فحاولت الانسلاخ أولا من حضن لغة المقامات والأخبار والنوادر... ثم عثرت بمشقة على يد أجيال الروائيين الحقيقين في منتصف القرن العشرين**"[2]، ومنه فإن طابع اللغة يتسم بالتغير والتجدد المستمر بداية من انفلاتها من لغة المقامات والنوادر، وصولا إلى اللغة الفصحى انتهاءً إلى دمج هذه الأخيرة مع اللغة الدارجة.

5.5. الأسطورة والبعد العجائبي:

تعتبر الأسطورة مظهرا من مظاهر التجريب في الرواية العربية المعاصرة، إذ أنها "**تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات... تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا... باختصار تصف الأساطير مختلف أوجه التفجر القدسي (أو الخارق) في العالم**"[3]، وهنا ترتبط الأسطورة بحياة الأمم، وتاريخها وتمجد حضاراتها، وتتعلق الأسطورة بالبدايات الأولى للخلق، وتفسر ميلاد ظاهرة ما، وتقترن بكل ما هو خيالي، خارج عن المألوف، أبطالها من الآلهة أو أنصاف الآلهة، فالمجتمعات التي تفقد أساطيرها سواء كانت بدائية أو متحضرة تعادل فقدان الإنسان لروحه، فهي تنشأ نتيجة "**التأمل في ظواهر الكون وعلاقة هذه الظواهر بحياة الإنسان على الأرض والتأمل ينشأ منه التعجب كما أن التعجب يثير التساؤل فإذا أثير التساؤل فلابد من الإجابة عنه حتى تهدأ نفس الإنسان... فإن**

---

[1] أيمن ثعيلب: تقنيات التجريب الروائي عند صلاح والي _ فتنة الأسر أنموذجا، www.nashiri/net ، نوفمبر 2004، ص ص 30، 31.

[2] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، ص14.

[3] إلياذ مرسيا: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص10.

هذه الحكاية التي تكشف أولى مراحل التفكير الفلسفي تسمى الأسطورة"[1]، فمحور الأساطير هو التأمل التي تُفضي بالضرورة إلى الإجابة عنها، ولهذا تعتبر الأسطورة "**قصة خرافية وتراثية وعادة ما تدور حول كائن خارق القدرات وأحداث ليس لها تفسير طبيعي**"[2]، وبالتالي تحتوي الأسطورة على أحداث فوق طبيعية، خرافية، تقوم بها كائنات خيالية ومنها أسطورة سيزيف، أسطورة أهل الكهف... إلخ، وتبنى الأساطير على كل ما هو غريب، خيالي وعجيب، ويعد هذا الأخير "**التردد الذي يحسه كائن لا يعرف القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر. فالمفهوم يتحدد عبر القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر. فالمفهوم يتحدد إذا بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقعي والمتخيل**"[3]، فالعجائبي هو كل ما يثير الدهشة والحيرة لدى الإنسان، ومخالف لكل ما هو واقعي ومألوف، إذن فالعجائبي "**ما هو إلا حالة ناتجة عن اقتحام الشاذ وغير المألوف إلى العالم الحقيقي والواقع، هذا ما يؤدي إلى إثارة الدهشة والاستغراب والفجأة وتعد هذه الفوضى خاصية من خاصيات الإبداع**"[4]، معنى هذا أن العجيب هو السبيل إلى بعث الحيرة والانبهار، والرعشة في النفس التي تنتج عن خرق غير المألوف للواقع، ويعتبر جل هذا سمة تجديدية في العملية الإبداعية.

اقتصر مصطلح العجائبي في البداية على الموروث الشعبي القديم، حيث نجد غزارة في الحكايات الخرافية والعجيبة والأساطير بشتى أنواعها، ومع دخول التجريب على الكتابة الروائية أصبح الكتاب ينهلون هذا البعد العجائبي والأسطوري ويحورونه في أعمالهم

---

(1) نبيلة إبراهيم: الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد، د ط، 1979، ص10.

(2) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية الصغيرة، صفاقس، تونس، د ط، 1986، ص10.

(3) تزيفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1994، ص31.

(4) لحرش حفيظة: متاهة السنن في الرواية المغاربية المعاصرة "إبراهيم الكوني _ أنموذجا" رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017/ 2018، ص81.

الإبداعية وفق آليات حديثة، وبهذا فإن "**الحكي العجائبي وآلياته في الكتابة السردية العربية، قد بزغ في العقود الأخيرة لاسيما بعد السبعينيات بشكل ملحوظ، فغزا جزءا عريضا من المتون الروائية، كما أصبح سمتا خاصا ينتهجه عدد لا بأس به من الروائيين المعاصرين الذين باتوا يرتادون أساليب جديدة تكون قادرة على توفير امكانات تصويرية وتعبيرية ايحائية**"[1]، ليكون بذلك العجائبي نوعا من أنواع التعبير الجديدة، الذي طغا في الروايات الحديثة والمعاصرة، وأضحى الكتاب ينقلون واقع مجتمعاتهم بالتنقيب عن كل جديد من شأنه أن يجذب المتلقي ويزيد من تفاعله، ويتجلى هذا في رواية "**مائة عام من العزلة**" **لـغابر**يال **غارسيا ماركيز**، التي يعبر فيها عن موقفه السياسي ورسالته من أجل السلام والعدالة، من خلال هذا العمل الأدبي الذي دخل التاريخ من اوسع أبوابه، مبينا كيف وصلنا إلى مجموع المشاكل التي تعاني منها الإنسانية في يومنا هذا.

قامت الكتابة الروائية التجريبية على "**التداخل بين الغريب والعجيب والخارق والخرافي والسحر والأسطوري، الأمر الذي يسهم في تشكيل جديد للشخصية الروائية والزمن الروائي وتعتمد الغرائبية طاقات تخيلية هائلة تسعى إلى إثراء النص الأدبي لتخرج به من الاعتيادية والمباشرة**"[2]، حيث شهدت الرواية المعاصرة مزجا بين مختلف الظواهر الأسطورية، الغرائبية الخارقة، مما أضفى طابع اللامعقول في العناصر الروائية من شخصية وزمن وأحداث، بالاعتماد على وسائل سحرية، ومن أمثلة ذلك رواية "**الحوات والقصر**" "**الشمعة والدهاليز**" **للطاهر وطار**، "**خرائط لشهوة الليل**" **لبشير مفتي**، "**الجازية والدراويش**" **لعبد الحميد بن هدوقة.**

تحكي الرواية العجائبية التجربة الإنسانية التي تعتبر "**مراوغة غائمة الملامح وسير الأحداث يصعب التكهن بوجهته، ومن نزعة اللايقين هذه التي تشدد عليها الرواية العربية**

---

[1] عبد القادر عواد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، آليات السرد والتشكيل، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في النقد المعاصر، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011/ 2012، ص11.

[2] عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص186.

الجديدة، تنهض التطورات الشكلية، التي تقوم على تشييد سرد متشكك، يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه، وهُلاميته وعدم ترابطه"[1]، وبهذا تتلاعب الرواية العجيبة بالأحداث وتضفي عليها سمة الغموض فتكون بذلك مبعثرة يصعب الإمساك بها، مما يؤدي إلى تشتت ذهن القارئ وتشكيكه في كل شيء؛ لأن الرواية المعاصرة تجسد نزعة اللايقين حيث "**تسرب المحكي العجائبي إلى شخصيات النص وفضاءاته ولغاته فخفف من حدة المحكي الواقعي وقلل من هيمنته على النص**"[2]، بالإضافة إلى أنه "**يتبدى البعد العجائبي والخرافي انطلاقا من العديد من الشخصيات والأحداث**"[3]، فتكون الشخصيات غير طبيعية في أكلها وملبسها ولغتها وحتى في موتها وولادتها، وهذه العجائبية الكثيرة تضفي مسحة أسطورية على النص إذ تتداخل الأسطورة والبعد العجائبي في كون كل منهما يرمي إلى الخارق واللامألوف ويبرز كل هذا من خلال اللغة، فـ "**الأسطورة واللغة العربية حماس العبقرية**"[4]، إضافة إلى كل ما سبق ذكره، قامت الرواية المعاصرة باحتضان فنون أدبية وخلخلة الجنس السردي ومن ذلك توظيف الرحلة، لأن "**تراثنا مليء بالكتب الوصفية، ولعل كتب الرحلات والسير من أكثر المصادر التي حفظت بنمط التداخل بين الذات والآخر**"[5]، مثل رواية "**ابن فطوطة**" **لنجيب محفوظ** المتناصة مع رحلة "**ابن بطوطة**" الموسومة بـ"**تحفة النظار في غرائب الأمصار**".

وفي ختام هذا الفصل نتوصل إلى أن الرواية شهدت عدة تغيرات منذ نشأتها، إلى أن بلغت ذروة النضج، أين اكتسحتها مختلف القوالب التجديدية التي جعلت منها محطة أنظار النقاد والدارسين، كونها تتملص في كل مرة من القيود الكلاسيكية التي تكبح الإبداع.

---

(1) صالح فخري: في الرواية العربية الجديدة، ص14.

(2) عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص186.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

(4) حفناوي بعلي: تجليات ت. س إليوت في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، مجلة التواصل، عدد8، جوان 2001، ص270.

(5) حسين المناصرة: ثقافات نقد الرواية العربية، دار المقدسية، حلب، سوريا، ط1، 1999، ص89.

الفصل الثاني: مظاهر التجريب في رواية "أبركان"

1. التجريب على مستوى العتبات النصية

- العنوان
- الغلاف الخارجي

2. التجريب على مستوى بنية النص السردي

- الشخصيات
- الأحداث
- الزمن
- المكان

1. عتبات النص:

تساهم إطلالة النص الخارجية المتمثلة في العنوان والغلاف الخارجي للرواية في تعميق الدلالة، فهي العامل الأساس لجذب القراء لقراءة هذا النص أو النفور منه، كونها البوابة التي يلج من خلالها إلى مغامرات النص.

_ العنوان:

يمثل العنوان البوابة الرئيسية التي نلج بها إلى المتن، وهو عبارة مختصرة لما يتضمنه النص، وهذه العبارة قد تكون بسيطة صريحة تعبر مباشرة عن المعنى، وقد تكون في شكل رمزي، حيث " **يعد العنوان الإشارة الأولية لدخول القارئ إلى قلب النص، بهذا المفهوم يمكننا الدخول إلى هذه العتبة الرئيسية في أي نص شعريا كان أم سرديا، إذ يعد بمثابة الاسم الذي يحدد هوية الشخصية ويميزها، فالعنوان هوية النص به يسمى ويتميز من غيره**"[1]، فالعنوان غالبا ما ينطبق على الأحداث أو المضمون ويكون معبرا عنه، ويلعب دورا هاما في جذب ولفت انتباه القراء والإقبال عليه، حيث يعتبر " **واجهة النص ولكونه أيضا الاسم الشخصي له، فهو الممر الضروري الذي يخدم الحكاية في تلقيها... إنه عتبة القراءة وهو من جهة أخرى بدؤها**"[2]، إذ يتكون العنوان من عبارة لغوية شديدة التركيز، تكون محملة بالدلالات، المعاني والايحاءات، هذه العبارة تكون اسمية أو فعلية، مفردة أو جمع، فالعنوان " **يؤلف... على مستوى التعبير مقطعا لغويا يعلو في النص، وتتحكم به قواعد نحوية وسيميائية تعمل على بلورة موضوعيته، وتحديد رؤيتها، وترميز دلالتها، في مفردة أو عبارة ذات أجزاء**"[3]، فأول ما

---

(1) محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص124.

(2) حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص79.

(3) محمود عبد الوهاب: ثريا النص_ مدخل لدراسة العنوان القصصي_، سلسلة الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1955، ص10.

نبدأ به في دراسة العنوان هو تفكيكه من الناحية النحوية، الصرفية، والتركيبية، لأن التركيب هو ما يساعدنا في الوصول إلى المعاني العميقة، إذ أن البنية السطحية له نتوصل من خلالها إلى بنيته العميقة التي يراد الكاتب إيصالها لنا، والعناوين تختلف من كاتب لآخر فقد يستعمل البعض عناوين مباشرة وصريحة، مما يسهل الأمر على القارئ في فهم المضمون، في حين يلجأ البعض الآخر إلى استخدام كلمات ورموز تستميل القارئ وتدفعه للبحث والتنقيب عما وراء الكلمات أو ما تحت السطور، ولفهم مثل هذه العناوين يحتاج القارئ إلى " **دراية وتجربة وثقافة، والخوض في النص، ومنحه وقتا مناسبا من التأمل والعناية، لكي تتم عملية الإحساس الشعوري بمقاصد النص**"[1]، فمثل هذه العناوين تقتضي من القارئ أن يكون ذا تجربة وثقافة واسعة، بسبر أغوار النص والكشف عن مقاصده، إذ أن العناوين المشفرة تجذب المتلقي وتنقله إلى عالم من سحر الخيال " **وبخاصة تلك النصوص التي تعتمد الغرائبية ومفارقة الوجود التنفيذي إلى التحليق في أفق الوجود الغائب أو الأسطوري، وفي هذا السياق كثيرا ما يدخل (العنوان) دائرة الإلباس...**" [2]، فالعجائبية التي تكتسي النصوص وتلبسها ثوب الخيال الجامح والتحليق في عوالم اللامألوف، كل هذا يلقي بظلاله على العنوان مما يجعله أكثر غموضا وتعقيدا، وبهذا يمنح التجريب للروائيين فرصة التعبير عن مختلف آرائهم وأفكارهم بكل حرية وذلك بالتخفي وراء بوابة العنوان.

قبل ولوجنا إلى أحداث الرواية يستوقفنا عنوانها الغامض "**أبركان**" وهو من الناحية اللغوية اسم مفرد نكرة، والفكرة توحي على النسب المفقود، وكلمة أبركان هي كلمة أمازيغية تنحدر من ثقافة الروائية ضاوية كربوس ذات الأصل البجاوي، وتعني في المعجم العربي الرجل الأسمر أي ذو البشرة المائلة إلى السواد.

---

[1] أحمد مرشد: مبادئ التحليل الأدبي، الاستكشاف الجمالي للعالم النص الشعري، الأصيل للطباعة، حلب، سوريا، ط1، 2009، ص27.

[2] محمد عبد المطل: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ليبيا، د ط، 2001، ص ص 20، 21.

أما من الناحية الدلالية، فنجد أنه يبدو لنا مبهم للوهلة الأولى ويلفت الانتباه، ويثير لدى القارئ التساؤل والحيرة، ويستميله لقراءة مجريات ووقائع المتن الروائي.

جاء العنوان صورة عاكسة لمضمون الرواية ومعبرا عنها، إذ تكشف لنا الرواية أن أبركان هو الشخصية البطلة التي تدور حولها الرواية من البداية إلى النهاية، وبما أن الأحداث جرت في تمنراست وهي من المناطق الصحراوية أي في جنوب الجزائر، فإنها تتقاطع ودلالة العنوان "**الرجل الأسمر**" والذي يصور لنا أن جل سكان الصحراء ذو بشرة سمراء.

_ الغلاف الخارجي:

يطغى على الغلاف اللون الرمادي الداكن، وهذا اللون له دلالة على الحزن والفراغ ويرمز إلى انعدام الحياة في الصحراء وصعوبة العيش فيها.

وإلى جانبه اللون الأصفر الذي طبع عنوان الرواية، والذي يحيلنا إلى رمال الصحراء وواحتها وشدة حرارة الجو، كما يتخلل الغلاف اللون الأزرق والذي يرمز إلى البحر وزرقته ومن اللافت للانتباه التقاء الصحراء مع البحر وهما ثنائية متناقضة، وهنا يكمن **التجريب**، إلى جانب الألوان التي زينت الغلاف، تجذبنا صورة فتاة ذات شعر أسود طويل منسدل على وجهها، وعينين مغمضتين، تظهر عليها ملامح التعب والإرهاق، وإغماض العينين إذا دل على شيء إنما يدل على النوم العميق، أو الأحلام أو الدخول في غيبوبة، يحيط بها نوع من اللباس الصحراوي الذي يرتديه الرجال السمر، وهنا نلمس تيمتي الذكورة والأنوثة، التي ترمز إلى سيطرة المجتمع الذكوري وطغيانه وتمرده.

2. بنية النص الروائي :

أنتجت الرواية المعاصرة آليات وإجراءات جديدة، وسّعت النطاق أمام الكتاب للغوص في ركب الحداثة، فتمرد الروائيون على الكتابة الكلاسيكية الجافة، وكسرهم الجمود والملل الذي أصاب القراء مما ولّد لنا كتابة جديدة تخضع لقوانين مغايرة لما كان موجودا مما شهد إقبالا جماهيريا على هذا الجنس الأدبي، وخير مثال على هذا رواية "أبركان" التي تزخر بالقوالب التحديثية على مستوى عناصر السرد من زمكانية، شخصيات وأحداث... الخ

_ الشخصيات:

تعتبر الشخصية من أهم عناصر العمل السردي، فلا يخلو عمل منها، وتكون مرتبطة بفعل أو أداء تقوم به، فلا توجد شخصية خارج فعل ولا فعل منفصل من الشخصية، ويختلف كل كاتب في طريقة عرضه للشخصيات، إذ طرأ على هذه الأخيرة عدة تغيرات وتحولات في تقديمها داخل العمل الروائي، وتعرف على أنها: " **المحور الذي تدور حوله الرواية كلها ويكشف الحدث عن نوازعها وتوجهاتها، فهي بذلك الفاعل الأساسي في جوهر العمل السردي، ويكون الحدث فعلها ومركز عملها، وتتحرك عبر الفضاء السردي الروائي القصصي بما فيه من الزمان والمكان لتعبر عن الرؤية السردية للروائي والنص**" [1]، أي أن الشخصية هي العنصر الأساس والفاعل في تحريك الأحداث، وتمثل العنصر الحيوي الذي تنبض به الرواية وكل ذلك في إطار زماني ومكاني معين، فالروائي يحرص على تقديم شخصياته في أبهى صورها، لأن " **هدف رواية الشخصية ليس مجرد رسم لشخصيات وإنما هو تقديمها في ذلك التنوع الذي يوحي بصورة المجتمع وأن غرض الكاتب رواية الشخصية هو أن يقدم لنا أكبر عدد مستطاع من المناظر والشخصيات وأن يرسم لنا بذلك صورة عريضة للحياة في**

---

[1] سناء سلمان العابدي: الشخصية في الفن القصصي والروائي عند سعدي المالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص19.

عصره"[1]، فالشخصية تعبر عن أحوال المجتمع والتنوع الذي يعتريه، وتميز كل فئة على حدة، فلا يكتب من أجل الكتابة فقط وإنما أن ينقل لنا ملامح عصره ومميزاته وأهم الأحداث التي كانت سائدة أنذاك انطلاقا من رسمه لمعالم الشخصية، فكل عصر له ما يميزه عن باقي العصور، وأبرز مثال على ذلك: أن الشخصية الكلاسيكية تختلف عن الشخصية في الرواية الجديدة، إذ يرى " **دعاة الرواية الجديدة أن الشخصية التقليدية في الرواية الكلاسيكية تنتمي ... إلى الماضي أما عصرنا على حد تعبير جربين فهو عصر الرقم وليس الاسم**"[2]، ويعني بهذا أن الشخصية في الروايات الكلاسيكية القديمة تختلف اختلافا كليا عن عصرنا الحالي وذلك لما طرأ على الرواية من تغييرات وتجديدات على مستوى الشكل والمضمون، فلابد إذن "**أن تأخذ الشخصية الروائية سمة هذا العصر شكلا ومضمونا، فهي شخصية معتز به على كافة المستويات**"[3]، أي تخضع لجملة من الخصائص الغرائبية والعجائبية، لما لحق بها من تحديثات، جعلت الشخصيات تبتعد عن طابعها الواقعي إلى طابع خيالي أسطوري سواء من ناحية الشكل أو من ناحية تحريكها للأحداث، إذ أصبحنا نلمس أبطال خارقة وفوق الطبيعة من الجن وغيرها، فظهرت بذلك الرواية في " **شكل فني جديد**"[4]، مغاير لما كان موجودا من قبل فقد " **استطاعت الرواية الجديدة أن تعبر عن مجتمع مغاير تنفذ مؤسساته وتغلب مسلماته، وتنداس في خفاياه حارثة الزوايا الداخلية فيه بطنا لظهر، وكان معظم ذلك عن طريق البطل "اللابطل" وهو الفرد المعمر الذي يعاني من أزمة طاحنة**"[5]، فالبطل هو الوسيلة الوحيدة التي يمرر بها الروائي رسالته ويكشف عن خبايا المجتمع وأسراره، وعرض أحوال الفرد وأزماته، فهو يقدم لنا نزعته وتوجهه وفق رؤية تتبلور على ألسنة وتصرفات شخصيات روائية، تشارك الحدث

---

(1) سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، ط2، 1985، ص19.

(2) الطاهر أحمد مكي: الرواية الجديدة في فرنسا، مجلة الهلال، القاهرة، مارس، د ط، 1977، ص79.

(3) أيمن ثعيلب: تقنيات التجريب الروائي عند صلاح والي، ص17.

(4) خالد محمد عبد الغاني: اضطراب الشخصية دراسات في نموذج من الرواية الغربية، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص13.

(5) المرجع نفسه، ص19.

وتقع في صميم الوجود الروائي، تنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي، فالخاصية التي يتفرد بها كاتب الرواية تتحدد في قدرته على أن يجسم الأشخاص ويجعلها مستقلة بذاتها، إذ أنه " **من مظاهر اهتمام الروائي بالشخصية الروائية _ خاصة_ حينما كانت الرواية الفنية في مهدها الأول، أنه كان يهتم بعنصر دون الآخر، وكان من نتيجة ذلك أن برزت الشخصية كعنصر متميز على بقية عناصر الرواية**"[1]، فالشخصية من أهم عناصر السرد الروائي، فلا يمكن أن نكتب رواية دون شخصيات.

وقد قسم العديد من الكتاب والمفكرين الشخصيات، ووضعوا عدة تصنيفات لها ومن بين تلك التصنيفات، نذكر تصنيف **محمد يوسف**، الذي قسمها إلى: الشخصيات المسطحة، والشخصيات النامية.

1. الشخصيات النامية: وتعرف أيضا بالشخصيات الرئيسية وتعتبر البوصلة التي توجه الحدث وفق نسق معين، فهي " **التي تنكشف لنا تدريجيا خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها، ولا يكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث قد يكون هذا التفاعل ظاهرا أو خفيا، قد ينتهي بالغلبة والإخفاق**"[2]، فالشخصية النامية هي التي تدور حولها الأحداث، وتمثل رأي القاص وتعبر عن أفكاره وأحاسيسه وتتحدد هذه الشخصية انطلاقا من كثافة ظهورها في سرد الأحداث، إلى جانب أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في بناء الحدث، وتطوره، وهذه المشاركة في قيادة الأحداث، قد تتوج بالانتصار أو الخسارة، وهذا ما تجسد في رواية " **أبركان**" من خلال:

أبركان: هو الشخصية البطلة التي تلعب أدوارا متنوعة في الرواية فيظهر لنا أبركان في دور الزوج تارة، وفي دور الابن تارة أخرى، وأحيانا في دور الأب، هذا الأخير الذي يتميز

---

(1) نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني دراسة موضوعية وفنية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص54.

(2) محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص104.

بالقسوة والتجبر، ذلك ما يتضح في قول: " **يوم ضربني أبي واغتصبني أمامها لم تتحرك ساكنة**"[1]، فشخصية أبركان هنا تمثل لنا الأب المتسلط والماجن الذي لا يعير أي اهتماما لعائلته، وخرقه للمحظور بالاعتداء على ابنته، وهذا ما يوضح لنا طغيان العنصر الذكوري، وتضيف الروائية على لسان نور: " **لست حزينة لوفاة أمي أبدا فقد ارتاحت من جبروت أبي...**" [2]، كما يتميز بالغرابة في طباعه وتصرفاته التي لا تشبه البشر في شيء، ويتجلى ذلك في قولها: "**من عادات أبي الغريبة ترك الباب مفتوحا على مصراعيه كلما غادر إلى عمله**"[3]، ومن مواصفات أبركان الجسدية، لونه الأزرق المائل إلى السمرة، طوله الفاره، صلابة جسمه، كتلته القوية المغطاة بالكثير من الأقمشة، يبرز ذلك من خلال قولها: " ...**كان أزرق اللون مثل سكان تلك المنطقة لكن لم يكن منهم...**" [4]، بالإضافة إلى قولها: " **كانت أمي تقول بأن والدي أسمر اللون أو أزرق مائل إلى السمرة... لا يظهر منه إلا كتلته القوية والطويلة...**" [5]، يطلق عليه الناس **ابن البركان** نظرا لسمرته، وثورانه، فتقول: " ... **لقبه الناس ب" ابن البركان" وتناديه أمي "أبركان" أي الأسمر، مثلما أسميت حبيبي ملك القصر**"[6].

يأخذ أبركان دورا آخر في الرواية، فهو يغير دوره كما يغير جلده، ليصبح حبيب "**ثور**" ذو الأصابع الطويلة الزرقاء، وقامته الشامخة، وجسمه الحار الملتهب كثوران بركان هائج، ويظهر ذلك في قولها " **أصابعه طويلة وزرقاء، كله على بعضه أزرق مائل للسمرة وطويل كنخلة، جف مباشرة بعد خروجه من شدة حرارة جسمه**"[7]، كما أنه يفضل الانعزال، والتزام الصمت "... **لا يحق للخرساء مثلي أن تحب رجلا يعشق الصمت والوحدة، تعديت حدودي عندما**

---

(1) الرواية، ص8.

(2) الرواية، ص14.

(3) الرواية، ص13.

(4) الرواية، ص15.

(5) الرواية، ص32.

(6) الرواية، ص21.

(7) الرواية، ص12.

اخترقت أسوار حديقته وذهبت معه إلى قصره المتخفي وأهديته قلبي"[1]، وقد أقامت معه الخرساء علاقة حب في قصره، والتي أخرجها منه بعدما نال مبتغاه، فهو قاس ومتقلب المزاج وعدواني " **هذا هو حبيبي "أبركان" قاس كأبي قاس كحنان أمي، قاس كحكمة جدي**"[2]، ولادة أبركان لم تكن ولادة طبيعية، فقد أنجبته موجة بحر، ليخرج عاريا، وتلك الموجة نتجت إثر بكاء الخرساء الشديد، وتقول في هذا " **خرج عاريا من رحم موجة ثارت من دموع حارة، ذرفتها على الشاطئ...**" [3].

كما يظهر لنا البطل في حلة جديدة متخذا دور ابن الملكة "**تين**"، والذي حل بسريرها بجلده الطري، لكن بجسم رجل، وذلك من خلال قولها: "... **للاعتناء برجل مكتمل النمو، لكنه بجلد طفل حديث الولادة**"[4]، ويتمظهر البعد العجائبي في هذه الشخصية كونها تخالف الطبيعة البشرية في الولادة، ونجد أن الروائية لا تتوقف في إعطاء القارئ صدمات من كثرة المتخيل، فكلما استفاق من صدمة، واجه غريبا آخر يدخله في متاهة الدهشة والمتعة، وها هي ذي تربك القارئ بقولها: " ... **رأت تحت جلده الأسمر أيقونات بألوان مختلفة داخل جوفه...**"[5]، ومن هنا نرى تداخل بين جسم الإنسان والآلة، فلا يعقل أن يتكون جوف الإنسان من أشياء مادية.

من خلال ما تطرقنا إليه في شخصية **أبركان**، نستنتج أن الروائية قامت بخرق وشرخ كبير ألا وهو الجنس، كما قامت بكسر النمط التقليدي للشخصية، حيث كانت هذه الأخيرة تلعب دورا منفردا من بداية الرواية إلى نهايتها، لكننا نجد أن الشخصية في رواية أبركان تلعب أدوارا متعددة لشخصية واحدة، وهذا ما نلمحه في الروايات المعاصرة التي يكتسيها طابع التجريب اللانهائي.

---

(1) الرواية، ص11.

(2) الرواية، ص11.

(3) الرواية، ص12.

(4) الرواية، ص22.

(5) الرواية، ص30.

نور الخرساء: وهي شخصية رئيسية، تفعل الأحداث منذ بداية الرواية إلى نهايتها، كانت تعيش حياة قاسية مع والدها وإخوتها الست، وخاصة معاناتها في متابعة الحقائق والكشف عن أسرار كتبها والدها ويتمظهر ذلك في قولها: "**آمنت الآن أن قدري هو الشقاء في هذا الوجود الممل القاسي الذي لا يصلح سوى لأن يكون مقبرة لأمثالي من التعساء**"[1]، تهوى البحر وتزوره كل مرة لتشكي همومها ومآسيها، " **نور الخرساء وحفيدة الصحراء صادقت البحر وصادقها، تداوم على زيارته وتهديه في كل مرة قطعة سكر وأهداها الكثير من القناني**"[2] نور الخرساء عديمة الهوية النسب والأصل، لم تتلق التعليم قط " **... عني وعن هويتي التي لا أملك لها أية بطاقة رسمية ولا غير رسمية**"[3]، والغريب في الأمر أن نور كما تروي الكاتبة ليست لديها وثائق مما جعلها لا تدخل المدرسة كأقرانها، إلا أنها تستطيع قراءة قراطيس والدها "**... فقط منكبة تقرأ وتقرأ ما كُتب لسنوات، وإن رفعت رأسها لتستفيق تتذكر حياتها الماضية وتفاصيلا صغيرة مرت بها...**" [4].

نور فتاة تختلف عن غيرها بشعرها المجعد الطويل، أما باقي الصفات فتشبه البشر "**عندما أنظر إلى المرآة أرى شكلي يشبه العقلاء من البشر، إلا شعري المجعد الطويل، أما باقي وصفي فلا يختلف، عيون عسلية وجهي بيضاوي وأنفي منتصب كخيمة تظلل على شفتي الرقيقتين الداكنتين...**" [5]، بالإضافة إلى تحليها بالجرأة والشجاعة في مواجهة المواقف ومختلف المشاكل التي تعرقل طريقها، إذ تقول الروائية "**كنت وقتها أكثر جرأة منه فلم أخجل من النظر بتمعن إليه...**" [6].

---

(1) الرواية، ص6.

(2) الرواية، ص10.

(3) الرواية، ص ص 7، 8.

(4) الرواية، ص42.

(5) الرواية، ص39.

(6) الرواية، ص12.

الملكـة "تـين": هـي شخصـية أساسـية وجـدتها نـور فـي قـراطيس والـدها، أسسـت مملكـة الصمت من خلال سبع محارات مغلقة، خرجت من البحر بعد بكائها الأسطوري على الشاطئ، وهي والدة "أبركان" وابنته في الوقت نفسه، تتميز بالصمت الدائم ولسان أفعاوي " **كان هذا أهم درس تعلمه في صغره، لهذا هو لا يعترض على صمت أمه التي لم يسمع صوتها أبدا...**"[1]، وتسترسل في كلامها قائلة: " **تفتح فمها ولا تقول شيئا، فيرى لأول مرة لسانها الذي يشبه لسان أفعى...**" [2].

كانت لا تتكلم ولا تفتح فمها وكانت تتعمد أن تخفي حقيقة أنها تمتلك لسانا أفعاويا لكن سرعان ما توالت الأحداث وشاءت الأقدار أن تفتح فمها لتأتي اللحظة الصادمة فإذا به يرى لسانها الغريب فتسمر دهشة من هول المنظر، إنها المرة الأولى التي تفتح شفتيها وبهذا قد عرف الابن سرها المخفي والعاهة التي تلازمها طوال عمرها، كانت تتعمد اخفاءها طوال الوقت لكن الزمن كفيل بكشف كل شيء، وهذا الغموض الذي يعتريها جعل منها شخصية مهابة "**وقد قيل فيها الكثير من الغموض مما جعلها شخصية مهابة وذات مكانة**"[3]، تملك "تين" شخصية منفردة سواء من الناحية الجسدية أو النفسية، ما جعل منها محورا تقوم على أنقاضه أحداث الرواية.

2. **الشخصية المسطحة:** وتعرف بالشخصيات الثانوية والمساعدة، كما تتصف بأدوار محدودة، مكملة للشخصيات الرئيسية، مع وجود تباين بين هذه الشخصيات فمنها من تؤدي أدوار مركزيـة ملازمـة لتطـور الأحـداث وإمـا أن تكـون أدوارا تكميليـة أي أن " **الشخصـيات المسطحة تبنى فيها الشخصية عادة حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة، فلا**

---

(1) الرواية، ص35.

(2) الرواية، ص48.

(3) الرواية، ص43.

تؤثر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئا"[1]، فهذا الصنف يتمحور حول فكرة واحدة، وتتميز بصفات عادية ومحدودة، لا تتغير ولا تتطور طيلة العمل الروائي، كما أنها لا تساهم في الأحداث، وتأخذ هذه الشخصيات في الغالب أدورا بسيطة كالرفيق أو العدو، تساعد البطل أو تعرقل طريقه، غالبا ما تظهر في أحداث لا أهمية لها، تكون أقل تعقيدا من الأولى، ومن الشخصيات المسطحة التي لعبت دورا في الرواية نذكر:

1. **(ظلة) الناطقة الرسمية:** هي شخصية ثانوية، كانت الكاتبة منذ البداية توهمنا بأن ظلة ابنتها، لنكتشف مع مرور الأحداث وتواليها بأنها ظل جسدته لكي ينوب عن لسانها الأخرس ويترجم إشاراتها، إذ شغلت ظلة مساحة لا بأس بها في أحداث ووقائع الرواية، وتقول عنها الساردة: " **ظلة ليست ابنتها، ولا هي ناطقتها الرسمية وإنما هي ظلها الذي جعلته مجسدا لينطق بلسانها العاجز عن النطق أسسته لتستطيع التواصل مع رعيتها...**"[2]، فظلة كانت تشبه الملكة "تين" في كل شيء، حتى اعتقدوا بأنها ابنتها، وذلك لعدم ترك الملكة لأي أثر في القراطيس القديمة، التي تجعل الرعية يكتشفون حقيقتها، ولتفادي حدوث مشاكل وفوضى تخرب مملكة الصمت، سمحت لهم بالاعتقاد بأن ظلة ابنتها "... **هذه الأخيرة تشبهها في كل شيء والجميع يظنون بأنها ابنتها...**"[3]، فهي صورتها الثانية التي تلبي كامل أوامرها وتتصاع لها فكانت "... **تقضي جلّ أوقاتها محاربة نظرات الفتيات اللائي يحمن حول السياج في غفلة من أهاليهن عساهن يبصرن أبركان...**" [4]، وبالتالي يتمظهر التجريب من خلال التشخيص والتجسيد للظل في هيئة إنسان.

2. **الزعيم والرعية:** من الشخصيات المسطحة، التي ظهرت في فترة معينة عند تأسيس مملكة الصمت، يحترمون "تين" ويقدسونها لأنها أخرجتهم من البحر عن طريق تلاوتها

---

(1) محمد يوسف نجم: فن القصة، ص103.

(2) الرواية، ص43.

(3) الرواية، ص23.

(4) الرواية، ص42.

لصلواتها الغريبة، وذلك من خلال قولها: " ... **وهم يكنون لها كل الاحترام والتقديس ويشعرون نحوها بالامتنان لأنها أخرجتهم من ظلمات البحر إلى نور عالمها الهادئ**"[1]، وبعد رؤية الرعية لولادة الملكة من شقها الصدري، أثاروا بلبلة وضجة كبيرة في المملكة، وراحو يعيرون المولود الجديد بأن والده خرج من جلده يوم ولادته، كل هذا دفع أبركان إلى الهروب للمنفى، ويبرز ذلك في قولها "**أراد الحاكم الجديد لمملكة الصمت أن ينتقم من ابن تين... فكان من الحاكم أن رمى إليه مخطوطا يتحدث بالسوء عن أصله المنكر، وعن أبيه الذي حل سرير أمه، وكيف خرج من جلده يوم ولادته...**" [2]، وهذه الشخصيات ينحصر دورها في مكان واحد وهو مملكة الصمت، وما يثير في المتلقي الحيرة والتساؤل هو كيفية الصراع الحاصل بينهم وبين ابن تين، فقد كانوا يستخدمون بدل الأسلحة أوهاما.

3. إخوة نور الست: شخصيات ثانوية ذوات صفات غريبة، تختلف عن صفات البشر "**أصابعهن الغليظة ورقابهن الملتصقة بأكتافهن وطولهن الذي لم يزد سنتيما واحدا على المتر**"[3]، كما تضيف الروائية على لسان الخرساء " **أخواتي يشبهنني في كل التفاصيل إلا الطول، هن قصيرات جدا يبلغن ركبتي إذا وقفت إلى جانبهن، أما إذا جالستهن فلا يجلسن ويبلغن كتفي**"[4]، إخوة نور الست هم إخوة ذات صفات منفردة مختلفة عما صادفناه من البشر كونهن قصيرات القامة فطولهن لا يتعدى ركبة أختهم، وذوات رقبة ملتصقة وأصابع غليظة هاته الصفات التي قد تبدو غريبة إذا قرأتها جعلت منهن شخصيات مميزة عما دونهم من البشر قد تجعلك هذه الصفة تشعر بالرهبة مجرد الوصف أو تراها غريبة لكن الخرساء تعودت على ذلك فهن يرقصن على الدوام دون توقف، في جو تسوده الغرابة، وكأن العالم سيزول بتوقفهن، ونلمح ذلك في قولها " ... **لكن لأمكن إخوتي الست من رؤيتها عسى يتوقفن عن الرقص**

---

(1) الرواية، ص24.

(2) الرواية، ص44.

(3) الرواية، ص14.

(4) الرواية، ص33.

الذي لازلن يتناوبن عليه منذ وقفن على أقدامهن، ثلاثة يرقصن طوال الليل ولا يتوقفن إلا عند شروق الشمس في الوقت الذي تكون فيه الثلاث الأخريات قد استيقظن... فيبدأن مباشرة بالرقص دون ملل"[1].

4. أم الخرساء: شخصية مغيبة في الأحداث، ظهرت على لسان ابنتها نور، لم يكن لها دور فعال في الرواية، فقد كانت مجرد ذكريات ترويها نور، تتميز بالغرابة في تصرفاتها، إذ تقول: " **أمي ناصية خيال بارعة، لا أحد يستطيع مجاراتها في ذلك، بعد أن توسوس لي أتخيل مباشرة أمرا مهما كان غريبا ومستحيلا بعد أيام يتجسد أمامنا وكأنه حقيقة...**"[2] ومنه يتبدى لنا أن الأم صانعة خيال، فكل ما تتمنى ابنتها تحقيقه في الواقع، تجسده لها أمها في الخيال قائلة لها **تخيلي فقط**، لنتفاجأ لاحقا بحدوثه فعلا، والغريب في الأمر أنها خرساء لكنها تتكلم متى شاءت، وذلك في قولها: " **حكت لي بنظراتها الحادة أشياء مخيفة عن أبي بالرغم من أنها كانت تقول بلسانها العكس تماما...**"[3]، وفي موضع آخر تقول: "**... كانت قد أخبرتني بصوتها الجوهري...**" [4].

5. الغباء: يتمظهر الغباء على شكل شخصية في الرواية، وبالرغم من أن ظهورها في الأحداث قليلة، إلا أنها لفتت انتباهنا، فمن غير المعقول أن تتحول صفة الغباء إلى إنسان ويتجلى ذلك في قولها: " **على إثر البلبلة التي حدثت بين الرعية اجتمع الوزراء، مع غبائهم فأشار عليهم أن يذهبوا إلى البركان ليشكوا إليه أحوالهم الكارثية وتهاون ملكهم...**" [5]، فقد كان الغباء يحتل مكانة رفيعة عند الوزراء، حتى إنهم كانوا يتنافسون فيما بينهم على نيل المرتبة الأولى في الغباء، والتي كانت تقدم جوائز إثر ذلك، كما تضيف قائلة: " **... ولكي يشكر البركان على صنيعه معهم، أشار عليهم بأن يبعثوا إليه بالغباء رسولا ليبقى في**

---

(1) الرواية، ص14.

(2) الرواية، ص8.

(3) الرواية، ص15.

(4) الرواية، ص ن.

(5) الرواية، ص85.

خدمته، فحسبه هو الآخر عشاء فالتهمه دفعة واحدة، وبذلك خلص الرعية من الوزراء ومن الغباء"[1].

بالإضافة إلى شخصيات أخرى لم تظهر إلا قليلا نذكر من بينها:

البركان: إذ تحول هذا الأخير من ظاهرة طبيعية إلى كائن حي يصادق الإنسان ويتحالف معه، يتميز بثورانه الرهيب ما جعل منه موضع خوف ورهب، وينعكس ذلك في الرواية من خلال قولها: "**حمل الوزراء أنفسهم وسافروا إلى البركان على متن أوهامهم. وعندما دخلوا عليه نسوا قضيتهم التي قدموا من أجل حلها، فجعلهم عشاء له...**"[2].

من خلال ما درسناه من هذه الشخصيات، توصلنا إلى أنه حتى وإن لعبت أدوارا ثانوية، إلا أنها أسهمت بشكل كبير في تفعيل الأحداث، من خلال الهروب بالقارئ إلى متخيلة، تثير فيه الصدمة، والتشويق لمتابعة الرواية حدثا بحدث.

_ الأحداث:

يقوم العمل الروائي على مجموعة من العناصر التي لا يمكن الاستغناء عنها، ومن بين تلك العناصر، نجد الأحداث، إذ يعد الحدث " **العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية (الزمن المكان، الشخصيات، اللغة)، والحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي... ذلك لأن الروائي (الكاتب)، حيث يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية، ما يراه مناسبا لكتابة روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني**"[3]، فالحدث الروائي يجنح إلى الخيال والغوص في عوالم أسطورية عجائبية مما يثير لدى القارئ نوعا من الدهشة والحيرة فالكاتب يتناول قضية معينة ويضفي عليها جوانب إبداعية، تجعلك لا تصدقها لما تتميز به من

---

(1) الرواية، ص86.

(2) الرواية، ص85.

(3) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015، ص37.

أفعال وبطولات خارقة، وبهذا سنتطرق للأحداث المتخيلة العجيبة والغريبة، فقد جسدت الكاتبة هذا من خلال روايتها التي مزجت فيها بين الخيال والحقيقة ونقلتنا إلى عالم أسطوري.

تبدأ أحداث الرواية بسفر الخرساء إلى الصحراء هروبا من والديها " **كلما اتجهنا نحو الجنوب كلما اقتربنا من الحقائق، كل خبايا هذا العالم مدفونة تحت كثبان الرمال...**" [1].

وتكمل حديثها عن قسوة أبيها وتصرفات والدتها الغريبة " **يوم ضربني أبي واغتصبني أمامها لم تتحرك ساكنة وعندما علمت بحملي أمرتني أمي أن أتخيل وكأن الأمر لم يحدث**"[2]، وفي هذا نلمس مسحة خيالية بامتياز، حيث تطلب الأم من ابنتها أن تعيش خيالا بدلا من الحقيقة التي ترفضها.

لتستمر الأحداث العجيبة التي ترويها الكاتبة: " **خرج من البحر ككنز غرق منذ سنين خرج عاريا من رحم موجة ثارت من دموع حارة ذرفتها على الشاطئ، فزادت من ارتفاعها ومن شدة ملوحتها**"[3]، فنور الخرساء أهدتها الأمواج حبيبا خرج من البحر الذي تشكل من دموعها الحارة، حين بكت بكاء أسطوريا على الشاطئ وأقامت مع أبركان علاقة أثناء خروجه وأخذها إلى قصره " **إنها غاضبة مني إنها على هذه الحال منذ علمت بعلاقتي مع أبركان الذي ولدته لي موجة بزبدها، وشت بي تلك الرمال التي لحقتني إلى البيت وحكت لها زلاتي التي ارتكبتها معه بين جدران قصره...**" [4]، وكيف للرمال أن تحكي، فهنا شخصت الروائية الرمال وجعلتها إنسان بلسان، وذلك من خلال صياغتها في صورة بيانية مفعمة الخيال، لتكون رواية "أبركان" بعيدة عن العالم الواقعي كل البعد، لتأخذنا الرواية إلى مشهد آخر تحكي فيه الأم لابنتها عن كيفية زواجها بوالدها " **مللت من الوحدة وأردت أن أتزوج، فقمت بتلاوات خاصة**

---

[1] الرواية، ص5.

[2] الرواية، ص8.

[3] الرواية، ص ص11، 12.

[4] الرواية، ص14.

قرأتها على قطعة جلد وجدتها أسفل الماء الكامن تحت طبقة الرمال وعلى إثرها، وصل والدك وبعد اليوم الثالث من صلاتي..." [1]، ليكون طلب الزواج هنا غريبا مختلفا عما هو سائد ومألوف، وذلك بقيام الأم بصلوات خاصة على الجلد، الذي وجدته في أسفل طبقة الماء الكامن تحت الرمل، وهنا تجدر بنا الإشارة إلى غرابة الموقف وكيف للماء أن يكون تحت رمال الصحراء، ليظهر زوجها بعد استمرار صلواتها لثلاثة أيام، وتضيف قائلة: " **فما فعلته فقط هو أن استدعيت رجلا وُلد من الموت لأحي به ويحي بي**"[2]، والغريب هنا زواجها من رجل وُلد من العدم، وهو نتيجة فكرة خطرت في بالها من شدة مللها فلم يكن زواجا عاديا، أو عن حب وبعد حكايات الأم عن حياتها التي لا تخلو من الخيال، أخبرت ابنتها عن سر خرسها "...**فنطقت وأخبرتني بأن خرسي يعود إلى غضب جدي مني يوم وُلدت، فشق لساني إلى نصفين بشفرة من شفرات وردة رملية**"[3]، ليتجسد هنا البعد العجائبي في شق اللسان بشفرة وردة رملية، والمعروف أن إحداث شق لا يكون إلا باستعمال آلة حادة، إضافة إلى غرابة موقف الجد من حفيدته وحقده عليها، وهي لا تزال في المهد، وتنتقل بنا أحداث الرواية إلى زواج البركان بحبيبته "هنان" " ... **وخرجت من حزنها على من فقدته وفقدها، إلى فرح البركان الذي كسب شقها بقوة الانجذاب، وأنجب به أبناء لا تغيب عنهم الشمس إلا عندما يديرون لها ظهورهم...**" [4]، وغياب الشمس مقترن باستدارة أبناء البركان لها بظهورهم، فالروائية هنا لا تلبث أن تغوص بنا في عوالم ميتافيزيقية، وأحداث مجنونة، وكل حدث أغرب من الآخر، وتتوالى العجائب في الرواية " حلت **عليها اللعنة لأنها حملت بمفردة وليس بسبعة، ولا عشرة، فانكمشت شيئا فشيئا حتى اختفت وجنينها... فمسختها القدرة العليا وإياه إلى بذرتين منكرتين**

---

(1) الرواية، ص16.

(2) الرواية، ص ن.

(3) الرواية، ص17.

(4) الرواية، ص19.

بلا أصول تنسب إليها وعليها"[1]، إن قراءة نور لقراطيس والدها يكشف لنا الكثير من الخبايا ومنها انكماش الملكة تينهنان وابنها إلى بذرتين بسبب حملها المدهش إذ أنها حملت بمفردة وليس بسبعة ولا عشرة، لتدفعنا هذه الوقائع إلى طرح تساؤلات كثيرة، ودخولنا في استفهامات لا نجد لها أجوبة من شدة التخييل والتعقيد الذي نلمسه، والذي يمنحنا الرغبة في الاصطدام أكثر بمثل هذه الوقائع، " **وبعد هذه اللعنة، التي أصابته في أحاسيسه، عاد البركان إلى حالته الأولى؛ خمد، وبدأ. وبأذنية راح يقرأ كتابا بصفحات بيضاء، بحجم السماء، ويتمتم بصلوات العفو والغفران. فحل الهدوء حينها... وظهرت جبال الهقار وكنوز تحتها...**" [2]، مسافات لا حدود لها بين الحقيقة والخيال، بركان بأذنيه يقرأ صفحات بيضاء بحجم السماء، لينتج لنا من خلال صلواته جبال الهقار، عجيب لا تفسير له، قوة في التجريب، أحداث لا يمكن تصديقها، بعدها تأخذنا الرواية إلى ولادة الملكة بجلوسها على الكرسي، واجتماع الوزراء والخدم، ليصرفوا نظرهم عن الملكة إلا عميان البصيرة " **وعوض فتح ركبتيها، فتحت ذراعيها، وخرج من صدرها ولي العهد**"[3]، فحتى طريقة الولادة كانت غير متوقعة، إذ يولد ولي العهد من الصدر بفتح الملكة ذراعيها خلاف جميع النساء، وهنا تستمر الرواية بخوض حرب ضروس على عقل القارئ، وتخرق أفق توقعه، وتمارس تشويشا جميلا عليه، يستصيغه ولا يمل منه، وبعد ولادة الولي " **قامت الملكة وألقت نظرة على شريكها فلم تجد منه غير جلده، فطوته بحزن أمام الملأ، وحملته وانصرفت بخطوات ثابتة إلى جناحها، ووضعته في خزانتها**"[4]، وبهذا جف زوجها ولم يبق منه سوى جلده، فطوته واضعة إياه في خزانتها، وكيف لرجل مكتمل النمو أن يوضع في خزانة؟!

---

(1) الرواية، ص ن.

(2) الرواية، ص20.

(3) الرواية، ص30.

(4) الرواية، ص31.

وتسير في ركب الأحداث لتصل بنا إلى اكتشاف أن " **ظلة ليست ابنتها، ولا هي ناطقتها الرسمية وإنما هي ظلها الذي جعلته مجسدا لينطق بلسانها العاجز عن النطق**"[1]، ظلة تلك التي كان الجميع يظن أنها ابنة الملكة، وأخت أبركان، يتضح لنا أنها مجرد ظل جسدته الملكة لينوب عن لسانها الأخرس، وكأن الروائية تستمتع باللعب على أوتار الحقيقة، وتدورها كيف ما تشاء، ومثل ما تملي عليها قريحتها العجيبة، وكأنها تكتب من منطقة اللاشعور واللاوعي ثم ينطلق أبركان في رحلة البحث عن الحقائق التي لطالما أخفتها عليه أمه " **وبدأ ابن تين الحديث بلسانه إلى جلده... الحقيقة منكرة إلى أن أعرفها! وممن سأعرفها**"[2]، ومن المعلوم أن حديث الإنسان يكون مع الآخر أو مع نفسه، لكن الرواية تصدمنا بحديث أبركان مع جلده! أكيد أن **ضاوية كربوس** تريد من القارئ أن يعيش نفس حالتها العبثية، وأن تشعر بالقشعريرة عند قراءة ما بدر من مخيلتها، وهكذا نجد أن الأحداث في الرواية يكسرها طابع العجائبية التي تخرج أفعال الأشخاص من طابع المعقول إلى اللامعقول ومنه " **تفتح فمها ولا تقول شيئا، فيرى لأول مرة لسانها الذي يشبه لسان أفعى**"[3]، وهنا تدمج الكاتبة صفات حيوانية في جسد إنسان، فتتكون لنا وقائع أسطورية خارقة مبهرة إلى أن تصل بنا الرواية إلى "...**تريده أن يفتح الخزانة ويلمس جلده المطوي فيها والذي نسيه كما نسي مستقبله**"[4]، وهذا ما يدفعنا إلى أن نعود بأدراجنا لنستذكر واقعة الملكة تين حين طوت جلد شريكها (زوجها) في الخزانة على اختلاف ما ترويه الآن بأن ذلك الجلد يعود إلى أبركان نفسه، هذا التعتيم في الأحداث والضبابية التي تلتبس بها يشكل لنا لوحة خرافية بامتياز.

تواصل الخرساء البحث في قراطيس أبيها " **أنا مخلوقة من حبر، هذا ما تشير إليه قراطيس أبي أو ربما أكون صفحة في كتاب لا بداية له ولا نهاية، كم هو صعب أن يكون**

---

(1) الرواية، ص43.

(2) الرواية، ص45.

(3) الرواية، ص48.

(4) الرواية، ص52.

المخلوق لعبة في يد قلم متمرد ينصب خياله له فوق رمال على ورق"[1]، ففكرة كون الإنسان مخلوق من حبر، أو كونه صفحة في إحدى الكتب، هو خرق للعادة وتمرد على قوانين الطبيعة والخلق، وتسترسل في حديثها " **نزل إلى البحر وأخذ معه شبكة في ظاهرها تبدو صغيرة الحجم، وغاص إلى القعر، واصطاد من هناك وهما كبيرا اختصره إلى حجم الكف**" ثم " **عاد يترقب جلده الذي بدأ ينشف من كثرة ما تعرق وثار، وراح ينفصل، شيئا فشيئا، عن جسده بطريقة متكاملة**"[2]، وظفت الكاتبة مصطلحات متداولة شائعة الاستعمال مثل (الوهم، الكف) ثم حملتها بطاقات ايحائية ودلالية لا متناهية، لتدخل بذلك القارئ في حلقة من البحث والتنقيب عن الحقيقة دون التوصل إليها، هذا ما يمنح الحدث الروائي حيوية وجاذبية " **كانوا بحجم البحر قد امتلأ بهم إلى آخره فتحول بهم إلى صحراء فحلقت الرمال بهم... لم يبق من البحر إلا الماء العذب وقد استقر في باطنها...**" [3] فعندما ألقى البركان بحممه على العرش والرعية اتجهوا نحو البحر كلاجئين إليه، فاحتواهم وتحول بهم إلى صحراء مما ينتج لنا علاقة ضدية (البحر/ الصحراء)، وتتوالى الأفعال المأسطرة " **خرج أبركان من النافذة بتواطؤ مع سرير الملكة الذي كان مزودا بأجنحة، واستكشف أجواء المملكة وحده من كل النوافذ؛ نافذة نافذة**"[4]، فمن أغرب الغرائب أن يتفق السرير كشيء أو كجماد مع كائن حي، مما يثري ويوضح الجانب الإبداعي المتميز لدى الروائية.

وبتوغلنا أكثر فأكثر في الأحداث، نكتشف بأن " **أبركان جمع من كل أجزاء والدها حفنة أو جزء ثم قتله رميا في فوهة حليفه البركان**"[5]، والمدهش في الأمر، أن أب تين ليس إنسانا وإنما مجموعة مشكلة من تضاريس وبراكين ورمال، والذي قام أبركان بقتله، وحرر البنات من

---

(1) الرواية، ص54.

(2) الرواية، ص56.

(3) الرواية، ص59.

(4) الرواية، ص72.

(5) الرواية، ص80.

الرقص ليبث الغيرة في نفس تين حتى تخضع له وتكشف عن وجهها ومفاتنها إذ أن " **بنات هنان بلغن من القرون ما بلغن مما جعل موقع شقوقهن يسمو إلى صدورهن... ولتبعدهن عن طريقها قامت بإعطائهن مفتاح سفينة الأمل، وأرسلتهن إلى بابها الواقع بين المصيبة وعكسها**"[1]، فالتخييل هنا يتمثل في تجسيد المحسوسات من أمل وحزن وفرح وغيرها إلى أشياء ملموسة.

من خلال متابعتنا لسير الأحداث يتضح لنا البناء الأسطوري، إذ أن هذه الرواية تأخذ من الأسطورة طبيعة حدثها، وكيفية سير الحكاية، فهي صورة لعالم عجائبي سحري متوغل في أعماق الخيال.

_ الزمن:

يعتبر الزمن في الرواية من أهم المواضيع، وأصعب المقولات التي تتصل بالسرد وتتحكم في سيرورته، فهو يشكل مع المكان إطارا موحدا بوجهين مختلفين وذلك لتحكمها في نقل الأحداث وأفعال الشخصيات، وقد أولى الدارسون عناية كبيرة بالزمن الروائي الذي شغل فكرهم بحكم تشعب دلالته، فالزمن هو " **خيط وهمي مسيطر على التصورات والأنشطة والأفكار**"[2] إذ لا يمكن سرد الأحداث دون وضعها في الإطار الزمني الذي يتحكم في مسارها، ذلك أنه "**يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها والرواية فن الحياة، فالأدب مثل الموسيقى فن زماني، لأن الزمان هو وسيط الرواية: كما هو وسيط الحياة**"[3]، وهنا يتفاعل الزمن في البنية الروائية ويحكم نسيج أحداثها، فمثلما تسير الحياة وفق نمط زمني كذلك الحال بالنسبة للرواية، ويتخلل الزمن السرد ثم يعلن سطوته على باقي

---

(1) الرواية، ص82.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2005، ص179.

(3) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص36.

العناصر الأخرى، بحيث تستمر باستمرار حركته وتتوقف بسكونه، فالرواية " **تركيبة معقدة من قيم الزمن**"[1]، وذلك من خلال ما أحدثته ظاهرة التجريب على عناصر البناء الروائي برُمَّتها، فقامت بزعزعة حركية الزمن، ولم يبق في حركية خطية كما كان سابقا ومن هنا بدأت "**تنهض بنية الخطاب الروائي على خلخلة الزمن وترتيبه السردي الذي يمثل فعالية التلاعب الزمني في الرواية من خلال عملية الانتقال من الحاضر إلى الماضي، أو القفز إلى الأمام في خطوات متلاحقة نحو المستقبل لسرد حدثٍ سيقع فيه فيما بعد**"[2]، وهنا أصبح الروائي يكسر الزمن، ويتلاعب به من خلال عدم احترام خط سيره التسلسلي فيكون في الحاضر ثم يعود إلى الماضي ليقفز إلى المستقبل دون التقيد بسيرورته، وهذا ما يضفي عليه جمالية وفنية ليعطي للقارئ متعة ورغبة في القراءة، " **فالبدء بالاستباق والرجوع إلى نقطة البدء، وضمن الاستباقات نجد أنفسنا أمام مفارقات زمنية استرجاعية واستباقية، والشيء نفسه حتى عندما يكون الترتيب... كل ذلك يسهم في تكسير هذه الخطية التي تجعلنا نتابع زمن الخطاب ونحن في أقصى درجات التوتر**"[3]، فقد أتاحت الكتابة التجريبية للروائي فرصة العبث بالزمن كما يشاء ليحدث بذلك خرقا جميلا في ثنايا الرواية.

إن تتبعنا لرواية "**أبركان**" في مسارها الزمني نجدها متشظية من بدايتها، إذ أن الروائية ابتدأت روايتها من النهاية، وهذا مخالف تماما لنمط سير الزمن التسلسلي، وذلك باستعمالها لمختلف التقنيات الروائية المعاصرة ونذكر منها:

1. الاسترجاع: ينتقل فيه الكاتب من سرد الأحداث في حاضرها، إلى تذكر وقائع جرت في الماضي القريب أو البعيد، ليكون بذلك الاسترجاع " **مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق. وهذه المخالفة لخط الزمن تولد داخل**

---

(1) أ. مندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص75.

(2) محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، ص151.

(3) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص58.

الرواية نوعا من الحكاية الثانوية"[1]، ونجد هذه التقنية مدرجة بكثرة في رواية "أبركان" حيث تقول: " **أذكر يومها كم أرهقهم التواصل معي**"[2]، فنجد هنا الخرساء استذكرت يوم واجهت الشرطة صعوبة في التواصل معها نتيجة خرسها، كذلك نجد استرجاع اليوم الذي سألت فيه أمها عن قصتها مع أبيها أبركان، وعن مجريات لقائهما، وكيف أنها تشبه قصتها وحبيبها أبركان، ويتجلى ذلك في قولها " **كانت قد أخبرتني بصوتها الجوهري عندما سألتها بالإشارة عن قصتها معه والتي تشبه قصتي وأبركان في جانب ما مع اختلافهما في النهاية**"[3] إضافة إلى تذكرها ليوم سؤالها لأمها عن سبب خرسها قائلة "**يومها أذكر أني سألتها أيضا وأجابتني أخيرا عن سبب صمتي الأبدي فنطقت وأخبرتني بأن خرسي يعود إلى غضب جدي مني يوم ولدت**"[4]، والملاحظ أن جُل استرجاعات الشخصية الروائية كانت استذكارا لما تروي لها أمها، إذ نجد توظيفا كثيرا لهذه التقنية الجديدة التي تمنح الزمن اتجاها مغايرا لخط سيره المعتاد، كذلك نلمس استذكار الخرساء للأحداث التي كانت تمنعها فيها أمها من الاقتراب من مكتب والدها الذي يحمل الكثير من الأسرار المخفية، فتقول: " **قبل أن تغادرنا أمي كانت تمنعني من الدخول إلى ذلك المكتب لتخفي عني أمرا ما**"[5]، لتواصل الخرساء استذكاراتها من حين إلى حين، فتكسر الملل والجمود السردي وتتابع بقولها " **كانت أمي تقول بأن والدي أسمر اللون أو أزرق مائل إلى السمرة**"[6]، وهنا تعود البطلة بذاكرتها إلى الماضي حين كانت تصف لها والدتها شكل أبيها الغريب، كما تعود لاستذكار اللحظات التي قضتها مع حبيبها أبركان فتقول " **الأوقات التي قضيتها مع أبركان لا يمكن أن تكون من إبداع أحد، كانت من أجمل لحظات**

---

(1) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي_ انجليزي _ فرنسي، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص18.

(2) الرواية، ص7.

(3) الرواية، ص15.

(4) الرواية، ص17.

(5) الرواية، ص20.

(6) الرواية، ص32.

حياتي رغم نهايتها المؤلمة، ملمس بشرته يسمو بروحي، وأنفاسه تنعشني"[1]، ومنه فتقنية الاسترجاع تكسر سرد الأحداث المملة المحشوة، وتمنح للرواية نفسا آخر تجعل القارئ من خلالها يضع نفسه موضع الأحداث.

2. الاستباق: ومن التقنيات أيضا نجد آلية الاستباق التي يقوم فيها الروائي بتوقع ما سيأتي، واستشراف أحداث ما ستحدث في المستقبل، إذ يعد " **مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد... ويتخذ الاستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبأ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل**"[2]، وهو عملية تسمح بالتنبؤ وإعطاء تخمينات حول ما سيقع لاحقا، أو الإشارة إليه مسبقا، لكن ليس بالضرورة حدوث ما ينتظره القارئ في النهاية.

وعند قراءتنا لرواية **ضاوية كربوس** ارتطمنا بالعديد من الاستباقات الزمنية ونجد هذا واضحا في قولها " **سيكون عظيما وسيحدث تغييرا في المملكة التي لم يطرأ عليها أي تغيير منذ وجدت**"[3]، وهنا تستبق الروائية الأحداث، بتوقعها لميلاد ملك عظيم يكون سببا في إحداث تغييرات في مملكة الصمت، كذلك تستشرف الروائية بقولها "**الكثير من المسؤوليات والحمم تنتظره لكي يطلق سراحها إلى فوق ليشكل تضاريس ستدعى فيما بعد هقارا**"[4]، فالكاتبة تنبؤ بتشكيل مكان ما يطلق عليه اسم الهقار حسب توقعاتها، ونجدها تقول في موضع آخر " **سيجد الحياة تنتظره بواقع حقيقي وجميل، ابن أبركان سيكون من أسعد المخلوقات**"[5].

ونلاحظ أن جلّ الاستشرافات التي قدمتها لنا الكاتبة تبدو وكأنها ستحدث فعلا، وكأنها ليست مجرد استباقات فقط، ونلمح هذا في قولها أيضا " **ينجب القارات السبع ومن ضمنهن**

---

(1) الرواية، ص ص 54، 55.

(2) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص15.

(3) الرواية، ص30.

(4) الرواية، ص18.

(5) الرواية، ص55.

ابنته تين التي ستنجبه ليحب أمها التي لم تلدها بعد وسيعيد ما كان من أجل ما كان قبلا ثم من أجل ما سيكون لكي يكون ثانية"[1]، إذ تتوقع الروائية إنجاب أبركان للقارات ولابنته التي ستنجبه هي الأخرى لكي يحب أمها التي لم تولد بعد، استشرافات عجيبة خيالية، وكأنها حقيقة ستصير فعلا، إلى أن تقول " **وفي الطبعة السابعة سيبتلع الأيقونة السابعة وستكتمل عنده ألوان الطيف الأبيض التي ستنتج عنها الصفحة البيضاء في أبركان**"[2]، استباق خيالي إن صح التعبير وتلاعب لا مثيل له بالزمن، إذ يبتلع أبركان الأيقونة التي ستشكل ألوان الطيف الأبيض عنده، والتي تخلق الصفحة البيضاء في ابن البركان ومنه فامتزاج الزمن بالخيال يعطينا مغامرة روائية تعج بالدهشة وتدخل القارئ في متاهة يتوغل في عمقها شيئا فشيئا، وقد يتداخل كل من الاستباق والاسترجاع في آن واحد، ليعود الكاتب إلى الخلف، ثم يستشرف ما سيقع، نحو قولها " **أعرف حتى من لم يولد بعد، وأعرف من ولد من قبل، ومن سيموت فيها ذاك الشهر أيضا، ومن مات قبل قرون**"[3]، هذا التذبذب بين الماضي والمستقبل، يمنح للقارئ متعة التذكر ومتعة الانتظار والتطلع إلى معرفة ما إذا كانت تلك التخمينات حقيقة في آخر المطاف أم لا.

وما يمكن قوله أن آليتي الاسترجاع والاستباق تزيد من جمالية الكتابة الروائية، فلا تبقى مجرد اجترار لأحداث متسلسلة مملة، فذلك الانتقال والقفز هو ما يعطي الرغبة في متابعة أحداث الرواية الشيقة.

3. تعطيل السرد: يلجأ الروائيون إلى أساليب متعددة يقومون من خلالها بتعطيل زمن الحكي، ومن بين هذه الآليات نذكر:

---

(1) الرواية، ص93.

(2) الرواية، ص93.

(3) الرواية، ص15.

1.3. المشهد: تقوم تقنية المشهد على إبطاء عملية السرد في الرواية، إذ أنه " **المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق**"[1]، ليكون المشهد بذلك حواريا يوقف حركية الزمن، ويستغرق وقتا معينا ويبطئ سيرورته، فيحدث نوعا من الخرق والخلخلة السردية، ورواية "أبركان" فيها مثل هكذا تقنية، نستشف هذا من خلال قولها "... **وقد وضعت نفسي في طريقه ليسألني، فقال:**

_ هل سمعت عن طفل ضاع عن والديه أو تخلوا عنه قبل أربعين عاما؟ فأجبته بأن الرجال السمر لا يتخلون أبدا عن أبنائهم وأردفت بأنه يبحث في المكان الخطأ"[2]، وفي هذا المشهد الحواري تعبير عن استفهامات يطرحها أبركان (والد الخرساء) على والدتها، ليساهم بذلك المشهد في إيقاف زمن السرد وتدفقه المستمر نحو الأمام، إضافة إلى مشهد آخر في الرواية حيث يقول فيه " **وبدأ ابن تين الحديث بلسانه إلى جلده:**

_ الحقيقة منكرة إلى أن أعرفها! وممن سأعرفها؟ من أخت أعرفها؟ أو من عرش تنازلت عنه؟ أو من أم خرساء؟ أو من جلد مطوي في خزانتها؟"[3]، لنكشف هنا حوار أبركان مع جلده وهو مشهد عجائبي، يريد فيه البطل معرفة حقيقته المخفية عنه، فكان حواره على شكل أسئلة، هذا ما أدى إلى تعطيل سيرورة الزمن الحكائي.

كذلك نجد مشهدا في موضع آخر يتمظهر في الرواية كما يلي: "... **إن الأفاعي لا تتكلم ولكنها تفعل ما تريد. يزداد غضبه ويعيد السؤال:**

_ من هو أبي؟

_ ترد بالإشارة إليه. يتزايد غضبه. ويتطاير شرره ويعيد طرح سؤاله بطريقة أخرى:

_ من هو زوجك؟ من الذي اقترب منك للحب وأنت بلسان مريب؟

---

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ط، 1990 ، ص78.

(2) الرواية، ص16.

(3) الرواية، ص45.

_ تعيد الإشارة إليه. يدور حول نفسه، وكأنه يبحث عن شيء، أو يحاول التحكم في غضبه الجامح، ويسألها:

_ من هو والدك؟

ترد عليه بنفس الإشارة، فتزداد حيرته أكثر ويشتد غضبه"[1]، حوار يدور بين الابن وأمه التي لا تتكلم ولا ترد عليه إلا بالإشارة، في محاولته لأخذ الحقيقة من لسانها الذي يشبه لسان أفعى، يحتدم النقاش في هذا المشهد الذي يكون حلقة وصل تتساوى فيه سرعة الحكي وسرعة القراءة، فتكسر الروائية بذلك خطية الزمن الجامدة، ونعطي مثالا آخر حيث تقول فيه: "**وبينما هي تتفقده، وتطمئن عليه، بش لها وسألها:**

_ ما قصتي؟ لا تتركيني في حيرة!

نظرت إليه، وقالت تجيبه:

_ سأخبرك بكل ما أعرفه، لكن حين يحين الوقت"[2]، وهنا تقدم لنا الروائية مقطعا حواريا بين أبركان وحبيبته السرابية، التي ترفض كشف وجهها وتضاريس جسدها له، وفي جل المشاهد المقدمة نجد أن أبركان دائما يكون موضع البحث عن أجوبة لأسئلته، ثم إن في المشهد يحتجب الراوي لتحل محله الشخصيات وتتكلم بلسانها ولهجتها، ليقل بذلك الوصف، ومنه فالمشهد آلية تجريبية لها دلالتها وقيمتها الزمنية.

2.3. الوقفة (الاستراحة): أو ما يسمى بالوقف " **وفيه تقف وتيرة السرد وسرعته: ليبدأ الوصف... دون أن تتقدم أحداث القصة**"[3]، إذ ينتقل الروائي من سرد الأحداث إلى الوصف، فتتوقف حركية الزمن والأحداث، كما أنه " **أبطأ سرعات السرد، وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية والوقف لا يصدر حدثا لأن الحدث يرتبط دائما**

---

(1) الرواية، ص ص 48، 49.

(2) الرواية، ص66.

(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن_ السرد_ التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص123.

بـالزمن... وينطبـق الوقـف علـى المقـاطع الوصـفية"[1]، إذن فهـذه التقنيـة متعلقـة بمـا يدرجـه الروائي من وصف في الرواية، ولا يشتمل على أية حدث لأن هذا الأخير مرتبط ارتباطا وثيقا بالزمن.

ونقف على أهم الوقفات الوصفية التي جاءت في رواية أبركان، ومن ذلك قولها: "**عنـدما أنظر إلـى المرآة أرى شكلي يشبه العقلاء من البشر، إلا شعري المجعد الطويل، أمـا بـاقي وصفي فلا يختلف، عيون عسلية، وجهي بيضاوي وأنفي منتصب كخيمـة تظلل علـى شفتي الـرقيقتين الـداكنتين**"[2]، وتردف قائلـة " **أخـواتي يشـبهنني فـي كـل التفاصـيل إلا الطـول، هـن قصـيرات جـدا يـبلغن ركبتـي إذا وقفـت إلـى جـانبهن، أمـا إذا جالسـتهن فـلا يجلسـن ويـبلغن كتفـي**"[3]، تزين الروائيـة أحداث الروايـة بوقفـات وصـفية، تستعملها كاستراحة من عمليـة السرد فتتباطأ بذلك سرعة الحكي، وهذه الوقفات لا تمت بصلة إلى الأحداث، فنجد الكاتبة تستطرد في الوصف، إذ تصف شكل الخرساء التي تمتلك شعرا مجعدا، وعيون عسلية، وطول فاره...الخ كما تصف أخواتها القصيرات جدا، وبالتالي قامت الكاتبة بوصف شخصياتها، ومنه مكنت هذه الاستراحات الروائية من إجهاد الزمن وتعطيله.

4. **تسريع السرد:** يعمد الكتاب إلى تسريع السرد الذي ينقسم بدوره إلى آليات منها:

1.4. الحذف (القطع، الإسقاط): يعتبر من الآليات التجريبية التي يستعملها الروائي للتلاعب بالزمن، والقفز من فترة إلى فترة أخرى، حيث يقول فيه **جيرار جينيت** " **لنتحدث قليلا عن الحذف ولا نقصد هنا طبعا إلا الحذف بمعناه الحصري، أو الحذف الزمني، مهملين تلك الإسقاطات الجانبية التي احتفظنا لها باسم النقصان فمن وجهة النظر الزمنية، يرتد تحليل المحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة**

---

(1) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص175.

(2) الرواية، ص33.

(3) الرواية، ص ن.

مشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد)" [1]، والحذف إذن هو تقنية تختص بتقليص زمن الحكي، وذلك بإسقاط فترة زمنية سواء كانت قصيرة أو طويلة دون ذكر ما جرى فيها من أحداث، وبالتالي يقوم الروائي هنا بتسريع حركة السرد إما بالإعلان عن الحذف بشكل صريح مباشر نحو (بعد أيام، توالت، السنين...)، أو دون التصريح به بالانتقال من مرحلة إلى أخرى فينتج بذلك خلخلة زمنية.

أما إذا عدنا إلى رواية "أبركان" الرجل الأسمر، فنجد ذلك جليا في قولها "... **وعلى إثرها، وصل والدك وبعد اليوم الثالث من صلاتي**"[2]، إذ قامت الكاتبة بتسريع الحكي في مدة قدرها ثلاثة أيام من صلواتها التي ستمنحها زوجا يعينها على وحدتها، حيث إنها أسقطت أحداث ثلاثة أيام لأنها لا تخدم سردها، كذلك قولها "**وفي الوقت الذي تكمل الخرساء رحلتها الطويلة إلى الصحراء على متن حلم أخرق مكتوب بحبر حقيقي على صفحة بيضاء، لا تنتبه لما حولها... فقط منكبة تقرأ وتقرأ ما كتب لسنوات**"[3]، كذلك هنا استغنت ضاوية كربوس عن السنوات التي ظلت فيها الخرساء تقرأ قراطيس والدها دون تحديد كم سنة استغرقتها مكتفية بعبارة "لسنوات".

ومنه يساعد الحذف في اختزال الأحداث الكثيرة التي لا يستطيع الزمن الروائي لملمتها كلها، إذ يقتضي ذلك من الروائي سرد أيام وشهور عديدة، ولهذا يلجأ الكتاب دائما إلى إلغاء التفاصيل الكثيرة وإعطاء لب السرد.

2.4. الخلاصة (التلخيص، الإيجاز): وهي تقنية تستعمل أيضا لتسريح عملية السرد، والتي " **تبرز عدم التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، فالروائي يقوم بتلخيصها**

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص117.

[2] الرواية، ص16.

[3] الرواية، ص41.

عدة سنوات من حياة الشخصية في بضعة أسطر أو صفحات، إذ يقوم بمسح سريع للأحداث فيعرضها لنا مركزة ومكثفة وموجزة"[1]، إذن فالخلاصة اختصار لأحداث جرت في بضعة أسطر أو فقرات أو صفحات، وتختلف عن الحذف في كون هذا الأخير يستغني عن مجريات الأحداث في الفترة التي أسقطها، خلاف الخلاصة التي تختصر ما جرى من أحداث ووقائع، ونقف عند هذه التقنية في الرواية من خلال قولها " **لم تعد تهتم سوى بالبحث عن الحقيقة والحقيقة هي خرسها، والدفء والقرطاس ونور ورمال وجبال.. تتجه صباح اليوم الموالي إلى الشاطئ لتكمل القراءة**"[2]، حيث اختصرت الكاتبة حقيقة نور في بضع كلمات هي (الخرس، الدفء، القرطاس، نور، الرمال، الجبال) وتكمل بعد ذلك سردها للأحداث، أيضا نجد تلخيصها لحياة الخرساء وأبركان وأمها بقولها " **كنت أنام في حضنك وتنام في حضني وكنت تعلم أنك أبي، وتعلم أنك قدمت إلي لتولد بجلد جديد، لتعيد عيش حبك مع أمي هنان ولو في الوهم والخيال**"[3]، وهنا قلصت الروائية حياة أبيها وأمها هنان في سطرين، وقد عمدت الروائية إلى هذه التقنية لتفعيل سير الأحداث وزيادة سرعتها.

إلى جانب ما وظفته الروائية من تقنيات زمنية تجريبية، أدرجت زمنا أسطوريا لا يُحسب باليوم أو الشهر أو السنة، وإنما بعدد الرقصات، فلم تخلو العجائبية حتى في الزمن في رواية "أبركان" ومن ذلك قولها " **وأمرها بالعودة إلى عنوانها الذي قدمت منه لتستلم عرش جدها الذي رفضته، وذلك في أجل لا يتعدى مليون رقصة ترقصها أخواتها في العدم**"[4]، ثم تكمل قائلة " **الوقت الذي قوامه مليون رقصة، يكفي ويزيد لكي تلد وتربي من يروض عرشها،**

---

[1] نجاة صادق الجشمعي: التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ج1، مركز الوطن العربي "رؤيا"، مكتبة دار حورس للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، ط1، 2017، ص31.

[2] الرواية، ص28.

[3] الرواية، ص92.

[4] الرواية، ص25.

ويرثه من بعدها"[1]، ومن الخارق للمألوف في الرواية أن الزمن يمضي بحسب عدد الرقصات، فقد أمرها جدها بالعودة لاستلام عرشه في أجل لا يتعدى مليون رقصة من رقص أخواتها في العدم، كذلك نلمح ذلك في قولها " **فآخر ما رَووا له أنه مكتوب في ما تركه أجدادهم الأولون أنه في رقصة من الرقصات الحارة قبل أن يكونوا أو يكون البحر، جرحت الملكة_ في ذلك العهد الذي لم تصبح فيه ملكة بعد_ جرحا عميقا في إحساسها المرهف**"[2] وهنا أُخبر أبركان بأن تكوّن البحار كان في رقصة من الرقصات الحارة عندما جرحت الملكة في إحساسها المرهف، فبكت بكاء أسطوريا، ومنه تكون البحر من دموعها، يضاف إلى ذلك قولها " **قد قارب ابن تين على الأربعين رقصة، قوي قلمه واشتد، ولم يستمتع به إلا في الخيال**"[3]، لتعد الروائية سنوات الولادة بعدد الرقصات إلى أن تقول "**ورحلتي إلى الصحراء ما تزال طويلة، ساعات تعد بالرقص والرقص بدأ يتمهل، وكأنه في لحظة ما سيعود ملفتا إلى الوراء ليعيدني إلى حيث انطلقت**"[4]، كسر وتشظي في زمن الرواية، خرق دائم لتراتبية الزمن، وتكمل في ثورتها التي أعلنتها على الزمن فتقول " **فقد أعطاها والدها البارد دائما، مهلة أقصاها ألف ألف رقصة ترقصها بناتها في العدم**"[5]، وتنهي الروائية مسيرتها المعادية لتراتبية الزمن بوضع البداية كقفلة الرواية، ومنه نتوصل إلى أن مجريات ووقائع الرواية من بدايتها إلى نهايتها كسر وخرق مستمر لا متناهٍ لخطية ومسار الزمن التراتبي المستقيم، فالكتابة المعاصرة تقوم على تجريب تقنيات مغايرة، والتمرد على الكلاسيكي الممل.

---

(1) الرواية، ص26.

(2) الرواية، ص38.

(3) الرواية، ص44.

(4) الرواية، ص62.

(5) الرواية، ص64.

_ المكان:

شغل المكان حيزا واسعا في الدراسات الأدبية والنقدية، نظرا لكونه تيمة بارزة، لها إسهام فعال في بناء النص الإبداعي " **والحال أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد إنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية**"[1]، فهو الفضاء الذي يجمع بين مختلف مكونات الحكي، ولا يمكن عزله عنها، لارتباطه الوثيق بها، إذ أنه يشكل " **عنصرا مهما وضروريا في النص الروائي، فهو _ببساطة_ الوعاء الذي يحتوي الشخصيات وتدور في فلكه، فالشخصية الروائية لا تحقق تواصلها السردي إلا بالارتباط القسري بالمكان الذي توجد فيه**"[2]، هذا ما يمنح للمكان خصوصية بقدرته على احتضان عناصر السرد إذ لابد أن يكون لكل رواية مكان تدور فيه أحداثها، وتتحرك داخله شخوصها لكي يتعايش القارئ معها وكأنها واقع، كما أن "**ظهور الشخصيات ونمو الأحداث هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، ليس هناك بالنتيجة أي مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال**"[3]، وبالتالي نلحظ التداخل الكبير بين المكان والمكونات الحكائية الأخرى، فلا توجد أحداث أو شخصيات دون مكان، كما لا يوجد تشكيل للمكان دون أن تدور في فلكه أحداث يجسدها الأبطال، ومن هنا " **يمكن اعتبار المكان بناء يتسم تشكيله اعتمادا على ملامح ومميزات الشخصيات وطبائعها، وهذا ما يساعد على تجاوز المكان الهندسي إلى المكان الشعري الذي يحمل دلالات متنوعة تنسجم مع البناء العام للرواية**"[4] ليكون بذلك بناء الفضاء الروائي متصلا ومتعلقا بسلوكيات الشخصيات وهندامها ومظاهرها الجسدية، الأمر الذي يتيح لنا رسم مكان مجازي من خلال ما يحتويه من ايحاءات معبرة

---

(1) حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء_ الزمن_ الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، د ت، ص26.

(2) محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، ص147.

(3) صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية مدن الملح، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص53.

(4) المرجع نفسه، ص55.

متجاوزين بذلك الحيز المكاني الموجود، " **فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا فيه مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة**"[1]، وبهذا يمكن للكاتب المبدع خلق مكان بأبعاده وصفاته وزقاقه وأركانه، وذلك بمخيلته التي تجعل القارئ يندمج مع ذلك المكان وكأنه حقيقة موجودة فعلا، ومن المعلوم أن الأمكنة تختلف وتتباين " **فالفضاء المكاني مزيج من القرى والمدن/ السهول والجبال والوديان والبحار/ البيوت والمضافات، الشوارع والمحاكم والدوائر والثكنات العسكرية والأبراج والكنائس، فضلا عن أماكن متنقلة كالسيارات والطائرات والدبابات وغيرها الكثير مما يمكن أن يحصى من الأمكنة الواقعية والمتخيلة**"[2]، وبالتالي تتعدد الأمكنة سواء كانت واقعية كما هي موجودة، أو متخيلة وذلك من خلال ابتكار الكاتب لعوالم مغايرة وأماكن لم يسبق لها وجود ولا تماثل ما نراه من فضاءات في الواقع، وهذا ما يزيد من روعة العمل الروائي، وإقبال القارئ عليه نتيجة لشغفه الدائم على ارتياد المغامرة واكتشاف العجيب المدهش وكل هذا برز بشكل ملحوظ من خلال حركة التجريب التي طغت على الكتابات الروائية المعاصرة ما أنتج لنا تعبيرا على مستوى المكان، وأعطته طابعا مخالفا ومعنى مختلف عما كان سائدا في الروايات التقليدية ذلك أن " **المكان يتصل عادة بالوصف، في حين يتصل الزمان بالسرد، حيث إن الوصف يتميز بالسكون بينما يتصف السرد بالحركة والتطور، ومع هذا فإن الكثير من الروائيين يمزجون بين الوصف والسرد**"[3]، ومنه أصبح للمكان حركية وديناميية، إذ لم يعد يقتصر على حيز جغرافي مستقل لا يلعب ذلك الدور الكبير في النص الروائي، وإنما بات عنصرا سرديا لا يمكن الاستغناء عنه ولا يمكن بتاتا كتابة رواية دون مكان و" **تبقى هذه الأماكن تعيش معنا في عزلتنا ومع خيالنا وأحلامنا وشعورنا**"[4]، فالأماكن تذكرنا بكل ذكرى وتفصيل عشناه في حياتنا، وأول ما نتذكره من مجريات الأحداث هي الأماكن التي

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1984، ص74.

(2) محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا ، ص148.

(3) صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية مدن الملح، ص53.

(4) الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص12.

وقعت فيها، ومنه أضحت الرواية المعاصرة ترسم لنا أماكن يظن القارئ لوهلة أنه يعيش في زمن تلك الرواية، وذلك نتيجة إبداعه اللامتناهي في بناء الأمكنة.

إن ظاهرة التجريب وما أحدثته من تجاوزات وانقلابات على الأنماط التقليدية وما شهدته من خرق لمختلف العناصر الروائية، أنتج لنا أنواعا متباينة من الأمكنة منها **المكان الواقعي** وهو " **المكان الذي نحيا ونمارس فيه مختلف أعمالنا ونشاطاتنا**"[1]، فهو " **الإطار الذي تقع فيه الأحداث**"[2]، إذن يتصل المكان الواقعي اتصالا مباشرا بحياتنا اليومية، وما نقوم به من أعمال وممارسات، ويكون مجسدا على أرضية الواقع أي موجود فعلا.

أما **المكان الخيالي** فهو ذلك المكان " **الذي تتأسس فضاءاته من مخيلة القاص، ويستمد أبعاده من رؤيته الفنية في علاقته مع الواقع**"[3]، وهنا ينتج لنا المبدع فضاءات روائية من محض خياله، واضعا أبعادها وكل ما فيها من خلال فنيته وما يراه ملائما ومتماشيا مع الواقع الذي يعيشه، حيث أن " **القاص في هذا النوع من المكان يبني أسراره من وحي مخيلته ويتمرآى للقارئ على وفق ما يرسمه وينسجه... حيث يُعد هذا المكان هروبا من الواقع ولجوءا إلى الحلم والخيال لعلهم يجدون فيه العزاء والتعويض عن الأشياء التي لم يستطيعوا افعلها في الواقع**"[4]، وبذلك يكون مكان الرواية هنا مكانا قائما في خيال المبدع ليرسمه القارئ بعد ذلك في مخيلته، ويلجأ الروائيون إلى هذا النوع من الأمكنة لأنهم وجدوا المتسع والحرية في بلورة أفكارهم التي يحصرها الواقع، وبهذا اختاروا الهروب من الحقيقة والغوص في الحلم والغريب تعبيرا عن نقائص حدّت من إبداعهم، وتعويضا عن أمور لم يكن بإمكانهم تجسيدها في الواقع، كما نجد أنواعا أخرى من الأمكنة إذ " **تنطلق الرواية العربية**

---

(1) محمد جواد البدراني: شعرية المكان في قصة ما بعد الحداثة/ سكان الهلاك لثامر معيوف أنموذجا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص101.

(2) إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001، ص174.

(3) المرجع السابق، ص104.

(4) المرجع نفسه، ص105.

أساسا من الاختلاف في فضاءاتها السردية بين أماكن مألوفة، مفتوحة يمكن أن يكون حميما يحتوي في زواياه وأركانه ذكريات الإنسان السعيدة، وأماكن غير مألوفة معادية ومغلقة تكون انعكاسا لنفسية الأديب المضطربة أو الحزينة"[1]، وهنا تتخلل الرواية أماكن مفتوحة توحي بالسلام والطمأنينة، قضى فيها الإنسان لحظات سعيدة من حياته ، وكل ركن من أركان هذه الأماكن يحمل في طياته ذكريات جميلة، تدفع الإنسان إلى تذكرها، لكن قد يكون المكان المفتوح أيضا محطة سلبية تكشف النزاع الحاصل في نفسية الإنسان، كما نجد في العمل الروائي أماكن مغلقة ضيقة، وهي بمثابة مرآة عاكسة لحالات المبدع المضطربة والقلقة، وفي الغالب نجد أكثر الأشخاص ينعزلون في أماكن منفردة مظلمة للهروب من الواقع، أو عند تذكرهم لما يؤلمهم، لكن هذه الأماكن قد توحي بالأمان والسكينة مثل البيت العائلي، لتكون المكانية بذلك " **الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة**"[2]، سواء أكانت هذه الذكريات جميلة أم معادية.

تتعدد الفضاءات المفتوحة والمغلقة في العمل الروائي، ليكون " **الحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي المجهول، كالبحر، والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة... أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة... وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها**"[3]، وفيها يجد الشخص نفسه حرا في تنقلاته، نظرا لمساحاتها الشاسعة، ويستطيع الإنسان أن يمد عينيه لمسافات بعيدة، معبرة عن صراع أو ارتياح بينها وبين الإنسان الموجود فيها.

---

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

(2) غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص6.

(3) مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكايات بحار_الدقل_المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 2011، ص95.

تقدم لنا الكاتبة أمكنة كثيرة في الرواية في رواية " **أبركان**" تبدأ أولا بالأماكن المفتوحة التي لم توظف غرض البعد الجغرافي فحسب، وإنما تحمل دلالات تخرج إلى عوالم اللامعقول ونعرض هذه الأمكنة كالتالي:

الجنوب: وهو مكان واسع مفتوح يرمز إلى التخلف وصعوبة العيش فيه، حيث تتجه الخرساء في رحلتها إلى الجنوب وبحثها عن حقائق، لطالما قرأتها في قراطيس والدها " **كلما اتجهنا نحو الجنوب كلما اقتربنا من الحقائق**"[1]، فهذا المكان يشغل حيز مهم لدى البطلة، إذ يمثل الحيز أو المحيط الذي تعثر فيه على ما تريد، فقد استخدمت الكاتبة هذا المكان ذات بعد أسطوري، إذ تحول الجنوب وما يحتويه من كثبان رملية وسلاسل جبلية إلى أماكن تختبئ داخلها حقائق كل العالم، فـ " **تضاريس الصحراء الرملية تخضع للتغيير بينما تحافظ جبال الهقار على ثباتها**"[2]، فنور الخرساء خاضت رحلة طويلة في صحراء الجنوب وتضاريسها وصولا إلى تمنراست وهو المكان الذي يقع في قلب الصحراء الجزائرية، أين حطت بها الرحال.

تمنراست: مكان مفتوح يقع في الجنوب الجزائري، يرمز إلى مكان التقاء "تين" بزوجها "**قابلته في تمنراست موطني، كان أزرقا اللون مثل سكان المنطقة لكن لم يكن منهم، كنت وما زلت أعرف جميع أبناء الرمل، حتى بعد ما غادرت الصحراء إلى هذه المنطقة البعيدة**"[3]، حيث شغلت تمنراست ومناطق الجنوب حيزا كبيرا في الرواية.

السوق: مكان مفتوح يدل على البيع والشراء والرزق، يمثل في الرواية المكان الذي تسترزق منه البطلة ووالدتها " **بينما أنا في السوق في أحد الممرات، كنت أجلس أسترزق مما**

---

(1) الرواية، ص5.

(2) الرواية، ص ن.

(3) الرواية، ص15.

صنعت يداي تحت جدار يحميني من أشعة الشمس"[1]، كما ورد الجدار في الرواية كمكان ضمن السوق تحتمي فيه من ضربة الشمس.

البحر: هو مكان مفتوح، يتميز بالتناقض مع الصحراء كمكان استخدمته الكاتبة في الرواية، يمثل المتعة والرفاهية للبطلة " **كانت قبل أيام تتنعم _رغم القسوة التي تعيشها مع أمها تينهينان_ بالبحر وزرقته. كانت صديقة الأمواج، نور الخرساء، حفيدة الصحراء صادقت البحر وصادقها**"[2]، وهذا يدل على حبها للبحر رغم ولادتها في أرض الصحراء التي تتميز بشدة الحر، كذلك يمثل البحر مكانا مهما لدى الرعية وملكتهم التي حرمتهم من الاقتراب منه وأحلت ذلك على ابنها " **وتحل لابنها ما حرمته عليهم وعلى أولادهم الذين يموتون شوقا لاستكشاف هذا الأزرق الممتد أمام أعينهم... والذي كان في يوم من الأيام داخل عين ملكتهم**"[3]، وهنا يخرج البحر من معناه الحقيقي والواقعي إلى العالم الأسطوري، الخيالي، بعد أن تكوّن البحر من دموع الملكة بعد أن بكت بكاء أسطوريا على الشاطئ، فنشأت البحار والمحيطات وخرجت منه الصدفات السبع التي تشكلت من خلالها الرعية، فالبحر هو مصدرهم وعنوانهم الأول الذي ولدوا منه، وهنا تبرز أسطرة المكان واختلافه عن البحر في الحقيقة ويظهر ذلك في قول الروائية: " **... وشاهد أبركان الحاكم وهو يحمل الصدفات السبع ورعيته تتبعه، وهم هاربون من الحمم متجهون نحو البحر كلاجئين إلى أصلهم وعنوانهم الأول**"[4] وبهذا يمكن القول أن البحر تعددت دلالاته وايحاءاته، بين كونه مصدرا ومكانا للخوف والرعب والموت، بالإضافة إلى الأمر العجيب فيه هو تعرضه للجفاف ومعاقبة الرعية بالاحتواء والخنق ولذا فهو يخرج من واقعيته للتحليق في عوالم لا وجود لها على أرض الواقع، وقد احتل هذا الأخير الحيز الأكبر إلى جانب الجنوب في احتوائه للأحداث.

---

(1) الرواية، ص7.

(2) الرواية، ص10.

(3) الرواية، ص45.

(4) الرواية، ص59.

جبل الأسكرام: مكان مفتوح، يتميز بالصعوبة والطرق الوعرة وهو المكان الذي نزلت إليه "تين" عند التقائها بزوجها لأول مرة " **... تركته لأعود إلى أسفل جبل الأسكرام عبر ممر أرضي لا يعرفه غيري وتعمدت جعله يلحق بي، فقد أثاره كوني مستورة تماما لم ير مني إلا ما سمعه من صوتي...**" [1]، فهو مكان غريب تتخيله الكاتبة وتصفه بطريقة عجيبة.

السطح: هو مكان مفتوح فوق الخيمة، صعدت إليه الخرساء بعد إفاقتها من نومها فوجدت المكان قد تغير من حولها، حيث تقول: " **صعدت إلى السطح فإذا بالمكان حولي قد تغير ولم يعد نفسه الذي نزلت به...**" [2].

أما " **الحديث عن الأماكن المغلقة هو حديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته كغرف البيوت، والقصور... فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف**"[3]، فيكون المكان المغلق ضيقا محصورا محدد المساحة، معروف المعالم، يبث الأمان أو الرعب في النفس.

ومن أمثلة الأمكنة المغلقة في الرواية نذكر:

الحافلة: مكان مغلق يحمل عدة دلالات، فهي تعتبر الوسيلة التي تنقلت فيها نور وأشعرتها بالتعب لطول الطريق، " **السفر الطويل عبر الطريق السريع ورائحة الحافلة، سبّبا لي دوارا وتعبا شديدين**"[4]، فالحافلة تجوب بها الطريق دون توقف، وهذا ما يبرز في الرواية، هاربة من الماضي كله باحثة عن حقيقة لطالما أتعبتها.

---

[1] الرواية، ص16.

[2] الرواية، ص6.

[3] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار_ الدقل_ المرفأ البعيد)، ص43.

[4] الرواية، ص5.

الخيمة البلاستيكية: مكان يتميز بالانغلاق، وهو المكان الذي توقفت فيه الخرساء وارتاحت من سفرها الطويل، فبعد تعب شديد، نامت نومة عميقة لم تستفق إلا بعد أن أخذت ضربة شمس، جعلتها تستيقظ وتخرج، لتجد نفسها ضاعت في الصحراء الشاسعة، إذ تقول: "**هممت بفتح باب الخيمة البلاستيكية فإذا بالرمال تدخل من أعلى، فاتحة لأشعة الشمس طريقا أو مسلكا**"[1]، وتظهر عجائبية هذا المكان في ضياع الفتاة داخله بعد أن دخلت في سبات دام طويلا، وهنا تتاص مع قصة أصحاب الكهف التي أوردها القرآن الكريم في سورة الكهف، والتي تحكي لنا عن الفتية الذين فضلوا الإسلام واتباع أوامر الله ورفضهم الشرك به فلما آووا إلى الكهف دخلوا في سبات طويل لا يعلم مدته إلا الله، ودليل ذلك قوله تعالى: ﴿**وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا** ﴿٢٥﴾﴾[الكهف/ 25]، وهنا نجد أن الكاتبة وظفت تتاص مع التراث الديني.

القصر: مكان مغلق، يدل على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الشخص، وهو يرمز إلى الثراء، الرفاهية، الحياة الرغيدة، الملك والسلطة ويظهر هذا في الرواية من خلال شخصية أبركان حبيب نور الخرساء، إذ تقول: " **تعديت حدودي عندما اخترقت أسوار حديقته وذهبت معه إلى قصره المخفي وأهديته قلبي...**" [2]، فهو يعتبر المكان الذي التقيا فيه العاشقين وعلى العموم فالقصر رمز للمكانة الرفيعة التي يتميز بها ذلك الشخص.

البيت: من الأماكن المغلقة، وهو المكان الآمن للإنسان ومكان الاحتماء والاستقرار، فهو الحضن الذي يعيش فيه الشخص أحزانه وآلامه وأفراحه، ولذا نرى بأن البيت من الأماكن التي تواترت في الرواية، إذ يمثل البيت المكان الذي تعيش فيه الخرساء مع والديها وأخواتها الست " **وعلى أية حال لم يسبق أن طرق باب بيتنا أحد، لا بائع حلوى عندما كنا صغيرات ولا**

---

[1] الرواية، ص6.

[2] الرواية، ص11.

خطابا عندما كبرنا"[1]، يظهر البعد العجائبي على هذا البيت في كونه لا يدخله أحد لا إنسانا ولا حيوانا، وحتى السقف المهترئ لا تصب منه قطرات المطر.

المكتب: مكان مغلق، يرمز للقراءة والاطلاع ويتمظهر في الرواية من خلال مكتبة أبركان والد الخرساء، المملوءة بالكتب والقراطيس، التي كانت نور تبحث فيها عن حقائق الأمور "**قررت أن أدخل مكتبه أقلب في دفاتره وصفحاته عسى أن أعرف من هما البذرتان اللتان رمت بهما الريح الظالمة إلى حيث سينموان غريبين عن بعضهما**"[2]، فالمكتب يمثل للخرساء محل مختلف الحقائق الخيالية التي تريد الوصول إليها.

مملكة الصمت: مكان مغلق لا يوجد في الواقع، صممته الروائية من مخيلتها في الرواية من خلال الملكة "تين" والرعايا والخدم الذين يقطنونها، يتكون من عدة طبقات، تلد ابنها أبركان، حيث يكبر الولد في هذه المملكة، إذ تقول الروائية "**بدأ الولد يكبر ويتعلم الكلام بالهمس. وأثناءها أُخبر بأنه ممنوع رفع الصوت في مملكة الصمت التي سيرثها**"[3]، والغريب في هذه المملكة أنه ممنوع سماع الأصوات فيها وكل من يسكنها يتكلم عن طريق الهمس فقط فبعد أن ولدت الملكة أبركان أمام الجميع إذ " **اجتمعوا قبالتها وهي على كرسي الولادة**"[4] حيث لم تلد كبقية النساء مما أثار بلبلة في وسط الرعية وراحوا يبلغون هذه الأفكار لابنها مما جعل أبركان يقف ضدهم، حيث تحالف وتواطأ مع سرير الملكة ويظهر ذلك في قولها "**خرج أبركان من النافذة بتواطأ مع سرير الملكة الذي كان مزود بأجنحة**"[5]، وللسرير بعد عجائبي خرج من سماته الواقعية المعروف فيها بالسكون إلى الحركة والطيران كونه يملك أجنحة.

---

(1) الرواية، ص13.

(2) الرواية، ص20.

(3) الرواية، ص35.

(4) الرواية، ص30.

(5) الرواية، ص72.

ونخلص في ختام دراستنا التطبيقية إلى أن التجريب قد مس مختلف البنى السردية للرواية من زمان وشخصيات، وأحداث... الخ، فرواية "أبركان" أنتجت لنا كل ما هو مغاير ومخالف للقاعدة الكلاسيكية من بدايتها إلى نهايتها، مما يعطينا صورة واضحة عن أسلوب الكاتبة وسعة اطلاعها وجرأتها في الكتابة من خلال توظيفها للخيال، مما صبغ روايتها بصبغة تجديدية لنصل إلى أن الروائية أبدعت في توزيع الأمكنة على الحيز الجغرافي، وأعادت طرح الأسئلة المتصلة ببطش التاريخ والهوية عن طريق الذاكرة، التي ساهمت في ملأ ثغرات النص الروائي وقد تجسد كل هذا عبر خرس الشخوص .

خاتمة

من خلال ما سبق ذكره في هذا الموضوع نتوصل إلى النتائج الآتية:

– مصطلح التجريب من المصطلحات التي يصعب ضبطها، وتحديد مفهوم مانع جامع لها، وذلك لطبيعته الفضفاضة، ويمكن القول بأن التجريب خرق للقوانين الثابتة التي تقيد العملية الإبداعية، وتجاوز مستمر لها.

–انتقل التجريب إلى ميدان الأدب والرواية مع الفرنسي **إميل زولا** من خلال روايته "**الرواية التجريبية**"، بعد أن كان متعلقا بالعلوم المخبرية، إذ حاول **زولا** دراسة جنس الرواية بأسلوب علمي، وإسقاط الدقة والصرامة العلمية عليه، وأنه على المبدع الفنان أن يتعامل مع إبداعه بموضوعية، لكن **إيميل زولا** لم يوفق بنسبة كبيرة في هذا الأمر، لأن الفن الروائي متصل بمشاعر وأحاسيس الفرد وخواطره التي لا يمكن للعلم احتضانها.

– تتميز الرواية الجديدة بتمردها على القوالب الجاهزة والسائدة، والقفز على الثوابت فهي اختراق مستمر للمألوف المعتاد المكرر، وذلك بارتيادها عالم التجريب.

– التجريب الروائي نوع من أنواع اللعب على القواعد الصارمة والثورة عليها، إذ يقوم الكاتب بابتداع أساليب وإجراءات حديثة لجذب القارئ وإمتاعه، وكسر أفق توقعاته فيكسر خطية الزمن والمكان، ويتلاعب بالشخصيات، ويراوغ في سرد الأحداث لينتج في الأخير عملا فنيا جميلا يستصيغه القارئ ويبحر به إلى عوالم مغايرة.

– ارتاد التجريب الروائي عوالم المساءلة والبحث، فنجده بارزا في مختلف الميادين منها التراث الذي غدا التجريب يضفي عليه صبغة تجديدية حداثية ليكسر الجمود الذي كان يعتريه، ويبث فيه الحياة بأسلوب مغاير، كما نلمس حضور التجريب في المواضع الحساسة في المجتمع والتي لا يمكن المساس بها، فقام بكسر الطابو أو ما يعرف بالثالوث المحرم (الجنس، سياسة، دين)، وذلك بتعريته للأساليب السياسية المراوغة، وفضحه لدعاة الدين، كما تتميز الرواية التجريبية المعاصرة بتوظيفها للأساطير، وكل ما هو عجائبي وبذلك يدفع المتلقي إلى الانبهار وإثارة دهشته وحيرته، باعتماده على عوالم غريبة متخيلة وشخصيات فوق طبيعية تزيد من جاذبية العمل الروائي.

– تعتبر رواية "أبركان" مثال يحتذى به في رسم معالم الرواية المعاصرة، بما احتوته من مظاهر التجريب، هذا الأخير الذي مارس تمردا ملموسا على شكل ومضمون الرواية، ومن بين الآليات التي أفرزها، نجد: تشظي الزمن وقياسه بعدد الرقصات كما وظفت أماكن خيالية، نحو: مملكة الصمت، السرير المتحرك، بالإضافة إلى التشظي في الأحداث وخلخلة تسلسلها الزمني، كما خرقت القاعدة ومكنت الشخصية الروائية من ممارسة عدة أدوار في رواية واحدة.

ملحق

ملحق

ضاوية كربوس: سيرة ومسيرة(*)

ولدت الروائية "**ضاوية كربوس**" في **06 أفريل 1979**، بـ**آيت عجيسة ببجاية**، كان مستواها قبل اثنا عشرة سنة، سادسة إبتدائي، تزوجت في سن مبكرة وأسست عائلتها، ثم قررت إكمال دراستها مع ابنتها الوحيدة، وأثناء تواصلنا مع الكاتبة أخبرتنا بتفاصيل عن حياتها الشخصية قائلة:" **تزوجت في سن مبكرة في السابعة عشر من عمري، ربة بيت لا أخرج منه إلا مع محرم إلى أن قررت تغيير حياتي وبدأت بالدراسة وتعلمت استعمال الكمبيوتر**"، كما تحدثت لنا عن هواياتها المفضلة قائلة: " **أحب الأشغال اليدوية، الحياكة التقليدية والخياطة، الطبخ من جهة ومن جهة أخرى حب الاطلاع والوقوف عند منابر العلم والعلماء، ومن جهة ثالثة أعشق العمل الخيري**"، تحصلت على شهادة البكالوريا سنة **2016** بعد انجازها لأول عمل روائي، ولم تكن الرواية شغفها الأول، وإنما بدأت قريحتها الأدبية مع فن القصة، وهذا ما أوردته الكاتبة في حديثها " **في بدايتي كنت مشدودة إلى القصص التي كنت أسمعها حول الكانون على ضوء سراج الزيت.. الحكايات القديمة عن لونجة وبقرة اليتامى... سمعتها كما جيل زمان وأخذت منها العبر وأجبت الحكي.. ثم بدأت أكتب خواطر ثم مذكرات حتى جاء اليوم الذي كتبت فيه روايتي الأولى بتشجيع صديقة لي**"، تحصلت على شهادة ليسانس إعلام سنة **2019** مع دراسة ثانية ماستر سمعي بصري حاليا **2020/ 2021**، نالت الجائزة الثالثة للنص المسرحي عن مسرحية "**الكاملة**"، والجائزة الثانية للنص المسرحي "**بندير واغزن**"، تمتلك عدة مهارات أهمها:

- الاتصال والتواصل.
- صناعة محتوى يوجه الرأي العام.
- الكتابة والتحرير.

(*) وصلتنا هذه المعلومات من خلال محادثة أجريناها مع الروائية عبر المسنجر، يوم 06/13/ 2021، على الساعة 16:00 مساءً.

ملحق

- قراءة أبعاد مضامين السمعي البصري.
- استخدام الكمبيوتر
- ناشطة في مواقع التواصل الاجتماعي.

ومن اهتماماتها الأخرى:

- ناشطة في ميدان الثقافة والأدب.
- ناشطة جمعوية

- **من انجازاتها:**

- كأديبة أصدرت رواية " **عودة برج ايفل إلى آيت عجيبة**" سنة **2017.**
- رواية "**أبركان**" سنة **2019.**

ملخص الرواية [1]

عنوانها "**أبركان**" وتعني الأسمر

قسمت الكاتبة الرواية إلى حلقات كلما ضاقت أصبح الخيال أعمق، بدأت بالحلقة الأولى وعنونتها **النهايـة**، فيها قصة فتاة خرساء بلا بطاقة تعريف، ولا أعمام ولا أخوال تعيش مع أمها التي تسببت في خرسها، وضعت قطعة جمر على لسانها يوم استقرت في شمال الجزائر بعد هروبها من تمنراست، عاشتا غريبتين تبيعان سلال الحلفاء، ولا أحد يعلم عنهما شيئا، وكانت الأم كلما شعرت بأن ابنتها الخرساء ترغب في أمرها، تقول لها أن الأمر سهل جدا، ما عليك سوى تخيله، تخيلي بأنك تعرفين القراءة والكتابة، تخيلي بأنه لديك أخوات ولديك والد، وعائلة كبيرة.

[1] ضاوية كربوس: رواية أبركان، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، ط1، 2019.

ملحق

أما الحلقة الأخرى، روت فيه ما تراه نور في غيبوبتها، ويصبح فيها الخيال أعمق وهو: فتاة خرساء تعيش مع والدها الملثم ووالدتها المغطاة كليا وأخواتها المنغوليات اللاتي لا يتوقفن عن الرقص، تلتقي الخرساء حبيبا عند الشاطئ، أبهرها بسِماره يوم خرج من بين الأمواج فأمسكها من قلبها، واصطحبها إلى قصره الغريب، قصر ملك نسيته الموت، أطلقت عليه بينها وبين نفسها اسم أبركان على اسم والدها، ولما علمت أمها بتلك العلاقة ماتت من الغضب، ولأنهم غرباء لم يكن هناك من يدفنها، انتظرت الخرساء جدها القادم من تمنراست ليأخذ والدتها لدفنها هناك ... أتى وأخذها دون أن تنتبه، وفي المكان الذي كانت ممدة فيه جثة والدتها، خرج صوت يتحدث بأهوال وأهوال، مما جعل الخرساء تدخل في رحلة بحث عن الحقائق بدورها، فقررت أن تدخل مكتبة والدها الغريبة، وأخذت منها قرطاس تقرؤه علّها تفهم ما قاله ذلك الصوت...

وهكذا دخلت الكاتبة بالرواية إلى حلقة أضيق بخيال أعمق، أين تقرأ الخرساء قراطيس والدها التي تروي قصة ملكة خرساء أيضا واسمها "**تين**"، تم نفيها إلى صفحة بكت فيها بكاء أسطوريا، تكونت البحار... وخرجت منها رعيّة وأسست مملكة... وتنتظر هناك أبركان الذي يحل بسريرها كرجل مكتمل النمو بجلد رضيع تعتني به اعتناءً شديدا في ظل دهشة رعيتها التي حكمتها لقرون... وهكذا قوي جلده وأخبرت رعيتها بأنه قادم لتنجب منه ولي العهد... كلما انتفخ رحمها كلما فرغ الرجل الذي لم يبرح سريرها منذ حلّ به...

ويوم ولدت من صدرها كان قد تلاشى هو كليا، ولم يبق منه غير جلده، أخذته وطوته ووضعته في خزانتها، ولم تشرح لأي أحد... كان لديها ناطقتها الرسمية التي جسدتها من ظلها، وهي من تقوم بالتواصل مع الرعية والشعب...

كبُر الولد في مملكة الصمت، وبدأ يبحث عن حقيقته ويتساءل من هو والده ومن يكون... فكانت الملكة حريصة على أن لا يغضب، وتأخذه إلى البحر لتخفض حرارته لأنه

ملحق

إذا غضب سيجف جلده، وسيخرج منه، وإذا خرج سيصبح في صفحة أخرى بتخلصه من جلده...

في مقطع من الرواية قالت على لسان أبركان ابن الملكة "تين":

ما أتعسني لدي والد بجلد أفعى وأم بلسانها.. لأن أمه عُوقبت قبل نفيها إلى تلك الصفحة بشق لسانها إلى نصفين...

وهكذا حتى نهاية أحداث وقعت في غيبوبة "نور"، أين التقت الأوجه "نور"، "تينهنان" "أبركان"، الصحراء، وتنتهي المتاهة السردية، وتعود إلى الحلقة الكبرى خارجة من المتاهة لتعلن عن القفلة، وأسمتها البداية، حيث تصحو شابة في الأربعين من العمر من حمى أصابتها، تصحو على صوت شيخين يناديانها نحن جديك أفيقي، وصوت آخر يناديها "اتبعني أهديك لسانا ناطقا.." تصحو وتقوم متبعة الصوت، وتبتعد عن الديار في الصحراء إلى مسافة لا يمكنها العودة منها في تلك اللحظة التي يأتيها فيها المخاض... تسند ظهرها مستلقية على الرمال وتنظر في الشمس، وتصرخ أبركان ماذا فعلت بي أيها الملعون... تلد ابنتها، تضعها على صدرها لترضعها بعدما قطعت الحبل السري بأسنانها، وربطته بخصلة من شعرها واستسلمت الموت... بعد أيام وجد الطفلة شيخين طاعنين في السن، أخذاها ورباها وهي خرساء، وهكذا كلما بلغت الأربعين تصاب بالحمى، وتدخل عوالم غريبة (الرواية)، وتصحو منها على صوت يناديها أي اتبعيني أهديك لسانا حقيقيا...

ويبقى مضمونها مشكل من الخيال، النار، الماء، الحياة، الغباء، الملك، الأنوثة الذكورة، والهباء، والصمت... الخ.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

_ القرآن الكريم.

أولا: المصادر

1. ضاوية كربوس: رواية أبركان، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، ط1، 2019.

ثانيا: المراجع

_ المراجع العربية:

2. أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، د ط، 1998.
3. أحمد مرشد: مبادئ التحليل الأدبي، الاستكشاف الجمالي لمعالم النص الشعري، الأصيل للطباعة، حلب، سوريا، ط1، 2009.
4. أيمن ثعيلب: تقنيات التجريب الروائي عند صلاح والي فتنة الأسر أنموذجا www.hashiri.net، نوفمبر 2004.
5. إبراهيم أحمد ملحم: في تشكل الخطاب الروائي، سميحة خريس، الرؤية والفن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
6. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015.
7. بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.
8. بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.

9. بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، المغرب، ط1، 2005.

10. حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء_الزمن_الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، د ت.

11. حسين المناصرة: ثقافات نقد الرواية العربية، دار المقدسية، حلب، سوريا، ط1، 1999.

12. حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

13. خالد الغريبي: شعر التجريب في الخطاب الروائي التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2005.

14. خالد محمد عبد الغاني: اضطراب الشخصية، دراسات في نموذج الرواية الغربية، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

15. عبد الرحمان منيف: الكاتب والمنفى، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

16. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

17. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

18. سعيد يقطين: القراءة والتجربة في الخطاب الروائي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

19. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

20. سناء سلمان العابدي: الشخصية في الفن القصصي والروائي عند سعدي المالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

21. سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، ط2، 1985.

22. سيد شوقي، محمد سلمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، بتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

23. صالح فخري: في الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، ط1، 2010.

24. صبري حافظ: التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984.

25. صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، وادي النيل، القاهرة، ط1، 2005.

26. ليلى عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، مصر، د ط، د ت.

27. عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.

28. عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2004.

29. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2005.

30. عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.

31. محمد العابد الجابري: التراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1991.

32. محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة آنفويرانت، فاس، المغرب، ط1، 1999.

33. محمد برادة: التعدد اللغوي في الرواية العربية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، د ط، 1996.

34. محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، مايو 2011.

35. محمد داني: التجريبية والحداثة في الرواية،، دراسة لرواية مقهى البيزنطيين لشعيب حليفي، ط1، 2016.

36. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002.

37. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.

38. محمد عبد المطل: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ليبيا، د ط، 2001.

39. محمد عبد الوهاب: ثريا النص _مدخل لدراسة العنوان القصصي_ سلسلة الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1955.

40. محمد علي مومني: الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2009.

41. محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

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

43. نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين علي باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

44. نبيلة إبراهيم: الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد، 1979.

45. نجاة صادق الجشمعي: التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ج1، مركز الوط العربي "رؤيا" مكتبة دار حورس للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، د ط، 2017.

ـ المراجع المترجمة:

46. إلياذ مرسيا: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991.

47. باربرا لاسوتسكا_ بشونباك: المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، المركز المصري العربي، مصر، د ط، 1999.

48. تزيفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1994.

49. جورج لوكاتش: الرواية، تر: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

50. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المناهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

51. غاستوف باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

52. كلود برنارد، عن بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

53. أ. مندلاو: زمان الرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

54. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، د ت.

_ الرسائل الجامعية:

55. حفيظة لحرش: متاهة السنن في الرواية المغاربية المعاصرة "إبراهيم الكوني _ أنموذجا"، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة جيلالي لياس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017/ 2018.

56. سامية حامدي: التجريب السردي في الرواية المغاربية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، تخصص أدب حديث، جامعة الحاج لخضر باتنة1، الجزائر، كلية اللغة والأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017/ 2018.

57. العلجة هذلي: التجريب في الفن المسرحي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، تخصص أدب عربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2016/ 2017.

58. عبد القادر عواد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، آليات السرد والتشكيل، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في النقد المعاصر، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011/ 2012.

59. نوال بومعزة: التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، رسالة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، السنة الجامعية 2011/ 2012.

60. هدى شويبي: مظاهر التجريب في رواية " البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب جزائري، جامعة 08 ماي 1945 قالمة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2017، 2018.

61. عبد الواحد رحال: التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مكملة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي_ أم البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، السنة الجامعية 2014/ 2015.

_ الدوريات والنوادي:

62. إبراهيم مواهب: قراءة نقدية، آليات التجريب وتحولات الخطاب السردي في رواية "الرجل الخراب" لعبد العزيز بركة ساكت، منتدى الرواية، المنصة الرقمية لمناقشة ومدارسة الروايات السودانية، الندوة رقم03، السبت 06/27/ 2020.

63. جابر عصفور: التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلة فصول، مجلد 13، العدد4، ج1، 1955.

64. حسين عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، ع2، مج3، 2007.

65. حفناوي بعلي: تجليات ن. س إليوث في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، مجلة التواصل، عدد 8، جوان 2001.

66. زهيرة بولفوس: ملامح التجريب في الأدب الإبرهيمي، مقالة "الشباب الجزائري كما تمثله لي الخواطر نموذجا"، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 8_ 4، المجلد ب، ديسمبر 2017.

67. سهام ناصر، رشا أبو شنب: مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 36، العدد05، سوريا، 2014.

68. الطاهر أحمد مكي: الرواية الجديدة في فرنسا، مجلة الهلال، القاهرة، مارس 1977.

69. عائشة العشي: السرد الحداثي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة علوم اللسان، عدد خاص بمؤتمر الأدب والسينما، مخبر علوم اللسان، جامعة الأغواط، 6، 7 مارس 2016.

70. عز الدين المدني: الأدب التجريبي: أسسه وغايته، مجلة الفكر، تونس، العدد3، 1 ديسمبر 1969.

71. محمد أمنصور: عن العباس عبدوش وراوية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي، الذاكرة الموشومة لعبد الكبير الخطيبي و"حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيلطو أنموذجين، مجلة الخطاب، العدد 4، منشورات تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، جانفي 2009.

72. معطف حسيبة: الرواية الجزائرية وأفق التجديد الروائي، مجلة العلامة، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد الخامس، جوان 2018.

ـ المعاجم:

73. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين والتعاضدية العمالية الصغيرة، صفاقس، تونس، د ط، 1986.

74. إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1، ط1، 1972.

75. ابن منظور (أبو جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، مادة (جرّب)، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1، ط1، 1972.

76. أحمد بن فارس بن زكريا القزويني: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مادة (ج.ر.ب)، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

77. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية عربي إنجليزي فرنسي، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأول: التجريب الروائي وسياقاته	
1. التجريب في المفهوم اللغوي والاصطلاحي	10
1.1. لغة	10
2.1. اصطلاحا	11
2. التجريب وتعدد المصطلح	14
1.2. التجريب/ التجاوز	14
2.2. التجريب/ المغايرة	14
3.2. التجريب/ الشذوذ	15
4.2. التجريب/ الأصالة	16
5.2. التجريب/ التغريب	16
6.2. التجريب/ الحداثة	16

فهرس الموضوعات

3. بدايات التجريب وإرهاصاته	17
1.3. التجريب والمسرح	17
2.3. إميل زولا والكتابة التجريبية	20
4. مسارات الرواية وتحولاتها	22
1.4. مفهوم الرواية	22
2.4. التجريب الروائي	25
5. مظاهر التجريب الروائي	29
1.5. توظيف التراث	31
2.5. الثالوث المحرم	33
3.5. تذويت الكتابة	35
4.5. تهجين اللغة	36
5.5. الأسطورة والبعد العجائبي	37
الفصل الثاني: مظاهر التجريب في رواية "أبركان"	
1. عتبات النص	42

فهرس الموضوعات

_ العنوان	42
_ الغلاف الخارجي	44
2. بنية النص الروائي	45
_ الشخصيات	45
2.1. الشخصيات النامية	47
3.1. الشخصيات المسطحة	51
_ الأحداث	55
_ الزمن	61
1.3. تقنية الاسترجاع	62
2.3. تقنية الاستباق	64
3.3. تعطيل السرد	65
1.3.3. المشهد	66
2.3.3. الوقفة	67
4.3. تسريع السرد	68

فهرس الموضوعات

1.4.3. الحذف	68
2.3.3. الخلاصة	69
_ المكان	72
خاتمة	83
ملحق	86
قائمة المصادر والمراجع	91
فهرس الموضوعات	101
الملخص	106

الملخص

الملخص

تتمحور هذه الدراسة الموسومة بعنوان: "**مظاهر التجريب في رواية أبركان لضاوية كربوس**" حول البحث والتنقيب، ومحاولة

الكشف والإلمام بالقوالب التجديدية التي اكتسحت عالم الرواية المعاصرة، فكان بحثنا منظما في خطة منهجية تقوم على مقدمة وفصلين: فصل نظري خصصناه للتنظير لظاهرة التجريب، يتوزع على مبحثين، أدرجنا في المبحث الأول المفاهيم اللغوية والاصطلاحية للتجريب والتي تبرز آراء النقاد والباحثين.

كما تطرقنا إلى تداخل هذا الأخير مع غيره من المفاهيم، ومن أمثلة ذلك: التجاوز المغايرة والحداثة، بالإضافة إلى رصدنا لبدايات التجريب التي كانت مع المسرح الإغريقي لنتناول بعد ذلك كيفية انتقال مصطلح التجريب إلى جنس الرواية مع إميل زولا في مؤلفه المعنون "الرواية التجريبية".

أما في المبحث الثاني: فوسّعنا مجال بحثنا إلى تتبع مسارات تحول الرواية وما خاضته من تغيرات فبعدما كانت مجرد نقل للوقائع والأحداث كما هي بطريقة فجة، أصبحت اليوم تمتاز بالتحليق في الخيال الجامح، ولغة محملة بالرموز والايحاءات المشفرة، ثم ختمنا الفصل النظري بالحديث عن مختلف مظاهر التجريب الروائي، نحو: استلهام التراث بأنواعه، خرق الثالوث المحرم (الجنس، السياسة، الدين)، تهجين اللغة، الخيال، الأسطورة...الخ

أما الفصل التطبيقي: فقمنا من خلاله بإبراز مختلف عناصر السرد الروائي، وما طرأ عليها من تحديثات وذلك باختيار رواية "أبركان" كنموذج لدراستنا باعتبارها إحدى الروايات المعاصرة، التي تزخر بمظاهر التجريب، حيث جاءت أحداثها غريبة وشخصيات خارقة وفوق الطبيعية، إضافة إلى التشظي في الزمن، وخلق أمكنة لا معقولة، وخير مثال على ذلك: البحر الذي تشكل من دموع الشخصية.

الملخص

وفي الأخير انتهت الدراسة إلى خاتمة مفادها أن التجريب ظاهرة حداثية جعلت الرواية تنحو منحى آخر ومنحتها صفة جديدة بتبنيها لكل ما هو مخالف ومغاير.

الكلمات المفتاحية: التجريب، رواية، أبركان، ضاوية كربوس، التجاوز، الحداثة الخيال، السرد

الملخص

Résumé:

Résumé cette étude, intitulée: "les aspects d'expérimentation dans le roman Aberkane de "Daouia Karbous" porte sur la recherche et l'exploration, et la tentative de découvrir les matrices innovantes qui ont conquis le monde du roman et se familiariser avec. Notre recherche a été organisée selon un plan méthodologique basé sur une introduction et deux chapitres: un chapitre théorique que nous avons consacré à la théorisation du phénomène d'expérimentation, divisé en deux sections, le premier sujet est sur les concepts linguistiques et terminologiques.

D'expérimentation, qui met en lumière les opinions des hommes et chercheurs en critique. Nous avons également évoqué l'interférence de se dernier avec d'autres concepts, par exemple: transcendance, hétérogénéité et modernité, en plus de notre observation des débuts d'expérimentation qui étaient avec le théâtre grec, nous discuterons ensuite la manière dont le terme d'expérimentation a été transféré au genre du roman avec Emile Zola dans son livre intitulé "Roman expérimental". Quant au deuxième thème: nous avons élargi notre champ de recherche pour retracer les chemins de la transformation du roman et les changements qu'il a subi, après n'avoir été qu'un transfert de faits et d'événements tels qu'ils sont de manière crue, il se caractérise aujourd'hui par le vol

dans une imagination débridée, et un langage chargé de symboles et de suggestions cryptées, puis nous avons conclu le chapitre théorique en évoquant divers aspects de l'expérimentation romanesque, comme: l'inspiration de toutes sortes de patrimoine, violer la trinité interdite (sexe, politique, religion) hybridation, du mythe…etc. Quant au chapitre pratique: nous y avons mis en évidence les différents éléments du récit narratif, et les mises à jour qui s'y sont produites, en choisissant ce roman comme modèle pour notre étude puisque c'est l'un des Romans contemporains qui regorge de manifestations d'expérimentation, Où ses événements sont étranges et ses personnages sont surnaturels, en plus de la fragmentation dans le temps, et la création de lieux déraisonnables, et le meilleur exemple de cela: le mer qui s'est formée à partir des larmes de la personnalité.

Enfin, l'étude est arrivée à la conclusion que l'expérimentation est un phénomène moderniste qui a fait dévier le roman ver une autre direction et lui a donné une nouvelle couleur en adoptant tout ce qui est contraire et différent.