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

Centre Universitaire
Abdelhafid Boussouf Mila

المركز الجامعي
عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد: الآداب واللغات

قسم: اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:.....

www.centre-univ-mila.dz

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

التّجريب في القصة الجزائرية القصيرة (نماذج مُختارة)

إعداد الطالب: رياض بوعافية

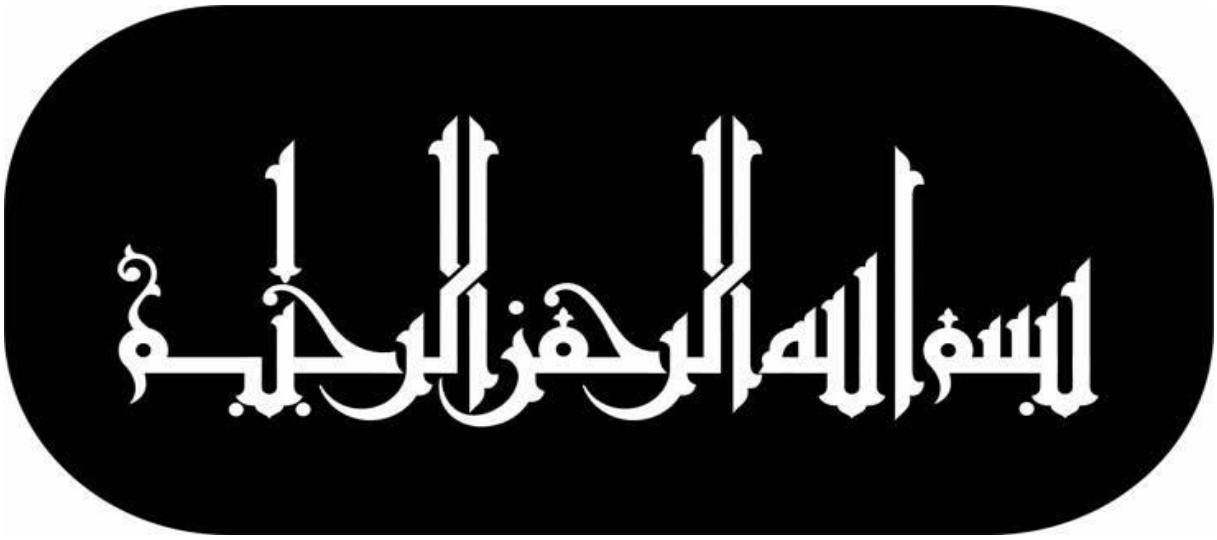
إشراف الأستاذ(ة): وهيبة جراح

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
عبد الكريم طبيش	أستاذ محاضر أ	م ج عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	رئيسا
وهيبة جراح	أستاذ التعليم العالي	م ج عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	مشرفا و مقرّرا
محمد قشي	أستاذ محاضر أ	م ج عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	ممتحنا
سميرة بوجرة	أستاذ محاضر أ	م ج عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	ممتحنا
وفاء مناصري	أستاذ محاضر أ	م ج نورالبشير البيض	ممتحنا
أمينة بوكيل	أستاذ محاضر أ	جامعة جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024-2025


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

إلى **أمي**

إلى **أبي**

إلى **زوجتي وأبنائي**

إلى **أخوتي وأخواتي**

إلى **أصدقائي**

أهدي لكم هذا العمل العلمي المتواضع

شكرا جزيلا لدعمكم لي.

مُقدِّمة

مقدمة:

شهدت الحركات الأدبية الكبرى منذ عصر النهضة الأوروبية تحولات جوهرية في بنية الكتابة وأساليب التعبير بفعل التجريب، بدءًا من الكلاسيكية، مرورًا بالرومانسية والواقعية، وصولًا إلى الحداثة وما بعدها، حيث أصبح التجريب علامة فارقة في تطور هذه الأنماط من خلال ما يتميز به من خصائص تتيح له تجاوز القوالب التقليدية وفتح آفاق جديدة أمام الذات الساردة للكتابة والتأليف، وبالأخص في مجال القصة القصيرة.

فالدارس المُتتبع لمسار هذا الجنس الأدبي المُتفرد سوف يلاحظ بلا شك الخصوصية التي تتميز بها القصة القصيرة عن غيرها من الأجناس الأدبية، لاسيما وأنها تمتلك من المرونة والقابلية البنيوية للتشكل ما يجعلها فضاءً خصبا، قادرا على التفاعل والاستجابة لمختلف مظاهر التجريب وتقنياته.

على صعيد الكتابات السردية الجزائرية، تتجلى القصة القصيرة بوصفها انعكاسًا واضحًا لخصوصية التجريب، بأبعادها الإجرائية والتعبيرية، إذ استطاعت بفضل انخراطها في مسارات التجريب، تجاوز أنماط الكتابة القصصية الكلاسيكية منذ بدايات السبعينيات مع ظهور جيل جديد من الكُتّاب الذين رسموا مسارًا جديدًا للقصة القصيرة من خلال توظيفهم مُختلف أساليب السرد الحديثة والمتنوعة، بما يُمكّنهم من التعبير عن الواقع الجزائري الراهن ومُلامسة قضاياه ومشكلاته بدلالة عميقة وتشكيل فني وجمالي مُتقن.

من هذا المنطلق تبلورت لدينا فكرة البحث في التحولات التي شهدتها ظاهرة التجريب في القصة الجزائرية القصيرة عبر استجلاء أبعاد هذا التطور من حيث البناء السردي والآليات الفنية، والإمكانات التعبيرية التي وفّرها التجريب لهذا الجنس الأدبي.

ووفقا لذلك جاءت الدِّراسة موسومة بـ: التجريب في القصة الجزائرية القصيرة (نماذج مختارة) تناولنا فيها تمظهرات التجريب في القصة الجزائرية القصيرة من جوانب مُختلفة

مع التطبيق على نماذج قصصية مُختارة من العقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين حيث تم انتقاءها على النحو التالي:

_قصة قصيرة واحدة بعنوان: (الوسواس الخناس) من المجموعة القصصية: (وفاة الرجل الميت) لصاحبها القاص "السعيد بوطاجين".

_قصتان قصيرتان الأولى بعنوان: (ظلال شجرة السدر)، والثانية بعنوان: (شمس الناحية الشرقية من حينا) من المجموعة القصصية: (تكسير الرياح) لصاحبها القاص "العيد بن عروس".

_قصة قصيرة واحدة بعنوان: (السفر إلى منتهى الحدود) من المجموعة القصصية: (جحيم تحت الثياب) لصاحبها القاص "خالد ساحلي".

كان السبب في اختيارنا لهذه النماذج القصصية بالذات استنادا إلى كونها نماذج متباينة من حيث ما تعبر عنه من مرجعيات جمالية واختيارات أسلوبية ورهانات فنية تتيح مقاربة أوسع لمظاهر التجريب في القصة الجزائرية القصيرة، **كذلك سبب الاختيار** كان لحاجة البحث اكتساب بُعد أعمق في المقارنة والتحليل وبالتالي منْحُ القارئ فرصة استيعاب أوسع لأبعاد التجريب وملامسة مُختلف طرائقه الجمالية والأسلوبية.

حُرص أيضا في اختيار النماذج القصصية استيفاؤها معايير منهجية تتيح الوقوف على أهم التقنيات التجريبية الموظفة فيها، **كذلك حُرص في أثناء اختيارها** تحقيق توازن يُتيح رصد مظاهر التجريب في مستوياته الثلاثة: **السردية، واللغوية، والتخيلية**، لأجل الكشف عن أبعاده المُختلفة في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة مع الأخذ بعين الاعتبار أثره في تطور هذا اللون الأدبي الفريد.

بناءً على ما سبق، تتمحور الإشكالية الأساسية لهذا البحث حول التساؤل التالي :

_فيما تتمثل مظاهر التجريب في القصة الجزائرية القصيرة، وإلى أي مدى استطاع هذا الأخير تحقيق التوازن الفني بين هاجس التحديث الجمالي ومتطلبات التعبير عن الواقع الجزائري، من حيث تعقيداته الاجتماعية، وتوجهاته الفكرية ؟

يتفرع عن هذه الإشكالية الأساسية عدة تساؤلات فرعية متمثلة في:

_ ما هي الأسس الجمالية والفلسفية التي ينبني عليها مفهوم التجريب في الأدب وكيف تطور عبر الحركات الأدبية المختلفة؟

_ فيما تمثلت أهم التطورات التي مرت بها القصة الجزائرية القصيرة وما هي العوامل التي ساعدتها على ذلك؟

_ ما هي الدوافع التي دفعت بالقاص الجزائري إلى تبني التجريب في كتاباته القصصية؟

_ إلى أي مدى استطاع التجريب السردي في القصة الجزائرية القصيرة تحقيق توازن بين التجديد الفني والحفاظ على الهوية الثقافية والمحلية؟

_ إلى أي مدى وفق النص القصصي الجزائري في استيعاب تناقضات ومتغيرات واقع الفرد الجزائري والتعبير عن مشاكله واحتياجاته؟

_ استعمال القاص الجزائري لتقنيات التجريب، هل كان بدافع مؤسس على خلفية وعيٍ جمالي وفكري بالتجديد السردي أم أنه جاء عبثيا، بعيدا عن أي إطار نظري واضح؟

_ هل اعتماد القاص الجزائري للتجريب في قصصه كان لغاية معينة أم أنه مجرد وسيلة فنية وجمالية ؟

_ استعمال التجريب في الكتابات السردية الجزائرية، هل له امتدادات على مستوى الاجناس الأدبية الأخرى؟

ولأجل الإجابة عن الإشكالية المطروحة تم الاعتماد على مجموعة من المراجع التي أسست لموضوع البحث نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

_ التجريب في القصة القصيرة (1960-2000م)، "لشعبان عبد الحكيم محمد".

_ القصة الجزائرية القصيرة ، "لعبد الله خليفة الركيبي".

_القصة الجزائرية المعاصرة، "لعبد المالك مرتاض"

_ فن القصة القصيرة "لرشاد رشدي".

_ النثر الجزائري الحديث، "لمحمد مصايف".

_ مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، "لمخلوف عامر".

عن العلاقة التي تربط بين هذه المراجع وموضوع البحث هي أنها كلها تشترك في الإضاءة على مسارات تشكل هذا الجنس الأدبي وتطوره رغم تباينها من حيث الطرح والمنهج المتبع وكيفيات استقراء النصوص، وهو ما يجعلها متساندة في الكشف عن ابعاد القصة القصيرة الجزائرية الجمالية ومنها و الفكرية.

ورد اختياري لهذا الموضوع انطلاقا من عدة دوافع ذاتية وأكاديمية. فأما الدوافع الذاتية فتتمثل في:

_ شغفي وحبي لجنس القصة القصيرة.

_ قراءتي المتكررة للنصوص السردية الجزائرية الحديثة حز في داخلي الشعور بالانتماء الثقافي العميق للسياق الجزائري ولنتاجاته السردية على الساحة الأدبية الجزائرية،

بخاصة منها ما يتعلق بالقصة الجزائرية القصيرة وما تزخر منه من نماذج ثرية تدعوا إلى الدراسة والتعريف بها لتحقيق إضافة علمية نوعية في هذا المجال.

فيما يتعلق بالدوافع الأكاديمية فهي مُرتبطة بأهمية الموضوع في ذاته، فالتّجريب في القصة الجزائرية القصيرة لم يحظَ بالدراسة الكافية التي تستوفي أبعاده المختلفة رغم كونه ظاهرة أدبية جديرة بمزيد من البحث والتحليل. وأي إضافة بحثية في هذا المجال تُعد مكسبًا يسهم، أولًا، في إثراء المكتبة النقدية الجزائرية، وثانيًا، في التعريف بالمنجز القصصي الجزائري وبمُبدعيه على نطاق أوسع.

كما أن هذه الدراسة تندرج ضمن الضّرورات العلمية التي تتيح فهمًا أعمق لمسارات تطور القصة القصيرة الجزائرية، ولتحولات السرد الأدبي الجزائري عمومًا.

من حيث زاوية الدراسة كان التركيز أكثر ميلاً إلى الرأي الذي يُعبر عن التجريب بوصفه مفهوما شاملا يكتسي طابع الامتداد التاريخي، وهو رأي سبقنا إليه العديد من الدارسين في **دراساتهم السابقة** أمثال: "عبد الكريم برشيد" مثلما ورد في مداخله في مقالة نشرت في مجلة فصول عام 1995م بعنوان: (المسرح والتجريب)، ومثلما ورد في دراسة بعنوان: (مفهوم التجريب في الرواية) للباحثتين "سهام ناصر ورشا أبو شنب" في مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية عام 2014، ومثلما تناوله "عبد الواحد رحال" في رسالة تخرجه (دكتوراه) بعنوان: (التجريب في النص الروائي الجزائري)، للعام 2015/2014م، هذا غير أن هؤلاء اكتفوا بدراسته في سياقات عامة غير مُخصصة ولم يتعمقوا في استقصاء مظاهره المتعددة داخل مسارات تطور التاريخ الأدبي، كما أنهم لم يَربِطوه بجنس القصة القصيرة بمثل ما حاول البحث استجلاءه في هذه الأطروحة.

تماشيًا مع هذه الرؤية، تم ترتيب البحث وفق الهيكلة المكونة من: مقدمة و أربعة فصول وخاتمة .

تناول **الفصل الأول** الذي ورد بعنوان: (الأنوار وما بعدها، التأسيس لعقلٍ جديد)، مرحلة التجريب غير المُعلن، حيث سعى إلى استكشاف جذوره الفكرية وأثره في تشكيل ملامح التجريب الأدبي لاحقًا، وقد تم تقسيم هذا المدخل إلى ثلاثة مباحث.

خُصِّص المبحث الأول لمرحلة الأنوار، حيث تم فيه ابراز دوره الفاعل في تغيير مسار الفكر الإنساني من خلال تكريس الحرية الفردية، وتثمين العقل، وإرساء مفهوم العقلانية النقدية التي تقوم على مبدأ الشك المنهجي، والتوظيف العلمي للمنهج التجريبي.

في المبحث الثاني: انتقل البحث إلى مرحلة ما بعد الأنوار، باعتبارها نزوعًا تجريبيًا غير مُعلنٍ، يتجاوز حُدود العقلانية المُطلقة التي رسّخها فكر الأنوار أين يُعيد مُساءلة مُسلَّماته لا سيما تلك المُتعلقة بالتجريب الحسي المُنفرد وبالموضوعية الصّارمة.

في المبحث الثالث: تناولت الدراسة التيارات الانتقالية بوصفها امتدادًا آخر لظاهرة التجريب الأدبي غير المُعلن، حيث لم يكن هذا التجريب مُصرَّحًا به كممارسة واعية، لكنه تجلَّى من خلال التباينات الأسلوبية والتعبيرية بين المدارس الفكرية، فقد كانت كل مدرسة أدبية تتشكل في سياق تجاوز ما سبقها، إما عبر نقدها وتقويضها، أو من خلال تعديل أسسها ومنطلقاتها الفكرية وأساليبها التعبيرية، وإعادة تشكيلها وفق مُنطلقات رُؤيَوية مُغايرة.

لم ينسى البحث في هذا المبحث الحديث عن العالم العربي وما مدى تأثره بهذه التيارات الانتقالية التي شكلت منعطفا مُهمًا في تطور الأدب في تلك الفترة، خصوصا منه ما يرتبط بالنزعة التجريبية غير المُعلنة صراحةً.

في **الفصل الثاني** الذي ورد بعنوان: (التجريب والكتابة البديلة)؛ تطرقت الدراسة إلى ثلاث مباحث أساسية؛ في المبحث الأول تحدّثَت عن الطّليعِيّة كمهاد لأشكال الكتابة الجديدة ثم عرضَت بعض المدارس الأدبية والفنية التي تُمثلها بالتحليل والدراسة لأهم أشكال الكتابة الجديدة التي عبرت عنها بدافع توضيح الرؤية أكثر لهذه الجُزئية من

البحث، أما المبحث الثاني فقد توقف عند مُصطلح التجريب أُوضح ماهيته وأبعاده المفهومية المُتباينة ضمن سياق الدراسات النقدية التي تناولتها بالتعريف، وبعدها أردف الحديث عن أصل ذيوع المصطلح ثم بيَّن خصائصه ومرجعياته التي يقوم عليها.

في المبحث الثالث: تناولت الدراسة الكتابة البديلة كانعكاس للحداثة ومُتطلباتها من حيث أشكال التعبير الجديدة ثم أبرزت علاقتها بالتجريب قبل أن تنتقل للحديث عن مسارات التجريب خلالها، وصولا إلى مرحلة نهاية الحداثة وظهور ما بعد الحداثة، أين حاولت أن تعرض فيها مواطن التداخل بينها وبين التجريب وحاجة كل واحد إلى الآخر.

ورد **الفصل الثالث** تحت عنوان: (القصة القصيرة، المفهوم ومسارات التشكل)، يشتمل هذا الفصل على مبحثين اثنين؛ المبحث الأول: تطرقت الدراسة فيه إلى تعريف القصة القصيرة من حيث اللغة والاصطلاح. انتقلت بعدها إلى تتبع مسارات ظهورها عند الغرب ثم عند العرب.

أما المبحث الثاني: فتناول البحث فيه بدايات نشأة القصة الجزائرية القصيرة ومسارات تطورها وفيها وقف بالدراسة والتحليل لِأهم المحطات الفارقة التي أسهمت في ترسيخ القصة الجزائرية القصيرة كجنس أدبي جديد، قادر على استيعاب مختلف أشكال التجريب والتطور الفني.

كان **الفصل الرابع** مُتعلقا بالجانب التطبيقي للبحث، بحيث ورد عنوانه كالتالي: (تمظهرات التجريب في نماذج من القصة الجزائرية القصيرة)، في هذا الفصل تم دراسة نماذج مختارة من القصة الجزائرية القصيرة وفق ثلاثة مستويات أساسية للتجريب: مستوى التشكيل اللغوي، والسردي، والتخييلي، أما المستوى اللغوي فقد تحدث عن مظهر التجريب المرتبط بتوظيف السخرية والمفارقة الساخرة وانعكاساتها على النص وعلى المُتلقِّين، أما المستوى السردي فيناول آليات الزمن النفسي والتشكيل المكاني، وفي المستوى التّخييلي ركز البحث على تجليات العجائبية ورمزيتها.

خُتِم البحث بخاتمة تتناول مجموعة من النتائج المُتوصل إليها.

اعتُمد في هذه المذكرة على إجراءات المنهج البنيوي ممزوجا بالمنهج التاريخي أثناء تتبع مراحل التجريب في القصة الجزائرية القصيرة، أما الدراسة التطبيقية فقد تطلبت من البحث بعضا من إجراءات المنهج السيميائي في دراسة البعد الرمزي والتخييلي للنصوص القصصية كظاهرة من ظواهر التجريب في القصة القصيرة.

واجه مسار البحث **بعض الصعوبات** مثل إشكالية استعمال بعض المصطلحات النقدية إذ كثيرا ما تتشابه في دلالاتها وتتشابك في استعمالاتها بين النقاد، كذلك صعوبة التمييز بين ما هو تجريبي أصيل في النصوص المدروسة وبين ما هو مجرد تقليد بخاصة في ظل التداخل الكبير بين المرجعيات الثقافية للنصوص القصية، هذا إضافة إلى صعوبة الحصول على المصادر، السبب الذي جعل الدراسة تكتفي بالاعتماد على المراجع وعلى الدوريات والمجلات وبفضل الله عز وجلا تم تجاوز هذه العراقيل، فالحمد لله كثيرا على توفيقه.

لا يفوتني في هذا المقام أن أمتدح وأُثني على الدَّور الكبير الذي اضطلعت به استاذتي المُشرفة "**وهيبة جراح**"، إذ إنها لم تدخر أيّ جهدٍ في توجيهي وتصحيح مسار بحثي حتى يخرج بصورته هاته، لقد كانت لي سندًا علميا ومعرفيا ونفسيًا، أتشرف بالإشادة به، فجزاها الله عني خير الجزاء على كل ما قدّمته لي من جُهد وعِلم وتوجيه.

كما أتقدم بالشّكر الجزيل والمُسبق لأعضاء لجنة المناقشة- كل باسمه ومقامه- الذين سيتجشّمُون عناء قراءة هذا البحث وتصويب هناته.

في الأخير لا يسعني إلا أن أقول: الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات."

الفصل الأول

الأنوار وما بعدها، التّأسيس لعقلٍ جديد

توطئة
أولا- الأنوار
ثانيا- ما بعد الأنوار
ثالثا- التيارات الانتقالية التقليدية

توطئة:

من مُسلّمات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) أنه ينطلق دائما من الإنسان نفسه، لدراسته في صورته الشُّمولية التَّكاملية ككائن مُعقّد يحمل تاريخاً غنيًا يتداخل فيه القديم بالجديد، بدءًا بالعادات والتقاليد والأعراف، وكذلك أنماط الحياة المعيشية بمختف جوانبها الاجتماعية الثقافية، والسياسية والاقتصادية، وانتهاءً عند النِّتاجات المعرفية والتوجهات الفكرية والفلسفية.

إن هذه التراكمات كلها، هي خزينة المعرفة الإنسانية، بِها يتم التَّعبير عن صُور الإنسان الحقيقية، ومراحل تطوره، وتطور مجتمعه وبيئته وأسلوب حياته، بكل ما يحمله من خصوصيات تُميزه عن غيره من المجتمعات الأخرى.

ولأن الأدب جزء لا يتجزأ من هذه المعرفة التي تدخل تحت مِظلة مَعارف العلوم الإنسانية، فإنه لا يمكن الاستغناء عنه وعن وظائفه الكثيرة والمهمة، بخاصّة منها ما يتعلق بقدرة الأدب على التّأقلم مع مُتغيرات أي عصر، ووصفها، وحفظها بتوجهاتها وأفكار مُعاصريها، والعودة إليها متى اقتضت الحاجة، وخير مثال على ذلك: (عصر الأنوار)؛ هذا العصر الذي يُعتبر شُعلة نُورٍ في مسيرة الحياة الإنسانية، إذ إنه استطاع أن يتجاوز تلك البُوهيمية التي سيطرت على الحياة الأوروبية لقرون من الزمن ويخرج بها إلى النور بعد عصور من الجُمود الفكري، ولربما السِّر في ذلك يكمن في إجابة "**إيمانويل كانط**" **Immanuel Kant** حينما أجاب عن سُؤال: (ما الأنوار؟) قائلا: "إنها خروج الإنسان من قُصوره الذي هو نفسه مسؤولٌ عنه"[1] والقصور بمفهوم "**كانط**" هنا يعني عدم قُدرة الإنسان على استعمال عقله دون الخضوع لسلطة خارجية. وقوله هذا ينسجم كثيرا مع ما كان ينادي به الأنوار في شِعاره الشّهير: "تَجرَّأ على استخدام عَقلك أنت".[2]

ولأن البحث يسعى إلى استجلاء أول بوادر ملامح هذا العصر واشراقه على العالم، فإنه علينا أن نعود في دراستنا هذه إلى موطن ظهوره "في أوروبا وبشكل خاص في **إنجلترا وفرنسا**

---

[1] قازرون محمد أعراب: روح الأنوار، مجلة مجتمع تربية عمل، م08، ع01، 2023م، منشورات مخبر مجتمع تربية علم، الجزائر، ص115.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بصفتهما الدولتين اللتين عرفتا نهضة فكرية"[1] في "القرن الثامن عشر بكونه عصر التنوير"[2].

سوف يحاول البحث من خلال هاتين الدولتين أن يرسم معالم هذا التّحول الإنساني من وضع لوضع آخر مغاير تمامًا، من خلال شخصيتين بارزتين وجد أنهما حظيتا بتأثيرٍ واسعٍ على السّاحة الفكرية والثقافية والسياسية في عصرهما، وهذا التأثير لم يقتصر على فرنسا وإنجلترا فقط. بل وامتد إلى كامل أوروبا والعالم فيما بعد.

وقبل البدء يجدر الإشارة هنا أن البحث سيتجاوز في هذه الفترة من الزمن الكثير من أسماء المفكرين الذين أسهموا كذلك في تعزيز المسار التنويري وتركوا بصمتهم الفكرية عليه. وبحكم كثرتهم، اقتصر على "**فولتير**"**Voltaire** و"**بيكون**" **Bacon** في دور الريادة، مُمثّلَين في التيار العقلي والتجريبي كأهم تيارين بارزين ظهرا في هذه المرحلة .

أولا– الأنوار:

سيتحدث البحث عن "**فرانسيس بيكون**" الإنجليزي و"**فولتير**" **الفرنسي**؛ هاذين المفكرين اللذين حظيا بدور الريادة في التأسيس للحركة التنويرية الواسعة في أوروبا في هذه الفترة (ق18) ومهّدا لظهور ثورة في التحول في شتّى مجالات الحياة، سأسلط الضوء على عمق تجربتهما الفكرية ودورها في تغيير الفكر الإنساني بما طرحاه من تساؤلات (معيارية) عميقة حول الإنسان والكون، كل بحسب توجهه و رؤيته الجديدة للعالم.

1.1 بيكون وأوهام العقل، من التجريد إلى التجريب:

شهدت إنجلترا استقراراً سياسياً بعد الثورة المجيدة عام1688م، هذا المناخ السياسي المستقر فتح المجال أمام ازدهار الفكر والعلم، ما أتاح بيئة مواتية لنهضة فكرية.

---

[1] بوزريد صليحة: فلسفة عصر التنوير في فرنسا ودورها في تطوير الفكر الاستعماري، مجلة قضايا تاريخية، مخبر الدراسات التاريخية المعاصرة، بوزريعة، الجزائر، م06، ع02، 2021م، ص35.

[2] المدرني سعيد عمر: التدوين التاريخي الأوروبي خلال القرن الثامن عشر، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة المسلية، الجزائر، م4، ع7، 2014م، ص104.

على إثر هذا بدأت النُّخب الفكرية في تَحدي الوضع القائم. كان "**فرانسيس بيكون**" أحدهم، ولأنه "فيلسوف وسياسي انجليزي، اعتُرف به على نِطاق واسع على أنه (أبو الفلسفة التجريبية" [1] فقد احتل الصدارة كأحد أبرز رواد التنوير في إنجلترا في تلك الفترة.

ينطلق "**بيكون**" في تأسيسه لمنهجه العلمي على فكرة أساسية مفادها "إصلاح العلوم أو إحياؤها بالتعويل على الطريقة الاستقرائية دون الطريقة القياسية"[2] أصّل "**بيكون**" لهذا العلم الذي أطلق عليه اسم (الأورغانون الجديد) بمنطق جديد يتعارض مع ما أسماه: "أصنام العقلidola memtis"[3] بحيث حصرها في أربعة أنواع: (أوهام القبيلة)؛ هي الأوهام المتأصلة في الطبيعة البشرية، والتي تجعل الإنسان يفسر الطبيعة بشكل شخصي ومتحيز. (أوهام الكهف)؛ والتي تتعلق بتجارب الفرد الشخصية ومُيولاته الخاصة التي تلوّن نظرته للعالم. (أوهام السوق)؛ تنشأ هذه الأوهام من اللغة والمفاهيم المستخدمة في المجتمع والتي قد تكون مُضللة. ورابعا وأخيرا (أوهام المسرح)؛ وهي التي تتعلق بالمذاهب الفلسفية والعلمية الزائفة التي تم قبولها دون تحقيق أو تمحيص.

تعد هذه الأوهام بالنسبة "**لبيكون**" عيوبا في تركيب العقل تجعلنا نخطئ في فهم الحقيقة ويجب التحرر منها لكي يعود العقل (لوحا مصقولا) تنطبع عليه الأشياء دون تشويه من جانبنا. ومن أجل الاحتراز من هذه العيوب، يرى "**بيكون**" أن أي علم نبحث فيه يجب أن نقيمه على مبدأ الملاحظة والتجريب، وأي علم غير قائم على كليهما، سيفضي بتفكير صاحبه إلى العقم والإجداب، إذ الأصل في التفكير العلمي أنه أداة لكسب معرفة جديدة عن طريق الانتقال من معلوم إلى مجهول، وفق قواعد معينة، هذه القواعد التي يعتبرها "**بيكون**"

---

[1] ليود سبينسر وأندرزيجي كروز: عصر التنوير، تر: إمام عبد الفتاح، ط01، ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005م، ص52.

[2] كامل م.م. عويضة: فرانسيس بيكون فيلسوف المنهج التجريبي الحديث، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993م، ص34.

[3] المرجع نفسه، ص38.

"أساسا متينا تبنى عليه الفلسفة الجديدة، بدلا من ذلك الأساس الواهي القديم، وهو التجريدات اللفظية الخاوية"[1].

قدَّم "**بيكون**" لمشروعه العلمي عبر سلسلة من الكتابات، كان من أبرزها كتابه المُعنون "الإحياء العظيم" **Instauratio Magna**؛ بحيث وصفه على أنه "أعظم ما كتب"[2] ضَمّن فيه ستة أجزاء بما فيها (الأورجانون الجديد) كجزء تابع له. استعمل فيها- أي الأجزاء- روحا ابتكارية تعتمد على التجربة العملية والملاحظة الدقيقة للوصول إلى حقائق علمية جديدة، متجاوزا بذلك كل النظريات الموروثة والأفكار التقليدية المُجردة التي كان ينبني عليها العلم سابقا. وقد عرضها بأسلوب شيق بليغ يتضمن تشبيهات رائعة حتى عدّه البعض أمير البيان في عصره من قوة ما كان لديه من قدرة على التعبير باللاتينية والإنجليزية على حد سواء.

2.1 فولتير وتحرير العقل:

في فرنسا نجد المفكر والفيلسوف "**فولتير**"- كما يطلق على نفسه- إسمه الحقيقي "**فرانسوا ماري آرويه**" **François Marie Arouet**؛ "أبرز فلاسفة عصر التنوير في أوروبا عامة وفي فرنسا خاصة". [3] يعتبر "**فولتير**" من مؤسسي حركة الأنوار، والوجه المحوري لهذه الحقبة الفريدة والبارزة من تاريخ البشرية، إذ إن فلسفته كانت نابعة من قوة مقته وغضبه على الحكم المستبد السائد في فرنسا والذي كان قائما على حكم الكنيسة الكاثوليكية، هذه الأخيرة التي قامت بتسخير الدين واستخدامه لخدمة غايات أخرى مرتبطة بالسياسة وببسط نفوذها بحيث "تحولت المسيحية، بسبب تبريراتها وتشريعاتها إلى ممارسات إقطاعية، تحالف فيها الكهنة مع ساسة العصر الإقطاعي"[4] لقمع الحريات الفردية وتثبيط العقل البشري وتسييره وفق ما يتناسب ومصالحهم الشخصية.

---

(1) فؤاد زكريا: الأورجانون الجديد لفرانسيس بيكون، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994م، ص32.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) بوزريد صليحة: فلسفة عصر التنوير في فرنسا ودورها في تطوير الفكر الاستعماري، ص36.
(4) محمد بن علي: إشكالية استقبال المفاهيم الغربية في البيئة الثقافية العربية - مفهوم التنوير نموذجاً، مجلة أبعاد، م01، ع01، مخبر الأبعاد القيمية بجامعة وهران، الجزائر، (عدد خاص) جانفي 2014م، ص91.

عارض "**فولتير**" كل ما يتأتى عن هذه الكنيسة واعتبرها "خرافات من صنع وابتكار القساوسة والكهنة فهم الذين صنعوا علم اللاهوت"[1] وبسببهم نشبت واستفحلت النزاعات المريرة وثارت الحروب الدينية، بسببهم "لم يكن هناك مجال للفرد ليبدع، أو يبتكر، بل كانت التقاليد تحطم كل رغبة تهدف إلى تحكيم العقل، واتباع المناقشة للوصول إلى الحقيقة".[2]

واعتبارا لهذا دعا "**فولتير**" إلى ضرورة تحرر الفرد من هيمنة رجال الدين وناهض كل ما من شأنه تقييد حرية التفكير وانطلاقته. ففي رأيه: "أن يكون المرء حرا، وأن يكون مساويا للجميع فتلك هي الإنسانية الحقة"[3] ولأنّ الوضع السائد يمنع تحقق هذا الأمر، مهما كان به من سوء، ومن إنكار للذات ولقيمة الإنسان، كعقل له حقوق، فقد دعا فولتير إلى فصل الدين عن الدولة.

دافع "**فولتير**" على مواقفه من خلال أعماله العديدة في الأدب والمسرح والفكر والفلسفة والتاريخ، وركز في كتاباته على "مبدأ الحريات المدنية وحرية المعتقد والمساواة في الحقوق"[4] واعتبر أن الحياة الهانئة والعيش الكريم، بالإضافة إلى حرية اختيار المعتقد هي حقوق يجب أن تُعطى للجميع وفقاً لما تقره العدالة الاجتماعية.

من أشهر مؤلفاته "رسائل إنكليزية، الذي عرف فيما بعد برسائل فلسفية"[5]، حيث أظهر فيه "**فولتير**" الفرق بين حال بلاده وإنجلترا، التي كان معجباً بها للغاية و "بالملك فريديريك الثاني وتأثر بإصلاحاته السياسية والاجتماعية وكيفية تعامله مع الدين بتعاطي ديموقراطي لا بقهر واستبداد ديكتاتوري، متسامحا لا يبالي بأي دين يؤمن به رعاياه"[6] وعند حديثه عن هذا

---

(1) محمد بن علي: إشكالية استقبال المفاهيم الغربية في البيئة الثقافية العربية - مفهوم التنوير نموذجاً، مجلة أبعاد، م01، ع01، مخبر الأبعاد القيمية بجامعة وهران، الجزائر، (عدد خاص) جانفي 2014م، ص91.

(2) نفسه ، ص92.

(3) وفاء برتيمة: أبعاد التسامح الإنساني في فلسفة فولتير، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، م07، ع01، مطبعة جامعة خيضر بسكر، الجزائر، 2018م، ص503.

(4) زرقوق محمد ومراد تاجنانت: آراء الفيلسوف الفرنسي فولتير في الإسلام والسيرة النبوية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، مطبعة جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، م16، ع02، 2024م، ص 304.

(5) بوزيدي صليحة: فلسفة عصر التنوير في فرنسا ودورها في تطوير الفكر الاستعماري، ص37.

(6) وفاء برتيمة: أبعاد التسامح الإنساني في فلسفة فولتير، ص501.

"انتصر لوضع إنكلترا المتقدم على حساب وضع بلاده المتأخر وصب جام غضبه على فرنسا والفرنسيين لأنهم يأنفون عن سلوك درب العقل والتسامح الديني".[1]

وبذلك يكون "**فولتير**" قد عارض جميع الثوابت التي كان مجتمعه خاضعا لها، بدءًا بالدين الذي تمثله الكنيسة، مرورا بالطبقة الحاكمة التي وصفها بأنها "طبقة مغرورة بنفسها عاطلة عن العمل"[2] لا تسعى إلا لاستغلال نفوذها لتحقيق منافعها الخاصة دون أي اعتبار للشعب أو المصلحة العامة، وصولا عند حقوق الأفراد، بحيث رأى أن حرية الفكر والتعبير يشكلان الأساس لتقدم الأمم.

بناءً على كل ما تم عرضه، يمكن القول بأن عصر التنوير في أوروبا له من المميزات ما يجعله بحق تنطبق عليه هذه التسمية التي تعبر في سياقها الاصطلاحي عن تنوير العقول وتنوير الأفكار، بحيث أعلا من قيمة العقل وأهمية الفرد، وعزز من فاعلية التفكير النقدي والتجريبي في عملية البحث عن المعرفة والحقيقة والتقدم وفق تصور معياري مقنن. وبهذا فتح المجال واسعا أمامه، وسمح "بتدفق تيارات فلسفية وأفكار اجتماعية نقدية وحركات سياسية انبثقت عن التحولات البنيوية التي صاحبت الثورة الصناعية في أوروبا والتبدلات التي رافقتها في المجالات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية"[3] فيما بعد.

هذا ولا يجب أن أغفل أيضا أنه "ومن خلال بعض المواقف التي تجسدت في عصر الأنوار سواء مع التجريبية أو العقلانية، يمكن ملاحظة أن التحول الفكري لم يشمل فقط النظريات والتصورات بل حتى على مستوى اللغة والمفاهيم، حيث تمّ التخلص من اللغة التي أرستها ثقافة القرون الوسطى والتي لا تخلو من أساليب السلطة".[4]

3.1 مآخذ على الفكر التنويري:

---

[1] وفاء برتيمة: أبعاد التسامح الإنساني في فلسفة فولتير، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، م07، ع01، مطبعة جامعة خيضر بسكر، الجزائر، 2018م، ص501.

[2] بوزريد صليحة: فلسفة عصر التنوير في فرنسا ودورها في تطوير الفكر الاستعماري، ص37.

[3] إحسان عبد الهادي س.ن ومحمد مصطفى أحمد: عصر التنوير وتأسيس الاتجاهات النقدية في الفكر السياسي الألماني، مجلة الدراسات السياسية والأمنية، 04، ع، 07، مركز الدراسات المستقبلية، العراق (إقليم كردستان)، جوان 2021م، ص25.

[4] خديم أسماء: منزلة العقل في عصر الأنوار، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، م1، ع01، منشورات المركز الجامعي مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر، ديسمبر 2007م، ص315.

صحيح أن عصر التنوير شكّل نقطة تحوُّلٍ هامة في مسار الفكر الإنساني الحديث، إذ أسهم بشكل كبير في تعديل رؤية الإنسان للعالم ووسائل اكتسابه للمعرفة، خاصة في بلدان مثل فرنسا وإنجلترا وألمانيا، ومع ذلك فإنّ هذا التقدير لا يمكن أن يتجاهل التباينات والإشكالات العديدة التي أفرزتها هذه الفترة، والمرتبطة بشكل كبير بكل من "التيار العقلي والتيار التجريبي. وتلك كانت نقطة البداية للاتجاه النقدي"[1] بحيث أسهم فيما بعد في فتح المجال واسعا أمام تباين وتضارب الآراء حول التنوير و ما جاء به من أفكار.

إن أولى هذه الإشكاليات التي رجعت بالنقد على الفكر التنويري ارتبط بالتجريبيين وبمنهجهم التجريبي الاستقرائي؛ ركز هذا المنهج على تجميع المعطيات والملاحظات الحسية في بحثه عن الحقيقة وعن المعرفة، وبالمقابل أهمل دور التصورات المجردة والإمكانات العقلية التي تتجاوز في بعض الحالات نطاق التجربة الحسية للبحث في التساؤلات المتعلقة بالوجود والماورائيات، فمثل هذه المسائل لا يمكن للتجربة الحسية الصارمة أن تجيب عنها بمنأى عن الفكر النظري والإبداع العقلي المُجرد.

أما الشق الآخر من الإشكالية فقد كان الانتقاد فيه مُتَمركزا على الفلاسفة العقلانيين ودعوتهم "للإيمان بالعقل كمبدأ شمولي وحيد مطلق وسيد نفسه"[2] وهذا مرده ذلك التسليم الكامل بالعقل ودوره الذي أقصى أشكالا أخرى من المعرفة.

إن منح العقل كافة الصلاحيات لإدارة شؤون الحياة كسلطة مطلقة يُعد نوعًا من الإفراط الذي تجاوز الحد عند الفلاسفة التجريبيين. فالعقل البشري في هذا السياق وبهذا المقام سيخترق كل المجالات الحياتية للوجود الإنساني، ويحولها إلى قوانين ومعادلات رياضية، وفي المقابل سيتم الإقصاء التام لعواطف الفرد وميولاته التي تعكس ماهيته.[3] وبهذا ينشأ الخلل

---

[1] خديم أسماء: منزلة العقل في عصر الأنوار، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، م1، ع01، منشورات المركز الجامعي مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر، ديسمبر 2007م، ص315.

[2] محمد بن علي: إشكالية استقبال المفاهيم الغربية في البيئة الثقافية العربية (مفهوم التنوير نموذجا)، ص95.

[3] ينظر: نورالدين بوزار: مدرسة فرانكفورت في جيلها الأول ومساءلتها لمشروع التنوير، مجلة الحوار الثقافي، م05، ع02، مخبر حوار الحضارات، التنوع الثقافي وفلسفة السلم بجامعة مستغانم، الجزائر، ص124.

بين العقل والعاطفة ويصبح العقل في هذه الحالة "عقلا أداتي غايته التسلط والسيطرة"[1] على الذات الإنسانية ككائن تقني بحت، يخدم آلة التقدم، بدلاً من أن يكون هو محورها.

لقد تم انتقاد عصر الأنوار كذلك من الناحية الأيديولوجية من قبل بعض النقاد والدارسين إذ يقوم هذا الانتقاد على المنطلق التالي: (بما أن الأنوار تقر بوحدة الجنس البشري فهي تُقر إذن بِكَونية القيم، ولما كانت الدول الأوروبية مقتنعة بأنها تحمل قيما أرقى من القيم السائدة عن غيرها من الأمم، اعتقدت أن من حقها حمل حضارتها إلى الذين هم أقل حظا منها وكي تضمن نجاحها في أداء هذه المهمة كانت مُجبرة على احتلال المناطق التي يقطنها سكان تلك الأمم، فإذن قد مهدت الطريق أمام الحملات الاستعمارية اللاحقة".[2]

في النهاية، لا يمكننا إلا أن نؤكد على أن هذه الانتقادات، رغم ما قد أعابت به عصر التنوير، إلا أنها في الوقت ذاته مهدت الطريق لظهور مرحلة مختلفة من التفكير الفلسفي عُرفت فيما بعد بمرحلة: (ما بعد الأنور)، والتي أسست بدورها لطريقة مغايرة في التفكير وبناء المعرفة.

ثانيا– ما بعد الأنوار:

تمهيد:

شهد الفكر الإنساني مرة أخرى انتقالا موازيا متوافقا مع (قانون الدور)، "هذا الذي نعني به مفهوما مشابها لدورة حياة الكائنات من شرنقة البداية إلى الأفول"[3] فبعد أن أفل نجم عصر التنوير وشهد "مراوحة الارتحال من المعياري الذي تأسس منذ تجريبية "**بيكون**" وعقلانية "**ديكارت**" ، مرورا "**بكانط**" في المنهج النقدي، و"**هيجل**" **Hegel** في المنهج الجدلي"[4] ها هو مرة أخرى يشهد حركة جديدة (ما بعد التنوير)، هذه المرحلة التي أقامت دعائمها على

---

[1] المرجع السابق، ص125.

[2] بوزريد صليحة: فلسفة عصر التنوير في فرنسا و دورها في تطوير الفكر الاستعماري، ص41.

[3] محمد ع الله المحجري: ما بعد التنوير والحداثة مراوحة الارتحال بين المعياري واللامعياري، مجلة أبوليوس، م11، ع01، كلية الآداب واللغات جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، الجزائر، جانفي 2024، ص22.

[4] محمد ع الله المحجري: ما بعد التنوير والحداثة مراوحة الارتحال بين المعياري واللامعياري، مجلة أبوليوس، م11، ع01، كلية الآداب واللغات جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، الجزائر، جانفي 2024، ص ص22-23.

مبدأ النقد كأداة فاعلة لتدارك سقطات التنويريين، إذ تركز في المقام الأول على إعادة النظر في الأسس التي استند إليها مفكرو عصر التنوير في أفكارهم، خصوصًا تلك المُتعلقة بتمجيد العقل والمنهج التجريبي.

وأحسب أنني تحدثت عن هذه النقطة سلفا بشكل مقتضب في حديثي عن نقد التنوير. وحتى لا أقع في التكرار سأتجاوزها. وسأكتفي بالإشارة إلى السياق العام الذي يتعلق بحركة ما بعد التنوير ثم أركز على فاعليته في إطارِ موضوعي.

1.2 ما بعد الأنوار، نحو رؤية لامعيارية للفهم الإنساني:

ارتبطت حركة ما بعد التنوير في سياقها العام بمرحلة جديدة من الفكر "اللامعياري الذي بدأ يتأسس مع أساتذة الشك الرّيبيين: "**تشارلز داروين**" **Charles Darwin 1809–1882** (بنظريته عن التطور بعيدا عن أي مرجعية مُتعالية)، و"**كارل ماركس**" **Karl Marx 1818–1883** (بفلسفته المادية بعيدا عن أي مرجعية مثالية، و"**فريدريك نيتشه**" **Friedrich Nietzsche** (بفلسفته في جينالوجيا الأخلاق بعيدا عن أي مرجعية قيمية)، و"**سيغموند فرويد**" **Sigmund Freud 1856–1939** بتغليبه سيطرة العقل اللاواعي على السلوك الإنساني بعيدا عن المرجعية القصدية".[1] لقد عمد هؤلاء إلى تجاوز ما يسمى: "الثنائيات التقليدية" التي تقيد في نظرهم الفهم وأعادوا إقامة تصور جديد للعالم وفق منطلقات جديدة ترتكز على الشمولية، والتعددية والنسبية، لقد وضعوا في الاعتبار الخصائص المعقدة للعالم وللذات الإنسانية التي يستحيل تفسيرها وفق المنطلقات المعيارية البحتة للتنويريين.

بحسبهم فإن النزعة العِلمَوِيَّة التي ينادي بها التنويريين تقود إلى "يوتيوبيا التقدم التقني"[2] الذي يُحيل كل شيء إلى سِلعةٍ للاستهلاك بعيدا عن مداخل النفس العاطفية، والقيم الإنسانية، ورقابة الأخلاق، وتأثيرات الوسط الذي وُجدت فيه سواء كان هذا الوسط سياسيا أو اجتماعيا أو ثقافيا أو اقتصاديا.

---

[1] محمد ع الله المحجري: ما بعد التنوير والحداثة مراوحة الارتحال بين المعياري واللامعياري، ص23.
[2] نور الدين بوزار: مدرسة فرانكفورت في جيلها الأول ومساءلتها لمشروع التنوير، ص127.

هؤلاء المفكرون، (مُناهضي حركة التنوير) كما يصفهم البعض؛ استندوا في منطلقاتهم وأفكارهم المُتباينة إلى نقدٍ رصين ضِمن مشروعٍ فكريٍ واسع النِّطاق، هدفه الرئيسي تدارك الهفوات التي سقط فيها فلاسفة التنويرية.

كان الأدب جزءا من هذا المشروع وما قبله؛ إذ إن ارتباطه لم يستثن أيًا منهما، وبما أنه متصل بفعل الكتابة والتأليف، فقد كان حاضرا دوما، كرد فعلٍ عرضيٍ يستجيب لتغيرات المرحلة ويعبر عن حُمولتها الفكرية والفلسفية بأساليب إبداعية وأَشكال كتابةٍ مختلفة، وفي هذا يقول المؤرخ الفرنسي والفيلسوف السِّياسي الليبرالي "**فرانسوا جيزو**" **François Guizot**: "الأدب لا يستطيع أن يهرب من ثورات العقل الإنساني؛ بل بالأحرى إنه مُضطر إلى أن يُتابعه في تَقدّمه".[1] بمعنى أن الأدب يتماشى مع تحولات الفكر البشري وتطوراته ويلازمه دائما لأنه يخضع لتأثيره و يتطور معه.

إن هذا القول يتقاطع بشكل كبير مع ما جاء به"**داروين**" "في الغرب منتصف القرن الثامن عشر"[2] في نظريته التي تتحدث عن النشوء والتطور من منظورها العلمي البيولوجي. وقبله بأعوام مع فلسفة الألماني صاحب النظرية الجدلية القائمة على صراع الأضداد الفيلسوف "**جورج فيلهلم فريدريش هيغل**" **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** والتي تتحدث هي الأخرى عن نفس الأمر لكنها في إطار التطور التاريخي والفلسفي من خلال ما يسمى: (الدياليكتيك).

1.2.أ. داروين وفكرة النشوء والتطور/النظرية البيولوجية:

---

[1] رينيه ويلك: تاريخ النقد الأدبي الحديث (1850- 1950)، المجلد الثالث (عصر التحول)، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، (د ط) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999م، ص21.

[2] عيسى بن سعيد ب.ع الحوقاني: التأريخ للأدب العربيّ حسب نظريّة النشوء والارتقاء (تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي نموذجًا)، مجلة كلية البنات الإسلامية بأسيوط، م17، ع02، مصر، جوان 2020م، ص1061.

ضمن إطار العلوم البيولوجية، قدّم **داروين** طرحه الجديد حول نشأة وتطور الحياة، ورغم أنه لم يكن من زُمرة جَماعة المُفكرين والفلاسفة في ذلك الوقت إلاّ أن نظريته هذه أثّرت بشكلٍ كبير على مسار الفكر الفلسفي، وفتحت الباب واسعًا لتجاوز الكثير من أفكاره التقليدية وبخاصة منها ما كان مرتبطا بالاعتقاد القديم الذي يَعتَبر الكائنات الحية ثابتة ولا تتغير.

بحسب "**داروين**" "الكائنات الحية تكونت وانبثقت عن أشكالَ سبقتها نتيجةَ تحولٍ مُستمر وصيرورة تدريجية متواصلة، يَنتج عنها تغير صور الكائنات الحية وظهور أشكال وأنواع جديدة منها"[1] ويُعزى في هذه الأنواع مَسارها غير الخطي وغير المُستقر في عملية التطور التي تَمر بها، وقد أشار "**داروين**" إلى هذا الأمر عندما تناول المفهوم التقليدي القديم الذي يزعم أن الإنسان يتقدم دائمًا بشكل منتظم نحو الأفضل.

لقد استبدل "**داروين**" هذا الزّعم بقوله الذي يُعرِّف التّطور بأنه "التغير سواء أكان إلى الأعلى والأكمل، أم إلى الأدنى والأسفل"[2] فحاله مرهونة بما يتأثر به من عوامل بيئية وظروف محيطة به.

كذلك تجاوزت نظريته الفكرة التي تعتبر الإنسان ذا مركزية مهمة في الكون، وبدلاً من ذلك جعلته جزءا من سلسلة تطورية تشمل جميع الكائنات الحية، فطِبقا للمنطلقات الداروينية هذه الكائنات الحية "لم تُخلق مكتملة على الشكل الذي نراها عليه الآن، بل تطورت حسب الظروف الطبيعية المحيطة بها"[3] و"ترعرعت في ظروف حياتية ليست بمثل الاتّساق ومختلفة بعض الشيء عن تلك الظروف التي تعرّضت لها الأنواع الأصلية الأبويّة في ظل الطبيعة"[4] وعلى هذا الأساس نتج الاختلاف في الشكل والوظيفة ليتناسب مع الظروف الطبيعية الجديدة.

2.2 التطور الأدبي غير الخطي، من الثبات إلى التحول:

---

[1] منى إبراهيم إسماعيل أبو شادي: نظرية التطور عرض ونقد، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، جامعة الأزهر، م15، ع01، مصر، 1999م، ص344.

[2] المرجع نفسه، ص 343.

[3] عيسى بن سعيد ب.ع الحوقاني: التأريخ للأدب العربيّ حسب نظريّة النشوء والارتقاء (تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي نموذجًا)، ص1062.

[4] تشارلز داروين: أصل الأنواع، تر: مجدي محمود المليجي، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2004م، ص62.

بعد انتقال مفهوم التطور إلى الأدب، أصبحت النظرية الدّاروينية "تُطبق بشغفٍ على تاريخ الأدب في أقطارَ كثيرة"[1] وأصبح يُنظر للأدب عند الكثير من الدارسين والنُّقاد على أنه شبيه الكائنات الحية في تطورها؛ كونه هو الآخر له من الخصائص ما يجعله يتطور ويتكيف مع الظروف والسياقات الفكرية والاجتماعية المتجددة التي ينشأ فيها، هذا التشبيه المجازي بخصائص التطور الدّاروِيني يُظهر بوضوح أن الأدب مثل الكائنات الحية، يخضع لعمليات تغيِير مُستمرة، مما يجعله كيانًا قادرًا على التّكيف مع الظروف الفكرية والاجتماعية المُتغيّرة.

من أمثلة ذلك "**جون براون**" **John Brown** بموقفه المؤيد لهذه النظرية، يتبنى "**جون**" مفهوم التطور ويسقطه على أحد أعماله التي تحدث فيها عن التاريخ العام للشِّعر الإنجليزي عَام **1863م**[2] كذلك "**جون أدينغتون سيموندز**" **John Addington Symonds** الذي طبقه وفق التشبيه البيولوجي في سياق "تاريخ الدراما الإليزابيثية عام **1884م**"[3] في المسرح الإنجليزي مع مسرحيات "**ويليام شكسبير**" **William Shakespeare** و"**كريستوف مارلو**" **Christopher Marlowe** خلال فترة حكم الملكة **إليزابيث الأولى (1558-1608)**، وحتى لا ننسى الفرنسي " **فرديناند برونتيير**" **Ferdinand Brunetière**؛ هذا الناقد الذي اشتهر بدراساته في تاريخ الأدب والنقد في عصره "نقل مفاهيم بيولوجية صرفة من الداروينية إلى الأدب فاعتقد أن الأنواع الأدبية لها وجود في الواقع كوجود الأنواع البيولوجية فقارن بين تاريخ الأنواع الأدبية وتاريخ الكائنات الحية"[4] بمعنى أنه اعتبر الأدب مثل كائن حي يتطور ويتغير وفقًا لقوانين الانتقاء الطبيعي، واعتبر أن صراع الأنواع الأدبية فيما بينها هو سبب هذا التحول.

---

(1) عيسى بن سعيد ب.ع الحوقاني: التأريخ للأدب العربيّ حسب نظريّة النشوء والارتقاء (تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي نموذجًا)، ص1064.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص1065.

(3) نفسه ، ص1066.

(4) عيسى بن سعيد ب.ع الحوقاني: التأريخ للأدب العربيّ حسب نظريّة النشوء والارتقاء (تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي نموذجًا)، ص1066.

إنّ الأدب، وفقًا لهذه التصورات، ليس ثابتًا أو منغلقًا، بل هو دائم التحول "مثل الكائن الحي الذي يقوده القدر إلى أطوار لا سبيل ليحيد عنها"[1] فيستجيب للتحولات الثقافية والفكرية ويتكيف معها عن طريق ابتكار أشكال كتابة جديدة للتعبير.

وفيما يتعلق بأشكال الكتابة الجديدة في الأدب، يجدر الإشارة إلى أن جميع هذه الأشكال الموجودة في مختلف "الأنواع الأدبية، تمر بمرحلة النشوء، ثم مرحلة القوة. وبعد ذلك تفترق في المرحلة الثالثة؛ ففيها من يهرم ويموت، ومنها من يستمر في الحياة لكنه يتغير بتغير متطلبات المرحلة التي هو فيها، أي أنه يستجيب للشروط التاريخية والجمالية والاجتماعية للحقبة التي فيها".[2]

إن هذا القصد من القول يحيلنا مرة أخرى إلى الفيلسوف الفرنسي "**برونتيير**"، هذا المؤرخ الذي تأثر كثيرا بنظرية التطور البيولوجي لداروين.

لقد كان "**برونتيير**" يؤمن إيمانًا راسخًا بأن " قوانين التطور في علم الأحياء والنباتات لها ما يمثلها من قوانين التطور في عالم الفنون والأدب"[3] فالنوع الأدبي بحسبه يشبه الكائن الحي "ينشأ ويتطور وينقرض، لكن المنقرض لا يفنى تماما وإنما يتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع الأدبية التي تطورت عنه"[4] وهذه العملية عنده نفسها في قولنا عن مراحل التطور في الأنواع الأدبية سلفا. فهي أقرب ما تكون إلى فكرة التجاوز. إلا أن هذا التجاوز لا يُقصد به مجرد الانتقال لأجل التغيير فقط، بل لما ينتج عنه من بديل يُعزز التجديد ويتماشى مع متطلبات الوسط الثقافي الذي يعكسه أو ينتمي إليه. ويمكن أن يتمثل هذا التجاوز في عدة مظاهر كأن يكون فترة زمنية، أو توجه فكري، أو حقبة أدبية، أو حتى شكلا جديدا من أشكال الكتابة والتعبير.

---

(1) عيسى بن سعيد ب.ع الحوقاني: التأريخ للأدب العربيّ حسب نظريّة النشوء والارتقاء (تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي نموذجًا)، ص1064.

(2) عبد الرشيد هميسي: قضية تطور الأنواع الأدبية في النظرية النقدية الغربية الحديثة، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، كلية الآداب واللغات جامعة الشهيد حمة لخضر، م03، ع04، الجزائر، 2020م، ص73.

(3) عبد الرشيد هميسي: قضية تطور الأنواع الأدبية في النظرية النقدية الغربية الحديثة، ص74.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يبدو أن هذا التداخل في المواقف يتوافق مع ما أطلق عليه "**برونتيير**" "قانون البقاء للأصلح وقانون الانتخاب الطبيعي"[1] والذي يتعلّق وفق طرحه بخصائص النوع الأدبي القادر على البقاء، بفضل قدرته الفائقة على التكيف مع الظروف الجديدة، مقارنةً بنظرائه الذين لم يتمكنوا من ذلك، وقد نجح "**برونتيير**" في تصوير هذا الوضع عبر استعارته المجازية لأسس الفكرة الداروينية وإسقاطها على الأنواع الأدبية، فهذه الأنواع بحسبه في مسار تطورها المستمر، يجب أن تكون دائما قادرة على التكيف والتوافق مع السياقات الثقافية والفكرية المتجددة، من خلال تجديد أساليبها، وأدواتها التعبيرية، أما الأنواع الأدبية التي تعجز عن التكيف فإن مصيرها التراجع إلى مقبرة النسيان.

هذا، ويبقى السؤال المطروح عن كل ما قيل سلفا: هل هذه النظرية الداروينية، بعد أن تم نقلها من العلوم الحية إلى الأدب، تمتلك ما يكفي لترتقي إلى مستوى منهج أدبي مستقل وقادر على تقديم نفسه مثل باقي المناهج الأدبية؟ أم أنها مجرد ظاهرة عابرة؟

في كتابهما (**نظرية الأدب**)، ناقش كل من "**رينيه ويليك**" **René Wellek** و"**أوستن وارن**" **Austin Warren** هذه النظرية بعناية وتحليل وخلصا في النهاية إلى القول بأنه: "مهما كان من مساوئ المنهج، فإنه مشروعٌ، ولا يمكن رفضه بكليته""[2] وكاستزادة لما خلُصا إليه تجدر الإشارة إلى أن هذا المنهج قد تم اعتماده من قبل العديد من الباحثين لاحقًا في تقسيم الفترات الأدبية، أمثال "**شكري فيصل**" في كتابه المُسمى: (نظرية الفنون الأدبية) وأمثال "**الرافعي**" في كتابه (تاريخ آداب العرب).

يقول "**الرافعي**" في تطبيقه العملي لهذا المنهج على كتابه: "رأينا الطريقة المُثلى أن نذهب في تأليفنا مذهب الضّم لا التفريق، وأن نجعل الكتاب على الأبحاث التي هي معاني

---

[1] عبد الرشيد هميسي: قضية تطور الأنواع الأدبية في النظرية النقدية الغربية الحديثة، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، كلية الآداب واللغات جامعة الشهيد حمة لخضر، م03، ع04، الجزائر، 2020م، ص74.

[2] رينيه ويليك وأوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، ط01، الرياض، السعودية، 1991م، ص357.

الحوادث لا على العصور؛ فنخصص الآداب بالتاريخ، لا التاريخ بالآداب، كما يفعلون وبذلك يأخذ كل بحث من مُبتدئه إلى مُنتهاه، منقلبا على عصوره سواء اتسقت أو افترقت".[1]

إن كلام "**الرافعي**" هنا يشير بوضوح إلى نظرية التطور التي اعتمدها أساسا للتقسيم في مؤلفه بحيث "أرّخ الأدب العربي على أساس تطور الفنون الأدبية، فتناول كل فن على حدة، وذلك بتتبع نشأته الأولى فمراحل رُقيّه وصولا إلى انحطاطه"[2] وهو بهذا التقسيم يجعل الفنون الأدبية تخضع لهذا المبدأ، بحيث أن لها من أشكال التطور ما يمنحها القابلية على البقاء أو الانقراض، ومرجع العلة في كليهما–أي البقاء والانقراض– يعبر على حالة الأدب الديناميكية المستمرة في التجدد والتنوع، وفق ما ينتجه من أعمال أدبية تعكس صور الحياة وتعزز موقف الأدب، ككيان قادر على التأقلم والنمو، والاستجابة للمتغيرات والتحديات التي يواجهها في جميع الحالات والظروف.

ثالثا– التيارات الانتقالية التقليدية:

1.3 الكلاسيكية / العودة إلى النموذج القديم:

نشأت الكلاسيكية "عند الإغريق، وازدهرت عند الرومان، ثم انتشرت في أوروبا، لاسيما بعد عصر النهضة"[3]، حيث ترسّخت أسسها، وتجلت معالمها الفنية والأدبية، واستمرت على هذه الأوضاع إلى ما قبل القرن التاسع عشر، كان الناس على طول هذه الفترة يشعرون "أن عصرهم أكثر يقظة وعالمية وعقلا وحكمة من العصر الذي سبقهم"[4] في هذه البيئة الحاضنة، وجد الأدب الكلاسيكي (الإتّباعي) – كما يدعوه البعض– الأرضية المُثلى لينمو ويتطور، ففتح المجال أمامه للكتابة عما كان ينادي به من أفكار مرتبطة بـ: "الخير والحق

---

(1) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ط04، دار الكتّاب العرب، ج01، بيروت، لبنان، 1974م، ص14.
(2) عيسى بن سعيد ب.ع الحوقاني: التأريخ للأدب العربي حسب نظرية النشوء والارتقاء (تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي نموذجا)، ص1073.
(3) السيد دياب يوسف دويدار: الكلاسيكية في الأدب (رؤية إسلامية)، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، م19، ع01، جامعة الأزهر، مصر، 2002م، ص255.
(4) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ط02، دار النهضة العربية للطابعة والنشر، بيروت، لبنان، 1972م، ص244.

والجمال"[1]، كقيم عُليا تُمثل النّظام المثالي في النّظرة الكلاسيكية لِأرقى أشكال الأدب تعبيراً عن الحياة.

من أبرز رواد هذا المذهب ""**موليير**" **Molière** أبو الفن الكوميدي في فرنسا"[2] اسمه الحقيقي "**جان باتيست بوكلان**" **Jean-Baptiste Poquelin** أعظم كتّاب المسرح في فرنسا في عصره، قام "**موليير**" بعدة أعمال في مجاله، يُحتسب له فيها السّبق، "فقد عَدَل بالمسرحية الكوميدية إلى أسلوب النثر بعد أن كان الشِّعر ملتزمًا في حِوارها"[3] وجمع بين الفكاهة والنقد الاجتماعي بطريقة لم تكن مسبوقة في عصره، وعبّر عن قضايا عصره بأسلوب ساخر جديد يجمع بين الجد والهزل على نحو ما ورد في (البخيل) و (طرطوف) وغيرهما من الأعمال المسرحية التي اشتهر بها.

يتميز أصحاب هذه المدرسة الكلاسيكية من شعراء ومؤلفين بأسلوبهم التقليدي الذي ينبني على محاكاة الأقدمين من الإغريق والرومان وما كانوا يكتبونه من أدب في ملاحمهم ومآسيهم، ومراثيهم، وهجائهم، مع نوع من التفضيل للصّنعة والمهارة على الإلهام والحدس الفني التلقائي، كذلك يغلب على أسلوبهم "سيطرة العقل على النتاج الأدبي، وخُفوتِ صوت الخيال فيه"[4] فوِفقًا لرؤيتهم، الكاتب البارع هو الذي ينحاز للعقل ولا يتوسع في ضروب الخيال، حتى يحقق غاية الأدب والتي كانت تقتصر في منظورهم تكريس القيم الأخلاقية والاجتماعية، في إطار من الانضباط الفني والصرامة الأسلوبية، التي تجعل من الجمال الفني مرهونًا بحسن المحاكاة وبلاغة الصَّنعة، لا بصدق الشعور أو فرادة التخييل.

أخيرا يجدر التنويه إلى أن هذا التيار الإتباعي وإن كان له من الخصائص ما يجعله تقليديا في مواضيعه التي تناولها، بأسلوب كتابته الصارم، والمنحاز للعقل على حساب الخيال إلا أنه في كليته يشكل لنا صورة جليةً عن الأقدمين في كتاباتهم، بخاصة وأنه كان في أغلبه يحاكي دواوين وملاحم الإغريق والرومان.

---

[1] السيد دياب يوسف دويدار: الكلاسيكية في الأدب (رؤية إسلامية)، ص255.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] نفسه، ص262.
[4] السيد دياب يوسف دويدار: الكلاسيكية في الأدب (رؤية إسلامية)، ص259.

إن هذا الانحسار الظاهري وإن كان لا يحفل بالجديد إلا أنه بما يحمله من تقليد في أدب الأقدمين يمثل تقدما لأصحابه، في طابعه التقليدي. فالأدب الكلاسيكي، رغم إصراره اتباع النهج التقليدي ومحاكاة الماضي، إلا أنه وبلا شك له دوافعه التي ألزمته بذلك، كما يقول الفيلسوف والمنظر الأدبي المجري "**جورج لوكاش**" **György Lukács**: (الأدب مرآة تعكس روح عصره).

1.3.أ. الكلاسيكية، قراءة نقدية:

لقد حفلت الكلاسيكية بنفسها لأكثر من مئة وأربعين سنة كاملة (من منتصف القرن السابع عشر حتى أواخر القرن الثامن عشر)؛ فترة حملت معها تمظهرات الأدب في صورته التقليدية التي كانت تحتذي في أغلبها بأدب السابقين من الإغريق والرومان، لكنها سرعان ما بدأت تضعف، كونها كانت أدبا أرستقراطيا غير شعبي ومذهبا صارما في الكتابة والتأليف، مبنيا على قاعدة " افعل هذا ولا تفعل ذاك، أي أنه يفرض على الأديب في صناعته قيوداً ورسوما، عليه أن يراعيها في عمله الأدبي، وإلا عُدَّ خارجًا عن أصول الكلاسيكية"[1] هذا بالإضافة إلى أنه يفضل "إيثار التّمسك بالعقل على طلاقة الشعور"[2] ويُغلّب استعمال الأسلوب على المعنى ويتناول النفس البشرية والحياة الاجتماعية في إطار عقلي معين، قد يلمس المشاعر ولكنه لا ينفذ إلى أعماقها، حتى إنه بحاله هذه التي تأبى التغيير، خنق الإبداع والمبدعين بقوانين شتى "فهناك قوانين خاصة بالتراجيديا وقوانين خاصة بالكوميديا وقوانين أخرى للشعر"[3] وبالتالي أصبح الأدب الكلاسيكي ضيقا على أصحابه، رافضا لكل مظاهر التجديد، السبب الذي جعله يفقد مكانته سريعا ويتخلى عنها لصالح مذهب أدبي جديد، هو المذهب الرومانسي الذي جاء خلفا له.

2.3 الرومانسية:

---

[1] السيد دياب يوسف دويدار: الكلاسيكية في الأدب (رؤية إسلامية)، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، م19، ع01، جامعة الأزهر، مصر، 2002م، ص245.

[2] عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص245.

[3] آمال فريد: الرومانسية في الأدب الفرنسي، (د ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1977م، ص ص17-18.

من الناحية الزمنية، ظهر التيار الرومنسي الأوروبي بعد التيار الكلاسيكي، الذي كان اسمه دالًا تماما على جوهره، فالكلاسيكية في الأدب الأوروبي كانت دائما "رمزا على الأدبين الإغريقي والروماني"[1] وهي تيار تقليدي محافظ بكل ما تحمله الكلمة من دلالات، ونظرًا لفترة سيادته الطويلة التي "لم يحظ بمثلها مذهب من المذاهب الأدبية التي خلّفته"[2] فقد أصبح هذا التيار الاتباعي متجذرًا بعمق في الثقافة الأدبية الغربية حتى بات ذا سُلطة راسخة. وهي الضّرورة التي أدت إلى ظهور الرومانسية على إثره، كرد فعل حاد على هيمنته، بكل ما تحمله كلمة (رفض) من قوة ومن صِدام، فبدأ يضعف وينهزم تدريجيًا في الربع الأخير من القرن الثامن عشر، لتأخذ الرومانسية محله[3] وتلغي كل الأسس التي أقام عليها دعائمه لقرون من الزمن.

2.3.أ. الرومانسية الغربية:

عندما ظهر المذهب الأدبي الرومنسي في منتصف القرن الثامن عشر بخصائصه الجديدة، في **فرنسا** ومعظم بلدان أوروبا مثل **إنجلترا** و**ألمانيا** و**إيطاليا** و**إسبانيا**، سعت الرومانسية لأن يكون الإبداع نابعا من مبدئها الأساسي وهي الحرية[4] ووفقا لهذا أحدثت ثورة تحريرية في الأدب ضد سيطرة الأصول والقواعد الكلاسيكية، كي تتمكن من مواكبة الواقع المتغير الذي عجزت الكلاسيكية عن استيعابه.

كان هذا الواقع يغص بصخب الحياة الصناعية وما يرافقها من ساعات العمل الطويلة والمرهقة، إذ إنّ الإنسان فيها، أصبح يعيش في بيئة يغلب عليها الطابع الصناعي، خاصة مع " ابتداء عهد الآلة التي قللت من شأن الفرد وقيمته في العمل الفني"[5] ما أسهم في شعوره بالاغتراب داخل واقعه الذي أصبح أكثر تعقيدًا وإرباكًا.

---

(1) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص244.
(2) عبد الله خضر محمد: الأدب العربي الحديث ومذاهبه، ط01، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2017م، ص109.
(3) ينظر: السيد دياب يوسف دويدار: الكلاسيكية في الأدب (رؤية إسلامية)، ص266.
(4) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، ط02، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 2006م، ص85.
(5) المرجع نفسه، ص246.

وبحكم أن أولى بوادر ظهور الرومانسية كانت في فرنسا، فقد تأثرت تأثرًا عميقاً بالثورة الفرنسية وما حملته من شعارات تنادي بالحرية وبترسيخ العدالة والمساواة، إلا أن فشل هذه الثورة في تحقيق القيم التي كانت تنادي بها على أرض الواقع ، أدى إلى خيبة أمل كبيرة في أوساط الثوريين، بخاصة الأدباء منهم والمبدعين.

ولأن المبدع، بما يتمتع به من حساسية مرهفة وبصيرة نافذة، يختلف عن غيره من عامة الناس، فقد تأزمت حاله وضاق ذرعًا بما آلت إليه أوضاع المجتمع المضطرب إلى الدرجة التي جعلته يقرر الهروب من هذا الواقع غير المستقر، واللجوء إلى أحضان الطبيعة بحثًا عن السكينة والانفراد، وفي ظل هذه الظروف، تشكلت لديه رغبة شديدة في إيجاد وسيلة للتنفيس عن حزنه فلم يجد غير شواغله التي تؤرقه يلجأ إليها ويتغنى بها مستخدما الطبيعة كمرآة تعكس حاله القلقة، وهكذا انطلقت الرومانسية؛ هذه الحركة الأدبية التي "تقوم على العبقرية الفردية وإغراقها في التعبير عن العواطف الذاتية والانسياق مع شطحات الخيال والحرية في المضامين والأشكال".[1]

"وفي الحقيقة لا يمكن القول برومانسية غنائية خالصة الذّاتية، لأنها تعبير مُصوّر عن عواطف وأحاسيس فردية في نطاق المشاعر العامة وحين كان شعراؤها يغنون ما ينتابهم من أمواج الفرح والألم والأمل واليأس والإيمان والشك ومن مشاعر الحرية والتعاطف مع الطبيعة والكآبة والاعتزاز بالمواطنة والإنسانية، إنما يعبرون عن كل المشاعر التي يعيشها معاصروهم"[2] كما يقول "**فيكتور ماري هوجو**"، أحد أبرز أعلام الأدب الفرنسي في الحقبة الرومانسية: "عندما أكلمك عن نفسي فإنما أكلمك عن نفسك. آه كم أنت مجنون لو ظننت أنني لست أنت!"[3] ويعني "**هوجو**" بقوله هذا أن الأديب أو الفنان حينما يعبر عن موقف صادفه أو شعور عاشه بطريقة معينة فهو بهذا ينوب عن غيره ممن يشاركونه نفس الموقف والشعور.

---

[1] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م، ص68.
[2] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م، ص69.
[3] آمال فريد: الرومانسية في الأدب الفرنسي، ص05.

لقد تقلد "**فيكتور هوجو**" **Victor Hugo**، الدور القيادي لجيل من الشعراء الرومنسيين الكبار مثل "**لامارتين**" **Lamartine** و"**ألفرد دوموسيه**" و"**ألفرد دوفينيي**" **Alfred de Vigny** و"**فيكتور هوغو**" و"**شيلي وورذرورث**" **Wollstonecraft Shelley**؛ فهو يعد واحدا من أعظم شعراء فرنسا "ولِمكانته يطلق بعض النقاد على القرن التاسع عشر: "عصر "**فيكتور هوجو**" كما كانوا يشيرون إلى القرن الثامن عشر قائلين: عصر "**فولتير**"[1] وهذا دليل واضح على الأثر الكبير الذي تركته أفكاره وإبداعاته في تشكيل روح عصره وتوجيه مساره الأدبي والفكري.

كانت إنتاجات "**هوجو**" تُعنى بالشعر بالدرجة الأولى، بخاصة وأن "أهم ما أنتجته الرومانسية هو الشعر"[2] وقد كانت غزيرة ومتنوعة، ففي الشعر الغنائي مثلا قدم "**هوجو**" "أكثر من اثنى عشر ديوانا من أهمها: أوراق الخريف **(1831)** الأصوات الداخلية **(1837)** الأشعة والظلال **(1840)** التأملات **(1856)**"[3] وغيرها من الأشعار المتباينة المواضيع.

تتصف أشعار "**هوجو**" من حيث الموضوعات بالتنوع والشمولية، فقد "غنّى كل موضوعات عصره وكل عواطف الحب المشروع، ومشاعر الأسرة والأولاد والوطن والصراع الفلسفي والديني ولغز الموت والمجهول والثقة بمستقبل من الحرية والتقدم، إنه باختصار الموسوعة الغنائية لعصره"[4] بمعنى أنه لم يكن مجرد شاعر وجداني، بل كان شاعر عصره بكل ما يعبر عنه من تناقضات.

هذا ولم تقتصر الرومانسية على الشعر فقط ، بل امتدت إلى المسرح والرواية على نحو أعمال "**ماري شيلي**" (فرانكشتاين) و"**إيميلي برونتي**" **Emily Brontë** (مرتفعات وذرينغ). وتوسعت خارج الأدب وتوغلت "في الفنون الجميلة والتطبيقية، والسياسية، والعقيدة والأخلاق والفلسفة والتاريخ والطبيعة البشرية"[5] بحيث أصبحت الرومانسية تياراً شاملاً يعبر عن روح العصر وتحولاته الكبرى. وقد امتد هذا التيار حتى إلى العالم العربي.

---

(1) المرجع نفسه، ص37.
(2) عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص68.
(3) آمال فريد: الرومانسية في الأدب الفرنسي، ص33.
(4) عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص87.
(5) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط01، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، 2003م، ص313.

2.3. ب. الرومانسية العربية:

تعتبر الرومانسية العربية واحدة من ضمن العديد من التيارات الأدبية التي تخضع لمبدأ التغيرات المتتابعة، وصراع الأساليب الأدبية الكبرى الخاصة بكل تيار، إذ إنها لا يمكن أن تكون مجرد نتيجة صُدفَوية ولكنها تتحدّد تاريخيا بشروط مشابهة للتطور الاجتماعي في الفضاءات التي شهدت تطورا تاريخيا مطّردا وطبيعيا[1] فظهورها كما في باقي الاتجاهات الأدبية، لم يكن منفصلاً عن هذه التطورات والأوضاع الاجتماعية والسياسية التي مر بها العالم العربي آنذاك، بل جاء كاستجابة لمتطلبات أدبية وفكرية ضرورية، وبموجبها ظهرت الرومانسية العربية، كرد فعل يعبر عن العالم العربي وما آلت إليه حاله، بخاصة ما كان منه مرتبطا بتداعيات الحرب العالمية الأولى وما بعدها، من كَبتٍ للحريات والعواطف والقيود ومُصادرة الأفكار الحرة وممارسة القمع والتّعذيب، هذا إضافة إلى أسباب أخرى ربطها النقاد والدارسين بالبعثات العلمية والانفتاح على الثقافة الغربية، وبالشكل الأدبي الكلاسيكي الذي لم يعد يقوى على استيعاب دلالات المشاعر الإنسانية الجديدة، وكذا "تأثر بعض الشعراء بنظرائهم في الغرب وفي مقدمتهم **خليل الخوري**" الذي كان على اتصال تراسلي مع "**لامارتين**"[2] بحيث ساعد هذا الاتصال في تبادل الأفكار وتناقلها فيما بينهم وبالمقابل نقلها إلى العالم العربي.

أما عن أولى بوادر ولادة الرومانسية على الساحة الأدبية العربية، فقد أعادها البعض إلى ""**خليل مطران**" **(1872-1949م)** إذ دعا هذا الأخير إلى ظهور شخصية الشاعر من خلال شعره، كما دعا إلى البعد عن المحسنات المتكلفة والزخرف في القول، ثم نادى بالوحدة العضوية في القصيدة، واتّهم الشعر الكلاسيكي بأنه خالٍ من الوحدة، مُجرّد من العاطفة الصّادقة مع الابتكار في الموضوعات، وتَحليقِ الخيال، والتّغني بذات الشّاعر ومشاعره"[3] وبعد فترة من ظهورها أين "تهيّأت لها النُّفوس أولّا بِحُكم مُلابسات الحياة الخاصة والعامة، أو

---

[1] ينظر: سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص81.

[2] عبد الله خضر محمد: المذاهب الأدبية (دراسة وتحليل)، مطبعة دار القلم، بيروت- لبنان، ص ص ص120-121-222.

[3] المرجع نفسه، ص121.

على الأصح تضاريس الحياة التي ترسم للآداب والفنون مَسالكها وتَوجيهَ تيّاراتها"[1]، تتابعت الدّعوات لاعتناقها بِوصفها اتّجاها أدبيا يُلبي حاجات العصر، وتحت مِظلتها انبثقت مدارس أخرى، بِمُسمّيات عديدة، وفترات متفاوتة، نذكرها على الترتيب: (أولا مدرسة المهجر ـ ثانيا مدرسة الديوان ـ ثالثا جماعة أبّولو ـ رابعا عُصبة العَشرة).

تبنّت هذه المدارس مبادئ التيار الرومنسي ونادت بتعزيز مَوقفه والالتفاف حوله والكتابة على مِنواله. أول هذه المدارس الأدبية التي انبثقت عن الرومانسية، كانت تحت مُسمى (مدرسة المَهجر)، "وهي المدرسة التي قامت على أيدي الأدباء العرب الذين هاجروا من بلاد الشّام إلى أمريكا الشّمالية وأمريكا الجنوبية"[2]، وبحكم ما اطلعوا عليه من فكر وآداب أجنبية هناك، بما فيها تأثرهم بالتيار الرومنسي الذي تأثروا به كثيرا "تفتحت عيونهم المتطلعة إلى آفاق جديدة لم يرتادوها من قبل، وهنا بدأ الصراع بين القديم والجديد يعتمل في نفوسهم"[3] بحيث استمر الوضع على هذه الحال حتى تحقق على أرض الواقع في شاكلة: (مدرسة المهجر).

انقسمت هذه المدرسة بِدورها إلى جمعيتين، فأما الجمعية الأولى فكانت في "نيويورك" باسم (الرّابطة القلمية) مُمثّلة في مجموعةِ شُعراء منهم "**جبران خليل جبران**"، و"**نسيب عريضة**"، و"**ميخائيل نعيمة**"، و"**رشيد أيوب**"، و"**عبد المسيح حداد**"، و"**ندرة حداد**"، و"**وِليم كاتسفليس**" وغيرهم".[4]

الجمعية الثانية مقرها في: (ساو باولو بالبرازيل) اسمها: (العصبة الأندلسية)، يرجع الفضل في تأسيسها إلى "**ميشال معلوف**" الذي أنشأها وصار رئيسا لها في أول عهدها سنة **1935م**، ثم تَلاه في الرئاسة "**رشيد خوري**" وبعده "**شفيق معلوف**" ثم بعده "**حبيب مسعود**" ويجدر الإشارة إلى أن هذه المدرسة قد ظهرت بعد قيام الرابطة القلمية في الشّمال بخمسة

---

(1) محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1969م، ص12.
(2) المرجع نفسه، ص135.
(3) محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر، تصدير عزيز أباضة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1955م، ص26.
(4) محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر، تصدير عزيز أباضة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1955م، ص48.

عشر عامًا[1] ومن أعضائها: "**شكر الله الجر**"، "**ميشل المعلوف**"، "**نظير زيتون**"، "**حبي مسعود**"، "**إسكندر كرباح**"[2] وغيرهم.

بالتزامن مع ظهور مدرسة المهجر، برزت في مصر: **(مدرسة الديوان)** لمُؤسّسيها: "**عبد الرحمان شكري**" و"**عباس محمود العقاد**" و"**عبد القادر المازني**"، دعا هؤلاء إلى تحرير اللغة الشّعرية من قيود القوالب التقليدية والتعبير عن الذات بصدق وعمق، كما نادوا بضرورة اعتماد الوحدة العضوية في القصيدة وتنويع القافية وإرسالها بدل الالتزام بنمط ثابت، إضافة إلى ذلك شدّدُوا على العناية بالمعنى مع التركيز على وصف جوهر الأشياء وتصوير الطبيعة بدقة وإحساس فني[3] وبهذا غدت القصيدة فعلًا إبداعيًا حرًا يسعى إلى التجديد الفني والتعبير الصادق، بعيدًا عن الصياغات الشكلية الموروثة.

ظهرت بعد ذلك (جماعة أبولو) التي ضمت مجموعة من الأسماء الأدبية البارزة، من بينها "**أحمد زكي أبو شادي**"، "**خليل مطران**"، "**إبراهيم ناجي**"، "**أبو القاسم الشابي**"، و"**علي محمد طه**"، تأسّست هذه الجماعة الأدبية في "سبتمبر من سنة **1932م**"[4] وكان يرأسها "أمير الشُّعراء "**أحمد شوقي**"[5] وعلى الرغم من أن عمر هذه المدرسة كان قصيرا، بحيث استمرت فقط سنتين وشهورا"، إلا أنها "أثّرت في الساحة الأدبية عن طريق مجلة كانت تنشرها تحمل اسم الجماعة، نشرت فيها أكثر من700 قصيدة و400 دراسة في الأدب العربي الحديث وهو عمل كبير مقارنة بعمرها"؛ تم التركيز في هذه الأعمال على إبراز مجموعة من سمات "الطابع الرومنسي، وأحيانا الطابع الرمزي، فخيم على مشاعر أدبائها دقة في الشعور ورهافة في الإحساس وتمادي في الخيال".[6]

---

[1] ينظر: محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر، ص50.
[2] عبد الله خضر محمد: المذاهب الأدبية (دراسة وتحليل)، ص137.
[3] ينظر: حبيب الله علي إبراهيم علي: نقد الشعر عند جماعة الديوان، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة وهران، ع02 و03، الجزائر، جانفي2013م، ص68.
[4] لعور كمال: الحداثة النقدية عند "أبولو" جهود الجماعة في خلخلة النظرية الشعرية التقليدية، مجلة دراسات، جامعة بشار، م08، ع02، الجزائر، 2019م، ص54.
[5] عبد الله خضر محمد: المذاهب الأدبية (دراسة وتحليل)، ص156.
[6] ينظر: لعور كمال: الحداثة النقدية عند "أبولو" جهود الجماعة في خلخلة النظرية الشعرية التقليدية، ص53.

أما فيما يخص (عصبة العشرة) التي أعلن عنها في بيروت **سنة 1930**"[1] فهي في حقيقتها تتكون من أربعة مؤسسين فقط "**ميشال أبو شهلا**" (الرئيس)، "**إلياس أبو شبكة**" (الرسم)، الشيخ "**خليل تقي الدين**" والشيخ "**فؤاد حبيش**" وهم أربعة، أما الباقون فكانوا مجرد أصدقاء ومؤيدين، وقد كانت غايتها بحسب تصريح رئيسها في مقدمة أحد كتبه بعنوان: (رسوم) أن تمهد الطريق للأقلام الجديدة لتعيد للنّشء العربي حُب لغته، وتخلق فيه مجموعة كُتّاب وقُراء يغذّون الأدب الجديد، وينعشون المكتبة العربية.[2]

فيما يخص أهم السمات التي نادت بها هذه المدارس، يمكن أن نُجملها في الجدول التالي:

المدرسة الأدبية	السمات المتفردة	الرواد الأساسيون	زمن التأسيس	السمات المشتركة
مدرسة المهجر	. الميل إلى الغنائية والتعبير عن الحنين والاغتراب. . التمرد على التقاليد الشعرية القديمة. . الاحتفاء بالطبيعة والحرية الروحية. . نقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية في الوطن.	. جبران خليل جبران . ميخائيل نعيمة . نسيب عريضة	1920م	. التمرد على الشعر الكلاسيكي. . التركيز على العاطفة والذاتية. . الابتعاد عن القوالب التقليدية. . التجديد في موضوعات الشعر . الاعتناء بالطبيعة والخيال. . البحث عن الحرية والتعبير الصادق عن الفرد.
		. شكر الله الجر . ميشل المعلوف . رشيد خوري	1935م	
مدرسة الديوان	. الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة. . التركيز على الذاتية والعواطف الفردية. . الابتعاد عن الزخرف اللفظي والمحسنات المتكلفة. . نقد الشعر التقليدي لافتقاره إلى التجديد والتعبير الصادق.	. عبد الرحمن شكري . عباس محمود العقاد . عبد القادر المازني	1921م	
جماعة أبولو	. الاهتمام بالعاطفة الرقيقة والرومانسية. . التركيز على الجمال الفني والشعري. . الميل إلى استخدام الرمزية. . التنويع في الأوزان والقوافي.	ـ أحمد زكي أبو شادي إبراهيم ناجي ـ علي محمود طه ـ أبو القاسم الشابي	1932م	

(1) عبد الله خضر محمد: المذاهب الأدبية (دراسة وتحليل)، ص170.
(2) المرجع نفسه، ص ص170-171.

عصبة العشرة	. التأكيد على الانفتاح على الأدب الغربي وتأثيراته. . الميل إلى التجديد والتحديث الموضوعات. . رفض القوالب الشعرية الجامدة. . تعزيز التعبير الفردي والوجداني.	ـ نسيب عريضة ـ شفيق المعلوف ـ رشيد أيوب	1930م	

3.3 الرومانسية العربية في ميزان التجريب:

تحدّدت مظاهر التجديد في الرومانسية العربي في كثير من صور الكتابة لدى أدبائها، ولأن الشعر كان اللون الأدبي البارز في تلك الفترة فقد نال القسط الأكبر من التغيير بمقابل الأشكال الأدبية الأخرى. وهذا الجدول يوضح ذلك:

مظاهر التحول في الأدب الرومنسي العربي		
في الشعر	**في اللغة والأسلوب**	**في المسرح**
ـ التحرر من الأوزان والقافية. ـ توظيف الرمز. ـ كتابة القصص الشعرية. ـ كتابة الشعر المرسل. ـ التنويع في الموضوعات. ـ الاعتماد على الجانب المقطعي.[1]	ـ الجمع بين الأسلوب والمعنى في قرن واحد. ـ سهولة الألفاظ وبساطة الصياغة. ـ المشاركة الوجدانية بين المبدع والطبيعة. ـ اعتماد الخيال الخلاق والتلقائية في التعبير. ـ تجسيم المعنويات وتشخيص الجمادات. ـ التعبير عن الذات (إبراز شخصية الأديب). [2]	ـ رفض قانون الوحدات الثلاث (الزمان، المكان، الحدث). ـ إلغاء التقسيم التقليدي للمسرحية إلى مأساة وملهاة.[3]

[1] مسعد بن عيد العطوي: الأدب العربي الحديث، شبكة الألوكة، ط01، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، 2009م، ص85.
[2] عبد الله خضر محمد: الأدب العربي الحديث ومذاهبه، ص110.
[3] المرجع نفسه، ص115.

إن الرومانسية بما قامت به من تعديل حقيقي على القالب الموروث للقصيدة العربية، قد استطاعت أن تحقق "التباين في توظيف واستحداث الأشكال التّعبيرية التي رفَدت هذا المذهب عند الشعراء العرب"[1] بحيث منحتهم مجالا رحبا للانفتاح على العديد من أساليب التعبير الجديدة من مثل الصور الشعرية المعقدة، والرموز الدالة، وتوظيف الطبيعة وغيرها، كل هذا يأتي في سياق الشكل الجديد للقصيدة الرومانسية وما يتسم به من تحرر من أشكال الشعر التقليدية.

يقول "**المازني**" بهذا الصدد: "يقولون أن التقليد ليس بعيب، ونحن نقول مهما يكن من الأمر فإنه في كل حال دليل على ضعف الخيال، وعدم القدرة على الابتداع، وفقدان الشخصية وفنائها في غيرها.."[2] إن قول **المازني** هنا واضح جدا، فهو يشرح الحجج الواهية للمقلدين ويوجز في ذات الوقت الفكرة المحورية للرومانسية العربية التي ترى أن الإبداع الحقيقي يكمن في الخروج عن المألوف وفرض التميز الفردي بطابع إبداعي خاص يَدعم استعمال اللغة بما يتكيف مع المضامين وتحريكها إلى مستويات جديدة من الاستعمال الأدبي.

إن هذا التيار بما يحمل من مُميزات فريدة لم نعثر عليها في غيره، قد أثبت تفرّده بِحق إنه " أدب تقدّمي ينظر إلى المستقبل ليُغير الحاضر ويَستبدل بِه خيرًا مِنه"[3] إنّه خطوة جريئة نحو التغيير والتجاوز، نحو إتاحة بدائل أكثر إشراقا وحرية في التعبير والإبداع. "فالجنوح إلى الثورة والتعلق بالمطلق واللامحدود من أخص خصاص المذهب الرومنسي"[4] وهي سمات تتناغم بشكل كبير مع روح التجريب الأدبي.

إجمالًا، يمكن القول إن الرومانسية العربية تعتبر بمثابة ثورة صريحة على مقومات النمط القديم. فعندما ننظر إليها من زاوية مغايرة، ثم نحاول أن نَزِنها في ميزان التّجريب الأدبي، فإننا نجد أنفسنا أمام تيار ثوري يحمل في جوهره إرادة متأصّلة لكسر القيود التقليدية

---

[1] سلامة محمد رضا العمري: ميزان الرومانسية في الشعر العربي الحديث من البناء الفني إلى لازمة التصوير(رؤية نقدية)، م35، ع01، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، جامعة الأزهر، مصر، أكتوبر 2022م، ص1036.

[2] محمد كامل الخطيب: (نظرية الشعر، كتب مدرسة الديوان)، (د ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1996م، ص73.

[3] عبد الله خضر محمد: الأدب العربي الحديث ومذاهبه، ص114.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وإعادة صياغة الأسس الأدبية التي ظلت لعقود طويلة حبيسة الأنماط التقليدية. لقد استطاع الأدب من خلال روافد هذا التيار الأدبي الرومنسي التخلي عن أسس الكتابات التقليدية القديمة واستبدالها بأشكال جديدة تتيح للمبدعين حرية أكبر للإبداع.

لربما هذا هو الدافع الذي عزّز قرارنا لنفتتح به حديثنا عن التجريب الأدبي. إذ إن قُدرة هذا الأدب الرومنسي على احتواء عناصر التجريب الأدبي في بِنيته وأسلوبه ظاهر، فرغم تركيزه على الشعر في أغلبه دون السرد، إلا أن هذا لا يمنعنا اعتباره نزعة تمرد ومبادرة تجاوز واعدة، إنه بالنسبة لنا خطوة أولى تقربنا إلى التجريب وتمهد لنا، للحديث عنه وعن تمظهراته وتطوراته الصريحة في العالم العربي فيما بعد.

4.3. الرمزية وتجليات المضمر في الأدب:

قبل الخوض في الحديث عن الرمزية، أردنا تبيان أمر مهم يسبقه، مفاده أن أي دراسة تختص بالعلوم الإنسانية تحتكم عادة إلى الظُّروف المُحيطة بها، سواء من حيث التأثير أو التأثر. ومن ضِمنها الأدب؛ بما يُعبَّر عنه على أنه المِرآة التي تنعكس عليه مظاهر الحياة ومتغيراتها، ودواخل النفس وخفاياها. فأي تجديد يطالُه "مقيد بحكم انتمائه إلى بيئة معينة– بقيم تاريخية واجتماعية تسيطر عليه وتوجهه توجيها يَقل أو يكثُر"[1] ولمّا كانت الرمزية من ضمن ما يحفل به الأدب من ظواهر وتيارات أدبية مختلفة، فلا شك أن لها من هذه الدوافع ما حمَل الأدباء والمفكرين على تبنّيها.

4.3.أ. الرمزية الغربية:

ظهرت الرمزية الغربية في "الأدب الفرنسي في ثمانينيات القرن التاسع عشر"[2] كرد فعل مباشر على التيارات السائدة آنذاك، مثل (الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية).

---

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط03، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984م، ص147.
[2] بن عياش رباب: مداخل في الرمزية واشتغالاتها عند السيميائيين، مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية، م02، ع08، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة العربي التبسي- تبسة، الجزائر، ديسمبر 2018م، ص98.

كانت الرمزية في مراحلها الأولى تدعى "بالانحطاطية)، وكانت هذه الحركة في بداياتها فلسفة أكثر منها أدبية"[1] بحيث كانت غايتها ضبابية المقصد، غير محددة، تركز على الهدم دون الإبداع، إلى أن جاءت سنة **1886م** مع "**جان موريس**" **Jean Moréas**، أول من أطلق عليها اسم (الرمزية). أعلن "**موريس**" في جريدة "الفيغارو" **Le Figaro** في **18سبتمبر** من نفس العام عن بيان المدرسة الرمزية، حيث شدد على ضرورة التأسيس والبناء إلى جانب الهدم، كركيزة أساسية تقوم عليها هذه المدرسة.[2]

يذكر "**تشارلز تشادويك**" **Charles Chadwick** في كتابه: (الرمزية) الشعراء الرمزيين "وهم بالتحديد: "**بودلير**" **Baudelaire** و"**فيرلان**" **Verlaine**، و"**رامبو**" **Rimbaud** و"**مالارميه**" و"**فاليري**" **Valéry**"[3] فأما "**ستيفان ملارميه**" **Stéphane Mallarmé** فيعتبر أشهر الأدباء الرمزيين الذين أرسوا قواعد هذا المذهب، والعقل المدبر والمنظر للمدرسة الرمزية، لِما كان يتميز به من مهارة فنية في كتابة الشِّعر واستخدام الرمز "والحق أن "**ملارميه**" وحده هو الذي انتهى إلى تحقيق الرمز وحققه في كنهه الفلسفي وفي قلبه الشعري"[4] حيث كانت قصائده انعكاسًا عميقًا لتوجّهه بكل أبعاده.

اعتمد "**ملارميه**" في إرسائه قواعد التيار الأدبي الرمزي على مرتكزين اثنين: "أولهما مثالية أفلاطون التي تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ولا ترى فيها غير صور ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي. وثانيتهما الفكرة القائلة، أن العقل له مجال محدود، ذلك لأن خلف هذا العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللّاشعور.. وإلى اللاّشعور يرجع الخلق والإبداع"[5] بمعنى آخر، كان "**ملارميه**" يرى أن الانسان لا يستخدم قدرات عقله بشكل كامل،

---

(1) تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط01، دار الحداثة للطاعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، 1986م، ص18.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص ص18-19.

(3) تشارلز تشادويك: الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، (د ط)، المطبعة المصرية العامة للكتاب، 1992م، مصر، ص13.

(4) أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، (د ط)، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، 1949م، ص14.

(5) تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص22.

لأنه هناك جزء آخر منه يسمى باللاوعي ويدخل ضمن اللّاشعور، يعمل هذا اللاوعي بعيدا عن الوعي، ويساهم بدور كبير في عملية الإبداع.

هذا، ويوجد من الدارسين والنقاد من يعتبر "**بودلير**" الرائد الأول لهذا المذهب من خلال ديوانه (أزهار الشر) وما جاء فيه من قصائد تلفت الأنظار وتتحدث عن تجربته الحياتية المعقدة حتى إن "**هوجو**" حين اطلع عليها قال عنها أنها أحدثت "رعشة جديدة) في الشعر.[1]

أما البقية من الشعراء الرمزيين الذين ذكرتهم سلفا فقد كانوا كلهم متميزين. أما "**بول فيرلان**" فهو الذي حطم قيود النظم القاسية وحرر الشعر من قوالبه الجامدة، وأَتبعه "**آرثر رامبو**"؛ هذا الشاعر الفرنسي المتمرد الذي ذهب بعيدا في محاولاته ليحرر الشعر من القافية والوزن، ويتبنى القصيدة المنثورة. أما عن "**بول فاليري**" فقد كان بارعا في التقلب بين عوالم الفكر والفلسفة والرياضيات من خلال شخصية **(أم تيست)** التي استخدمها لصياغة رموز شعرية معقدة. كانت هذه الرموز مكونة من جُملٍ موسيقية متناغمة بقدر ما هي كلمات لغوية حتى إن ترجمتها دون فقدان جزء من جمالها الإيقاعي والموسيقي شِبه مستحيل.[2]

وحتى لا يلتبس الأمر على القارئ الكريم، وجب أن أوضّح أن غرض الرمزيين من الرّمزية الفنية الجديدة تختلف عن الرمزية التي كانت معروفة في العصور السابقة، إن الرمزية في مفهوم الرمزيين تعبر عن منهجٍ فنيٍ متكامل ذا مواصفات مُحددة، تهتم بالنغم الموسيقي للقصيدة الشعرية وبقيمتها الجمالية التي تُحرك أذواق القُراء وتغوص بهم "في عالم اللّامحدود، عالم الأطياف.. والارتعاشات الرّجراجة والحالات النّفسية الغائمة أو الضّبابية ..والتّغلغل إلى خفايا النّفس وأسرارها[3]، إنها تهدف إلى التّعبير عن المُطلق والخَفي في الحقيقة الرّوحية والفكرية، بصورة أعمق من أن تُدرك من خلال أَشكال الكتابة التّقليدية الصّريحة، إنها إيحاءات رمزية غنية بالدلالات التي تبيح لنا ولوج ناحية من ذاتنا لا تُبلغ إلا بوسيلة الرّمز، هذا الذي يعتبره الشعراء الرمزيون "علاجٌ ناجع للّغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الأداء؛

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص ص19-20.

(2) تشارلز تشادويك: الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، (د ط)، المطبعة المصرية العامة للكتاب، 1992م، مصر، ص14.

(3) ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص ص113-114.

فهو مُتمّم لها يُقيلُها من عثرتها"[1] بحيث يُعيلها على خلق جسرٍ تفاعلي متينٍ بين النص والمتلقي؛ يَسمح من خلاله بالتّفاعل مع النص بناءً على ما يتضمّنه من رموز موحية، أساسها " اللّمح والوَمض ونقل المشاعر جُملةً بشكلٍ غير مباشر"[2] وهذا كله لأجل ملامسة أعماق التجربة الإنسانية وسَبر أغوارها بعيدا عن محدودية اللغة المباشرة.

4.3. ب. الرمزية العربية:

بالحديث عن الرّمز في سياقه الأدبي العربي، وجب التوضيح بادئ الأمر أن الرمز لم يكن وليد العصر الحاضر، بل كان موجودا منذ القدم، عند شعراء العصر الجاهلي، في أدبهم وأشعارهم التي كانوا ينظمونها، بِلُغة مباشرة وتلقائية، دون الحاجة لتأسيسٍ نظري أو قصديّة مُحدّدة.

كان هذا الرمز الذي يعبر عندهم عن مالا "يوحي ولا يُصرح، يُغمض ولا يوضّح"[3] جزءًا من يومياتهم، يعبرون به عن أفكارهم ومشاعرهم، غير أنه كان لا يتعدى حيّز التصوير الفني الذي ينبني على المجازات والاستعارات والتشبيهات، كونه كان التقليد السائد والمتعارف عليه في خطاباتهم وأشعارهم التي يتناقلونها فيم بينهم.

ولربما أقرب ما يعبر عن الرمز في شكله المُؤسس الذي جاءت به الرمزية الغربية نجده عند الصوفية "في تعبيراتهم، شعرا كان أو نثرا، وما ذلك إلا تفاديا للتصادم مع أهل الظّاهر فهم يعتبرون أنفسهم أهل الباطن ولهم لغة خاصة يتخاطبون بها فيما بينهم"[4] لا يفهمها إلا أهليهم ومُنتسبيهم.

ويكمن موطن الصعوبة في خطابات الصوفية وما يلجؤون إليه من استعمال للرمز في طريقة فهمهم للّغة، بحيث "تتخذ اللغة في التجربة الصوفية منحنى إزدواجيا، حيث تُجسد

---

[1] انطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، ص11.
[2] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص114.
[3] رماني إبراهيم: الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة حوليات، معهد اللغة و الأدب العربي، جامعة الجزائر، م02، ع02، الجزائر، 1993م، ص32.
[4] بولعشار مرسلي: الرمز الصوفي في تقويم النقاد المحدثين، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات بجامعة الوادي، م12، ع02، الجزائر، سبتمبر2020م، ص1806.

الدّلالات المُحسّة، شُكولًا ذات بعد إشاري تجاه ما تُومئ إليه، مما يكاد يمثل تفسيرا جديدا حيث لم تعد اللفظة أو الكلمة تحمل نفس المعنى الذي تعرفه بل تأخذ دلالات أخرى مختلفة"[1] وهذه الدلالات مرتبطة بذات الشاعر وبالطائفة التي يمثلها، من خلال "معادلةٍ لفظية تستبدل أحد طرفيها بالآخر عن طريق ما قدمه الصّوفيون من شُروح وتفسيرات"[2] أما الآخرين ممن ليسوا من أتباع الطائفة فتبقى الخطابات الرمزية عندهم مُبهمة لِجهلهم بهذه الشُّروح والتفسيرات.

يقول **القشيري**، أحد أئمة الصوفية متحدثا عن هذا: "وهذه الطائفة يستعملون ألفاظا فيما بينهم، قَصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإجماع والتستر على ما بينهم في طريقتهم لتكون معاني ألفاظهم مُبهمةً على الأجانب"[3] وكأن الرمز كما عبر عنه **القشيري** اصطلاحي مخصص لأصحابه، لا يفهمه غيرهم، يستعملونه في خطاباتهم وأشعارهم تعبيرا عن مقاصدهم الروحية والفكرية.

"واضح بعد هذا العرض الموجز لمعنى الرمز الصوفي، أنه- بخصائصه التي أجملناها- لا ينطبق تماما على مفهوم الرمز بمعناه المعاصر، ذلك أن ما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة يبعده عن تلك الإيحائية التلقائية التي يتسم بها الرمز الفني"[4] وبهذا يتبين الحال ويتضح فيما يخص الرمز الصوفي وما يحمله من طبيعة خاصة ووظيفته الجمالية المختلفة عن غيره من الرموز الفنية الأخرى.

كذلك نجد الرمز في شكله الفني والأدبي في تاريخ العرب عند هؤلاء الشعراء العرب المتأثرين بالفكر اليوناني خلال فترة العصر العباسي من مِثل "**مسلم ابن الوليد**" الملقب بـ:"**صريع الغواني**"، و"**حبيب بن أوس الطّائي**" المشهور بـ: "**أبي تمام**"، هؤلاء ابتعدوا عن

---

(1) سعاد شابي: إشكالية قراءة الخطاب الصوفي ، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، م09، ع09،الجزائر، ماي2010م، ص259.

(2) رجاء عيد: لغة الشعر(قراءات في الشعر العربي المعاصر)، (د ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003م، ص279.

(3) أبو القاسم عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: أحمد عناية ومحمد الإسكندراني، (د ط)، دار الكتب العلمية، لبنان، ج01، (د ت)، ص191.

(4) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص162.

البديهة الشّعرية المعتادة، وجعلوا من الشِّعر صناعة واعية، فأنعموا في اختيار الألفاظ وغَرقوا في انتزاع الفكرة المجردة، وهكذا نُسب إليهم غموض المعاني ودقّتها، وكثرة الإيراد فيها، مما دفع ببعض خصومهم إلى الطعن فيهم نحو "**ابن الأعرابي**" حين سأل "**ابي تمام**" مستهجنًا نَهجه الجديد في كتابة الشعر قائلا له: (لماذا تقول ما لا يُفهم) فيرد عليه "**أبو تمام**": (لماذا لا تفهم ما يُقال).[1]

إن هذه المشاحنة الكلامية بين "**أبي تمام**" و"**ابن الأعرابي**" على بساطتها إلا أنها تحمل من المفارقة ما يقسم الشعر إلى صنفين، أحدهما تقليدي يميل إلى الوضوح والمباشرة، والآخر وهم ما انتهجه "**ابي تمام**"، يعبر على الغموض والتلميح والإيحاء. وهو ما يتوافق مع مفهوم الرمزية الأدبية ومنطلقاتها الغربية إلى حد كبير.

إذن هذا كان حديثنا عن بعض المظاهر التاريخية للرمز في الأدب العربي في بعض من مواقفه الجنينية، أما الاتجاه الرمزي العربي بصورته الجلية الواضحة "فلم يبلغ مبلغه إلا خلال عهد الانتداب"[2] وعلى هذا سنستطرد الحديث فيما يلي.

4.3.ج. الرمزية العربية، النشأة والتأثير في لبنان ومصر:

لم يعرف الاتجاه الرمزي العربي صَفوتَه كمذهب أدبي له أُسسه الجمالية والفنية إلّا في "عهد الانتداب الفرنسي في لبنان، أي بعد عام 1919م"[3] ثم في مصر، وبعدها توسع ليشمل بعض البلاد العربية الأخرى، غير أنه نشاء "في لبنان ومصر نشأة مبكّرة بالمقارنة مع غيرها من البلاد العربية"[4] وقد كان لخصوصية هذا الظهور في لبنان ومصر تحديدا عدة دوافع رئيسية.

4.3.ج-1. لبنان:

---

[1] ينظر: انطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، ص ص113-114.
[2] أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، (د ط)، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، 1949م، ص115.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] عزت ملا إبراهيم وآخرون: الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب- لاهور، ع24، باكستان، 2017م، ص133.

كانت الأوضاع في لبنان مشحونة بالصّراعات الطائفية والعقائدية، كنقطة سوداء تجذب أطماع الدول الأوروبية نحوها. بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى سقطت الإمبراطورية العثمانية وتم تقسيم أراضيها بين بريطانيا وفرنسا. كانت لبنان أحدها، بحيث أصبحت تحت الانتداب الفرنسي، سنة **1920م**، وفي ظل هذا الوضع سعت فرنسا جاهدةً إلى فَرنَسة المجتمع اللبناني لغةً وآدابًا، وقد ساعدها في إنجاح ذلك كثرة المسيحيين الذين انحازوا للوحدة العقائدية على حساب الانتماء العربي، وهكذا أصبحت اللغة الفرنسية وآدابها عند اللبنانيين في المقام الأول، ولا عجب أن مثل هذا الفعل قد امتد إلى الشعر اللبناني ميلاً به على الثقافة الغربية وانسلاخًا عن التراث العربي[1] السّبب الذي جعل الشعراء والأدباء اللبنانيين يُقبِلون بالنقل والاقتباس على ما هب ودب من نِتاج الغربيين، والفرنسيين على وجه الخصوص.

ففي بادئ الأمر، تأثروا بالرّومانتيكية التي كانت ممزوجة بإعجاب عميقٍ بالأدب المَهجري لكن سُرعان ما تبلورت نزعة رمزية مُضادة، كانت في جوهرها رد فعل لهذا التّهافت الرومنتيكي قامت هي الأخرى على النّهل من كل ما يَمتُّ صلة بالرّمزية الغربية ترجمةً ونقلاً وكذا نشرا في الصّحف والمجلات "فهذه الفئة ابتغت أن تنتزع عنها الصِّفة العربية نَسبا وانتاجًا لا كُرهًا بالأدب العربي"[2] وقد عبّر "**محمد فتوح محمد**" في كتابة الموسوم: (الرمز والرمزية في الشعر المعاصر) عن هذا قائلا: "إذا ما ألقينا نظرة عُجلى على المجلات والمجموعات الشِّعرية، اتضح لنا أن التيار تضخّم وفاض، وعكف المتأدبون على ترجمة الأدب الرمزي بُعيد هذا التاريخ، فإن مجلة (المقتطف) في الجزء الثالث من مجلد عام **1934 (ص305)** نشرت قصيدة مترجمة **لـ "بودلير"** عنوانها ندامة بعد الموت.."[3] ويسترسل "**محمد فتوح**" في ذكر بعضٍ مما تم ترجمته ولا يتوقف إلا عند قوله: "هذا وفي المكشوف الأدبي قصائد أوفر عدداً من

---

(1) ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط03، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984م، ص ص180-181.

(2) المرجع السابق، ص137.

(3) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص115.

التي ذكرنا، فيها كثير من هذا.. منها "**لسعيد عقل**" (...) و"**ليوسف غضوب**"[1] وغيرهما مما يضيق المقام على ذكره.

ولم يكن التّوجه الرمزي اللبناني رد فعل ضد التيار الرومنتيكي فحسب، بل كان كذلك من قبيل الحاجة إلى التعبير عن الحياة الجديدة وفق أنماط كتابة تتماشى وما يتناسب معها إعراضًا عن الطريقة التراسلية المتعارفة وخروجا عن المألوف في الشعر بما يتضمنه من تكرار للمعاني، وافتعال السّجع والجِناس، والتّكلف اللفظي، كما أهملوا الألفاظ التي لم تعد تُعبّر عن بيئتهم وأدخلوا على اللغة ألفاظا قد تكون مستقاةً من اللهجة العامية مُعتبرين إياها لغة الحياة اليومية.[2] من هنا يتبين لنا مدى تأثير المذهب الرمزي على نفوس الأدباء اللبنانيين وشُعرائها، وفي طليعتهم: الشاعر "**أديب مظهر**" صاحب قصيدة: (نشيد السّكون) الذي اشتهر بها لما تزخر به من براعة في استعمال الرمز.

4.3.ج-2. مصر:

لا تختلف مصر كثيرا عن لبنان فيما يخص الأوضاع العامة لمظاهر الحياة التي عاشها أهالي البلدين في تلك الفترة، غير أن الدَّوافع التي أدت بمصر إلى ظهور التيار الرمزي ليست نفسها . ولعل أهمها ما كان مرتبطا بحملة "**نابوليون بونابرت**" على مصر "إذ عُني "**نابليون**" باصطحاب جماعة من العلماء والكتاب الفرنسيين فأنشأوا في مصر أول مطبعة وأصدروا أول صحيفة ..وافتتحوا مكتبة عامة كما أقاموا مسرحا للتّمثيل وبعض المدارس"[3] كغطاء لنواياهم الخفية، بحيث أن دافعهم الحقيقي "كان دافعًا غير إنساني بطبيعته"[4] لا يهدف إلى النهوض بمصر وإنعاشها ثقافيا. رغم هذا كان لهذه الحملة جانبها الإيجابي على الشّعب المصري وبالأخص ما ارتبط منه بالثقافة والأدب. من حيث أنها أسهمت في تعريف المصريين بمُستوى التّقدم العلمي والثقافي الذي وصل إليه الأوروبيين،

---

(1) انطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص116.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص ص138-139.
(3) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط03، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984م، ، ص ص165-165.
(4) المرجع النفسه، ص165.

وفي نفس الوقت كشفت عن فارق الهُوة الذي يَفصل بين واقعهم الاجتماعي وواقع الفرنسيين، وقد انعكس ذلك على ذواتهم، لكنهم تفاعلوا معه بنوع من الإيجابية التي أيقظت فيهم وعيهم بأنفسهم، كبداية لسعيهم نحو التطور. ولأن مصر خلال الحرب العالمية الأولى وما بعدها كانت من نصيب بريطانيا وتحت حمايتها ظاهرًا، ومستعمرة تابعةً لها واقعًا، فقد تعرّضت هي الأخرى لِمثل ما حدث للبنان، حيث تم استهداف هُويتها القومية ومبادئها العربية من قِبل البريطانيين. وبحكم تبعيّتها الكاملة لهم "فقد غَدت الإنجليزية والفرنسية في عهد الاحتلال قاعدتين للتّعليم، وتضائل شأن اللغة القومية (...) وأصبح التعليم في جُملته مقصورا على الإنجليزية، وإن ظلت الفرنسية

سائدة في بعض الدواوين، كما ضلت لغة التّخاطب بين الجاليات الأجنبية المُقيمة في مصر".[1]

في ظل هذه الظروف وتطوراتها، وبالنّظر إلى ما مرت به مصر بعدها من حوادث سياسية متأزمة، أدّت إلى غياب الدستور الذي أضفى إلى أبشع ألوان الحكم الفردي "ما يزيد على خمسة سنوات **(22اكتوبر 1930م-12 ديسمبر1935م** (...) لم يكن بدٌ للشّاعر المصري تحت وطأة الضغط السياسي والاجتماعي الذي ألمحنا إليه من أن يجد وسيلة للتعبير عن مشاعره الموءُودة دون أن يتعرّض لبطش السّلطة الحاكمة، وقد تمثّلت هذه الوسيلة- عند بعض الشعراء في التّعبير الرّمزي" بما يمتاز به من خصائص تُخفي أكثر مما تُظهر.

كذلك لا ننسى "الإرساليات والبعثات التبشيرية التي أخذت تَفِد على مصر.. وكان من بين أغراضها بَسط النُّفوذ الثقافي على رُقعة البلاد العربية مدفوعة ببواعث عَقدية وسياسية"[2] في أعقاب هذا استفحلت الرمزية "كرد فعل لنمو الإحساس بالذات وبروز الشّخصية القومية

---

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط03، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984م، ص ص169-170.

[2] المرجع نفسه، ص175.

التي صَهرها الكفاح الطّويل ضد الاحتلال الإنجليزي"[1] بسبب هذه الحال جاءت الرمزية لتعبر عن التوترات القائمة بين الهوية الوطنية و بين الهيمنة الثقافية الأجنبية المتفشية.

وإذا كانت الرمزية في لبنان على أقلام "**سعيد عقل**" وأقرانه، ففي مصر يعتبر "**بشر فارس**" من بين أهم من مارسوا هذا اللون فهمًا له، وإيمانًا به، وتمجيدا لمنزلته بين المذاهب الأدبية الأخرى.[2]

أما عن أهم خصاص مذهب الرّمزية في الأدب الفني في مصر، يمكن أن نحصرها في النقاط التالية:[3]

_ دِقة الفكر وعُمق التّأمل.

_ التّمرد على الظّاهر من الأوصاف، والمَطروق من المعاني، والمَبذول من الأغراض.

_ التّصيّد للباطن مما يَعتَمل في النّفس، وما يكمُن وراء الحِس.

_ الجُنوح إلى الأطياف والظِّلال.

_ الاعتماد على النّغم الشّعري الرّقّاف.

5.3 الرمزية في ميزان التجريب:

إن القِراءة لِلرّمز في منظور مُغاير قائمٍ على فكرة التّجريب الأدبي ليس بالأمر الشّاذ أو الغريب، هذا أن الرّمز بمفهومه المعروف "ووظيفته القائمة على الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النّواحي النّفسية المُستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها"[4] يتقاطع مع التّجريب

---

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط03، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984م، ص ص175.

[2] ينظر: محمود تيمور: اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، (د ط)، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1970م، ص30.

[3] محمود تيمور: اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، (د ط)، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1970م، ص30.

[4] بلقاسم طاهري ومخلوف عبد القادر: تجليات الرمز في الشعر المعاصر (قصيدة في القدس أنموذجا)، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، كلية الآداب واللغات بجامعة الوادي، م05، ع05، الجزائر، ديسمبر 2022م، ص322.

الأدبي في كثير من خصاصه. بداية بفكرة التّجاوز، فالرّمزية كتيار أدبي أقام دعائمه على تجاوز من قَبله من التيارات التي سَبقته. وقد أشرنا إلى هذه النّقطة في بدايات حديثنا عن الرّمزية الغربية، وهي أول نقاط التقاطع التي تُفضي به إلى التّجديد والذي يُعتبر سمةً أساسية في التّجريب. ثم إن اللّغة بمفهومها التّقليدي، بالنِّسبة للتّيار الرمزي قاصرة، ومحدودة، لا تؤدي الغرض كاملاً، لهذا كان الرّمز "هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التّعبير عنه وهو مَعِينٌ لا يَنضب للغُموض والإيماء والتّناقض"[1] بمعنى أنه مصدر دائم وغني للمعاني والدّلالات، لأنه يحتفظ دائما بجوانب خفية وغير محدّدة المعاني، وهذا ما لا نجده في اللغة العادية التي ترفضها وتتجاوزها الرمزية.

كذلك نجد في خصائص الرّمز ما يمكن وصفه بالانفتاح الدِّلالي، وهو تعبير عن قُدرة الرمز على توليد المعاني باستمرار، مع كل قراءة وتأمّل جديدين، مما يجعل القارئ دائما في حالة اكتشاف للنَّص ولرموزه، بخاصة وأن غاية الرّمزيين من استعمالهم لهذا الرمز هي "التّعمق في تصوير المعاني العَصيّة المتوارية في خفايا النّفس"[2] وبِمُوجب هذا القول يلزم علينا أن نعلم بأن غاية الرّمزيين من استعمال الرّمزية في اعمالهم الأدبية هو "إضفاء شيء من الغموض والإبهام.. بحيث تتحدد معالمه، لتبقى معالم أخرى ظِلّيلة مُوحية (...) على أنه يجب أن يكون غُموضًا يَشفُّ عن دلالته بالتّأمل، لئلاّ تصير الصورة لغزا من الألغاز"[3] لأن الرمزية لا تسعى إلى إغلاق المعنى أو تعقيده لذاته ، وإنما غايتها خلق حالة من الإيحاء والغموض الذي يبقى النص في مفتوحا على التأويل.

ولأن هذه الخصائص المذكورة أعلاه، من انفتاح الدِّلالة، وتعدّدية التّأويل واتِّسام الرّمز بالغموض، كلها سِماتٌ تتقاطع مع ما يَصبو إليه التّجريب، فالرمزية إذًا من زاوية الدراسة هذه لها من الخصائص ما يجعلها تُعبر عن أحد أوجه التجريب وتتقاطع معه في كثير من سِماته.

---

[1] عزام محمد: اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت، (د ط)، دمشق، سوريا، 2008م، ص115.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط01، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، أكتوبر 1997م، ص396.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثانـي

التّجريب والكتابة البَديلة

أولا– الطّليعية مِهاد أشكال الكتابة الجديدة

ثانيا– التّجريب

ثالثا– الكتابة البديلة

أولا- الطَّليعية مِهاد أشكال الكتابة الجديدة:

توطئة:

كبداية لحديثي عن الطَّليعية، سأبدأ بتعريف هذا المصطلح وبَيان الظُّروف التي نشأ فيها، ثم أتتبع تطور هذا المفهوم عبر الزمن، وكيف ارتبط بالفن والأدب وأسهم في وِلادة أشكالَ جديدةٍ من الفن والكتابة.

1.1 الطَّليعية، المفهوم ودواعي النشأة:

يعد مُصطلح الطَّليعية، مُصطلحًا دخيلا على الفن والأدب، وقبل أن يُنتقل إليهما كان يُستخدم ضِمن الحقل الدِّلالي العسكري في **فرنسا**. أما عن الكلمة في معناها اللغوي فقد ورد ذكرها في القاموس (**عربي/إنجليزي**) على أنها مُشتقة من كلمة طليعة "vanguard"[1] مُرتبطة بكلمة (جيش)، التي تعبر عن (الطليعة في الجيش) أو الحرس؛ وهي: (الجزء من الجيش الذي يَتقدم أمام البَقِيَّة)[2] وفي الغالب يكون دور هذه المجموعة الذين يسيرون في مقدمة الجيش استكشاف الطريق وتأمينه.

والطّليعة في (مُعجم اللغة العربية المعاصرة): ج طلائع و**طليعة**: الجيش ونَحوه،(...) كان في طليعة الشُّعراء المُجدّدين، و**طليعي**: من يتقدم أهل زمانه بِجرأته وطُموحه وبراعته **والرّواد الطليعيون**: جماعة نشطة في الاختراعات وتطبيق تِقنيات جديدة في حَقلٍ مُعين خاصة في الفنون. و**الأدب الطّليعي**: الأدب الذي يقوم بِدور السّلف وبدورِ مُمهّدِ السّبيل لأمر ما.[3] إذاً، الطليعية عُموما تُعبر عن الرّيادة والتّقدُّمية في شيء ما.

في عِشرينيات القرن التاسع عشر عَمد المُؤثر الاجتماعي "**هنري دي سان سيمون**" **Henri de Saint-Simon** إلى توظيف هذا المصطلح (الطليعية) أول مرة مُعبرا به عن الوضع الاجتماعي- السياسي وكذلك الجمالي الذي ينبغي أن يَصْبُو إليه الفنان الحداثي[4] في

---

(1) أدبية فرح وآخرون: القاموس عربي- انجليزي، ط01، مكتب الدراسات والبحوث دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ص581.

(2) ينظر: البتول بسام: فنون وتسلية (الفن الطليعي)، تاريخ الإصدار: 2021/05/22م، تاريخ الإطلاع: 2023/09/14م، الموقع الإلكتروني: https://e3arabi.com

(3) أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط01، م01، في باب (تطلع)، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008م، ص1410.

(4) ينظر: ديفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية (مقدمة قصيرة جدا)، تر: أحمد محمد الروبي، ط01، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2016م، ص16.

كِتابَيْه، الأول بعنوان: "الآراء الأدبية" Opinions litteraires والثاني بعنوان: "الفلسفة والصناعية"Philosophiques et industrielles.

تناول "**سان سيمون**" فيهما أهمية الأفكار الاشتراكية في تحسين أوضاع الأفراد وتَطوير الأُمم، وشَدَّد على أهمية الفن والفنانين كقُوة مُؤثرة في المجتمع، جَنباً إلى جَنب مع العلماء والصُّناع.[1] وفي ذلك يقول: "إننا نحن الفنانين سوف نخدِمكم كطليعة، فقوة الفنون هي الأكثر مُباشرة: فعندما نُريد نشر أفكار جديدة فإننا نَنقُشها على الرُّخام أو القُماش. يا له من مَصير عظيم للفنون أن تُمارس سُلطةً إيجابية على المجتمع، وهي وظيفة كَهَنُوتِيّة حقيقية وأن تسير في طليعة كل القُدُرات الفكرية!".[2]

بعدها بفترة وجيزة، وبالتحديد، في خمسينيات القرن التاسع عشر، أين كان الفن مرادفا للفردية البُرجوازية، وإذْ كانت البُرجوازية تَملكه، أو كان يُعرض في مؤسّسات بُرجوازية، ولا يُعبِّر إلا عما يَخدم مَصالحها وأذواقها، تحدّت واقعية الرَّسام الفرنسي "**جوستاف كوريه**" **Gustave Courbet** هذا الوضع بمزجه بين الأجندة الاشتراكية والعقيدة الجمالية المُضاهية لها كأول اتّجاه طليعي واعٍ لذاته في الفن[3] وقد كان ذلك من خلال لوحته الضَّخمة (كاسِرُو الحِجارة)، والتي رسمها عقب ثورات (ربيع الشعوب) في فرنسا وباقي دول أوروبا **عام 1848**م. عكس فيها **كوريه** روح العصر والخيبات التي كانت تُعاني منها المُجتمعات الأوروبية في ذلك الوقت. مُستهدفا الأنظمة التقليدية الطاغية بشكل خاص، وكاشفًا عن الحقائق القاسية التي كانت تُواجِهها الطبقة العاملة بِسببها.

بحلول بداية القرن العشرين، تغيّرت رُؤية الناس لعالمهم بشكل جذري نتيجة الحرب العالمية الأولى والثورة الرُّوسية. إذ أسهمت اكتشافات "**فرُويد**" **Freud** و"**أنشتاين**" **Einstein** بالإضافة إلى الابتكارات التكنولوجية لعصر الآلة، في تغيير الوعي البشري بشكل عميق ومن وجهة نظر ثقافية سجّلت روايات "**جيمس جويس**" **James Joyce** وأشعار "**تي. إس. إليوت**" **T. S. Eliot** أنماطًا جديدة (حديثة) مُميزة للشعور والإدراك.[4] في هذا السياق، تشكَّلت حركة طليعية نشطة، ورغم أنها بدأت كمجموعات صغيرة من الفنانين، إلا أنها سُرعان ما

---

(1) ينظر: البتول بسام: فنون وتسلية (الفن الطليعي)، الموقع الاليكتروني السابق.
(2) ينظر: طليعي (مصطلح فني)، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2023/09/20م، الموقع الإلكتروني: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/avant-garde
(3) ينظر: ديفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية (مقدمة قصيرة جدا)، ص16.
(4) المرجع نفسه، ص15.

تطوّرت ونجحت في توحيد أشكال فنية مُتميزة، مثل فن العمارة والموسيقى والتَّصوير الزَّيتي والنَّحت والمسرح والسينما.[1]

وأعني بالتَّوحيد هنا (الغاية أو الهدف) الذي كانت تنشده هذه الفُنون مُجتمعة كلها تحت مِظلة الحركة الطليعية أو **(التّقدُّمية)** كما أصبح يسميها البعض من الدّارسين والنّقاد المعاصرين، بحيث كانت أساساتُها ترتكز على مَبدئين اثنين؛ الأول "مرتبط ارتباطًا وثيقًا ببرنامجٍ اجتماعي أو سياسي راديكالي، بحيث يصبح الفن التّجاوزي وسيلةً للنّشاط الاجتماعي والسياسي التّجاوزي"[2] بمعنى أن الفن بِطابعه الجمالي وأفكاره التّقدُّمية الثّورية الرّافضة للواقع التقليدي السّائد يتجاوز كونه مُجرد تعبير إبداعي ليتحول إلى وسيلة للنَّشاط الاجتماعي الذي يَدعوا إلى التّغيير الجِذري ويتبنى رؤية جديدة كلياً.

أما المبدأ الثّاني فهو يَفتح مجالاً ذا صِلة بِتعدُّد القِراءات، كونه يتعارض مع المبدأ الأول من يحث كونه ينظر إلى الحركة الطّليعية على أنّها "مجالٌ للتجربة الأسلوبية البَحتة، غير المُقيدة بالاهتمامات الاجتماعية من أي نوع"[3] فهذا القول يعني أن الطّليعيّة لا تُركز إلا على الابتكار الفني والتِّقني في العمل الفني الذي يَسعى إلى تَحقيق التَّجديد في الأسلوب وجمالياته ويتجاوز الفن التقليدي دون أن يَلتزم بالأهداف الإصلاحية أو السياسية التي أشرت إليها في المبدأ الأول، وهو مَكمَن التّعارض. وتفسير ذلك مُرتبط بوجهة نظر النّاقد أو المُشاهد، فهو وَحده من يُقرّر أين يُدرج العمل الفني الطّليعي حينما يتبيَّنه، هل سيُدرِجة في خَانة المَبدأ الأول أم خانة المَبدأ الثاني.

ولكي تتضح الرؤية أكثر سأستعرض بعض المدارس الطّليعية التي مثلت هذه الفنون (ليس كلها بطبيعة الحال لأنها كثيرة)، ولكنني سأختار ثلاثةً منها بدأً بالمدرسة المُستقبلية وثُم الدادائية وبعدها السِّريالية، كنماذج تُعِيلني على فهمٍ أدق للحركة التَّقدُّمية الطَّليعية وعلاقتها بأشكال الكِتبة الجديدة.

---

[1] ينظر: طليعي ، تاريخ الإصدار: 21/ 04/ 2014م، تاريخ الإطلاع: 2023/09/28م،الموقع الإلكتروني: https://www.marefa.org

[2] ينظر: الحركة الطليعية (الفن الطليعي)، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2024/01/01م، الموقع الإلكتروني: https://artarchivear.com/artists

[3] الموقع الإلكتروني نفسه.

1.1.أ. الحركة المستقبلية:

ظهرت الحركة المُستقبلية في **إيطاليا** على يد المفكر"الإيطالي "**فيليبو توماسو مارينيتي**" **Filippo Tommaso Marinetti** مُؤسسها، والشخصية الأكثر نُفوذًا فيها".[1] في العشرين من **فبراير عام 1909م**، نشر "**مارينيتي**" المبادئ الأساسية لهذه الحركة عبر صحيفة فرنسية تُدعَى: Le Figaro"، تحت عنوان: "بيان المُستقبلية" Futurism Manifesto،[2] في هذا البيان، أعلن "**مارينيتي**" رفضه القاطع لأي استحضارٍ للعناصر الأدبية أو الفنية من الماضي وبالمُقابل دعا إلى التَّركيز على المُستقبل بِوصفه حركة دينامية تنعكس على الحياة بِكُل تَجليَاتِها، فاستجاب له البعض من الفنانين، واعجبوا بِرُؤيته وأفكاره "بما في ذلك "**أومبرتو بوتشيوني**" **Umberto Boccioni**، و"**جياكومو بالا**" **Giacomo Balla**، و"**جينو سيفيريني**" **Gino Severini**، و"**كارلو كارا**" **Carlo Carrà**، الذي اعتقد أنه يمكن ترجمتها إلى فن تصويري حديث يستكشف خصائص الفضاء والحركة"[3] وبهذا تشكلت أول مجموعة تتبنى مبادئ الحركة المُستقبلية وتُؤمن بأهدافها، اتخذت المجموعة من "ميلانو" منطلقًا أوليًا، لتتوسع لاحقًا إلى كل من "تورين" و"نابولي، وعلى مدى السَّنوات اللاحقة رَوَّج لها "**مارينيتي**" بِقوة في الخارج[4] وبهذا أصبحت مَعرُوفةً في جميع أنحاء أوروبا.

لاقت الفنون التشكيلية النَّصيب الأكبر من الاهتمام في هذه المجموعة مُقارنة بالفنون الأخرى، ولربما السَّبب في ذلك كان راجعاً إلى طابعها الفني الغالب، غير أن هذا لم يكن بِمُشكلة إطلاقا، فقد كانت كل الفنون تَصب في إطار واحد، وتَنشُد غايةً واحدة، ألا وهي الاحتفاءً بالتكنولوجيا والحداثة الصناعية، إضافة إلى الرغبة الشديدة في تفكيك المرجعيات القديمة ومحو أثر المؤسسات التقليدية، معتمدة في تحقيق ذلك على أُسُسِ النظرية النِّسبية "**لأينشتاين**" بما تحمله من مفاهيم تُعرِّف أبعاد الحَراك الفيزيائي للمكان، وكذا مفاهيم نظرية "**نيوتن**" **Newton** للفضاء والجاذبية. وقد وجدت لها مساحة في مَفهوم الفضاء المُطلق".[5]

---

(1) هند حسن س.م الفلافلي: جماليات الحركة المستقبلية في مصر كمدخل ثراء للتعبير في فن الرسم المعاصر، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، م22، ع02، جامعة حلوان- القاهرة، مصر، ماي 2022م ص227.

(2) ينظر: أمجد زكي المساعد: كتاب نظريات العمارة (1850-1953)، فصل تيار المستقبلية 1909م، معهد أركريا، الدانمارك، ديسمبر 2018م، ص ص163-164.

(3) ينظر: المستقبلية Futurism، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2024/01/02م، الموقع الإلكتروني:
https://artarchivear.com/artists/futurism

(4) الموقع الإلكتروني نفسه.

(5) ينظر: أمجد زكي المساعد: كتاب نظريات العمارة (1850-1953)، ص167.

لقد وظفت الحركة المُستقبلية هذه الأفكار بما يتوافق مع أساليب الرسم التي استحدثتها كتعبير منها على إنسان العصر الحديث وما يعيشه من مظاهر يَغلب عليها "الحركة السّريعة والوَثَبات والخُطوة وصِراعُ القوى"[1] وهو ما نلمسه في لوحاتهم التشكيلية من مثل لوحة الفنان "**شيوكوما بالا**" (ديناميكية كلب مقيد)؛ بحيث "تُظهر هذه اللوحة امرأة، وهي تمشي مع كلبها الصَّغير.. الأسود على رصيف المدينة. بعد اقتصاص الصورة عن قُربٍ شديد، تظهر أقدام المرأة، جنبًا إلى جنب مع طيَّاتِ فُستانها الأسود، بالإضافة إلى أقدام الكلب وذيله وأُذنيه المتدليتين، بدرجات متفاوتة من الشّفافية والتّعتيم. يتحول المِقود المعدني الدقيق إلى أربعة مُنحنيات متكافئة تربط المرأة بالكلب. يخلق هذا التكرار والنّسخ للعناصر المُتحركة شُعورًا بالحركة إلى الأمام، وهو ما يتعارض مع الخطوط القَطرية للرّصيف".[2] استعمل "**بالا**" في هذه الرسمة أسلوب رسم يَعُود لعام **1882م** اخترعه "**إتيان جول ماري**" **Étienne-Jules Marey** وأسماه (مُسدس التَّصوير الزمني) ولكن "**بالا**" وظفه بطريقة جديدة تُبرز الديناميكية والحركية والسرعة والأثر الصَّادم في لوحته التشكيلية عند رؤيتها للوَهلة الأولى.

كذلك، لوحة الرسام "**أومبيرتو بوتشيوني**" (المدينة ترتفع/The City Rises). هذه اللوحة التشكيلية المميزة التي جمعت "بين ضربات الفُرشاة والأَشكال غير الواضحة لمرحلة ما بعد الانطباعية مع تَمثيلات التَّكعيبية المَكسُورة"[3]، تُعبِّر هذه اللوحة ذات الألوان النَّارية المتداخلة بين القَرميدي النَّاصع والأسود الشَّديد الظلام عن "مَحطة الطاقة الكهربائية الجديدة في **ميلانو**. في وسط الإطار، يندفع حِصان أحمر كبير إلى الأمام، بينما يُحاول ثلاثة رجال الذين تجهد عضلاتهم، توجيهه والسَّيطرة عليه، في الخلفية يمكن رؤية خُيولٍ وعُمال آخرين أصبحت الشَّخصيات المَركزية غير الواضحة للرجال والحصان، المُصوَّرة بألوان أساسية نابضةٍ بالحياة، هي النّقطة المِحورية للحركة المحمُومة التي تُحيط بِهم، مما يُشير إلى أنَّ التَّغيير يُولد من الفَوضى وأن الجميع، بما في ذلك المُشاهد، مُنخرطون في التَّحول. كما يشير النَّاقد الفني "**مايكل برينسون**" إلى أن الخُيول والنَّاس هم قِوى الطَّبيعة المُتعارضة والمُتحالفة

---

[1] هند حسن س.م. الفلافلي: جماليات الحركة المستقبلية في مصر كمدخل ثراء للتعبير في فن الرسم المعاصر، ص226.

[2] ينظر: الحركات (مستقبلية)، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2023/09/01م، الموقع الإلكتروني:
https://www.theartstory.org/movement/futurism

[3] الموقع الإلكتروني نفسه.

مع بَعضِها البعض في صِراع بِدائي والذي لا بد أن "**بوتشيوني**" كان يعتقد أن شيئًا ثوريًا سَيُولد مِنه".[1]

من الأعمال المُهمَّة في مجموعة الفنانين المستقبلين أيضا، لوحة تشكيلية للفنان "**جينو سيفيريني**" اسمها (راقصة في Pigalle). تعكس هذه الرسمة حركة الراقصة في دورانها السريع في دوائر مُتَّحدة المَركز بِطول المِساحة التي تَشغلها، مرسومة بِنوعٍ من التَّقاطع الديناميكي للخطوط والنَّسيج المُلتف، بإضاءة مُركَّزة نحو الداخل للمسرح الذي تتواجد فيه.

لم يُغفل "**سيفيريني**" شكل الفُستان الذي عكس من خلاله صَخب المكان بما يحتويه من صُورٍ مُجزأة للموسيقيين والآلات والمُشاهدين والأشكال التي تستحضر النوتات الموسيقية وتعبر عن جوهر المحيط بما يحتويه[2]وهو السبب الذي جعل هذه اللوحة الفنية أحد أنماط الحياة الثقافية المستقبلية التي بَرع "**سيفيريني**" في تصويرها تعبيرا منه عن الحركة المستقبلية وتطلعاتها نحو المستقبل.

أقامت الحركة المستقبلية عديد المَعارض، عرضت فيها لأفكار وأعمال المجموعة من خلال لوحاتهم الفنية نحو معرض: (موسترا دارتي ليبرا– معرض الفن الحر) في "ميلانو" **عام 2011م**، كذلك معرض "Bernheim–Jeune" في باريس **عام 1912م**، بحيث تضمنت هذه المعارض بعضا من هذه الأعمال المُبكرة التي لاقَت اهتماماً وافرًا من طرف جمهور الحاضرين ومُراجعات النُّخبة الأدبية إلى الصُّحف والمجلات المنتشرة، أين امتدت ردود الفعل هذه ووصلت إلى انجلترا وألمانيا وروسيا فيما بعد، فتجاوبت المجموعة معها وسافرت بالمعرض في جولة إلى "برلين" و"لندن" و"بروكسل" أين حظيت بإقبال أكبر. [3]

فيما يخص الأدب "اكتشف "**مارينيتي**" أنماطًا جديدة للتعبير الأدبي، وطور الشِّعر الذي أسماه الإفراج المشروط في "Libert"، أو (الكلمات في الحرية). ألغى الإفراج المشروط في أعمال "Libert" علامات الترقيم، وبناء الجُملة، والصِّفات، واستخدم فقط صيغة المَصدر للأفعال، والرُّموز المُدمجة.

---

[1] ينظر: الحركات (مستقبلية)، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2023/09/01م، الموقع الإلكتروني: https://www.theartstory.org/movement/futurism

[2] ينظر: الموقع الإلكتروني نفسه.

[3] ينظر: الموقع الإلكتروني نفسه.

وضع "**مارينيتي**" هذه الأفكار موضع التنفيذ في: (Zang Tumb Tuuum Adrianople October 1914)، وهو سرد لمعركة "Adrianople" قبل الحرب العالمية الأولى، والتي قام بتغطيتها كصُحفي. كما أوضح الباحث "**كارولين تيسدال**" **Caroline Tisdall** "كقصيدة صوتية موسعة، فإنها تقف كواحدة من آثار الأدب التَّجريبي، وَإبلُها التِّلغرافي من الأسماء، والألوان، وعلامات التَّعجب والاتجاهات المُتدفقة في صَرير القِطارات وجُرذان الجُرذان. تبادلٌ لإطلاق النّار، وقَعقعة الرسائل التِّلغرافية). أثرت القصيدة أيضًا على التّصميم الجرافيكي، (من خلال الاستخدام الثوري للخطوط والأشكال والترتيبات والأحجام الرُّسومية المختلفة".[1]

في أواخر القرن العشرين اجتذبت الحركة المستقبلية فنانين جدد وأصبحت تُعرف بالجيل الثاني من المستقبلية، حيث امتد تأثيرها ليشمل خمسة عشر تخصصًا فنيًا، على امتداد ثمانٍ وثلاثين دولة حول العالم.[2]

من أهم ما تميزت به هذه الحركة:

_ التركيز على تصوير الحركة أو الديناميكية.

_ ابتكار تقنيات جديدة في التَّصوير اعتُمِدت فيما بعد في وسائل الإعلام والطباعة والنقل.

_ اتِّصافها بصفة العنف الداعم للفاشية والمُعارض للمؤسسات الليبيرالية التقليدية.

_ التركيز على الموضوعات التي تُعبر عن السُّرعة ودمج التكنولوجيا الحديثة والمَكينة.

_ فتحت المجال للتعبير الأدبي واكتشاف أنماط كتابة جديدة مثل أسلوب الإفراج المَشروط في الشعر.

_ كانت سببا في استحداث الكثير من انماط التعبير الفني مثل العمارة والنحت والموسيقى وغيرها من الفنون، من خلال أفكارها التجريبية الجريئة والثورية القائمة على منطلقات علمية تَقدُّمية.[3]

---

[1] ينظر: الحركات (مستقبلية)، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2023/09/01م، الموقع الإلكتروني: https://www.theartstory.org/movement/futurism

[2] ينظر: هند حسن س.م. الفلافلي: جماليات الحركة المستقبلية في مصر كمدخل ثراء للتعبير في فن الرسم المعاصر. ص227.

[3] ينظر: الحركة الطليعية (الفن الطليعي)، الموقع الإلكتروني السابق.

1.1. ب. الدادائية/ الفن في حدود اللامعقول:

في عام **1916م**، وبينما كان العالم مُنشغلاً بِتداعيات الحرب العالمية الأولى وأهوالها المُستعرة،"قَدِم إلى **زيورخ** بِسويسرا رجل ألماني يُدعى "**هوجو بال**" **Hugo Ball**، وكان مُتعدد المواهب، منها ممارسته لكتابة الشِّعر، وتَبَحُّره في الفلسفة والحضارة والمنطق والنّقد الفني"[1] قام هذا الرجل بفتح "ملهى بمدينة "زيوريخ" (Zurich) أسماه ملهى "**فولتير**"، حيث دأب على تنظيم معارض للفن المعاصر فيه وتقديم عُروض للموسيقى والشّعر والرقص"[2] ولأن هذه المدينة –المُحايدة للحرب– كانت تَعج بالفنانين وبخاصة المُهاجرين مِنهم، فقد كان مَلهاه وِجهة لهم ولِما يُقدمه لهم من عُروض فنية تَستهويهم.

عانى "**هوجو**" من شُعورٍ عميق بالاستياء إزّاء "الخراب الذي عرفته أوروبا وأنحاء أخرى من العالم نتيجة سقوط كل المبادئ وإفلاس جميع النُّظُم، والعقائد الاجتماعية أمام آلة الحرب والقتل والدَّمار"[3]، وقد دفعه شُعوره هذا إلى اتخاذ موقفٍ مُعارض ضِد الحضارة الغربية وافكارها التي أودت بحياة الملايين، وسُرعان ما انقلب هذا الشُّعور إلى رُؤية عَمليّة مُلحّة في نشر الوعي المُضاد لكل عَوامل الفَناء والدّمار النَّاتج عن هذه الحضارة الطَّاغِية.

كانت هذه الرؤية الرافضة عند "**هوجو**" شأن الكثير من الشُّعراء والفنانين حول العالم لاسيما "الشُّعراء والفنانون الذين هاجروا إلى **سويسرا** هرباً من فضائع الحرب العالمية الأولى (...) "**تريستيان تزارا**" **Tristan Tzara**، و"**ريتشارد هولسنبيك**" **Richard Huelsenbeck** و"**جان كوكتو**" **Jean Cocteau**. والفنانون "**هانز آرب**" **Hans Arp** و"**مارسيل دوشان**" **Marcel Duchamp**، و"**جوان ميرو**" **Joan Miró** ، و"**بول كلي**" **Paul Klee** ، و"**ماكس أرنست**" **Max Ernst**، و"**فرانسيس بيكابيا**" **Francis Picabia** وغيرهم".[4] كان هؤلاء يتردّدون على ملهى "**هوجو**" كثيرا ويُشاركونه "مقتهُم الشّديد للحرب وإيمانهم بأن الفن والسِّياسة

---

(1) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط01، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، 2003م، ص284.
(2) حسين شرارة: أثر الحرب العالمية الأولى على الفن المعاصر وتحولاته (دادا وما بعد دادا كحالة دراسية)، منشور بحثي: بحوث ودراسات، الإصدار08، بيروت، لبنان، ديسمبر 2016م، ص04.
(3) حبيب بوهرور: تمثلات التغيير الفكري في الشعر الأوروبي الحديث (التجربة الفرنسية)، مجلة النـ(ا)ـص، م08، ع02، منشورات جامعة جيجل، الجزائر، ديسمبر 2013م، ص52.
(4) م. روزنتال و ب. يودين وآخرون: الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، ط03، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م، ص192.

معًا كانَا في حاجة إلى التّغيير الثّوري"[1] وعند نقطة الرّفض هذه اتَّحد الجميع وكوّنوا معًا حركة أدبيةً وفنِّية أطلقوا عليها اسم: (الحركة الدّادائية)، نِسبة إلى اللفظة (دادا) من القاموس الفرنسي: لاروسLarousse.

تم تسمية هذه الحركة بهذا الاسم: (الدّادائية)، من طرف أحد فنّاني المجموعة بشكل اعتباطي وهي لا تعني شيئًا على الإطلاق، وقد تُعبر الطريقة التي اختِير بها الإسم عن جوهر الدادا أكثر من دلالة الكلمة ذاتها كونها تعكس منطلقات هؤلاء، مُؤسِّسِي الحركة إذ إنهم "ينظرون لأنفسهم باعتبارهم مُخربين ثقافيين، لكنهم لم يكونوا يرفضون الفن بِحد ذاته بالضّرورة، بل يرفضون الطّريقة التي خَدم بها الفن تصوُّرًا بِعينه للطبيعة البشرية".[2]

يقول مؤسّسو الحركة الدادائية في أحد بياناتهم التي تم نشرها عام **1920م**: "هكذا تولّد دادا من واقع الحاجة إلى الاستقلال، ومن عدم الثِّقة بالجميع، إن أولئك الذين ينضَمُّون إلينا يَحفظون حُرِّياتهم، إننا لا نقبل أية نظريات (...) إننا مِثل ريحٍ غاضبة، تُمزق ثياب الغيوم والصّلوات، إننا نُهيئ لمشهدِ الدَّمار العظيم".[3] يعبر هذا التصريح عن روح الحركة الدادائية وما تلعبه من دور في تشجيع الفنانين على تحرير رؤيتهم، وعدم التخوف من مغامرات إبداعية جديدة تُغاير كل ما هو مألوف من تيارات سابقة، فالحركة الدادائية مثالٌ للهدم والعبثية.

"وإنه لمن الصَّعب أن نُحدد منهجاً أو نظرية مُعينة لحركة ترفض كل أنواع النَّظريات إذ لا تلتزم الدادائية إلا بمبدأ النَّفي والإلغاء؛ إلغاء الماضي ومَحوه، وإلغاء كل قواعد الفكر الفلسفي والثقافي"،[4] كذلك يَصعب تحديد مُؤسس لها، فرغم أن البعض من الدارسين يرى أنها قد تأسست على يد "الشاعر الفرنسي "**تريستان تزارا**" في "سويسرا" **سنة 1917م**"[5] إلا أن البعض الآخر يرى أن هذا الأخير ليس بِمؤسس لها بِقدر ما هو عُضو فاعل مُنتخب كقائد ارتاحت لقيادته المجموعة.

---

[1] حسين شرارة: أثر الحرب العالمية الأولى على الفن المعاصر وتحولاته (دادا وما بعد دادا كحالة دراسية)، منشور بحثي: بحوث ودراسات، الإصدار08، بيروت، لبنان، ديسمبر 2016م، ص05.

[2] ديفيد هوبكيز: الدادائية والسريالية (مقدمة قصيرة جدا)، ص ص20-21.

[3] الحلبي موفق: البيان الداداي- دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، المكتبة المستنصرية، بغداد، العراق، 1998م، ص61.

[4] ينظر: الدادائية، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2024/01/03م، الموقع الإلكتروني:
https://www.syr-res.com/article/14997.html

[5] حبيب بوهرور: تجليات التحديث الفكري في الشعر الأوروبي الحديث، مجلة مقاليد، م04، ع07، مخبر النقد ومصطلحاته، قاصدي مرباح- ورقلة، الجزائر، ديسمبر 2014م، ص167.

مع مرور الوقت عَرفت المَجموعة تَوسُّعًا أكثر وإقبالا أكبر، و"عمَّت فعاليات الحركة الدادائية مُدُن عِدة مثل "**زوريخ**" و"نيويورك" و"برلين" و"هانوفر" و"كولونيا" و"باريس""[1] مُعبرة عن طبيعتها الثَّائرة والمُتمردة على كل شيء في الحياة.

يصفها أحد البيانات الدادائية المتصدرة في ألمانيا فيقول: "إنه بالدادية يتحقق واقع جديد. إن كلمة دادا تنطوي على عالمية الحركة التي لا تَحُدُّها حُدود، فالدَّادية هي التَّعبير العالمي عن عصرنا، والتَّمرد الأعظم لكل الحركات الفنية، وعندما يُصبح المَرءُ دادِيًا، يعني أنه ارتضى لنفسه أن يكون مَرفوضًا ورافضًا في الوقت نفسه لكل القِيم والتَّقاليد والرَّواسب القديمة، بل إن الوُقوف ضِد هذا البيان هو في حد ذاته مَوقف دادي".[2] إن الدادائية بهذا المَنظور تعكس الفوضى غير المُقيَّدة التي في جوهرها والتي يستحيل احتوائها أو تحديدها بموقف واحد، بل وتُشجِّع التناقض والتَّحدي المُستمر كجزء من هُوِيتها.

إنها بطبيعتها المُتمردة هذه تَستفز الجميع "فقد أدخلت الدادائية الغرابة في مجال الفن، ولم تدْعُ إلى الفن بل إلى اللَّافن"[3] بمعنى أنها دأبت على مُحاربة الفن باللَّافن، لتقف عند إثارة وَعي العامة بِرفض الفن بِمضمُونه الجميل وذلك بهدف أن تُوصل رسالة بأن الحُروب قادرة على تشويه مَعالم الطبيعة وتُمزق أوصالها، وأنها مزَّقت في نفس الوقت الفن الجميل ليُصبح عدَمِيًا، لقد كانت هذه هي رسالة الدادائية إلى كل العالم حينها، بحيث جعلت من الرفض والتمرد فعلاً خلاّقًا ومُؤسّسًا لمعنًا جديد.

كان فناني الدادائية يعتمدون في أعمالهم الفنية على طرائق شاذة وغريبة، وعلى أشياء "غير مألوفة في المجال الفني كصناديق الزُّجاجات الفارغة (القَنَاني)، وبقايا الطعام وبعض القِطع المَرمية"[4] كذلك كان هؤلاء الفنانين الدادائيين يستعملون في فنهم ما أسموه بالفن الجاهز ويعنون به إبداعات غيرهم من الفنانين مع بعض الإضافات التي يضيفونها عليها من مثل: "اللوحة التي رسمها "**مارسيل دي شام**" عن صورة "الجوكندا" بشَوَارِب رجُل، وتلك

---

[1] حسين شرارة: أثر الحرب العالمية الأولى على الفن المعاصر وتحولاته (دادا وما بعد دادا كحالة دراسية)، منشور بحثي: بحوث ودراسات، الإصدار08، بيروت، لبنان، ديسمبر 2016م، ص05.

[2] نبيل رغيب: موسوعة النظريات الأدبية، ص287.

[3] ينظر: الدادائية، الموقع الإلكتروني السابق.

[4] الموقع الإليكتروني نفسه.

الخامات والسِّلع المصنوعة التي يُوَقِّع عليها الفنانون كما لو كانت من صُنع أيديهم ومن تجاربهم الذاتية".[1]

أيضا كان الدادائيون "يُلصقون قُصاصات الصُّحف مُعتنين بالتَّصميم العام للصورة وبأهمية ما يكتب في هذه القصاصات أو الصور، كما اعتمدوا في تقنياتهم تركيب صورٍ لأجسام غريبة عن بعضها كأجسام مخلوقات مع رؤوس بشرية أو العكس"[2] وكلها أشياء غير اعتيادية يريدون بها "تفنيد كل ما سبقها من مُقدَّسات فنية، والسُّخرية والاستهزاء بكل ما هو منطقي يتعلق بها".[3]

في الأدب، أعطت الحركة الدادائية "مجالا واسعا للكتابة الفِطرية دونما قاعدة أو مبدأ"[4] وابتكرت لذلك طرائقا عبثية دادائية عديدة مثل الشِّعر الآني اللحظي أو الشِّعر المُتزامن. تعتمد هذه الطريقة على الأداء الحي والصوتي المُباشر أمام الجمهور وعلى مَسَامِعه، من خلال "إلقاء أكثر من قصيدة واحدة أو أكثر من مقطع شِعري في آن واحد، إذ إنهم لا يعلمون المُحصِّلة النهائية لهذا التداخل بين أبيات القصائد، ولا يهم إذا كانت المُحصِّلة لها معنى أو خالية من أي معنى.

ومن الطرائق الدادائية التي استعملها الدادائيون في الكتابة أيضا ما جاء به "**تزارا**" من أسلوب كتابة عبثي قنَّنَه وفق الخطوات التالية:

"خذ جريدة/ خذ مقصا/ اختر من هذه الجريدة مقالا له الطول نفسه الذي يزمع أن تكون عليه قصيدتك/ قص المقال/ بعد ذلك قص بعناية كل كلمة يتكون منها المقال وضعها في حقيبة/ حرك ببطء/ أخرج بعد ذلك كل قصاصة الواحدة بعد الأخرى حسب النظام الذي خرجت به من الحقيبة/ انسخ بدقة/ القصيدة ستشبهك.."[5]

إن هذه الطرائق والأساليب في الكتابة الدادائية لا تُعير أي اهتمام للقيم الجمالية الفنية أو المعاني التعبيرية المنطقية، هذا أن الفنانين الدادائيين يلهثون وراء اللامعنى لعلهم يجدون

---

(1) حسين شرارة: أثر الحرب العالمية الأولى على الفن المعاصر وتحولاته (دادا وما بعد دادا كحالة دراسية)، منشور بحثي: بحوث ودراسات، الإصدار08، بيروت، لبنان، ديسمبر 2016م، ص09.

(2) المرجع نفسه، ص10.

(3) ينظر: مدارس الفن: الدادائية - 1914م، تاريخ الإصدار: 2019/02/21م، تاريخ الإطلاع: 2021/05/07م الرابط: https://www.etarfanni.com

(4) ينظر: الدادائية ، الموقع الإلكتروني السابق.

(5) البيانات السبع، دادا، نقلا عن قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية الصادق، ط01، ج02، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م، ص ص447-448.

فيه ما افتقدوه في المعنى، بمعنى أنهم عبر هدمهم لقيم الجمال والمنطق إنما كانوا يسعون لاستحداث بديل وجودي مفتوح يتجاوز قيود التعبير المألوف.

هذه كانت رؤيتهم التي لم تُعمّر طويلا، إذ ما فتئت أن تلاشت في **عام 1923م** لتولد السريالية من رحمها.

1.1.ج. السريالية، ثورة على الوعي:

1.1.ج-1. السريالية الغربية:

تعتبر السريالية حركة أدبية وفنية وريثة ومُتمِّمة للحركة الفنية التي سبقتها، إذ إنها "نشأت في حجر الدادائية وتفرعت عنها وخَلَفَتها"[1] في الفترة الزمنية المُمتدة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية[2]، أي بين سنة **1918 و1940م**. "كانت **باريس** مركز هذه الحركة"[3]، بزعامة رئيسها "**أندري بريتون**" قبل أن تتوسع وتشمل العديد من دول العالم ويلتف حولها الكثيرين أمثال: ""**ماكس أرنست**" و"**جوان ميرو**"، "**وايف تانغي**" **Yves Tanguy** (الفرنسي)، (...) و"**سلفادور دالي**" **Salvador Dalí** (إسباني) و"**أندريه ماسون**" **André Masson**، و"**رينيه ماغريب**" **René Magritte** (بلجيكي).."[4] وغيرهم من الفنانين المستائين على حال العالم وما آل إليه بعد أن انتهت الحرب العالمية الأولى ووقعت الهدنة، فلم تحصد أوروبا منها سوى الملايين من الأرواح البشرية والخراب للبنية التحتية وتبادل المستعمرات ومناطق النفوذ، إضافة إلى الفقر الذي طال الجميع سواء كانوا فائزين في الحرب أو مهزومين.

ففي هذا المُناخ القاتم وُلدت السريالية التي أعادت قراءة نظرية الهدم المُطلق عند الدّادائيين ثم قوّضتها ضمن إطار نظري جديد بعناصر جديدة، تتيح لها بناء أشكال مغايرة من التعبير الأدبي والفني.

تعتمد هذه الأشكال وفقا لمفاهيم السريالية، على واقع خفي يتجسد في العالم الباطن وهو عالم كان معروفا منذ العصور السابقة، غير أنه كان يفتقر إلى التحليل العلمي والمنهجي

---

(1) عبدالله خضر محمد: المذاهب الأدبية (دراسة وتحليل)، (د ط)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (دت)، ص103.
(2) موريس نادو: تاريخ السريالية، تر: نتيجة الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1992م، ص09.
(3) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ط01، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010م، ص44.
(4) المرجع نفسه، ص45.

الذي يوضح تفاصيله ويكشف أسراره النفسية العميقة، ولما جاء الطبيب النمساوي "**فرويد**" "انكبَّ على دراسته تَجريبيا وأوضح مَعالمه، ووضع نظرياته".[1]

تزامنت معرفة "**بريتون**" بهذه النظريات الفرويدية، أثناء عمله كممرض في الحرب العالمية الأولى، حيث كان هو ومجموعة من رفاقه أمثال: "**إيليور**" **Éluard** و"**أراغون**" **Aragon** و"**سوبو**" **Soupault** (...) خاضوا المعركة مُرغمين ومُكرهين، وخرجوا منها مُشمئزين، يرفضون كل علاقة مع حَضارة فقدت مُبررات وُجودها"[2] ولم يبق منها غير الموت والدمار، والنفوس المهزومة الحزينة المليئة بالتساؤلات التي لا تجد لها إجابات عن معنى الوجود والحياة.

"وإذ وصف "**بريتون**" "**فرويد**" بالنور الهادي للمشروع السريالي"[3] فلأنه وجد عنده الإجابة للكثير من تساؤلات بني عصره بعد أن اطلع على أفكاره وتأثر بنظرياته المتعلقة باللاوعي، وكذلك بمنهجه في التحليل النفسي.

ولأن "**فرويد**" كان يستعين في الكثير من دراساته بتحليل الأساطير والنصوص الأدبية لتدعيم نظرياته، فقد لفت النظر إلى الصِّلة الوثيقة بين الإنتاج الأدبي والعالم الباطني، وعلى إثر هذه الصلة اهتدى السرياليون إلى فكرة الجمع بين التمرد الدادائي وبين أسرار العقل الباطن الذي أسس له "**فرويد**"، ومن خلالها نادى "**بريتون**" ورفاقه "بالعودة إلى الدَّاخل، وليس الدّاخل هنا الوِجدان، بل الحلم، واقع النوم، واللاوعي"[4] بوصفها تراكيب نفسية مهمة، تندرج تحت مظلة العقل الباطن وتشكل المصدر الغني والمنبع الخصب الذي يستقي منه السرياليون كتاباتهم وابداعاتهم، وبهذا يمكن القول بأن المدرسة السريالية هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج "**فرويد**" في التحليل النفسي القائم على العالم الباطني اللاشعوري، وهذا ما يعتبره السرياليون الواقع النفسي الحقيقي، وقد تجلت في الأدب والمسرح والفنون التشكيلية والسينما.

هذا غير أن السرياليين لم يركزوا على العقل الباطن وحده، بقدر حرصهم كل الحرص على أن يُقيم الفنان والأديب السريالي أعماله "على أرض تقع بين عالم الوعي واللاوعي؛ إذ إنه لا يتعامل مع اللاوعي على حدة، وإنما عليه أن يُبلور العلاقة الجدلية بين الاثنين، وما

---

[1] عبدالله خضر محمد: المذاهب الأدبية (دراسة وتحليل)، (د ط)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (دت)، ص170.
[2] موريس نادو: تاريخ السريالية، ص11.
[3] ديفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية (مقدمة قصيرة جدا)، ص30.
[4] كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص ص43-44.

يترتب على تداعيات التفاعل أو الصراع بينهما"[1] وبالتالي مزجهما بما يتوافق ومقاصده الإبداعية لكي يصل في نهاية المطاف إلى إنتاج نصوص أدبية وأعمال فنية سريالية، تعكس رؤيته الجديدة، وفي ذات الوقت، تُساهم في تشكيل منظور مُبتكر لفهم الفن والشعر والأدب والعملية الإبداعية بشكل عام.[2]

عن هذا يقول "**أندريه بريتون**" في بيانه الثّاني، الذي صدر عن الحركة السريالية **عام 1924م:** " لقد حاولنا أن نصف الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية كعنصرين هما في طريقهما إلى الاندماج لكي يُصبحا في النهاية حقيقة واحدة. إن هدف السريالية الأسمى هو هذا التّوحد النِّهائي، إذ إن الحقيقة الداخلية والخارجية هما الآن، في المُجتمع الرّاهن، على طرفي نقيض، وعِندنا أنّ هذا التناقض بينهما هو السّبب في شَقاء الإنسان. ولذلك أخذنا على عاتقنا أن نُجابه هاتين الحقيقتين الواحدة بالأخرى في كل مُناسبة مُمكنة دون أن نجعل لأيِّهما أهمية أكثر من الأخرى. وبذلك جعلنا نتفحص ما بينهما من تجاذب وتداخل وفسحنا لتَلاعب هذه القِوى كل مَجال، لكي تتقارب هاتان الحقيقتان فتُصبحا في النهاية شيئًا واحدًا"[3] وبهذا يتحقق الانسجام والتكامل بين العالم الواقعي المحسوس، وبين العالم الباطني، بما يتضمنه من حالات تتولَّد عن اللاوعي الداخلي لأعماق النفس البشرية حينما يغيب عنها رقابة العقل "كالأحلام النومية وأحلام اليقظة وهذيانات السُّكْر أو التخدير أو الحُمَّى وزلات اللسان والأخطاء غير المقصودة، والمَيل أو عدم المَيل نحو شخص من الأشخاص أو شيء من الأشياء، وفي التَّنويم المِغناطيسي والأمراض النَّفسية والمَخاوف التي لا نجد لها مُبرِّرا مَعقولا والنّزوات والجرائم الغامضة التّفسير".[4]

لقد لجأ السرياليون إلى تتبع كل هذه الحالات النفسية المذكورة والتعمق في تفاصيلها لأجل الوصول إلى ما يعتقدون أنه الابداع الحر والخالي من كل تدخل منطقي أو عقلي واعتمدوا لذلك على عدة تقنيات إجرائية في الكتابة، تهدف إلى التّجسيد الفني والأدبي لهذا التجاذب بين الخارج والداخل، وفيما يلي ذكر لأبرزها:

---

(1) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص352.
(2) ينظر: كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص45.
(3) المرجع نفسه، ص44.
(4) عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص ص169-170.

_ **الكتابة الآلية:** وهي طريقة كتابة عفوية لا تستثني أحدا، حيث تُلزم هذه الطريقة كل من يشارك في التجربة أن يترك نفسه على طبيعتها ويكتب أو يملي كل ما يَتبادر إلى ذهنه من أفكار مُتسلسلة أو يُسجلها في حالة اليقظة دون مُراجعة أو تزيين أو إضافة أو حذف بمعنى أن يترك تدفق الأفكار والمشاعر تَنحو منحًا طبيعي حتى تغدو انعكاسا للعقل الباطن.

_ **لُعبة الجِيفة الشَّهية Cadavre Exquis:** [1] في هذه اللعبة، يجتمع السرياليون ويقوم كل شخص منهم بكتابة كلمة أو جُملة على ورقة، ثم يطويها بحيث لا يستطيع الشّخص الذي يليه رؤية ما كُتب، بعد ذلك، يُضيف الشَّخص التالي كلمة أو جُملةً دون الاطلاع على المُحتوى السّابق. تستمر هذه العملية إلى أن ينتهي الجميع من الكتابة، في الأخير "يحصلون على نص عَجيب كَتبَته الجماعة، ويعكفون على تحليله ليستنبطو من خلاله اللاشعور الجَمعي"[2] ولعل هذا الاعتقاد والاهتمام بالإبداع الجماعي جاء استنادا إلى أفكار "**رامبوا**" و"**ليوتار**"، التي تفيد بأن "الشعر يجب أن يؤلف بالاشتراك بين جهود الجميع، لا بجهد فرد واحد بعينه"[3] ومن خلاله ألف السرياليون مؤلفات عدة بالمشاركة أسبغوا عليها طابعا يفتقر إلى الهوية الفردية مثل كتاب (الأمثال).

هذا ويذكر "**عبد الرزاق الأصفر**" تقنيات أخرى ثانوية إلى جانب هذه التقنيات التي ذكرنا في كتابه (المذاهب الأدبية لدى الغرب) نُوجزها في النِّقاط التالية:

_ **وسيلة التنويم المغناطيسي** من خلال تنويم الأشخاص ومخاطبتهم وتسجيل ما يقولون.

_ **إظلام المكان والكلام من غير وعي.**

_ **قراءة المواقع الخفية في اللاشعور** من خلال استنطاق الأحلام.

_ **تسجيل أحلام اليقظة.**

– **الإنصات إلى المجانين والمختلين عقليا وما يصدر عنهم من هذيانات.**

_ **استحضار مشاهد عبثية متخيلة لأشياء غريبة غير قابلة للتأويل العقلاني.**

---

[1] تينهينان أ. حدة ومريم ف. عريوات: الحركة السريالية في الأدب: قراءة في التجربة الإسبانية، مجلة العلوم الإنسانية، م24، ع01، جامعة محمد خيضر- بسكرة، الجزائر، جوان 2024م، ص419.

[2] وديعة بنت عبد الله أحمد بوكر: العلاقة الترابطية بين الرمزية والسريالية كمصدر لإثراء التصوير المعاصر، مجلة التربية الفنية، كلية التصاميم والفنون، جامعة جدة، السعودية، 2011/2010م، ص172.

[3] جميل نصيف التكريتي: المذاهب الأدبية، ط01، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، العراق، 1990م، ص339.

_ **تحليل النصوص والآثار الأدبية والشعرية ذات الطابع الغريب** من مثل الروايات الإنجليزية السوداء المملوءة بالغموض والأوهام والغرائب والطلاسم.

_ **الدُّعابة السّاخرة والتّهكم الناقد اللاذع** الذي يُعبر عن شُحنات عُدوانية حَبيسة في النفس يجب إطلاقها.

_ **التِّجوال في الشَّوارع وارتياد الأماكن الشَّعبية والمُريبة** والتقاط المُدهشات منها وتدوينها.[1]

إن كل هذه التِّقنيات التي اعتمدها السرياليون، كان لها الأثر البارز في إنتاج نصوص أدبية كثيرة بمُميزات وخَصائص جديدة ومُتفرِّدة، قِوامها العقل الباطن بكل ما يتأتَّى منه من إملاءات وهَذيانات ورغبات مُتطرِّفة، مُخالفة لسلطة الجماعة ومُستبعدة لاشعوريا عن نظام الوعي إلى نظام اللاوعي. "وطبقا **"لفرويد"** تبقى تلك المُحتويات اللاشعورية حية لا تموت بل تظل نشطةً تعمل على الوُصول إلى نظام الشُّعور لذا يكون اللاشعور مُؤثرا كبيرا في سُلوك الفرد ومِزاجه ويكون باستطاعته أن يُغير أفكار الفرد وعواطفه تغييرا واسعا دون أن يكون على علم بذلك"[2]، وبخاصة في ظل غِياب رقابة العقل.

إذا في هذا القول السابق ما يعبر بوضوح على أن "السريالية رفضت كل المعايير الأدبية السابقة مثل معطيات الفكر ومعالجة الواقع المباشر والاسْتِمداد منه ومن القِيم الأدبية والجمالية"[3] لأن ذلك في رأيها دَأْبُه تملُّقٌ للعامة في أذواقها المُتدنِّية وصَرفٌ مِنها عن الإبداع الحُر، والذي يرتبط عند السريالية بـ: "تفجير الينابيع العميقة الخبيئة وتركها تتدفق وتجري على هَواها. وهذا الاختراق المُدهش هو مَصدر الجمال، ولا جمال فيما سِواه، ولا مكان للقيم الأدبية التَّقليدية السَّابقة المُتعارف عليها في مُختلف الأجناس الأدبية، ولا قيمة لها ولا حُرمة ولا رِعاية، ولا سيطرة للماضي على الحاضر"[4] فالسريالية لا تهتم إلا بالعوالم الخفية في أعماق النفس الإنسانية واستكشافها، والسَّعي لإنارتها وتدوينها أدبيا وفنيا بحرية كاملة.

من بين النِّتاجات الأدبية والفنية السريالية المتعددة التي تميزت عن غيرها في تاريخ الحركة السريالية، تبرز قصة "ناديا" (Nadia roman potique – 1928) للكاتب "**أندريه**

---

(1) ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص ص175-176.
(2) كافن هول: مبادئ علم النفس الفرويدية، تر: دحام الكيال، ط03، دار المتنبي، بغداد، العراق، 1988م، ص58.
(3) عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص178.
(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بريتون" كأحد أفضل قصصه في دراسة حالة النزاع الإنساني بين الواقع والخيال. كما أنها تحيلنا إلى أحد أهم أسس السريالية ومنطلقاتها التي ربطها السرياليون بالحب وبالمرأة باعتبارهما طريقا للخلاص. فقد مجد "**بريتون**" الحب وأشاد به حينما قال: "إن فكرة الحب وحدها قادرة على مصالحة كل امرئ مع فكرة الحياة"[1] أيضا كان للمرأة اهتماما خاصا لدى جماعة السرياليين في أعمالهم الفنية والأدبية، معتبرين إيها المنبع الأول للحب والنصف المفقود من وحدانيته الذي لا يكتمل إلا بها و"ناديا" أحدها.

تتحدث هذه القصة في معظم أجزائها عن فكرة الحب "بلغة بسيطة وتدور حول انجذاب المُؤلف نحو امرأة غريبة، تمتَّعت حسب تأكيده، بموهبة الاستبصار واختتمت حياتها في مستشفى للأمراض العقلية"[2] من أبرز الصفات التي تميزت بها هذه الشخصية أنها كانت ذات جمال فائق، غامضة، تتصرف بطريقة غير مألوفة، ولا تهتم للأعراف الاجتماعية. هذه الصفات جعلت الراوي (الذي هو في الواقع "**بريتون**" نفسه) يسعى جاهدًا لفهم هذه الشخصية لكنه يظل في حيرة، غير قادر على تفسير سلوكياتها.

في "**ناديا**"، لا يتعامل "**بريتون**" مع السريالية من خلال أسلوب الكتابة فقط، بل يتعمق من خلال تصرفات وانفعالات هذه الشخصية في إعطاء نموذج موازٍ للرُّوح الإنسانية وما قد تعانيه من ارتباك وفوضى حينما تنشأ في بيئة مشوشة تغمرها مظاهر الحياة غير المنطقية وهو ما يتماشى وحاضر السريالية بكل ما يحمله من تناقضات وأزمات محيرة، لا يستوعبها العقل والمنطق، ارتبطت غالبا بالحرب وما نتج عنها من خيبات الأمل التي أدت إلى خلق طبقة من الشباب الثائر والمتعطش للتغيير وخاصة أصحاب الحس المرهف وذوي البصيرة والضمير الجمعي من فئة المثقفين والشعراء والفنانين.

إضافة إلى "ناديا" "**لبريتون**"، أصدرت الحركة السريالية عدة أعمال أخرى امتزجت فيها الروعة بعمق التجربة، لاسيما في الشعر أمثال "**بنيامين بيريه**" **Benjamin Péret** (النوم في الحجارة) و"**بول إيليور**" (عاصمة الألم) وظهرت مؤلفات "**لديسنوس**" منها "جسم وبيت" (Corps et biens, 1930) و "حرية أو حب!" (Liberté ou l’amour!, 1927).

---

[1] دندي محمد إسماعيل: السريالية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية السورية- دمشق، ع409، سوريا، أكتوبر 1997م، ص83.

[2] جميل نصيف التكريتي: المذاهب الأدبية، ص341.

أما في الرواية فنذكر الكاتب الإيرلندي "**جيمس جويس**" في روايته المطولة (يوليسيس) و**بيريه** في روايته (اللعبة الكبرى)، دون أن ننسى تلك البيانات والنشرات التي كان السرياليون يكتبونها على جنب لتوضيح المذهب وكسب الأصدقاء والأعضاء.[1]

أما في الفن التشكيلي السريالي فقد برع الفنان الاسباني "**سلفادور دالي**" في رسم لوحته الشهيرة "إصرار الذاكرة" بما تتضمنه من اسْتِجلابٍ للواقع ثم تحريفه بتحريفات جوهرية تمتزج برؤى حِلمِيَّة ولا واقعية وخيالات مُبتكرة[2] ويتضح ذلك جليا من خلال ما وظفه من عناصر مصورة بتقنية مبتكرة ومتفردة مثل المنظر الطبيعي القاحل والحيوان الساكن والشجرة الميتة والساعات الرخوة والذائبة والمتعفنة.

إن هذه اللوحة التي استطاع فيها "**دالي**" أن يجمع بين الواقع والخيال، تجعل المشاهد يستشعر فكرة الزمن في أشد حالاته الهشة. في إشارة ذكية منه إلى مدى مرونة الذاكرة البشرية، كما يمكن أن تشير اللوحة أيضا إلى تلك الأفكار التي تتأتى من الحلم وتَتَفَلَّت من اللاوعي وتطفوا إلى عالم الوعي على شكل حالة نفسية معينة، بوجه ضبابي مُشوش وسياقات غير ثابتة.

خِتاما، لا يسعنا إلا أن نقول: إن الحركة السريالية، وبرغم كل ما يكتنفها من عطاء (أدبي وفني) قد يصفه البعض من النقاد والدارسين أمثال "**كليبر هيدنز**" **Clébert Huidens** بأنه (ضعيف) وذا رؤية مبهمة تتأتى من عالم ضبابي ومجهول[3]، إلا أنها في نظر الكثير من النقاد والباحثين غيره؛ تبقى مشروعا ذا امتدادات واعدة–على المدى الطويل–، بسِمات متفردة، لم تظهر إلا معها، بِخاصّة منها ما ارتبط بإعلاء قيمة المرأة، وبالتّوظيف المُحكم لِعناصر الغرابة والإبهار وانْفِلات الخيال لأجل بناء علاقة تفاعلية بين المعطى الواقعي والعالم الحِلمي، والمرور من أحدهما إلى الآخر، بكل سلاسة وانسِيابية، دون أن ننسى اللغة المستعملة في الكتابة أيضا، والتي وَصفها " **بيير ريفيردي**" **Pierre Reverdy** على أنها لغة تتحدث وتقول ما تُريد قَوله مُتناسية ما كانت تحمله من معاني في الآداب السَّابقة، بحيث تتزاوج فيها الكلمات بالتَّوافق أو بالتَّنافُر مُحققة صُورا مُذهلة من المعاني التي لم يَقلها أحد من

(1) ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص ص178-179.
(2) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص47.
(3) ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص182.

قبل[1]، بوجه جديد يُحيل إلى فعل التَّجريب وما يُعبر عنه من سَعي وراء تجاوز أساليب الكتابة التقليدية.

فالسِّريالية بهذا النَّمط من الكتابة، قد بَادرت وبِشدَّة إلى "قضية تحطيم القُيود والسُّدود والحُدود وتحدَّت المَمنوعات، وبحثت باستمرار عن التَّجدد والتَّغير في تيار الصَّيرورة... وهذا من أُسس ما يُدعى بالحداثة الأدبية. وربما كانت السِّريالية نَفسَها ضحية هذا المبدأ"[2] وبالفعل، فسرعان ما تزعزعت مكانتها وانزاحت بعد فترة كمدرسة وحركة أدبية، لكن هذا لا ينفي أنها تركت الكثير من بَنات أفكارها تَتَسلل لِغيرها مِمَّن يُعوضها هنا وهناك، ولاسيما ما نشْهده اليوم من تجديد على مختلف أشكال التعبير من شِعرٍ ورواية وقصة، وغيرها من أنواع الكتابات الأدبية المُعاصرَة.

هذا ويجدر الإشارة إلى أن الحركة السريالية بتأثيرها الواسع الذي امتد حتى أمريكا وجزء من آسيا لم يستثني العالم العربي من هذا التأثير، وفيما يلي حديث عن السريالية وأثرها في الفكر العربي.

1.1.ج-2. السريالية وأثرها في الفكر العربي الحديث:

لكي تكون الصورة واضحة بالنسبة للقارئ الكريم ، يجدر التنويه إلى أن البحث في هذه الجزئية قد سعى إلى مقاربة التحولات التي أحدثتها السريالية الغربية في الفضاء الفكري العربي الحديث، عبر تتبّع مسارات انتشارها، ورصد المنابر العربية التي احتضنتها، والشخصيات الأدبية والفنية التي استلهمتها وأعادت توظيفها بما يتناسب مع خصوصيات البيئة الثقافية العربية.

ثم إن أول ما تطرق إليه بالعرض والدراسة هو القيام بتقديم تمهيدٍ استِباقيٍ يتحدث عن الوضع الذي كان سائدا في تلك الحقبة الزمنية، والذي اقترن عند الكثير من الدارسين بفترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها، وفي هذا السياق لابد من الوقوف على النزعة التجديدية التي طالت العالم العربي قبلها، وإن كان ذلك بمجرد الإشارة إلى بعض أعلامها البارزين مع دعاة التّطور والعَلمَنة، ومع المهجريين، و"**خليل مطران**"، و"**طه حسين**" و"**عباس محمود العقاد**"، ومع شعراء التفعيلة "**بدر شاكر السياب**" و"**نازك الملائكة**".

---

[1] ينظر: أندري بريتون: بيانات السريالية (1924)، (د ط)، دمشق، سوريا، 1978م، ص45.
[2] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص183.

لقد تأثر هؤلاء وغيرهم بأفكار كُتَّاب أوروبيين وأمريكيين بارزين من مثل: "**ت. س. اليوت**" و"**عزرا باوند**" **Ezra Pound** و"**رامبو**" و"**مالارميه**" و"**اديث ستويل**" **Edith Louisa** بحيث أفضى هذا التأثير إلى رؤيا "خلخلت توازن البوصلة العربية فلم تعد تشير باستمرار إلى الماضي"[1] بل أصبحت تسعى بشكل أكبر إلى استكشاف كل ما هو مبتكر متخطيةً بذلك كل ما يمُتُّ بِصلة بالموروث التّقليدي وأفكاره القديمة.

أما عن السريالية الغربية وأثرها على الفكر العربي نقلا وتأثيرًا، فتُجمع أغلب آراء النقاد والدارسين على أن **مصر** كانت أولى المنابر التي تبنت السريالية والسَّبَّاقة إلى ذلك، من خلال اصدراها لمجلتين مخصّصتين لها تتحدث فيهما عن هذه الحركة السريالية وأفكارها، أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين "إحداهما بالفرنسية اسمها(حصة الرمل)، والثانية بالعربية اسمها (التطور" [2]، كخطوة مهمة نحو إعادة تشكيل مفهوم الفن والأدب في مصر بعيدا عن الأنماط التقليدية المعهودة.

أشرف على تحرير هذه المجلتين "أشخاص مهتمون بالحداثة في الأدب والفن، ومطلعون على السريالية الفرنسية التي آمنوا بها ودعوا إليها جَهاراً. كان منهم "**جورج حنين**"، "**أنور كامل**"، و"**رمسيس يونان**"".[3]

لقد وجد هؤلاء الثلاثة في السريالية ضالتهم "بعد فترة مليئة بالمحاولات والتّجارب والحماس للبحث عن الجديد"[4]، فاعتمدوها بنوع من التَّكييف الذي يتناسب وخصوصيات البيئة العربية التي ينتمون إليها، كإسهام جاد منهم يهدف إلى عكس واقع المجتمع المصري المُتأزم وبالتَّالي، تغيير مَصير الأدب والفن الذي انتهى إلى العُقم وسط أنقاضه، بخاصة وأن مصر في تلك الفترة واجهت الكثير من المصاعب والتَّحديات التاريخية القاسية والمرتبطة بالاستعمار والقومية والفاشية والحرب والرأسمالية؛ "إذ كان الاستعمار البريطاني يلحق خسائر فادحة بمصر منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر، كما أثار غضب المصريين الفشل المُتتالي لمُعاهدات استقلالٍ مُتعددة. مِن ثُمّ تَصاعدت تيارّات قومية مُختلفة في البلاد استغلّتها شخصيات سِياسية عديدة كمُؤسس الحركة المستقبلية الفاشية الإيطالي "**فيليبو توماسو**

---

(1) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص85.
(2) دندي محمد إسماعيل: السريالية والشعر العربي الحديث، ص ص88-89.
(3) المرجع نفسه، ص89.
(4) حسناء علي محمد علي وآخرون: أثر السريالية الأوروبية على المصورين المصريين، مجلة حوار جنوب جنوب، كلية التربية النوعية - جامعة أسيوط، م02، ع04، مصر، جانفي 2019م، ص03.

مارينيتي"، الذي سَعى إلى انتشار الفكر الفاشي من أوروبا وُصولا إلى مصر. ومع بداية الحرب العالمية الثانية، كرّس المُستعمر البريطاني موارد مصر وبِنيتها التّحتية للحرب ما أدى إلى تفاقم حالة الفقر المُدقع".[1]

في سوريا، لم تشهد الحركة السريالية أي ظهور في الأوساط الأدبية والفنية حتى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، ومع هذا فقد بدأت تتبلور تدريجيا من خلال محاولات فردية لعدد من الأدباء والمبدعين، حيث "انطلقت من جلب أصوات تنادي بالسريالية وتدعوا إليها محاولة تطبيقها حينا والتنظير لها حينا آخر. كان اعلى تلك الأصوات صوت "**أورخان ميسّر**" وصوت الدكتور "**علي الناصر**"، وبخاصة في مجموعتهما الشعرية (سريال) التي قامت على التعاون بينهما مؤكدة انتماءهما السريالي"[2] تناولا فيها آفاقا إبداعية مغايرة تماما عما كان يعرفه الشعر سابقا. فمن ناحية الشكل الخارجي، أخذت القصيدة الشعرية عندهما شكلا حَدَاثِيا جديدا وأصبحت تُسمى بالقصيدة النثرية، مُتخلية بذلك عن عمود الشِّعر التقليدي وأساساته البنيوية، أما من ناحية البناء الداخلي فقد غاصت في أعماق السريالية واغترفت منه ومن أفكاره.

هذا، وينبغي الإشارة في هذه النقطة بالذات إلى أنه، وبدلا من استيراد السريالية كما هي إلى سوريا، قام الأديبان "**ميسّر**" وزميله بتكييفها بعين نقدية تتناسب مع سياق وخصوصية المجتمع الذي ينتميان إليه، وهذا التكييف جعل سرياليتهما تَختلف في بعض سماتها عن سريالية "**أندري بريتون**".

ففي الجانب الإبداعي مثلا، يرفض "**أورخان ميسّر**" مبدأ الكتابة العفوية الذي أقره "**بريتون**"، كذلك يربط العملية الإبداعية بالمبدع دون غيره، و "يحذر من الاعتقاد بِوَهم أنّ في وِسع أي فرد آخر أن يَصنع إنتاجاً سريالياً، ويُؤكد على أن الصُّورة تُولد في الأعماقِ نتيجةَ تفاعلِ أقصى المعرفة الإنسانية بالحنين الذي ينتهي امتداده في الحلقات البشرية".[3] ومعنى

---

(1) فاطمة ع الرحمان م محارب وآخرون: السريالية في مصر والاستفادة منها لاستحداث مطبوعات نسجية رقمية، مجلة جامعة جنوب الوادي الدولية للعلوم التربوية، جامعة الوادي الجديد، م06، ع11، مصر، ديسمبر 2023م، ص842.

(2) دندي محمد إسماعيل: السريالية والشعر العربي الحديث، ص89.

(3) ينظر: فيصل خرتش: الشاعر أورخان ميسر (كان يريدها سريالية عربية)، تاريخ الإصدار: 2021/10/27م، تاريخ الإطلاع: 2023/05/03، الموقع الإلكتروني: https://newspaper.albaathmedia.sy

قوله هنا هو أن أي نتاج إبداعي لا يتأتى من فراغ، بل إن منبعه يَرِد من تلك التجارب الكثيرة والخبرات المتراكمة لدى المبدع.

إنها حصيلة الكثير من المشاعر الفردية العميقة التي تختبئ في نفسه، وما الإبداع إلا صورة تجسده بسبب حنينه إليها وافتقاده لها، ولأن هذه المشاعر صفة يشترك فيها الجميع فهي بالضرورة تصوير عن تجارب إنسانية متواصلة تعبر عن كل البشر، لهذا كانت دائما نتاجات المبدع الفرد انعكاسا عن التجربة الإنسانية عامة.

كذلك شهدت الحركة السريالية حضورا مع أديب سوري آخر غير "**ميسر**" وزميله بحيث "لم يكن بعيدا عنهما الشاعر "**خير الدين الأسدي**" في ديوانه (أغاني القبة) الذي امتزجت فيه السريالية بالصوفية"[1] نَزع "**الأسدي**" من خلال هذا الديوان إلى تقديم تجربة مبتكرة تجمع بين المورُوث الرُّوحي المَحلي (الصوفية)، والأفكار السريالية الوافدة، وعرضهما في قالب شعري يَتلاءم مع الهوية الثقافية والدينية السُّورية، على الرغم من الاختلاف الجذيري في فلسفة لكل منهما.

فالسريالية تستمد جذورها من نظريات "**فرويد**" ومن التمرد على الواقع والمنطق، في حين أن الصوفية ترتكز على التجربة الروحية والبحث عن الحقيقة الإلهية، وقد أشار "**أدونيس**" في مقدمة كتابه: (الصوفية والسريالية) إلى هذا الاعتراض المتوقع قائلا بأن: "الصوفية تدين وأنها تتجه نحو الخَلاص الدِّيني، بينما السُّوريالية حركة إلحادية، ولا تهدف إلى أي خلاص سَماوي، فكيف يُمكن الجَمع بين مُتدين و مُلحد ؟"[2] ومع ذلك فقد عمِد "**الأسدي**" إلى استقصاء نقاط التلاقي المُمكنة، لتطويع هذا التداخل، وتجنب الاتباع التام للسريالية الغربية لأجل ابداع أسلوب أدبي مميز يعكس بصمته الفنية وخصوصية البيئة المحلية.

أما في لبنان فقد تأخر فيها ظهور السريالية حتى أواخر الخمسينيات، بالتزامن مع إصدارت "مجلة (شِعر) بإدارة "**يوسف الخال**"، صاحِبُ المشروع التَّحديثي الجريء". [3]

استطاع "**الخال**" من خلال هذه المجلة التنظير لموقفه في بيانها التأسيسي الذي حدد فيه أسس الشعر الحديث. ولم يتوقف عند هذا الحد، بحيث واصل جهوده في محاولة تطبيق

---

(1) دندي محمد إسماعيل: السريالية والشعر العربي الحديث، ص89.
(2) أدونيس: الصوفية والسوريالية، ط03، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2010م، ص09.
(3) دندي محمد إسماعيل: السريالية والشعر العربي الحديث، ص89.

أفكاره عبر هذه المجلة التي كانت له منصة لتجريب صيغ شعرية جديدة تجسد رؤيته التحديثية. وقد دعمه في هذا المسعى مجموعة من الشعراء والنقاد العرب البارزين، مثل: ""**أدونيس**" و"**شوقي**" و"**أبي شقرا**" و"**أنسي الحاج**" و"**عصام محفوظ**" و"**فؤاد رفقة**" و"**سركون بولص**" و"**تيريز عواد**" و"**ناديا تويني**".[1]

هذا ويجدر التنويه إلى أن مجمل التعديلات التي أجراها "**الخال**" على الشعر العربي من خلال مشروعه، جاءت نتيجة تطور متوازٍ مع حركة النقد الأدبي العالمي الذي كان مُطّلعًا عليه، وبخاصة منها ما كان مرتبطا بالسريالية. بحيث كان "**الخال**" ومن سانده يستظلون بظلها ويتبنون أفكارها و وجهات نظرها وعرضها في مقالاتهم وسلوكياتهم أو أشعارهم.[2]

ومهما يكن فقد اعتمدوها وطبقوها من خلال مجلتهم (شِعر)، كإجراء غير مسبوق منهم لإدخال مفاهيم حداثية مُغايرة إلى المشهد الأدبي والفني اللبناني والعربي، وأخص بالقصد هنا تلك التحديثات الجريئة التي أقاموها على الشعر تحديدا، والتي يمكن أن نُجملها في النقاط التالية:

_ تبني التفعيلة الواحدة كأساس للإيقاع الشعري والتخلي عن القافية وعن الوزن التقليدي كله.

_ اعتماد إيقاع داخلي ينبع من العمل الشعري ذاته.

_ إلغاء القافية أو الإبقاء عليها مع جواز تسكينها، بدون أن يكون لها نظير مماثل في باقي القصيدة.

_ الاعتماد على البحور التي تقل فيها الخطابية وتقترب إلى النثر.[3]

رسمت هذه التحديثات الجريئة شكلا جديدا من الشِّعر؛ يُماثل في بنائه قصيدة النثر كما نشأت في الشِّعر الفرنسي منذ "**لوتريامون**" **Comte de Lautréamont** ، ويقترب إلى حد ما من تجارب "**جبران**" أو "**أمين الريحاني**" في ما دعوه بالشِّعر المنثور[4] وفي ذات الوقت مُسبِّبًا

---

[1] دندي محمد إسماعيل: السريالية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية السورية- دمشق، ع409، سوريا، أكتوبر 1997م، ص89.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: حسونة المصباحي: يوسف الخال وشعراء مجلة (شعر)، جريدة العرب الثقافي، تاريخ الإصدار: 2007/07/26م، ص09. تاريخ الإطلاع: 2023/05/02م، الموقع الإلكتروني: https://www.alarab.co.uk/pdf/2007/07/07-26/p09.pdf

[4] ينظر: الموقع الإليكتروني نفسه، الصفحة نفسها.

صدمة قوية لدى جماعة المحافظين ممن بقيت في اذهانهم رواسب الشِّعر التقليدي. بحيث اعتبروه مجرد "كلام جميل ورفضوا أن يعتبروه شعرا، لأن الشعر في نظرهم لا يزال الكلام الموزون المقفى"[1] إضافة إلى اعتقادهم بأن هذا الاتجاه التحديثي الذي يتعارض مع جوهر التراث الشِّعري العربي، ما هو إلا انبهار غير مُبرر بالنماذج الغربية التي لا تتناسب إلا مع بيئتها الأصلية.

لم يَعدل الخال عن رأيه إثر هذه الانتقادات التي وُجِّهت إليه وإلى مشروعه التَّحديثي من قِبل مُعارضيه، وردا منه على هذه الانتقادات، يقول "**الخال**": " للذين يقولون أننا استوردنا بضاعة أدبية وفكرية وشعرية من أوروبا وأمريكا وأننا حاولنا إلباسها الأدب العربي عُنوة وقَسرا، أُشِير أن التفاعل بين الثقافات شيء تاريخي قديم، وويل للأمة التي لا تتفاعل ثقافيا مع أمم أخرى سواء كانت أدنى أو أعلى منها ثقافة".[2] إن هذا القول يعكس بوضوح رؤية الخال ومَوقفه الثَّابت نحو دور وأهمية التفاعل الثقافي في تحقيق الانفتاح على الحياة الفكرية العالمية المتطورة، بعيدًا عن الارتهان للتَّقاليد المَحلية وَحدها.

في نهاية حديثنا عن أثر السريالية الغربية في الفكر العربي، وإذ إننا نُريد أن نُجمع القَول ونُلخِّصه في أهم المظاهر التي عَبَّرت عن هذا الأثر ضمن رؤية عربية متكاملة، فإن أولى العلامات التي تشير إلى هذا التأثر هي التعبير الصريح عن الانتماء لهذا الوافد الجديد(الحركة السريالية الغربية) وترديد مقولاتها وأفكارها. أما باقي المظاهر فهي تتمثل في:

_ التأثر بأسلوب السرياليين في إطار التأليف الجماعي.

_ الكتابة في موضوعات تحاكي مواضيع السريالية الغربية.

_ التمرد على الأشكال التقليدية وتجريب أشكال كتابة جديدة ومتفردة.

2.1 الحركات الطليعية، بابٌ إلى التّجريب:

لقد أحدثت الحركات الطليعية بما تتميز به من صفات التعدد والتنوع من حيث أفكارها وتباين منطلقاتها وأساليبها، طفرة غير مسبوقة في مجالي الابداع الفني والأدبي بالمقارنة مع التحولات التي حققتها التيارات الفكرية والإبداعية التي سبقتها، بحيث قدمت إسهامات إبداعية

[1] حسونة المصباحي: يوسف الخال وشعراء مجلة (شعر)، جريدة العرب الثقافي، تاريخ الإصدار: 2007/07/26م، ص09. تاريخ الإطلاع: 2023/05/02م، الموقع الإلكتروني:
https://www.alarab.co.uk/pdf/2007/07/07-26/p09.pdf

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

فريدة في سياقها التاريخي، إلى الحد الذي جعل من مصطلح "الطليعية" في ذاته "وصفا لما هو جديد في زمن ما– ذلك الجديد الذي يمثل أبعد حد يمكن أن تصل إليه التجربة الفنية"[1] بل أكثر من ذلك، إذ إن العديد من النقاد والدارسين ذهبوا إلى القول بأن "العبقرية الحديثة هي عبقرية طليعية في جوهرها"[2] وليس يعبر هذا القول إلا على الإقرار الصريح بالدور المركزي والفعال الذي لعبته الحركات الطليعية في الدفع بعجلة الإبداع نحو التجديد.

ولربما أهم المنطلقات التي عمدت إليها هذه الحركات لتحقيق ذلك هي فكرة التجاوز هذه النواة المشتركة بين جميعها، بحيث إن جميع المدارس الفنية والأدبية الطليعية تنطلق منها وبها استطاعت أن تُسهم في إثراء الفكر الإبداعي. ولقد وقفنا في بحثنا هذا عند بعض هذه المدارس بالعرض والتحليل، مثل المستقبلية التي احتفت بالسرعة والتكنولوجيا بوصفهما رَمزين للحداثة والتقدم، والدادائية التي قامت على تبني الهدم والعبث كأدوات نقدية تهدف إلى زعزعة الأسس التقليدية في الفن والأدب، والسريالية التي استغرقت في أعماق النفس البشرية مستهدفة استكشاف اللاوعي والعوالم الخفية للذات.

كما تضم الحركة الطليعية اتجاهات أخرى لم نتمكن من التطرق إليها بسبب كثرتها، من مثل التكعيبية التي أكسبت الأعمال الفنية بعدا هندسيا، والتعبيرية التي ركزت على اسْتِبطان المشاعر الداخلية للإنسان والتعبير عن قلقه الوُجودي، والواقعية الجديدة التي عرفت كيف تُصور الواقع بِطريقة نقدية وتَجريبية، دون أن تُغفل حياة الطبقات المُهمَّشة، كذلك الواقعية السِّحرية التي مزجت بين الخيال والواقع بأسلوب سردي مُبتكر، مُسلِّطة الضّوء على قضايا الإنسان والعالم من مَنظور جديد، إلى جانب فن الأداء والفن التَّجريدي، والمسرح الطليعي والمدرسة الوَحشِية، والوُجودِية الأدبية، والبِنائية. وكلها مُجتمعة، حَركاتٌ ومَدارسٌ فنية وأدبية تعكس روح الطليعية؛ وتُشكل مُختبرًا مَفتوحًا لاستكشاف أشكال تعبيرية جديدة تتجاوز أنماط التعبير التّقليدية، وتَدفع بالإبداع إلى آفاقَ لم تكن معروفة من قبل.

---

[1] ينظر: كريستوف آينز: ما هو الفن الطليعي، تر: سامح فكري، تريخ الإصدار: 2016/04/17م، تاريخ الإطلاع: 2020/03/10م، الموقع الإلكتروني:
https://ahmed-elhadary.blogspot.com/2016/04/avant-garde.html

[2] الموقع الإلكتروني نفسه.

إن كل هذه المدارس والحركات في مُجملها، كان لها الأثر الكبير في تَعريفنا بالكثير من أشكال التعبير الفني والأدبي المُتقدمة، وبِدُونها لَظل الإبداع حَبِيس القوالب التقليدية، ولم نكن لنشهد هذه الثَّورة الفنية والأدبية الحديثة.

إن الطليعية إذا، هي التغيير الجِذري الذي مَهَّد الطريق لبِناء الحداثة، والمِعْوَل الذي تم به كسر جميع الأساسات الثَّابتة التي قيَّدت الفكر الإبداعي لِعُقود طويلة، إنها المُعْتَنق الجديد يَنفَتِح من أوسع أبوابه أمام المبدع كي ينفض عنه غُبار الرَّتابة والجُمود، ويقوم بِخوض غِمار التَّجريب بأساليب إبداعية مختلفة وجديدة، وبشكل أكثر تَحرُّرا عمى كان عليه سابقا علَّه يَبلُغ بها أرقى صُور التّعبير عن الواقع ومُتغيراته، وعن رُوح الإنسانية والعالم.

من هذا المنطلق، كانت حاجتنا إلى دراسة الحركات الطليعية ورَبطِها بموضوع بحثنا لإبراز دَورِها المِحوري في مَسيرة التّجريب الأدبي وتأثيرها العَميق على تطور المفاهيم الفنية والمعايير الجمالية للفن والأدب، مُعتبرين إيَّها مَشروعًا طليعيًا مُتكاملاً، أجاد اعادة تعريف الكثير من المفاهيم الأساسية في الإبداع الفني، ووَسَّع من حُدود التَّخييل والإمْكَانات التَّعبيرية دون أن نُغفل اعتبارنا لها البَوابة التي من خِلالها عرف التَّجريب طريقه إلى الظهور والتطور ليصبح على ما هو عليه اليوم، وعيا مطلقا يحمل من السمات ما يجعله يَتماشى والتَّحولات الكُبرى في الوعي الإنساني والمُجتمع.

ثانيا: التجريب

تمهيد:

في فضاء الإبداع الأدبي، أصبح التجريب أحد أهم الركائز المحورية التي يعتمدها المبدع في ممارساته الإبداعية اليومية، كاستجابة واعية منه لحاجة الأدب الملحة إلى مثل هكذا أدوات وتقنيات حداثية لتطوير طرائقه التعبيرية وجعلها تنسجم ما أمكن مع متغيّرات العصر، ولأن المبدع والأديب الجزائري كان من ضمن هؤلاء، فقد سعى هو الآخر إلى توظيف التجريب في طرائق التعبير لديه، بمختلف أنواعها الأدبية، وأخص بالاهتمام منها، ما كان متعلقا بالكتابات السردية القصصية، بحيث يعتبر موضوع بحثنا ومجال دراستنا.

ولكي نفهم التجريب في هذا السياق جيدا فإن الضرورة تفرض علينا التنظير له داخل الإطار النظري والفلسفي الذي ينتمي إليه بدأ باستحضار دلالته المعجمية، ثم مُكاشفة مفهومه

الاصطلاحي عبر مختلف الآراء النقدية التي تناولته، حيث إن تعريف أي مصطلح وفهمه فهما جيدا يبدأ بالإحاطة بهذين المعنيين (المعجمي والاصطلاحي).

1.2 التجريب، قراءة في حدود المصطلح:

1.2.أ. التجريب: في معناه المُعجمي:

إن التجريب بطبيعته المُركبة يتجاوز كونه فعلا محايدا، إذ إنه يجمع بين جدلية التفكير النظري والتطبيق العملي لأجل بلوغ الغاية التي يشتغل من أجلها. انطلاقا من هذا، وجب علينا فهم جوهره جيدا قبل استعماله، بدأً بمعانيه اللغوية في المعاجم اللغوية العربية والغربية.

1.2.أ-1. في المعاجم العربية:

كلمة: **(تجريب)** مشتقة من الجذر اللغوي الثلاثي [ج ر ب]. يقول "**ابن فارس**" عنه:"والجيم، والراء، والباب أصلان: أحدهما الشيء البسيط يعلوه كالنَّبات من جنسه والآخر شيئا يُحوِّل شيئا".[1] ومقصده من هذا القول يعبر عن فكرة النمو والانتشار الطبيعي لشيء فوق شيء آخر مثل النبات ينمو فوق الأرض.

في (لسان العرب) "**لابن منظور**": جَرَّبَ الرجل تجرِبة: اختبره، والتّجرِبة من المصادر المجموعة. ورجل مُجَرَّبٌ: قد بُلِيَ ما عنده. ومُجَرَّبٌ: قد عرف الأمور وجَرَّبَها... ودراهم مُجَرَّبَةٌ: موزونة.[2] ومِثلُها في مُعجم **(المنجد في اللغة والأعلام "للويس معروف"**. ويزيد"**معلوف**" عن "**ابن منظور**" فيقول: وجَرَّبَ، تجـريباً، وتجربة جَرّبه: اختبره وامتحنه. المُجرَّب: من اختبَرْته وامتَحَنتَه.[3]

في معجم: (محيط المحيط)، **التَجربة:** مصدر جَرّب. والمُجرَّب الأسد؛ والذي جرَّبتهُ الأمور واحكَمتهُ (...) والتَّجريبيات، والمُجرَّبات في اصطلاح العلماء: هي القضايا التي لا تحتاج العقل في جزم الحُكم بها إلى واسطة تكرار المُشابهة، فخرج بذلك الأحكام

---

[1] أبي الحسن أحمد ب.ف بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ط01، ج01، دار الفكر بيروت، لبنان، 1979م، مادة (ج ر ب)، ص449.

[2] أبي الفضل ج. الدين م.ا كرم ا. منظور الافريقي المصري: لسان العرب، ط01، م01: أ- ب، دار صادر- بيروت، لبنان، 1995م، مادة (جرب)، ص ص261-262.

[3] لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط19، المطبعة الكاثوليكية - بيروت، لبنان، 1931م، جذر(جرب)، ص84.

الاستقرائية، والحدسيات، والفطريات[1] باعتبارها نوعا من القضايا المعرفية، وهي أقرب إلى البُعد الفلسفي في مفهومها إلى التعريف اللغوي، لهذا كانت دوما هذه الأحكام فعلا فكريا يُسائل المألوف ويُعيد تشكيل العلاقة بين الذات الفاعلة وموضوعها.

أما في (معجم اللغة العربية المعاصرة) "**لأحمد مختار**" فقد ورد فيه: تَجْريب: [مفرد]: ج تجاريبُ (لغير المصدر): "إن الرِّجال صناديق مُقفلة وما مَفاتِيحُها إلا التَّجاريبُ". الجمع: تجاريبُ، (مصدر جرّب)، وهو أحد مراحل عملية تبنِّي الأفكار المستحدثة يحاول فيه الفرد تطبيق الفكرة المستحدثة وتجديد فائدتها والتأكد من مناسبتها لظروفه الخاصة[2] بحيث إنها بهذا التصور مرحلة أساسية ضمن عملية تبني الأفكار الجديدة، ونجاح هذه الأفكار المستحدثة واستمراريتها مرهون بمدى ملائمتها للسياق الذي سَتُطبق فيه.

إذا، خلاصة القول من كل هذه التعاريف السابقة تفيد بأن مقابل التجريب من حيث جذوره اللغوية، يعبر عن فكرة (الاختبار والتحول)، وفي حال ارتبط بالموجودات الحية فهو التعبير عن (النمو والتغيير)، أما في الحقل العلمي فهو يعني (الاختبار العملي).

2.1.أ- ب. في المعاجم الغربية:

جاءت كلمة التجريب: (experimentation)، في العجم الفرنسي "**لاروس**" la Rousse بمعنى الدُّربة والمران قصد الإفادة[3] وهو المعنى ذاته الوارد في معجم "أكسفورد": (Oxford) الإنجليزي، حيث تدل الكلمة على التجربة ومدى الإفادة منها.[4] أما أصل الكلمة فهي تعود إلى الكلمة اللاتينية: (expérimentum) ومعناها: (البروفة) أو المحاولة[5] والتي تعني التكرار التجريبي الذي يسبق العرض النهائي في الفنون

---

(1) بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، طبعة جديدة، مطبعة تيبو- برس، لبنان، 1987م، ص99.

(2) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط 1، م01، عالم الكتب- القاهرة، مصر، 2008م، ص357.

(3) la Rousse, Dictionnaire de Français, Maury-euro livres- manche court, juin 2002, p164.

(4) Oxford, advanced learners, dictionary of english a shornby, seven thedition, oxford university press, 2006, p513.

(5) هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح العالمي (النظرية والتطبيق)، مجلة فصول، (عدد خاص بالمسرح والتجريب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ج02، م 14، ع01، مصر، 1995م، ص36.

الأدائية، وقد يمتد معناها إلى مجالات أخرى ليعبر عن المرحلة التحضيرية التي تسبق العمل من أجل التأكد من جاهزيته.

2.1. ب. التجريب، في معناه الاصطلاحي:

يعتبر التجريب في المقام الأول "معاناة وجودية شاملة وسط أعماق اللحظة الآنية صوب المستقبل المشتمل على جوهر الماضي، وأعماق الحاضر"[1] إذ إنه بهذا التصور مصطلح لحظي، لا ينتمي لأي سياق زمني محدد و"لا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم"[2] وتوصيفه بهذه الصفاة دليل واضح على صعوبة التحديد الدقيق لماهيته، بخاصة وأننا في بحثنا الحثيث عن مفهومه، صادفنا ارتباطه بأكثر من حقل دلالي، بدءًا من المجال اللغوي الذي ينطلق من فكرة الاختبار والتجربة، وصولًا إلى الحقول العلمية والفكرية والفلسفية التي تمنحه تعاريف متباينة وغير نمطية، وبهذا يتسع نطاق التشعب كلما حاولنا وضع تعريف دقيق له، إذ يبدو وكأنه يتغير بتغير الرابطة التي تلحقه والسياق الذي يرد فيه.

من هنا اتضحت لنا الصورة الأولية التي تفيد بأن "التجريب مصطلح فضفاض يصعب تعريفه التعريف الجامع المان."[3]غير أن هذا الأمر لا يمنعنا من محاولة تتبع أصل ذيوعه، وعرض مختلف الآراء النقدية التي تناولته بالوصف والتحليل، مركزين في ذلك على أهم نقاط التداخل فيما بينها، وفي ذات الوقت، على زاوية ارتباطه بالأدب.

2.2 التجريب، أصل ذيوع المصطلح:

لا يمكن بأي حال تحديد الزمن الأول لاستخدام مفهوم التجريب الأدبي بمعناه الحديث والمعاصر، ومع ذلك، يمكن رصد بعض مظاهره المبكرة و إن كانت خارج نطاق الفن والأدب، بخاصة وأنه كان دوما بمثابة "المنهج في التفكير، وفي الحياة أيضا(...) فهو قيمة عالية من قيم الحياة والمستقبل اصطحبت الإنسان في كل مراحله، وكانت

---

(1) مليكة بن قومار: إشكاليات التجريب اللغوي في الشعر العربي المعاصر (شعر ما بعد السبعينات أنموذجا)، مجلة المعيار، كلية أصول الدين بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية - قسنطينة، م26، ع02، الجزائر، 2022م، ص638.

(2) محمد عدناني: إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ط01، جذور للنشر، الرباط، المغرب، 2006م، ص16.

(3) شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في القصة القصيرة (1960-2000م)، ط01، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع - دسوق، مصر، 2011م، ص13.

جوهر كل نهضة، ولا غِنى عنها إن أردنا الانتساب لعصرنا"[1] وصفه آلية دائمة للتجدد والتجاوز سواء بالفكر أو الحياة.

كان التَّجريب في البداية مُجرد نهج بسيط يستخدمه الانسان لتفسير الظواهر الطبيعية الغامضة، والتي كانت في أغلب حالاتها تفوق فهمه وقُدُراتِه العقلية، هذا النهج كان يفتقر إلى الأدوات التي تجعل منه منهجا ذا صرامة علمية حديثة، لأنه كان لا يعتمد إلا على التأمُّلات والملاحظات البسيطة وغير المُمَنهجة بخطة دقيقة أو طريقة منظمة في البحث.

مع بداية عصر التنوير وما أعْقَبه من تيارت فكرية وصولا إلى عصر النهضة عرف مصطلح (التَّجريب) تحولاً نوعيا في بِنيته ومفهومه العام، ما أسهم في انتقاله من مُجرد محاولات بسيطة وساذجة لفهم الظواهر الطبيعية إلى منهج علمي مَدرُوس، قائم على تحليل العلاقات السَّببية بين الظواهر واستخدام التجربة المُباشرة لاختبار الفرضيات وتطوير المَعارف بِبَيان البُرهان، هذا التحول كان له الأثر العميق في تطوير العقل الإنساني وإحداث تغييرات جوهرية في مَسار العُلوم والمَعرفة.

تماشيا مع هذا السياق، ظهرت العديد من النظريات الجديدة ذات الطَّرح العلمي الدقيق والتَّنظير المُحكم الرَّصين، مِثلما نجد عند "**فرانسيس بيكون**"، مؤسس الفلسفة التجريبية وصاحب المنهج الاستقرائي العلمي، القائم على التَّجربة والمُلاحظة كأساس للمعرفة العلمية. ومِثلما جاء مع "**جاليليو جاليلي**" **Galileo Galilei** من إسهامات رائدة في الفيزياء والفلك والرياضيات، أحدث بها ثورةً في فهم قوانين الطبيعة. كذلك الأمر مع "**تشارلز داروين**"، ونظريته حول التَّطور من خلال الانتقاء الطبيعي، والتي استعمل فيها مُصطلح التَّجريبية بمعنى التَّحرر من النظريات القديمة. وذات الأمر مع "**كلود بيرنارد**" في دراساته حول منهجه في عِلم الطِّب التَّجريبي[2] أين دعا فيه إلى ضرورة الفصل بين الملاحظات النظرية والتجارب العلمية، وشدد على ضرورة إجراء التجارب لأجل تبين الحقائق العلمية وإثباتها بالبرهان.

---

[1] زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية (العشق المقدنس) لعز الدين جلاوجي، مجلة النص، كلية الآداب واللغات جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي م02، ع01، الجزائر، 2016م، ، ص13.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص11.

انطلاقا من هذه النظريات، نستنتج أن مصطلح "التجريب" قد استُخدم في البداية في المجالات العلمية قبل أن يَجد طريقه إلى مجالات الفن والأدب[1] أما إذا أردنا أن نؤصل لتداول هذا المفهوم في مجال الأدب، "فعلينا أن نؤكد إجماع أغلب الدراسات النقدية على أن "**إميل زولا**" **Émile Zola**، الفضل في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته "الرواية التجريبية".[2]

انجرف **زولا** وراء علوم عصره وتعلق بها وبما تحمله من نظريات علمية وعلوم طبيعية وفلسفة مادية، فاستمد منها الأساس الذي بنى عليه رؤيته الجديدة في الأدب حيث قام بجعل فعل التجريب يُمارس على الظاهرة الأدبية بدل الظاهرة العلمية من خلال ما أورده في "مقالته المشهورة عن الرواية التجريبية، ثم في **1881م**، بدراسته للروائيين الطبيعيين "[3]، وفيها رسَّخ مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر فيها "**بداروين**" و"**كلود برنار**"، مُؤكدا على أن الأسلوب التجريبي في الفن يقترب كثيرا من الإبداع العلمي ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية. كما أنه يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد بين الفن والطبيعة.

وتبعا لهذا السياق لا بأس أن يلفت البحث انتباه القارئ إلى نقطة مهمة مفادها: إذا كان "**زولا**" قد نال شرف نقل مصطلح التَّجريب من سِياقه العِلمي إلى مجال الإبداع الأدبي، وهو ما يؤكده الناقد "**مارتن إسلن**" بقوله: "كلمة "تجريب" مأخوذة في الأساس من العلوم (...) علوم الطبيعة" [4]، فإن تطبيق هذه الفرضيات العلمية على الأدب– أكيد– لم تسلم من الوقوع في عديد الإشكالات نظرا لخصوصية كل مجال واختلافه عن الآخر.

ولربما أبرز هذه الاشكالات ما كان منها مرتبطا بوظيفة الأدب وغاياته الأساسية والمُتمثلة في الجمالية وتوظيف الخيال لتحقيق الإمتاع الفني لدى المتلقي.، وقد ظهر ذلك بوضوح في النهج الذي اعتمده **زولا**، حينما "أراد أن يقيم الرواية على أساس علمي، ويحلّ

---

[1] ينظر: نور الهدى حلاب: التجريب الروائي في الرواية النسوية الجزائرية، مجلة حوليات الآداب واللغات، م06، ع02، كلية الآداب واللغات جامعة محمد بوضياف - المسيلة، الجزائر، ماي 2018م، ص170.

[2] زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية (العشق المقدنس) لعز الدين جلاوجي، ص11.

[3] بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشافعي، ط01، دار توبقال للنشر(سلسلة المعرفة الأدبية، بدعم من وزارة الثقافة والاتصال)، الدار البيضاء، المغرب، ، 2001م، ص151.

[4] ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، ط01، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 2005م، ص46.

التجربة والوثيقة، محل الخيال والإبداع" [1]. إن هذا الشرط الصارم الذي فرضه **زولا** على العملية الإبداعية حال دون بلوغ أي سبيل لتحقيق الجمالية والامتاع الفني في نصوصه الطبيعية التجريبية، وهو ما أقر به هو نفسه في قوله: "إن أعمالنا قاتمة، جافة، مؤلمة، لا تؤثر بالقارئ ولا تنال إعجابه، إنها تثيره، تحرضه ولا تفتنه" [2] وليس هذا الاعتراف إلا دليلاً على أن "تجريبية "**زولا**" مُمارسة مَهزوزة" [3] ومُشَوَّهة إلى الحد الذي أفقدت فيه الأدب غايته المَرجوة منه.

وهذا على الأرجح ما يُلزم البحث ضرورة لفت انتباه القارئ إلى أن التجريب الذي يُنادي به **زولا** ليس هو نفسه ما يذهب إليه موضوع البحث، وما كان ذكر البحث لتجريبية "**زولا**" إلا لأنه وجد فيه ما يربطه بهذا العنوان الذي يتناول أصل ذيوع مُصطلح التَّجريب وكيفية انتقاله إلى الأدب أولا، وثانيا؛ لأن ضرورة البحث تفرض عليه التفريق بين السِّياق الذي نشأ فيه هذا المفهوم، وبين الظروف الأدبية التي تم نقل التجريب إليها، وفيما يلي حديث عن التجريب فيما يخص مفهومه الاصطلاحي الذي يُعنَى بموضوع البحث.

3.2. التجريب في مفهومه الأدبي:

يحتاج التجريب مرتبطا بالأدب إلى معاملة حذرة ودقيقة لأجل تعريفه تعريفًا صائبا ذلك أنه يندرج في إطار المفاهيم النقدية الحديثة التي انتقلت حديثا إلى الأدب، وشاع استعمالها بين النقاد والدارسين بِدلالات مُتعددة، تجعل منه "مصطلحا فضفاضا"[4] يصعب الإمساك بدلالته على الوجه الدقيق، فضلا على أنه غالبا ما يُساء فهمه فيتم الخلط بينه وبين مفهوم التَّجربة الأدبية.

---

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

[2] مارك بيرنارد: إميل زولا، تر: غالية شملي، ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1978م، ص ص39-40.

[3] رحال عبد الوهاب: التجريب في النص الروائي الجزائري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي، الجزائر، 2015/2014م، ص59.

[4] ربيع زكور وعيسى مدور: التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة (رواية رمل الماية - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج نموذجا، م11، ع02، مجلة إشكالات في اللغة والأدب - جامعة تمنراست، الجزائر، جوان 2022م، ص619.

أخذا بهذا المُعطى، وحِرصًا على تجنب الوقوع في اللبس ذاته، سيرجِئ البحث حديثه عن التجريب إلى حين. بِحيث أنه من الحِكمة العِلمية البدأ بتناول مفهوم التجربة الأدبية أولا، لتجنب الخلط بينهما فيما بعد. وأيضا، لضمان وضوح الصورة وتحديد المَسلك نحو تنظيرٍ سليم لمفهوم التجريب الأدبي.

3.2.أ. التجربة الأدبية:

بداية، لا يخفى على دارس أدب أن "التجربة والتجريب صيغتان مصدريتان لفعل واحد هو (جرب)، بيد أنهما لَإن اشتراكا في الأصل اللغوي فقد باعدت بينهما الدّلالة التي اكتسباها مع الزمن فأضحى مفهوم التجربة غير مفهوم التجريب".[1]

فأما التجربة فتتجسد في إطار علاقة تفاعلية بين الفاعل، وهو الأديب، الذي يُبدعها، والمفعول به، أي النص الأدبي، الذي يُعبّر عن هذه التجربة، وهي بحسب تعريف "**الطاهر الهميمي**": "نتاج المعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك"[2] وفي جميع الأحوال لا يمكن لها أن تخرج عن حالتين:

الحالة الأول: يعتمد فيها الأديب على معايير أدبية مستقرة وراسخة، سواء كانت هذه التجربة شعرية، روائية، قصصية، أو حتى مسرحية، وهذه العملية في أكثر حالاتها تقتضي نوعا من المُقارنة الضّمنية بين ما يُبدعه الأديب وبين الأعمال الأدبية السَّابقة "فهو مُقيد بِصفة التقليد للأعمال الأدبية السابقة من جهة، كما أنه (...) يعكس تواضُعًا زائفًا من جهة أخرى".[3]

ومعنى القول هنا يفيد بأن النصوص المنتَجة ضمن هذا السّياق محكومة بقواعد جمالية وفنية مَضبوطة يعود إليها الأديب في جميع مراحل إبداعه. مما يجعلها نصوصا رتيبة وغير قادرة على تَحقيق الإضافة النوعية والحقيقية في الأدب، وأي إضافة مُفترضة فيها، لا تَعدوا أن تكون مُجرد تعديلات شكلية وزخارف أسلوبية ومواضيع مكررة.

---

(1) الطاهر الهمامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)، مجلة الحياة الثقافية، م35، ع411، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، جويلية 2005م، ص37.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) سهام ناصر ورشا أبو شنب: مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية - سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، م36، ع05، جامعة تشرين- اللاذقية، سوريا، 2014م، ص308.

إذا، بهذا التصور تصبح التجربة الأدبية حبيسة القواعد والأصول الجمالية والفنية التي تُحدد ما يُعتبر مقبولاً أو مميزًا فيها. وهذه القواعد هي من يحشرها في زاوية الجمود وفي الوقت نفسه، تقف عائقا يَحُول بين التجربة الأدبية وبين أي جديد فني تسعى لِبُلُوغه والقارئ هنا "مُجبر على مُطالعة هذه التَّجربة الفنية من دون البحث عما هو جديد أو إبداعي أو مُتميز فيها"[1] مادام مُرتكزها الأول الارتهان للأطر الأدبية المعهودة دون مُحاولة تجاوزها أو إحداث تحولات إبداعية تُعيد بنائها.

الحالة الثانية: فيها تكون التَّجربة الأدبية نابعةً من ذات المُبدع وتجربته الشَّخصية حيث يسعى الأديب من خلالها إلى استكشاف كينونته والتّعبير عنها بصدق، بعيدًا عن تأثير التَّجارب الخارجية أو استلهامِها. هنا، يستند الأديب إلى رؤيته الذاتية فحسب محاولًا تسجيل ما يشعر به وما يعيشه من دون الرجوع إلى أعمال الآخرين أو التأثر بها.

ومع ذلك، فإن التَّجربة الأدبية ضمن هذا المنظور "تبقى مجرد تجربة فَجَّة إذا ما نحن عمدنا إلى تسجيلها مُباشرة"[2] فلا سبيل لهذه التَّجربة لأن تحظى بقيمة أدبية وفنية إلا إذا أجاد الأديب إعادة تشكيلها بما يعكس حقيقتها الجوهرية، وهو ما يؤكده "**عبد السلام الطويل**" في حديثه عن التجربة الأدبية عند "**محمد شكري**" إذ يقول فيه: "ماهية التجربة قد تنكشف خلال عملية التّحويل الفني في نفس قوة وُجودها السَّابق أو أكثر وذلك بعامل الخَلق المُنبثق من اللّاشعور".[3] ومعنى القول هنا أن التجربة الأدبية، في حال كانت تجربة ذاتية، لا يمكن لها أن ترتقي إلى مستوى العمل الفني، إلا إذا تمكن صاحبها من تحويلها إلى نص أدبي متكامل، ولن يتحقق هذا التكامل إلا بوعي الأديب نفسه بِعُمق تجربته وقدرته على إبراز مَكامنها إذ يتطلب منه ذلك امتلاك مهاراتٍ أدبية رفيعة، مصقولة بالدُّربة، والخيال الخَصب.

ومع ذلك تبقى التجربة الأدبية أبعد ما يكون من حيث المفهوم مقارنة بالتجريب الأدبي الذي يعد بمثابة "شرط من شروط حياة الأدب والفن، وأمارة من أمارات الوعي عند المبدع، وعلامة من العلامات التي تصنع الفروق بين المُجتمعات، وحتى الأفراد، فالذي

---

(1) سهام ناصر ورشا أبو شنب: مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية - سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، م36، ع05، جامعة تشرين- اللاذقية، سوريا، 2014م، ص308.

(2) عبد السلام طويل: التجربة الأدبية عند محمد شكري، مجلة آفاق (مجلة اتحاد كتاب المغرب)، ع67، مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء، المغرب، أفريل 2002م، ص200.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يُمارس التَّجريب، إنما يُمارس ثُنائية الهدم/ البناء، ويشارك في ارتياد آفاق لم تُكتشف بعد في حين إن من يَسير على آثار غيره، ويَحجم عن المُغامرة مِثالٌ مُشوَّه أو مَنقوص"[1] مهما بلغ من درجة السَّعي.

بعد هذا التوضيح لمفهوم التجربة الأدبية صار من الجائز الآن محاورة مختلف الآراء النقدية التي تناولت مفهوم التجريب وعرضها، وتحليلها لأجل الوصول إلى إجابة عن السؤال الذي يقول: فيما يكمن مفهوم التجريب الأدبي؟

3.2. ب. التجريب الأدبي: يعتبر التَّجريب الأدبي أحد أصعب المصطلحات تعقيدا من حيث مفهومه، وهو أوسع من أن يُحصر في تعريف واحد دقيق، وأي تحديد قد يطاله وفق هذا السياق يعني نهاية التجريب.

فالتجريب وعي مطلق مجرد من جميع الأوصاف، و"ظاهرة عامة تتناول كل الفنون"[2] إنه "موقف متكامل من الحياة والفن، وهو ينطلق من حاجة ماسة إلى التجديد ورغبة ذاتية في التخطي والاستمرار"[3] لأجل ذلك تم تناوله من قبل المختصين المعنيين بالشأن الأدبي على أنه ليس تقنية بقدر ما هو تعبير عن رؤيا أو موقف أو تصورات تاريخية وجمالية وفلسفية توجه مسار العملية الإبداعية؛ وهو بهذا التوصيف "لم يأتِ لاستعراض عضلات الكاتب الثقافية، أو ترف، أو تحقيقا لمبدأ خالف تعرف"[4] وإنما جاء استجابة لمتغيرات العصر، متفاعلا مع التحديات الفكرية والثقافية التي تصبغه، ومتجاوزا حدود الأدب التقليدي ليخاطب قضايا الإنسان في مختلف أبعادها ومساراتها المتغيرة، فهو ممارسة أدبية عالمية مُتحررة وشاملة تتمثل في "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته، عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[5] هذا غير أنه لا يأخذ شكلا واحدا إذ إنه يتداخل مع الكثير من المفاهيم الحداثية الأخرى، بل ويتماهى مع بعضها إلى الحد الذي يجعله رديفا لها عند بعض النقاد، إنه لا يقتصر على أي صنف فني أو أدبي دون الآخر، أو ينحصر في ثقافة أو أمة بِعينها، وإنما يُنظر إليه في الكثير من الدراسات النقدية التي تناولته على أنه "مفهوم

---

[1] رحال عبد الواحد: التجريب في النص الروائي الجزائري، ص64.
[2] سهام ناصر ورشا أبو شنب: مفهوم التجريب في الرواية، ص308.
[3] المرجع نفسه، ص307.
[4] شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في القصة القصيرة (1960- 2000م)، ص29.
[5] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، ط01، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، 2005م، ص03.

شامل يكتسي طابع الامتداد التاريخي، وهو تملُّك للذاكرة الثقافية، وتمثُّل لكل مرحلة من مراحل تاريخ الأدب وليس تجربة جمالية طارئة في سيرورة المُمَارسة الأدبية".[1]

عند هذه النقطة الفارقة، يتجلّى لنا عُمق الأثر الذي تركه التجريب كظاهرة متجددة في السياق الأدبي، **ما يُبرر الدوافع التي تجعل البحث يتتبع أثره في** بدءًا من عصر التنوير، حيث يتضح لنا من خلال مفهومه التاريخي أن عُمره أوسع من يُربط بفترة أدبية مُعينة، إنه لصِيق بكل حِقبة من حِقب الأدب بطريقة خاصة، ولعل هذا التوجه يتناغم مع رؤية "**عبد الكريم برشيد**" في مداخلته التي قدمها في (ندوة المسرح والتجريب) بالقاهرة عام **1994م** حينما تناول التجريب بمفهومه العام، إذ يقول فيه: "التجريب بالمفهوم العام هو كل إبداع؛ الإبداع الحقيقي هو إبداع تجريبي؛ "**فشِكسبير**" كان مُجربا، و"**موليير**" كان مُجربا، والتجريب مفهوم تاريخي غير مرتبط بزمان مُحدد؛ (...) في الشِّعر العربي كان "**أبو نواس**" تجريبيا كما كان "**أبو تمام**" وكل الذين اتُّهِموا بالشُّعُوبية لأنهم (خرَّبُوا) الشِّعر العربي".[2]

ولأن التجريب وفقا لهذا السياق يتمثل لدى الأديب المبدع على أنه "رحلة نحو المجهول"[3] فقد كان دائما يتطلب ذاتا فاعلة وواعية بما تفعل، قادرة على تطويع أدواته الفنية لتحقيق رؤى مبتكرة ومنفتحة على مختلف الأبعاد الإبداعية للكتابة. يقول "**لطفي زيتوني**" بهذا الصدد: "التجريب ممارسة واعية تنطلق من تصور شامل للصنيع الأدبي وتعمل في كل مناحي السرد، في الموضوعات واللغة والأسلوب والعرض والمنظور والحبكة والفضاء والزمان والراوي والشخصيات".[4]

---

[1] رحال عبد الواحد: التجريب الروائي (سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف)، مجلة أبوليوس، م08، ع02، جامعة محمد الشريف مساعدية - سوق أهراس، الجزائر، جويلية 2021م ص216.

[2] المسرح والتجريب، (تدخل عبد الكريم برشيد)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م14، ع01، مصر، جانفي 1995م، ص353.

[3] هناء مهري وإسماعيل بن صفية: آليات التجريب في المسرح المغاربي، مجلة آفاق للعلوم، م04، ع14، جامعة زيان عاشور- الجلفة، الجزائر، جانفي2019م، ص125.

[4] لطفي زيتوني: الرواية العربية البنية وتحولات السرد، ط01، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2012م، ص30.

يعزز هذا الطرح "**محمد منصور**" بقوله: "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".[1]

ولأنه كذلك– فعل يقتضي الوعي أولا–، فقد كان فهمه يختلف من شخص إلى آخر ومن ناقد إلى آخر، وهذا الاختلاف في فهم التجريب واستيعابه والحكم عليه يرجعه الباحث "**منار عبد الوهاب**" بحسب ما جاء في دراسته عن (التجريب في القصة القصيرة السورية) إلى عائقين، "أولهما خارجي يتمثل في المجتمع ورفضه للمختلف والخاضع لهيمنة سلطة الأشكال التقليدية المعروفة، أما الآخر فداخلي يرتبط بالمبدع في كيفية تمثله للتجريب وفي تطبيقه إياه".[2]

اعتبارا لهذا المقبوس ووقوفا عند الشطر الثاني من مضمونه يتضح لنا جيدا السبب في اختلاف المنظرين والروائيين والمشتغلين في الحقل الأدبي بصفة خاصة حول مفهوم التجريب.

فالتجريب عند "**صلاح فضل**" "قرين الإبداع"[3] وهو بذات المفهوم عند "**فيصل دراج**" إذ يرى هذان الناقدان أن ما يتطلبه الإبداع متوفر في التجريب، بِحسبِهما: "من لا يبدع داخل التجريب فلا تجريب له ومن لا يُجرب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب"[4] وهما بهذا الوصف يؤكدان على أن "التجريب والإبداع يحكمهما التَّعالق الجدلي والتكامل"[5] لهذا لا يمكن أن يُفهم أحدهما بمعزل عن الآخر، كذلك لا يمكن للتجريب أن يُختزل في مجرد كسر للأشكال أو خرق للتقاليد، بل يجب أن يكون مشفوعًا برؤية إبداعية أصيلة تُعيد بناء المعنى، وتُفضي إلى تطوير جمالي حقيقي يتجاوز حدود المألوف.

والتجريب: الانعكاس الإجرائي والتجسيد الفعلي للحداثة من منظور "**جابر عصفور**" فرؤيته تفيد بأن " التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع

---

(1) محمد منصور: خرائط التجريب الروائي، ط01، مطبعة أنفورنت - فاس، المغرب، 1999م، ص24.

(2) منار عبد الوهاب: التجريب في القصة السورية (1970- 2000)، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، كلية الآداب، جامعة حلب، سوريا، 2004م، ص08.

(3) صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، ص03.

(4) فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999م، ص143.

(5) بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحال السرد الروائي المغاربي، ط01، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 2003م، ص103.

السؤال هو الوجه الآخر من الحداثة"[1] ويقترب "**حسن الصميلي**" من هذا الرأي حينما يقول أن "مفهوم الحداثة يتعادل في معظم الأحيان مع مفهوم التجريب"[2] من حيث إن خصائص كل منهما متشابهة، لاسيما وأن التجريب يقترن بأزمة البحث عن الشكل المتفلت من التجديد، وهو الشكل الذي يحتوي حداثة الرؤيا.

كذلك، التجريب بما يتسم به من توصيفات أشرنا إليها بادئا، كما الحداثة التي "كانت ومازالت وستظل مفهوما نسبيا، تاريخيا، واجتماعيا".[3] فهي غير قابلة للتعميم وفق سياق ثقافي معين أو انطلاقا من فردِ بذاته، أو لحظة تاريخية بعينها؛ بمعنى أنها سبق وتحققت في التاريخ في أماكن متعددة كصيرورة جدلية غير مفارقة أو متعالية.

في سياق مختلف، يرى "**سعيد يقطين**" أن: "الإفراط في ممارسة التجاوز، هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب"[4] وقصده هنا لا يعني "مغامرة تنطلق من الصفر، لتنتهي إلى الصفر". إن "**يقطين**" يعني بالتجاوز هنا عدم الخضوع للقوالب الجاهزة في الكتابة ومغايرة الهياكل الأدبية السائدة، وتكسير النموذج، لأجل البحث عن حرية أكبر، تمكن المبدع من التعبير الحر على مستوى المتن والخطاب.

كذلك، ارتبط مفهوم التجريب بمفاهيم أخرى كثيرة مثل: (الاختبار والانحراف والخروج والتخطي والتجدد والتفرد)؛ إنه تركيب معقّد من تلك المدلولات التي أشرنا إليها جميعًا، ولا يمكن اختزاله في واحدة منها فقط.

4.2 التجريب الأدبي، الخصاص والمرجعيات:

4.2.أ. الخصائص:

وفقًا لما تم التطرق إليه من آراء نقدية حول مفهوم التجريب وكيفية تناوله من قبل النقاد والدارسين، تتضح لدينا عديد الخصائص التي يمكن أن نجملها فيما يلي من النقاط:

_ التجريب ثورة على القوانين القديمة والتقليدية.

---

(1) جابر عصفور: التجريب والمسرح، مجلة فصول، م13، ج01، ع04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1980م، ص75.

(2) حسن الصميلي وآخرون: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، ط01، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص171.

(3) شكري غالي: الحداثة بلا كهنوت، مجلة الناقد، ع13، دار رياض الريّس للكتب والنشر- بيروت، لبنان جويلية1989م، ص53.

(4) سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، (د ط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985م، ص ص 287-288.

_التجريب شكل من أشكال التجاوز ووعي كامل بضرورة التطور.

_التجريب يعمل على إثارة أسئلة جديدة والبحث في صيغ جديدة للخطاب والتواصل.

_التجريب مفهوم لحظي يشتمل على جوهر الماضي وأعماق الحاضر لبناء المستقبل، فهو "لا ينفي الأشكال السابقة عليه، وإنما يجدد الرؤى وينوع الأساليب".[1]

_من خصائص التجريب "الجسارة والقدرة على فض المجهول واستيعاب الجديد والمعرفة الخلاقة".[2]

_التجريب عملية امتزاج بين القيم الفنية والقيم الاجتماعية والسياسية في آن واحد.

_التجريب مغامرة إبداعية متحررة من كل القيود والثوابت، ينطلق من رغبة أصيلة في الابتكار وإعادة تشكيل العلاقة بين النص والمتلقي على أسس مغايرة ومفتوحة.

_"التجريب تقنية فنية فتحت النص على آفاق تعدد الرؤى والقراءات"[3] حيث إنها حررته من الإنغلاق على تفسير واحد.

_جدل التجريب الإبداعي ذا أطراف متعددة ، بحيث لا يقتصر على ذات المُبدع ضمن عوالمه الداخلية، بل ينفتح على الأعراف التي يسعى لتخطيها، والأفق الذي يتصوّره المِخيال الجماعي.

_"التجريب الأدبي أداة لتطوير فنون الأدب وهو بمثابة ثورة قائمة تجعل الأديب ينطق عن المسكوت عنه"[4] من خلال كثير التساؤلات التي يطرحها عن الحقائق غير المعلنة والتوترات الخفية أو المهمشة في شتى مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية.

---

[1] زهيرة بولفاس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009م، ص ص09-10.

[2] مجدي فرح: تأملات نقدية في المسرح، ط01، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000م، ص17.

[3] نجلاء العيفة: التجريب المصطلح والمفهوم، مجلة المداد، م10، ع02، جامعة زيان عاشور - الجلفة، الجزائر، ديسمبر2020م، ص322.

[4] غنية بوبيدي: مظاهر التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية (رواية البيت الأندلسي) لواسيني الأعرج نموذجا، مجلة أوراق، م02، ع01، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة- جامعة باتنة1، الجزائر، مارس2020م، ص ص43-44.

_"التجريب فعل التغير الذي يتواصل مع العصر ولحظة الزمن"[1] بما يتميز به من مرونة وديناميكية تتيح له القدرة على إعادة تشكيل نفسه باستمرار.

_التجريب "رهان المساءلة والسؤال وخيار الانفتاح والحوارية وفق مبدأ الاقتناع الذاتي الذي يؤهل إلى الرغبة للتلاؤم مع الحاجة الثقافية والشرط السوسيوتارخي".[2]

_التجريب أوسع طموحا إذ ينفتح على الأجناس المجاورة، وبهذا تنمحي الحدود الفاصلة بينها كي تتمكن من التداخل والتلاحم فيما بينها بطريقة جمالية وعجائبية.

_النص التجريبي يتقمص طبيعة زئبقية لا يمكن القبض عليها، وذلك بسبب انفلاته الدائم من المعيارية والثبات.

هذا فيما يخص أهم الخصائص التي تُعنى بالتجريب الأدبي، أما عن المرجعيات التي يقوم عليها، فإنها تتأتى من مُجمل الاعتبارات المعرفية والفكرية والثقافية التي تأثر بها. فما هي هذه المرجعيات ؟

4.2. ب. المرجعيات:

انطلاقا من الفكرة التي تقول أن: " ليس ثمة كتابة أو أدبًا ينشأ من فراغ أو ينبع من عدم"[3] يتضح لنا أن التجريب مثل غيره، عملية إبداعية لا تنفصل عن جذورها، إذ يعتمد بدوره على مرجعيات معرفية وفنية يستلهم منها منطلقاته، وهي تتحدد في ما يلي:

4.2. ب-1 المدرسة الفرويدية:

تعتبر المدرسة الفرويدية أحد مدارس التحليل النفسي الهامة التي يستمد منها التجريب الأدبي مرجعياته، بخاصة وأن "النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع الأدب والأدب يرتاد حقائق الحياة كي يضيء جوانب النفس"[4] وهي وفقا لهذا المُعطى، تمثل الجِسر الذي يربط الذات المبدعة بالإبداع، والواسطة التي تحقق التشابك الحيوي بين الأدب والنفس البشرية في عملية إفادة تبادلية تُغني كل منهما بالآخر.

---

(1) فراس الريموني: حلقات التجريب في المسرح، ط01، دار حامد، عمان، الأردن، 2012م، ص09.
(2) نصيرة عيدات وعليلي فضيلة: تمظهرات التجريب الروائي في الرواية النسائية الجزائرية، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، م05، ع01، كلية الآداب واللغات - جامعة الوادي، الجزائر، مارس2022م، ص261.
(3) علي زغينة وآخرون: السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع01، 2004م، ص19.
(4) سيغموند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ط04، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1923م، ص12.

"ولقد اتضحت معالم هذه العلاقة، لما انكب **فرويد** على روائع أدبية يستدعي منها معطياته النظرية فكانت له بمثابة العامل المساعد الذي أسهم في تأسيس مدرسة التحليل النفسي".[1]ومن خلال استقرائه لبعض النماذج الروائية قراءة نفسية كروية **(غراديفيا)** للكاتب الألماني "**فيلهلم ينسن**" **Wilhelm Jensen** التي استخدمها كنموذج لفهم العلاقة بين الأحلام واللاوعي وإعطاء صورة أدبية لفكرة **(عودة المكبوت)**؛ تبين له أن العمل الفني والأدبي بشكل خاص، ما هو إلا "حالة مرضية"[2] لا تفرق عن أي مرض آخر إلا من حيث التّقدير الاجتماعي الذي يَتكسَّبُه العمل الفني وينعدم تُجاه المرض.

وذات الأمر عنده بالنسبة للفنان، بحيث يصفه فيقول: "الفنان كالمريض العصبي ينسحب من ذلك الواقع الذي لا يبعث على الرضا، إلى ذلك العالم الخيالي، لكنه يبقى وطيد العزم–بخلاف المريض العصبي–على سلوك طريق العودة، ليرسخ موطئ قدميه في الواقع".[3] ومعنى القول هنا هو أن الفنان حينما يتصادم مع دوافعه الغريزية التي تنشأ من لا وعيه ولا يجد لها تطبيقا على الواقع وما يحتكم إليه من قيود أخلاقية وثقافية مفروضة يلجأ إلى كبتها، لكنها لا تزول وتبقى في لا وعيه الباطني تنتظر فرصة للتنفيذ.

وسرعان ما تتحول هذه الحالة إلى ما يعرف في نظرية التحليل النفسي عند "**فرويد**" **(بالتّسامي)**؛ وهي: "تقبل الأنا الدافع الغريزي ولكنه يُحوِّل طاقته من موضوعه الأصلي إلى موضوع بديل ذي قيمة ثقافية واجتماعية (...) وتلك إحدى مصادر الإنتاج الفني"[4] فبدل أن تخرج هذه الدوافع الغريزية على شكل تصرفات شاذة، تتناقض والواقع و ما يحتكم إليه من قيم أخلاقية واجتماعية، يقوم المبدع بتحويلها إلى طاقة خلاّقة تُثمر إبداعًا فنيًا أو أدبيًا. يُنفس به عن دوافعه المكبوتة، في شاكلة عمل فني جماليٍ يحمل قيمة ثقافية واجتماعية، تعبر عن ذاته، وفي ذات الوقت، يُمكِّن من التفاعل مع العالم الخارجي في صورة مقبولة ومؤثرة، تدمج بين الرغبات الشخصية، وبين قضايا الإنسان والمجتمع.

---

(1) رحال عبد الوهاب: التجريب في النص الروائي الجزائري، ص114.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) سيغموند فرويد: سيغموند فرويد (حياتي والتحليل النفسي)، تر: مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، ط04، دار المعارف- القاهرة، مصر، 1994م، ص87.

(4) سيغموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، ط05، دار المعارف- القاهرة، مصر، 1998م، ص131.

ولأن هذه الرغبات لا يمكن لها أن تتحقق إلا على الورق، في النصوص السردية فإن الكاتب ينسبها إلى شخصياته لتحمل عبء التعبير عنه، وعن أعمق دوافعه اللاواعية، مما تتيح له التحرر من القيود الواقعية والتعبير بحرية عن مكبوتاته ورغباته الدفينة. وبهذا يتسنى له تجاوز تلك التابوهات التي كانت تكبله ورغباته التي تُنافي أعرافه.

وفي إثر تحقيق ذلك يلجأ الكاتب إلى عدة تقنيات مساعدة من مثل:

4.2. ب-2. تقنية التداعي الحر:

وهي آلية يلجأ إليها الكاتب في الحكي للتحرر من سطوة وسيطرة النموذج الذي يحد من تدفق العقل المبدع. "مستمدة هي الأخرى من نظرية التحليل النفسي الفرويدي، ولها صلة وثيقة بالأحلام، حيث تعمد الشخصية الروائية إلى التلفّظ بكل شيء، وبكل تلقائية دونما اختيار، ودون مراعاة لمستوى وطبيعة المقول"[1] لتصبح بهذا المنظور الأداة التي يتم من خلالها تجاوز السطح (الواقع) والغوص إلى ما هو دفين ولا واعٍ (لاشعوري) في ذات المبدع واستبطان دواخله الخفية، لفهم وتحليل علاقته بذاته وبالآخرين، وبالتالي رسم صورة كلية تعكس عمق التجربة الإنسانية، وفي ذات الوقت تُسائل النفس البشرية وما تحتويه من تناقضات ورغبات مكبوتة.

4.2. ب-3. المونولوج الداخلي:

وهو "حوار طويل تُفضي به شخصية واحدة وليس مُوَجّها لأشخاص آخرين"[2] يتجسد في النص السردي على شكل تدفقات غير منقطعة لأفكار الشخصية ومشاعرها و "يكون استبطانا للذات ومحاولة لسبر أغوارها من الداخل"[3]، بحيث يصبح الحوار في هذه الحالة كما عبر عنه "**وليام جيمس**" **William James**: "نظرة صريحة وطويلة وصبورة على حقائق الحياة الداخلية وذلك فقط لرؤيتها".[4]

---

(1) رحال عبد الوهاب: التجريب في النص الروائي الجزائري، ص120.

(2) جيرار برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار ومحمد بريرى، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003م، ص136.

(3) قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، ط01، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م، ص59.

(4) نجاة تميم: المونولوج الداخلي في رواية (سوق مريدي) لقاسم حول، تاريخ الإصدار: 2013/02/16، تاريخ الإطلاع: 2023/05/02م، الموقع الإلكتروني:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=345834

وهي بهذا التوصيف "حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية، يكشف من خلاله الكاتب لقارئه ما يدور في داخل الشخصية من مشاعر وأفكار"[1] تعبر في حقيقتها عن ما تخفيه النفس البشرية من رغبات وخوف وتأمل، وكلها ترتبط بمفهوم "**فرويد**" حول اللاوعي بوصفه مصدرًا لهذه التدفقات.

4.2. ب-4. الحُلم:

هي آلية تعتمدها الشخصية الروائية للتنفيس عن رغباتها المكبوتة وهواجسها التي تناقض عالم الواقع بخاصة وأن نمط الإفصاح فيها "يختلف كل الاختلاف -حسب **فرويد**- عن صيغ التعبير الأخرى (المباشرة) إذ هو لا يخضع لقوانين المنطق".[2]

فالحُلم؛ عالم سمته اللاّمنطق ولغته يغلب فيها كثرة التداول للرمز لما يحمله من قدرة على إيصال الرسائل العميقة والنوايا المضمرة، في شكل غير مباشر يتجاوز الإدراك الواعي للذات إلى الكشف عن المعاني الباطنة للاوعي.

ووفقا لهذا السياق، يرى **فرويد** أن هذه الحالات اللاواعية ما هي إلا جزء يسير من عالم اللاشعور الذي يمارس سطلة تأثير قوية على حياتنا النفسية وتصرفاتنا. وهو يرى أيضا أن "جزءً كبيرا من حياتنا العقلية لاشعوري، وأن لهذا الجزء اللاشعوري من حياتنا العقلية تأثيرا كبيرا على سلوكنا ومشاعرنا، سواء في حياتنا السوية أو فيما نتعرض له من اضطرابات نفسية".[3]وكل ذلك ينعكس على كيفية إدراكنا للواقع وتفاعلنا معه، حيث يظهر اللاشعور في قراراتنا اليومية، أحلامنا، وحتى في إبداعاتنا الأدبية والفنية، مما يجعل عالم اللاشعور عاملًا حاسمًا في تشكيل شخصيتنا وسلوكياتنا.

4.2.ج. الفلسفة الوجودية:

إن الحديث عن الفلسفة الوجودية كمرجعية من مرجعيات التجريب الأدبي يفتح لنا عديد المسارات و أوجه الرأي التي تأخذ بنا إلى أبواب التعالق الممكنة بينهما، إذ إن الفلسفة الوجودية، وإن كان هناك من الدارسين من ينظر إليها على أنها جملة من الاتجاهات الفلسفية المتباينة، إلا أنه لا خلاف في أن دوافع ظهورها تعود إلى القلق الذي

---

[1] طيبون فريال: بنية الحوار في المجموعة القصصية (اعتقني من جنتك) لآسيا رحاحلية، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، م01، ع01، جامعة زيان عاشور- الجلفة، الجزائر، 2018م، ص40.

[2] رحال عبد الوهاب: التجريب في النص الروائي الجزائري، ص119.

[3] سيغموند فرويد، الأنا والهو، ص12.

سيطر على الإنسان الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى ثم الثانية[1] بحيث ترك هذا الشعور تأثيره العميق على أفراد المجتمع الأوربي عامة وعلى شريحة المثقفين بشكل خاص، وقد نشأت الوجودية كرد فعل على هذا الشعور، وعملت على "إبراز قيمة الوجود الفردي للإنسان"[2] والذي تقيمه على عدة ركائز أساسية نذكر منها:

_ التأكيد على حرية الإنسان المطلقة باعتباره وصيا على نفسه، والوحيد المخول لاتخاذ قراراته وتحمل مسؤولية خياراته.

_ الاعتراف بأن الإنسان يعيش في قلق دائم وبأن "الوجود ليُعلِن صراحة أن الإنسان يحيا فيقلق ويُكابد القلق"[3] كجزء أصيل من التجربة الإنسانية.

_ السعي المستمر نحو خلق معنى ذاتي في عالم يفتقر إلى معنى كلي أو موضوعي.

_ الانكار الشامل للمعتقدات والمعايير المتعارف عليها قبل أي إعادة تقويم للقيم ولأي إمكانات جديدة تُعنى بحياة الإنسان وبكل ما من شأنه أن يساعد على حفظ وجوده.[4]

إن هذه الركائز لا تتوقف عند الفلسفة الوجودية وحدها، بل تمتد لتغذي الأدب التجريبي بمنطلقات فكرية جديدة، وبالأخص ما من شأنه تقديم رؤى فنية مغايرة تتيح للأدب التجريبي تحد الأطر التقليدية المعهودة، وتجاوزها إلى خلق عوالم إبداعية متجددة مثل تلك التي تظهر في أعمال "**جان بول سارتر**" **Jean–Paul Sartre** في (الغثيان) أو "**ألبير كامو**" **Albert Camus** في (الغريب). هذه العوالم قادرة على إعادة صياغة العلاقة بين الفرد والعالم من منظور وجودي يتحدى القيم الموروثة، ويعكس الهموم الوجودية العميقة سواء الفردية منها أو الجماعية.

---

(1) ينظر: عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1970م، ص19.

(2) منصور عيد: كلمات من الحضارة، ط01، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، 1995م، ص248.

(3) جان بول سارتر: الوجود والعدم (بحث في انطولوجيا الظاهراتية)، تر: عبد الرحمان بدوي، ط01، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، 1966م، ص23.

(4) ينظر: جون ماكوري: الوجودية، تر: إمام ع. الفتاح إمام، عالم المعرفة، ط01، ع58، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، 1982م، ص37.

فالأدب التجريبي، متأثرًا بالوجودية، يُظهر قلق الإنسان واغترابه كحالة وجودية أصيلة، لا مجرد انعكاس لقساوة الحياة أو فقدان المعنى، بل كتجربة مرتبطة بمسؤوليته عن اختياراته وحرية تحديد مصيره. هذا النهج يدفع الأدب إلى استكشاف أبعاد إنسانية جديدة من خلال تقنيات سردية مبتكرة، مثل كسر التسلسل الزمني، الاعتماد على التداعيات الحرة، أو تقديم نصوص غير مكتملة تعكس عبثية الوجود.

4.2. د. التراث :

يشكل التراث الثقافي والأدبي مرجعًا آخر لا غنى عنه في النصوص التجريبية. غير أن التعامل مع هذه النصوص التراثية، بما تحمله من دين وتاريخ وأساطير، لا تتم بوصفها مواد جامدة أو وثائق ماضوية، بل باعتبارها نقطة انطلاق هامة لإعادة تشكيل الحاضر.

التجريب هنا لا يتعامل مع التراث من منطلق الحنين أو التقليد، وإنما من منطلق الإبداع. يتم استدعاء النصوص التراثية لتتداخل مع السرد الحديث، للإسهام في بناء عوالم حكائية تعكس ثنائية الماضي والحاضر، هذا التوظيف يُبرز كيف يمكن للتراث أن يُستخدم كوسيلة لخلق نص مغاير، يمتد بجذوره إلى عمق الهوية الثقافية وفي الوقت ذاته ينفتح على رهانات الحداثة.

ثالثا– الكتابة البديلة:

تمهيد:

إن الحياة المعاصرة بحركتها الدائمة وتغيراتها المتسارعة قد أصبحت تطالب بأشكال جديدة من التعبير، أشكالًا تتجاوز حدود اللغة التقليدية وتستكشف آفاقًا جديدة من المعنى. يسعى الكُتاب دائمًا إلى تجاوز هذه الحدود والبحث عن أدوات جديدة وطرائق مبتكرة للإبداع؛ هذه الطرائق التي يتم عبرها خرق كل القوالب المستهلكة إلى الخوض في بدائل مغايرة من الكتابة قوامها التجريب، ونتاجها نصوص غير مسبوقة تسمح بملامسة الواقع وترجمته إلى أعمال إبداعية متميزة.

إن تحقق هذا الفعل من التجاوز يعزز مكانة المبدع في قلوب القراء، وفي الوقت ذاته يلبي حاجتهم المتعطشة إلى الاستكشاف والمعرفة، إنه يفتح أمامهم آفاقًا جديدة من

الفهم والتأمل، للاستمتاع بجماليات اللغة وقدرتها على خلق عوالم جديدة، تعكس تصورا أعمق للواقع وتحدياته.

1.3 نهاية الحداثة:

نشأ التجريب أول الأمر في سياق التحولات الفكرية والثقافية التي شهدتها الحداثة واعتبرها حيزا مهما لاشتغاله، لأنه وجد فيها البيئة المثالية للنمو، إلا أنها سرعان ما أبدت علامات فشلها وأنذرت "بأنها قد بلغت مرحلة الاستنفاذ (نهاية التاريخ، نهاية الميتافيزيقا نهاية ما يطلق عليه عادة الطليعة"[1] ولا عجب أن يجد عنها البحث من صور التوتر ما يعبر عنه في كثير من أعمال النقاد والدارسين لها في الفترة الأخيرة من القرن الماضي "إذ لم يعد حينئذ، التنوع في المقاربات وثراء المظاهرات والمؤلفات، سوى حلقة في سلسلة من الأزمات التي لامست الحداثة التاريخية والأدبية والفنية"[2] واعتبارا لهذا الوضع أخذ الاهتمام بها في الانحدار تدريجيًا إلى أن فقدت بريقها وفعاليتها.

يقول "**بيتر بروكر**" **Peter Brooker** مُتحدثا عن هذا الأمر: "الابداع لا يزال يعتبر في حالة اتساع وانتشار، إلا أنه لم يعد خلاقا. فالحداثة سائدة، لكنها ميتة. وهنا تبرز المشكلة"[3]. بحسب "**بروكر**" فإن الإبداع قد تم ضبطه من قبل الحداثة، لهذا فهو لم يعد قادرا على التفكير خارج الصندوق، لم يعد قادرا على تطوير أفكار جديدة ، وإن كان موجودا، فهو ليس حقيقيا، ولا يخرج عن كونه مجرد نُسخ معدلة لأفكار حداثية مستهلكة.

إن انعدام الإبداع في الأعمال الفنية والأدبية، هو واحد من الكثير من السلبيات التي أفرزتها الحداثة، في ضل متغيرات العصر المعاصر وتعقيداته المتزايدة، فقد فقدت الحداثة تأثيرها كحركة ثورية قائمة على الأنا والعقل وأدت إلى تفكك الروابط الاجتماعية وزيادة الفردانية، وهيمنة النزعة المادية.

---

[1] بوجمعة شتوان: الكتابة ضد الحداثة من منظور ما بعد الحداثة، مجلة تمثلات، م02، ع01، مخبر التمثلات الفكري والثقافية بجامعة مولود معمري- تيزي وزو، الجزائر، أفريل 2017م، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر:عبد الوهاب المسيري وفتحي التركي، ط03، دار الفكر - دمشق، سوريا، 2010م، ص204.

يشير " **ثيودور أدورنو" Theodor W. Adorno** إلى أن الفن في عصر الحداثة قد تحول إلى سلعة تجارية، مما يفقده قوته النقدية وقدرته على مواجهة الاستبداد، ويتفق **"كريستوفر لاش" Christopher Lasch** مع هذا الرأي مؤكدا أن الحداثة قد جردت الثقافة من معانيها العميقة، وأفرغت الإبداع من أي التزام أخلاقي أو اجتماعي، مما أدى إلى إنتاج أعمال تفتقر إلى العمق والتأثير، نتيجة لذلك فقد الفن دوره المنوط به وتأكدت الحاجة الملحة للتحول، وأصبح التعبير عن الواقع ومتغيراته يقوم على أساسات المشروع الجديد: (مشروع ما بعد الحداثة).

2.3 ما بعد الحداثة:

بدأت ما بعد الحداثة أولا في مجال الأدب والفلسفة وعنيت بعدها بشتى مجالات الحياة الأخرى. تناولها الكثير من المفكرين بالدراسة والتنظير، محاولين بذلك تحديد مفهوم لها، لكن طبيعة المصطلح "بوصفه مفهوما فضفاضا يصعب الإحاطة به ولفْظَةً مرنة يتعذر الإمساك بها وإدراك مضمونها بدءا من ناحية الاستعمال والتداول أو ناحية المرجعية الفكرية والتاريخية"[1] جعلت من الصعب تحديد تعريف واحد لها، ومع ذلك يمكن الإشارة إلى بعض التعاريف التي عُنيت بضبط ماهية هذا المصطلح.

تعتبر ما بعد الحداثة تيارا فكريا "يعبر عما يرغب في تجاوزه أو قمعه أي الحداثة نفسها، وبذلك فإن المصطلح يحتوي على عدوه الداخلي"[2] هذا العدو الذي أعلن عجزه وعدم قدرته على مسايرة الواقع بشروطه الجديدة.

يصف **"جان بودريار" Jean Baudrillard** ما بعد الحداثة فيول: "إنها حالة من فقدان المركزية ومن التشعب، نُساق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسلة متصلة من

---

(1) محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، ط01، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2008م، ص143.

(2) محمد سبيلا وعبد السلام ب.ع. العالي: ما بعد الحداثة، فلسفتها (دفاتر فلسفية، نصوص مختارة) ،ط01، ج02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ص11.

السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة تجتذبنا صرخة الدالsignifié المجنون".[1] هذه الرؤية التي يقدمها "**بودريار**" تعكس الفوضى والتفكيك في العلاقات الدلالية لما بعد الحداثة حيث ينفصل الدال عن المدلول، ما يؤدي إلى تآكل المعاني الثابتة وتعدد التأويلات، وبهذا الانفصال يُصعّب ضبط المعاني أو الوصول إلى تفسير موحد لها، مما يعبر عن فقدان المركزية والمرجعيات الثابتة، وهي إحدى السمات الجوهرية التي يستند إليها "**بودريار**" في تعريفه لما بعد الحداثة.

3.3 التجريب: أداةً للهدم والبناء في ما بعد الحداثة:

"تتجلى ظاهرة ما بعد الحداثة في ميادين عديدة من النشاط الثقافي، مثل: الهندسة المعمارية والأدب، والتصوير الفوتوغرافي، والفيلم، والفن التشكيلي، والفيديو، والرقص والموسيقى وفي ميادين أخرى"[2]. وترتبط ارتباطا وثيقا بالتجريب كونه المعول الأساسي الذي تعتمده في الهدم والبناء.

والبحث إذ يذهب بالقول أن التجريب مِعولًا أساسيا لمشروع ما بعد الحداثة، فلأنه يدرك جيدا ما يملكه التجريب من سلطة إجرائية أثناء التطبيق، بخاصة في حقل الإبداع الفني والأدبي، بحيث يعمل على إعادة التفكير في المفاهيم التقليدية حول الحقيقة والمعرفة والجمال، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا "بفكر المجتمع ومتطلبات العصر واهتماماته وكذلك بالمنجزات والتطورات العلمية، وبأفكار الأدباء والفلاسفة وآرائهم"[3]، فهو بمثابة المحرك الدائم الذي يتم من خلاله خلق استمرارية الإبداع الخَلاَّق، وإبقائه في حالة تفاعلٍ دائمٍ مع مُتغيرات الواقع والعالم.

وليس بعيدا أن يكون للتجريب نفس المنطلقات التي تنطلق منها ما بعد الحداثة.

---

(1) مارجريت روز: ما بعد الحداثة، تر: أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1994م، ص14.

(2) ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، تر: حيدر حاج إسماعيل، ط01، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، سبتمبر2009م، ص ص65-66.

(3) بثينة علي: التجريب في فنون ما بعد الحداثة (الفن الفقير نموذجا)، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، م36، ع01، سوريا، مارس2020م، ص116.

من خلال هذا الجدول الذي يعبر عن أوجه الترابط بين التجريب وبين ما بعد الحداثة، سوف نحاول أن نوضح ذلك :

	التجريب	ما بعد الحداثة	أوجه الترابط
الهدف	تجديد الأشكال الفنية	التشكيك في السرديات الكبرى	كل منهما يسعى لتجاوز القوالب التقليدية وإعادة تعريف الفن والأدب
الخصائص	ابتكار، تجديد، تعددية	تشكيك، نسبية، ذاتية	كل منهما يرزك على الذاتية والتعددية والتشكيك في الحقائق المطلقة
العلاقة بالتقليد	تجاوز للتقليد	نقد التقليد	كلاهما يرفض التقليد الأعمى ويسعى لبناء أشكال جديدة
الجمهور المستهدف	جمهور نقدي واع	جمهور مفتوح على الأفكار الجديدة	يستهدفان جمهور واحد قادر على استيعاب الأفكار المعقدة والمبتكرة

انطلاقا من الجدول يمكن القول:

إن العلاقة بين التجريب وما بعد الحداثة هي علاقة تكاملية جلية، بموجبها يحدث التجاوز للمعرفة التقليدية، ومنه الهدم وبعد الهدم تأتي إعادة البناء، لبناء معرفة جديدة ومن ثَما الاستمرارية في التجاوز والهدم، وإعادة البناء لبناء معرفة جديدة.

ولا نخص بالهدم والبناء هنا أي ميدان معين بقدر ما نعني به كل الميادين المتأثرة بسياق التحولات الثقافية والاجتماعية التي شهدها العالم في عصر ما بعد الحداثة وغيرها مما يدخل ضمن ما يتعلق بالمعرفة الإنسانية على تشعب مشاربها، واختلاف فروعها.

كذلك لا نعني بالهدم والبناء معناهما التقليدي المعروف، بل نقصد بهما ذلك التقسيم الذي انتهجه منظري ما بعد الحداثة، بحيث أقاموا لها صيغتين متباينتين: "صيغة وصفوها بالصيغة (القوية) (...) وصيغة نعتت بـ: (الرخوة) (...)، وقد اعتبروا الصيغة الأولى تفكيكية تركز على نقد نظرية المعرفة الخاصة بحركة التنوير، بينما تركز الثانية على إعادة التركيب وعلى محاولة بناء نسق بديل للقيم"، وإذا أردنا أن نعطي مثالا حيا لكل من هاتين الصيغتين فإنه لن نجد خيرا من دراسات "**ميشال فوكو**" **Michel Foucault** و"**جان فرانسو ليوتار**".

يعتبر "**فوكو** و **ليوتار**" من أبرز الفلاسفة والنظريين الذين شكلوا المشهد الفكري في القرن العشرين. كلاهما قد أسهم بشكل كبير في فهمنا للحقيقة والمعرفة والسلطة، وخاصة في سياق التحولات الثقافية والاجتماعية التي شهدها العالم في عصر ما بعد الحداثة.

اهتم "**فوكو**" بدراسة السلطة والمعرفة، وكيفية استخدامهما للسيطرة على الأفراد والمجتمعات. وقد شكك في المفاهيم الثابتة للحقيقة والمعرفة، ورأى أن المعرفة هي شكل من أشكال السلطة. ولهذا السبب، يمكن اعتبار أعماله وجها من أوجه صيغة (القوية) في ما بعد الحداثة، حيث تركز على التفكيك والنقد.

يقول "**فوكو**" في هذا الصدد: "إن ما يجعل السلطة تستوي في مكانها، ويجعل الناس يتقبلونها وأنها لا تثقل عليهم كقوة تقول لا، ولأنها تخترق الأشياء وتنتجها، وتستخلص اللذة، وتَصُوغ المعرفة وتُنتج الخِطاب، يجب اعتبار السلطة بمثابة شبكة منتجة تَمُر عبر الجسم الاجتماعي كله أكثر مما هي هيئة سلبية وظيفتها هي ممارسة القمع".[1]

أما "**ليوتار**" فقد انتقد ما أسماه: (الروايات الكبرى)؛ أي تلك النظريات الشاملة التي تحاول تفسير العالم بشكل كامل، ودعا إلى تعددية المعارف والقصص، ورأى أن المعرفة تتشكل في سياقات محلية ومتغيرة، ولهذا السبب يمكن اعتبار أعماله نموذجًا للصيغة

[1] ميشال فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، (دط)، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007م، ص ص63-64.

(الرخوة) في ما بعد الحداثة، حيث تركز على التنوع والمرونة، وعن هذا قال: "ينطوي الظرف ما بعد الحداثي على فقدان الثقة في الخطابات الأصولية التي بررت المشاريع العقلانية والعلمية والتكنولوجية والسياسية للعالم المعاصر، ولا وجود لسرديات كبرى منتهية الصلاحية، أو وجهات نظر متعالية تنطق بالحقيقة الكونية، بل يجب أن نقاوم هذا الإرهاب الشمولي لهذه الدُّوغمائيات لصالح الاحتفاء بالاختلاف والفُهومات المُحددة ضمن أنظمة معرفة خاصة".[1] فالأمر هنا يرتبط بما أسماه "**محمد أركون**": "العقل الاستطلاعي أو العقل المنبثق"[2] بحيث يعمد هذا العقل إلى تفكيك كل ما تم التقعيد له في الماضي أو يتم التقعيد له في الحاضر، ويعيد بناءه وفق معرفة خلاقة، تقوم على الابتكار والتجريب وتعددية القراءة.

من هنا يمكن القول أن التجريب إذا، ليس خيارا إضافيا في مشروع ما بعد الحداثة بل هو شرط أساسي لنجاحه. والعلاقة بينه و بين ما بعد الحداثة هي علاقة تكاملية نظرا لحاجة كل منهما إلى الآخر، فإذا كانت ما بعد الحداثة تشجع على المزيد من التجريب من خلال تشكيكها المستمر في القوالب الجاهزة والتقاليد الراسخة، فإن التجريب هو الذي يغذي هذه الشكوك ويترجمها إلى واقع ملموس من خلال قدرته على توليد الأفكار والنصوص الجديدة والمبتكرة.

---

(1) كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، ط01، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، جانفي2018م، ص174.

(2) أمحمد طالبي وفريدة كعنان: أركون وعقل ما بعد الحداثة، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، م12، ع02، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع- بن عكنون، الجزائر، 2024م، ص516.

الفصل الثالث

القصة القصيرة، المفهوم ومسارات التّشكل

أولا- القصة القصيرة، ضبط مفاهيمي
ثانيا- القصة القصيرة الجزائرية، مسارات التشكل

أولا– القصة القصيرة، ضبط مفاهيمي:

تمهيد:

تعتبر القصة القصيرة من الأنواع الأدبية ذات الخصوصية والشكل الفني الذي يكسبها ميزة "غير خاضع لزمان ومكان معينين، ولا تختص به أمة دون أمة"[1] وذات الأمر بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى مثل الرواية والحكاية والقصة بمفهومها العام، وإن اختلفت في أبعادها الفنية والجمالية والمرجعية، غير أن هذا الأمر لا يُلغي وجود عديد الروابط المشتركة فيما بينها، كالسرد مثلا.

فالسرد يُعد النواة التي تجمع بين هذه الأجناس الأدبية كافة، وبحكم ما يعكسه من أهمية في هذا السياق، فقد تعزز دوره كوسيلة للتعبير الإنساني والتواصل الثقافي وأصبح يشكل مُكونا أعمق مما هو عليه من خلال ما يقدمه للأدب من بُعد تأريخي يوثق التجارب الإنسانية وتحولاتها، لاسيما وأنه "مادة الحكي والقص والرواية"[2] والأساس الذي يتم من خلاله بناء النصوص الأدبية بأنواعها، كذلك بالسرد يتم إعادة تشكيل الواقع والتجربة الحياتية من خلال اللغة، ولهذا يُنظر إليه من قبل الكثير من الدارسين على أنه أحد أبرز الوسائل التي تحفظ ذاكرة الشعوب وثقافاتها؛ وبناءًا على هذا يمكن القول بأن "الأمم سرديات ومرويات (...)، وإن هويتها الثقافية تأخذ شكلها التاريخي وبعدها المجتمعي من خلال امبراطورية السرد، فمن خلالها تتبلور القيم ومعايير الجمال والخير والقبح والشر، وسائر القيم الأخلاقية والجمالية والفكرية، إلى درجة أننا نتمكن من دراسة نفسيات الشعوب وطبائعها، وأخلاقها من خلال موروثها السردي"[3] فالسرد إذا هو أحد

---

[1] مختار ولد عزاوي وعمر بن طرية: حضور القصة القصيرة في التراث الأدبي عند العرب، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجزائر، م13، ع02، أفريل2021م، ص348.

[2] إبراهيم بوخالفة: القصة القصيرة من المحلي إلى العالمي ، مجلة النص، م07، ع02، كلية الآداب واللغات جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي، الجزائر، 2021م، ص83.

[3] المرجع نفسه، ص84.

المنافذ الهامة التي يتم من خلالها تشكيل الوعي الجمعي، وترسيخ التصورات الكبرى التي تحدد نظرة الجماعة إلى ذاتها والعالم.

ولما كان (السرد) بهذا التوصيف، احتل مكانةً كبيرة بين النقاد والباحثين الذين يعنون بالشأن الأدبي والأجناس الأدبية، وبخاصة منه ما يتعلق بالقصة القصيرة؛ فهذا الجنس الأدبي بالذات، استطاع أن يتجاوز نُظرائه من الأجناس الأدبية الأخرى من حيث خصائصه الفريدة كالحجم.

إن "حجم القصة القصيرة يجعلها في مُتناول الاستهلاك الشَّعبي الواسع، والفَوري دون أن يُكلّف ذلك ما تقتضيه الرواية من جُهد ووقت وشروط نفسية وفكرية لا تتوفر إلا للنخبة القارئة"، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى، يرى "**دو لافونتين**"**de La Fontaine** أن الأعمال الأقصر هي دائما الأفضل من حيث سهولة استيعابها لدى المتلقين، وكذلك قدرتها على تركيز المعنى وتكثيف الفكرة.

لربما هذه أهم الخصائص التي جعلت القصة القصيرة تحوز القدر الأوفر من المقروئية ومن مَحبة جمهور المُتلقين، وهي كذلك، الأمر الذي أدى إلى تعزيز مكانتها واستمرارية حضورها على الساحة الأدبية وبين الأجناس الأدبية الأخرى. وبهذا استطاعت أن تجلب انتباه النقاد والدارسين إليها بالبحث والتمحيص في مختلف جوانبها لأجل الكشف عن ماهيتها، سواء من حيث تحديد مفهومها واستجلاء خصائصها، أو من خلال تتبع مسار تطورها لمحاولة الكشف عن الأسباب والدوافع التي أسهمت في تطورها كي تصبح على ما هي عليه اليوم.

1.1 القصة القصيرة من حيث مفهومها اللغوي والاصطلاحي:

1.1.أ. القصة القصيرة (في اللغة):

يُعد استكشاف المفهوم اللغوي للقصة القصيرة خطوة أساسية لفهم حقيقتها، إذ يُبرز أصولها اللغوية وما تحمله من معانٍ تعكس تطورها واستعمالها عبر التاريخ، لا سيما

وأنها ليست من المصطلحات الدخيلة على اللغة العربية. ووجودها مرهون بفترات بعيدة من الزمن.

فحينما نعود إلى القرآن الكريم، نجد أن الفعل "**قَصَّ**" قد ورد في ثلاثين موضعًا منها عشرون موضعًا بمعنى "**أخبر**" **أو** "**روى**"، كما في قوله تعالى:[1]

﴿فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ **الْقَصَصَ** قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ القصص الآية (25).

﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لَا **تَقْصُصْ** رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾ يوسف الآية (05).

﴿تِلْكَ الْقُرَىٰ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنبَائِهَا وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُهُم بِالْبَيِّنَاتِ فَمَا كَانُوا لِيُؤْمِنُوا بِمَا كَذَّبُوا مِن قَبْلُ كَذَٰلِكَ يَطْبَعُ اللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِ الْكَافِرِينَ﴾ الأعراف الآية (101).

﴿وَكُلًّا **نَّقُصُّ** عَلَيْكَ مِنْ أَنبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ وَجَاءَكَ فِي هَٰذِهِ الْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَىٰ لِلْمُؤْمِنِينَ﴾ هود الآية (120).

﴿ذَٰلِكَ مِنْ أَنبَاءِ **الْقُرَىٰ** **نَقُصُّهُ** عَلَيْكَ ۖ مِنْهَا قَائِمٌ وَحَصِيدٌ﴾ هود الآية (100).

﴿لَقَدْ كَانَ فِي **قَصَصِهِمْ** عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ يوسف الآية (111).

﴿قُلْ إِنِّي عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّي وَكَذَّبْتُم بِهِ مَا عِندِي مَا تَسْتَعْجِلُونَ بِهِ إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ **يَقُصُّ** الْحَقَّ وَهُوَ خَيْرُ الْفَاصِلِينَ﴾ الأنعام الآية (57).

أما في المعاجم اللغوية فإن مادة: **(قصص)** كما تحدث عنها "**ابن منظور**" في معجمه اللغوي الشهير: (لسان العرب)، مأخوذة من الفعل: **قصّ، يقُص قصًا؛ وقَصَّ..**

[1] أحمد خليل: فن القصة القصيرة عند وليد إخلاصي، (د ط)، دار التعليم للنشر، القاهرة، مصر، 2019م، ص12.

والقَاصُّ: إذا قَصَص القِصص والقِصَّة معروفة. ويقال: **في رأسه قِصّةٌ:** يعني الجُملة من الكلام، ونحوُه قوله تعالى: ﴿**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ**﴾. سورة يوسف، الآية(03)؛ أي نبين لك أحسن البيان.

يقال: **قُصَصْتَ الشيء:** إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء؛ ومنه قوله تعالى: ﴿**وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصُرَتْ بِهِ عَنْ جُنُبٍ وَ هُمْ لَا يَشْعُرُونَ**﴾. سورة القصص، الآية(11)؛ أي تتبعي أثره.. **والقِصَّة:** الخبر وهو القَصَصُ وقصَّ عليا خبره، يَقُصّــهُ قصًا وقُصَصــًا: أورده. **والقَصــَصُ:** الخبر المَقْصُوصُ.. **والقِصَص:** جمع القِصَّة التي تُكتب.. **واقْتَصَصت الحديث:** رويته على وجهه.. **وقَصَّ آثارهم** يقُصُّها قَصًا وقَصَصًا و تقَصَّصَها: تتبعها بالليل، وقيل هو تتبع الأثر أي وقت كان. قال تعالى: ﴿**قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا**﴾. سورة الكهف، الآية(64)؛ أي رَجعا من الطريق الذي سلكاه يَقُصَّان الأثر أي يتبعانِه،[1] فالقص إذا يقصد به المُتصل بالسرد والإخبار؛ وهما ركنان يقومان على اتباع الخبر بعضه بعضًا.

قال "**ابن فارس**" في معجمه: (مقاييس اللغة): "**القاف والصاد:** أصل صحيح يدل على تتبع الشيء، ومن ذلك قولهم: **قَصَّ الشيء يَقُصُّه قَصًا وقَصَصًا:** بمعنى تتبعه لأمر وغاية ينتهي إليها، ومن ذلك التّتبعُ، من ذلك قولهم: أقْتَصَصْت الأثر؛ إذا تتبعته"[2].

ورد في: (تاج العروس) أن "بني إسرائيل":" لما هلكوا قصوا أي اتكلوا على القول وتركوا العمل فكان ذلك سبب هلاكهم أو العكس، لما هلكوا بترك العمل خلدوا إلى القصص".[3]

---

(1) محمد ب. مكرم ب. منظور الافريقي المصري ج. الدين أبو فضل: لسان العرب، طبعة صادر، دار صادر، بيروت، لبنان، م07، مادة (قصص)، ص ص ص73-74-75.

(2) أحمد ب. فارس أبي الحسن ب. زكريا: معجم مقاييس اللغة، ط01، مج03، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2004م، مادة (قصص)، ص175.

(3) محمد مرتضي الزبيدي: تاج العروس، من جواهر القاموس، ط01، مج09، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2007م، مادة (قصص)، ص ص51-52.

وبهذا نجد أن القصّ يحمل دلالتين رئيسيتين في اللغة: نقل الأخبار وتفسيرها ومتابعة الآثار للوصول إلى المقصد. ويرتكز كِلا المعنيين على مبدأين أساسيين هما: الترابط الزمني والاستمرارية، سواء في السرد أو في متابعة الأثر.

1.1. ب. القصة القصيرة (في الاصطلاح):

تُعتبر القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية إثارة للجدل فيما يتعلق بمفهومها وكيفية تحديد معاييرها، لقد ارتبط هذا النوع الأدبي منذ نشأته بالتعدد والتباين في التصورات النقدية حول مقوماته الفنية وحدوده الإبداعية، نظرا لطبيعته التي تتسم بالمرونة وعدم الثبات على شكل واحد محدد، سواء من ناحية البنية، أو الأدوات التعبيرية المستخدمة.

في ظل هذه الإشكاليات، برزت مساعٍ نقدية عديدة من قبل باحثين ونقاد في الشأن الأدبي، تهدف إلى تقديم تعريفات تستوعب مختلف جوانب القصة القصيرة كمحاولة جادة منهم للتوفيق بين ابعادها الفنية وخصائصها السردية، وقد عكست هذه المحاولات تباينًا واضحًا في الأفكار والرؤى، بحيث يرى البعض أن القصة القصيرة هي شكل سردي يخضع لمعايير فنية محددة، في حين يذهب البعض الآخر في تحديد مفهومها من حيث البعد الجمالي والأثر النفسي الذي تتركه هذه الأخيرة لدى القارئ.

وهكذا، أصبحت هذه الآراء باختلاف مشاربها ووجهات نظر أصحابها، مجالا خصبا، تتظافر فيه الجهود لأجل تحديد ماهية هذا الجنس الأدبي، العريق في أصوله والمتجدد في مقوماته وملامحه، والبحث إذ يحاول ضبط مفهوم القصة القصيرة وتحديد ماهيتها، سيسعى لعرض مختلف الآراء النقدية التي يرى أنها تساعد في تحقيق ذلك:

يعرّفها "**عبد الله الركيبي**" على أنها: " تصوير حي لجانب من الحياة في إيجاز وتركيز "[1] وهو بذلك ينحاز إلى الجانب الواقعي والتصويري في مفهوم، أما "**فؤاد قنديل**"

[1] عبدالله الركيبي: القصة القصيرة الجزائرية، (د ط)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009م، ص133.

يرى أنها: "نص أدبي نثري يصور موقفا أو شعورا إنسانيا تَصويرًا مُكثفا، له أثر ومغزى"[1] وهو بهذا التوصيف يميل إلى تغليب الجانب الجمالي والإنساني في تحديده.

من ناحية الحجم، يربطها الأمريكي "**إدغار ألان بو**" بزمن القراءة، بحيث يرى أن زمن قراءتها قصير، لا يتجاوز "نصف ساعة، أي جلسة واحدة"[2] فلا حاجة إلى تقسيمها إلى عدة جلسات لقراءتها، لأن حجمها صغير مقارنة بغيرها كالرواية مثلا.

وفي نفس السياق، يُعرفها "**إبراهيم فتحي**" على أنها "سرد قصصي قصير نسبيا (يَقِل عن **عشرة آلاف كلمة**) يهدف إلى إحداث تأثير مفرد مهيمن، ويمتلك عناصر الدراما، وفي أغلب الأحوال ترتكز القصة القصيرة على شخصية واحدة، في موقف واحد في لحظة واحدة".[3] يدعم هذا الرأي "**محفوظ كحول**"، إذ يرى هو الآخر بأن القصة القصيرة بطبيعتها المركزة، ذات حجم محدود، يتراوح ما بين **(1500 كلمة و10000 كلمة)**.[4] لهذا أُلحقت بها كلمة: "قصيرة" حتى يستطيع القارئ تمييزها من غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى.

في سياق مغاير، يرى "**يوسف الشاروني**" أن القصة القصيرة: "فن درامي أداته اللغة، النثر لا الشِّعر، قد يتخلله حوار لكنه لا يقتصر عليه". يركز "**الشاروني**" في هذا المقبوس على الجانب الأدبي والفني للقصة القصيرة، وعلى أدواتها التعبيرية التي تستخدمها في بناء عالمها السردي.

من حيث الوظيفة الإبداعية، يرى "**أحمد مدني**"، أنها يجب أن "تتناول قطعا عرضيا من الحياة، تحاول إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة وموقفا تستشف أغوارها تاركة أثرا واحدا، وانطباعا واحدا في نفس القارئ، وهذا بنوع من التركيز والاقتصاد في التعبير

---

(1) فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، (د ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2002م، ص14.
(2) عواد علي: القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد، المجلة الإليكترونية (الجديد)، تاريخ الإصدار: 2016/02/01م، تاريخ الإطلاع: 2023/06/06م، الموقع الإلكتروني:
https://www.aljadeedmagazine.com
(3) ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، (د ط)، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986م، ص275.
(4) ينظر: محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، (د ط)، دار نوميديا، الجزائر، 2007م، ص5

وغيرها من الوسائل الفنية التي تعتمدها القصة القصيرة في بنائها العام، والتي تعد فيها الحدة الفنية شرطا لا محيد عنه"[1]، وفي ذات السياق، يعضد هذا الرأي القول الذي يذهب إليه "**محمد زغلول سلام**"، إذ يتحدث فيه عن الشروط التي يجب أن تتوفر في القصة القصيرة لتكون جزءًا من هذا الفن، فيذكر أنها: "نموذج فني يتصل بكثير مما يَهُم الناس (...) وهي تجمع الفن إلى شيء آخر هام، فهي تُعطي اللّذة والمُتعة والجمالية التي يعطيها كل عَملٍ فني"[2] بمعنى أنها تجمع بين أمرين مهمين هما :القيمة الفنية المتمثلة في الإمتاع الجمالي، والقيمة الواقعية المرتبطة بملامسة اهتمامات الإنسان اليومية وقضاياه الحيوية.

في سياق مغاير، يتناول "**أبو ذياب خليل إبراهيم**"، القصة القصيرة بالتعريف ويسلط الضوء على بنيتها الداخلية، التي تتطور من خلالها الشخصيات وتتشابك الأحداث. بحيث يرى أنه لا يمكن أن نقول عن أي قصة قصيرة بأنها قصة بِحق، إلا إذا توفّرت على "المعنى الفني الذي يجعل لها تركيبًا مُعيّنًا تتحرك خلاله الشّخصيات وتنمو الحوادث، وتترابط العناصر القصصية على خُطى مَقصُودة وتدبِيرٍ مُحكم من خارج حياة القصة نفسها، أي بقصد القاص وتدبيره و وَعيِه"[3] وهذا التوصيف يقترب في معناه إلى ما جاء في معجم السرديات عن تعريف القصة القصيرة، والذي ورد فيه أنها: "جنس سردي وجيز يتميز بتقلص عدد الشخصيات والأحداث وضمور سعة المكان وامتداد الزمان"[4] هذا، وتذهب "**يُمنى العيد**" إلى محاولة تحديد مفهوم القصة القصيرة من زاوية مغايرة، إذ تقول عنها أنها: "قول لغوي يبني عالمه بتقنيات خاصة يبدعها". وبهذا القول يتضح لنا أن "**يُمنى**" من –خلال هذا المقبوس– تركز على البناء اللغوي والفني لتحديد ماهية القصة القصيرة، فاللغة بحسبها، ليست مجرد وسيلة نقل، بل هي أداة فنية أساسية

---

(1) أحمد المدني: فن القصة القصيرة بالمغرب (في النشأة والتطور والاتجاهات)، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980م، ص34.

(2) محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، (د ط)، مطبعة الكاتب المصري للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1973م، ص05.

(3) أبو ذياب خ. ابراهيم: دراسات في فن القصة، ط01، دار وفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2001م، ص16.

(4) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط01، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م، ص33.

في التعبير وعليها يُبنى عالم القصة؛ هذا العالم الذي يتم عبر تقنيات خاصة يبدعها الكاتب مثل الأساليب السردية والوصف، والحوار والتكثيف، وغيرها من التقنيات التي يوظفها تساعده في تبليغ رسالته، بأسلوب فني يحقق المتعة ويترك الأثر لدى القارئ.

في الأخير، وبعد عرض كل هذه الآراء النقدية المتباينة حول ماهية القصة القصيرة ومفهومها، نخلص إلى رأي جامع يفيد بأن القصة القصيرة، وبالرغم من أنها تتميز بلانهائية التعريف والتحديد من مثل ما ذهب إليه "**سيد النساج**" عندما قال عنها أنها: "لا يمكن أن تُحدَّدَ أو تُعرَّف بشكل قصري نهائي لأن التّحديد أو التّعريف غالبا ما يُسقط ألوانا من النّماذج ليشمل ألوانا أخرى كما يتأثر بِوُجُهات النَّظر"[1] إلا أن هذا لا يمنعنا من مُحاولة وضع تصوُّرٍ عام لِماهيتها:

تُعد القصة القصيرة جنسًا أدبيًا سرديًا مستقلًا بذاته، يعمل على تصوير موقف أو شعور إنساني في إطار محدود من الكلمات. من أهم خصائصه الإيجاز والتكثيف، وهو يعتمد بشكل رئيسي على اللغة النثرية (السرد)، مع إمكانية استخدامه لتقنيات تعبيرية أخرى مثل الحوار، كما يركز في وظيفته على الجوانب الجمالية الفنية، وعلى الجوانب الإنسانية وما يعبر عنها من هموم وأحوال الناس والمجتمع.

يلعب الكاتب دورًا أساسيًا في بناء القصة القصيرة، حيث يقوم بتدبير العناصر القصصية وترابطها بشكل مدروس لتحقيق التأثير المطلوب، بهذا تصبح القصة القصيرة عملًا فنيًا يجمع بين المُتعة الجمالية وقدرته على نقل تجارب إنسانية عميقة في قالب مكثف ووجيز.

2.1 ميلاد القصة القصيرة:

لكل شيء في حياتنا بداياته الجنينية الأولى التي رسمت مَنحى تشكُّلِه لكي يستقيم ويعتدل فيما بعد، وهو دائما مُرتبط بِحاجات الإنسان ومُتطلباتِه الحياتية المُستمرة مثل

(1) علي عبد الجليل: فن كتابة القصة القصيرة، (د ط)، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2005م، ص21.

القَصِّ والحَكي؛ فهذه الضَّرورة التَّعبيرية صاحبت الإنسان منذ زمن تواجده الأول، كان يُمارسها مُشافهةً ليُعبر بها عن كَينونته، ووُجوده، ويتواصل بها مع غيره؛ يُخبرهم فيها عن حاله وأحواله، وعن أحلامه ومَخاوِفِه، في صورة قِصص وحكايات وأساطير بِدائية حتى قبل أن تتبلور معاييرها الفنية بفترات بعيدة من الزمن.

فالإنسان "منذ خُلق مُولع بالقَصِّ، يُمارسه دون أن يَدري ما اسمه"[1] بسبب ما وَجده فيه من تسليةٍ وتمضية مُمتِعة لوقته، فأصبح يسعى إليه كَمادَّةٍ حكائية غنية لاستحضار ذكريات الماضي الغالي، وأثناء الليل عند سَمره مع الأصدقاء، بل وصار إرثه الثَّمين الذي سَعى إلى تَوريثِه لأحفاده مُتمنِّيًا أن يحفظوه عنه. وبهذا الشكل استمر وتطور حتى أصبح قرينا بالإبداع.

ومع مرور الوقت وتعاقب العُصور التي شهدت تحولات فكرية وثقافية كبرى وصولا إلى العَصر الحديث، تطور القص واتخذ أنماطا أكثر تعقيدا من حيث البناء الفني والسردي، وأثمر لنا أشكال أدبية جديدة ومبتكرة، تحمل خصائص وسمات واضحة نستطيع من خلالها أن نُعبر عن مَظاهر الحياة الحديثة بتناقضاتها وتفاصيلها المُتسارعة والدَّقيقة مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والسيرة ذاتية وغيرها.

إذا، هكذا وُلِدت الأشكال الأدبية وتطورت لتُصبح على الوجه الذي هي عليه اليوم وأما القصة القصيرة –كما يذهب إليه الكثير من الباحثين في الشأن الأدبي– فهي أحد أقرب الأشَكال الأدبية "الأقرب إلى الإيقاع التلقائي للحياة"[2] من حيث إنها تحمل من الصفات ما يجعلها تتجاوز كونها مجرد شكل أدبي وظيفته الوحيدة هي تحقيق المتعة وتناقل الأخبار.

---

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة القصيرة، (د ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2002م، ص ص21-22.

[2] إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم منوفي، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000م، ص27.

إن القصة القصيرة أكبر من ذلك بكثير، إذ تعد أسلوبًا سرديًا موجزًا، قادرًا على تجسيد المواقف الحاسمة والمشاعر البشرية المتشابكة ضمن حدود لغوية ضيقة، وبتأثير عميق وقوي، يدوم طويلا في وعي القارئ ووجدانه.

هذا هو السبب الذي يجعل القصة القصيرة "تحوز اهتمامنا، من خلال مجموعة قصيرة من الوحدات لها بداية ووسط ونهاية: هذه الوحدات إنما هي تصورات رغم أنه يمكن أن نرى فيها شبهًا بما لدينا من خَبرات حياتية، والتصورات هي التي تخلق فينا الإحساس بأننا نرى الواقع".[1] لهذا قلنا عنها أنها تتوافق مع نبض الحياة. وفيما يلي تفصيل أكثر عن نشأتها (في شكلها المكتمل)، في كل من العالمين الغربي والعربي.

2.1.أ. القصة القصيرة في العالم الغربي:

ظهرت القصة القصيرة في العالم الغربي كشكل أدبي قائم بذاته "في القرن التاسع عشر. وبعد خمسين عاما من ظهورها بلغت مرحلة النضج "[2] بحيث أسهم ذلك في اكتسابها ميزة الاستقلالية عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وتم ضبط اصطلاحها "كمفهوم أدبي **سنة1933م** في قاموس (اكسفورد"[3] وقد ساعد على نضجها واكتمال شكلها "عدد من الكتاب المحدثين الكبار في بداية ومنتصف القرن العشرين من أمثال "**جيمس جويس**" و"**فرانز كافكا**" **Franz Kafka** و"**إرنست ميلر همنغواي**" **Ernest Miller Hemingway**".[4] انتشرت بعدها بشكل كبير وسريع كونها "كانت أقل الأجناس الأدبية خضوعا للقواعد وأكثرها تحررا من قيود النقد الأدبي في أداء الرسالة الإنسانية".[5]

---

(1) إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم منوفي، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000م، ص51.

(2) غلام رضا كلجين راد وآخرون: نشأة القصة القصيرة ومميزاتها في مصر، مجلة فصيلة دراسات الأدب المعاصر، م03، ع11، جامعة آزاد الإسلامية – فرع جيرفت، إيران، 2011م، ص71.

(3) خليل أبراهيم أبو دياب: دراسات في فن القصة القصيرة، ط01، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1991م، ص11.

(4) غلام رضا كلجين راد وآخرون: نشأة القصة القصيرة ومميزاتها في مصر، ص71.

(5) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط09، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، أكتوبر2008م ص164.

هذا ولا يمكن أن لأي دارس أدب إنكار البوادر الأولى لظهور هذا الجنس الأدبي.

"قبل القرن التاسع عشر شهد تاريخ الآداب الغربية عدة محاولات لكتابة القصة القصيرة (...) ولقد قامت هذه المحاولات في القرن الرابع عشر في "**روما**" داخل حجرة فسيحة من حجرات قصر "**الفاتيكان**"، كانوا يطلقون عليها: (مصنع الأكاذيب) اعتاد أن يتردد عليها في المساء نفر من سكرتيري البابا وأصدقائهم للَّهو والتسلية وتبادل الأخبار(...) وفي مصنع الأكاذيب هذا كانت تتخترع أو تُقص كثير من النَّوادر الطريفة عن رجال ونساء إيطاليا بل وعن البابا نفسه"[1]، بحيث برع فيها "رجل غريب الأطوار اسمه "**بوتشيو**" وبدأ بهذا حياته؛ فَدَوّن النَّوادر التي قَصَّها، وأسماها "الفاشيتيا".[2]

ثم جاءت بعده في نفس القرن محاولات أخرى لرجل إيطالي اسمه: "**جيوفاني بوكاتشيو**" **Giovanni Boccaccio** ، صاحب "المائة قصة" أو كما يطلق عليها: (قصص الديكاميرون) والتي جمعها تحت مُسمى "**النوفلا**"؛ وهي أطول بكثير من قصص مصنع الأكاذيب، بحيث كان يُروى فيها خبرا مُعينا يَصف حياة الأفراد، ويبرز تفاصيلها حتى يشغل اهتمام القارئ.[3]

وعلى اعتبار أن "المنطق المعقول يقتضي أن تكون فترة النضج واكتمال الشكل الفني هي بداية التأريخ الحقيقي"[4] فإن أغلبية النقاد والباحثين يُرجعون أسبقية الريادة في هذا الجنس الأدبي الجديد بصورته المكتملة وبشكله الحديث، إلى الكاتب الفرنسي "**جي دي موباسان**" **Guy de Maupassant**؛ هذا الأديب الذي كان ينتمي إلى مدرسة العصر من الطبيعيين إلى جانب "**إميل زولا**" و"**غوستاف فلوبير**" **Gustave Flaubert** وغيرهم

---

(1) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ط02، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 2009م، ص ص01-02.
(2) المرجع نفسه، ص02.
(3) ينظر: رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص ص3-8.
(4) مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، 1998م، ص27.

إلا أنهم أفردوا لـ"**موباسان**" نظرته وايمانه التام بأن القصة القصيرة هي الأصلح للتعبير عن روح الحياة الواقعية الجديدة لما لها من مقدرة على تصوير اللحظات، والإلمام بالحقائق العادية من الأمور الصغيرة بمعانيها العابرة والمألوفة في حياة الإنسان.[1]

"فنجد أحد كبار النقاد يكتب بعد موت "**موباسان**" بأعوام قليلة فيقول: (إن القصة القصيرة هي "**موباسان**" _ و"**موباسان**" هو القصة القصيرة"[2] كتعبير عن مكانته الريادية لهذا الفن الأدبي الذي استطاع أن يُبرز ملامحه ويضع أُسُسه الفنية التي جعلت منه فنًا مُكتملا، مُستقلا بذاته.

وهكذا سجل "**موباسان**" القصة القصيرة باسمه كما يُسجل المُخترعون اختراعاتهم فسارت بعده على الشكل الذي رسمه لها إذ إنها كانت متأتية من روح العصر الذي ينتمي إليه، ومن رؤيته الفنية العميقة للحياة.

2.1. ب. القصة القصيرة في العالم العربي:

لم يكن في القديم (في الأدب العربي) للقصة شأن خاص، ذلك أنها "لم تكن من جوهر الأدب (كالشعر والخطابة والرسائل مثلا)، بل كان يتخلى عنها كِبار الأُدباء لغيرهم من الوُعَّاظِ وكُتَّاب السِّير والوصايا، يُورِدُونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يَسُوقون من حِكم".[3] لأن جل اهتمامات الأدب وقتها كان ينصب في الشِّعر؛ كونه الأكثر تداولا والأرقى منزلة.

والباحث في نشأة القصة القصيرة عند العرب قديما سوف لن يجد ما يُدَلِّل عليه لوجودها أو يَمُتُّ صِلةً بها كجنس قائم بذاته من غير "ألف ليلة وليلة، والمقامات، ورسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران، ثم قصة حي بن يقظان"[4] وهي في أصلها ليست

---

[1] ينظر: مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، 1998م، ص9.
[2] المرجع نفسه، ص10.
[3] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص177.
[4] المرجع نفسه، ص178.

بقصص قصيرة لكنها عبارة عن حكايات شبيهة بالقصة من حيث كونها تتسم ببعض خصائصها الفنية والأسلوبية كخاصية الحكي العامر بالتشويق وأيضا الفكاهة وقصر الطول.

من هنا يتبين لنا أن القصة القصيرة العربية لم يكن لها أي عناية قبل العصر الحديث؛ فقد تزامن حُضورها "مع **مطلع القرن العشرين** مُتأثرة بالقصة الغربية، بخاصة قصص الكاتب الروسي "**تشيخوف**" **Tchekhov** والفرنسي "**جاي دي موباسان**"[1] رغم أنه يوجد من النقاد والدارسين من يذهب بالقول أن نوادر جحا كانت البداية الحقيقية لفن القصة القصيرة.

يقول "**الطاهر أحمد مكي**" تعقيبا على هذا الامر: "لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية، والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة"[2] بمعنى أنها ثمرة احتكاك الأدب العربي بالثقافة الغربية.

في ذات السياق، يقول "**أحمد حسن الزيات**": "القص من فنون الأدب **(...)** له عند الإفرنج مكانة مرفوعة وقواعد موضوعة، أما عند العرب فلا خطر له ولا عناية به وظل في حكم العدم أزمان الجاهلية وصدر الإسلام حتى آخر الدولة الأموية حين وضع "**ابن المقفع**" الفارسي مناهج النثر وفكر في تدوين شيء من القصص".[3] إن مضمون هذا المَقبُوس يؤكد على أن القصة القصيرة لم تكن من قبل كشكل فني مُكتمل أو جنس أدبي معروف عند العرب إلا بعد أن ظهرت عند الغرب ونضجت وتطورت، ثم إن "القصة القصيرة العربية لم يُنظر إليها – قبل العصر الحديث – على أنها جنس أدبي له قواعده

---

(1) مجموعة من المؤلفين: الموسوعة العربية العالمية، ج18، ط02، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 1999م، باب القاف (القصة القصيرة)، ص197.

(2) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، ط06، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1992م، ص23.

(3) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، ط04، دار النهضة للطبع والنشر الفجالة، مصر، القاهرة، (د ت)، ص393.

أو له رسالة فنية أو إنسانية، ولا شك كذلك أن جنس القصة لم يلق أية عناية من نقاد العرب قبل العصر الحديث"[1] لهذا تذهب الكثير من الآراء النقدية إلى القول بعدم وجود هذا الجنس إلا مع بدايات الاحتكاك بالثقافات الغربية الوافدة.

كخلاصة لكل ما قيل سابقا، نستنتج بأن القصة القصيرة إذًا، بشكلها الفني المُتعارف عليه عند الكُتَّاب والباحثين في الشَّأن الأدبي، هي بكل تأكيد نِتاج أقلام غربية خالصة. فبالرغم من أن (القص) جذوره ممتدة في التراث العربي، إلا أن القصة القصيرة تُعد نتاجًا أوروبيا بلا مراء[2] كونها تأثرت به، وبهذا استطاعت جلب أنظار واهتمام العديد من الكُتَّاب، وقد ساعدتها جملة من العوامل في تجذُّرها داخل الأدب العربي منها التَّرجمة والتَّعريب والصَّحافة" وهكذا اكتست القصة القصيرة حلتها العربية الخالصة وتجسدت في شكلها المكتمل "بفضل جهود مجموعة من المُبدعين العرب من بينهم: "**ميخائيل نعيمة**" "**شحاته عبيد**"، "**محمود تيمور**"، "**طاهر لاشين**"، "**عبد القادر المازني**" "**محمد تيمور**" "**عيسى عبيد**""[3] وأصبحت المرآة التي تعكس الواقع العربي وترفد هموم الإنسان العربي وتعبر عن مشاعره وآماله ومخاوفه بكل صدق وأمانة.

أما عن أول قصة قصيرة عربية، بسماتها البارزة الواضحة، ففي بدايات القرن العشرين "ظهرت أولى القصص الفنية الأدبية في العالم العربي، والتي تسمى اصطلاحا: (القصة الأدبية)، وكان لها ذيوع كبير بانتشار الصحف والمجلات"[4] واختلف النقاد في من له أسبقية الريادة في أول قصة قصيرة عربية نُشرت، "حيث تذهب بعض الآراء إلى أن أول قصة عربية حديثة كانت قصة (في القطار) "**لمحمود تيمور**"، والتي نشرت في جريدة (السفور) **سنة 1917م.**

---

(1) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص242.

(2) ينظر: عبد الحميد الغرباوي: كتابة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، ط01، مطبعة الخليج العربي- تطوان، المغرب، 2016م، ص16

(3) ينظر: مدوري منال: حكاية القصة القصيرة الكلاسيكية في السرد العربي- ضمن: ملف القصة القصيرة ع06 (عدد خاص)، مجلة فيلاديلفيا الثقافية، جامعة فيلاديلفيا، الأردن، 2010م، ص52.

(4) عبد الحميد الغرباوي: كتابة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، ص22.

وثمة آراء أخرى تقول إن أول قصة قصيرة عربية ظهرت في العصر الحديث كانت "**لميخائيل نعيمة**" وهي (سنتها الجديدة) التي نشرت في بيروت **عام 1914**م. وهي قصة طويلة مقارنة بقصة "**محمود تيمور**"".[1] بحيث يمكن اعتبار هذا الاختلاف في التحديد اشكالا دفع بالكثيرين إلى تجاوزه من خلال اعتماد معياري الزمن والجودّة في الفصل في القضية – أسبقية أحدهما على الآخر– وبالتالي إنصافهما، بحيث ذهب الرأي الفصل إلى أنه "حسب تاريخ الصدور يعد "**ميخائيل نعيمة**" هو أول من كتب القصة القصيرة و**محمد تيمور** رائد القصة القصيرة في الأدب العربي من خلال قصته (في القطار) وذلك من خلال جودة بنائها الفني.

ثانيا– القصة القصيرة الجزائرية.

1.2 النشأة:

1.2.أ. عثرة الانطلاقة:

لم يكن للقصة القصيرة الجزائرية بداية مُبكِّرة على الساحة الأدبية الجزائرية والعربية نتيجة وضعها وظروفها الخاصة المرتبطة بِعِدَّة جوانب متباينة أهمها ما كان مُتعلقا بِكُلٍ من:

1.2.أ–1. الظروف التاريخية والسياسية:

_ **الاستعمار الفرنسي:** الذي كان " يُوَظِّف كل ما لديه من قوة ظاهرة أو باطنة للقضاء على مصادر الثقافة الوطنية (...) وفي نفس السياق وَجَّه ضربات قاسية للمثقفين الجزائريين فقتل من قتل ونَفى من نَفى وزَجَّ بالسُّجون بمن شاء، وظل يُطارد ويضطهد كل من بَقي طَليقًا قصد مَنعه من القيام بواجبه نحو المُجتمع"[2] وهذا كله لأن المستعمر

---

[1] عبد الحميد الغرباوي: كتابة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، ط01، مطبعة الخليج العربي- تطوان، المغرب، 2016م، ص23.

[2] العربي زبيري: تريخ الجزائر المعاصر، (د ط)، ج01، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م، ص20.

يعرف جيدا مكانة المُثقفين ودورهم في تعبئة الشعب، بخاصة وأنهم يمثلون عقل الأمة وروحها الحية.

_ **تأخر النهضة الثقافية العربية في الجزائر:** بالمقارنة مع المشرق العربي، فقد كانت النهضة الثقافية العربية في الجزائر متأخرة جدا، مما أثَّر على نمو الأشكال الأدبية الحديثة ومن بينها القصة القصيرة.

_ **الأُمِّية وقِلَّة التَّعليم:** فرض الاستعمار الفرنسي وإدارته سياسة تعليمية مُجحفة خلال فترة احتلالها للجزائر، حيث حارب اللغة العربية، لغة الدين وهوية الشعب "وبمحاربته اللغة العربية حارب آدابها"[1] بعدها حَصَرَ التعليم في اللغة الفرنسية وحدها وقَصره على نخبة ضيقة من أبناء العُملاء والمُتعاونين معه. "بهدف تكوين المُوَالين له من المتعلمين والمثقفين وإيهامهم بإمكانية ادماجهم في المجتمع الفرنسي وهويته، (...) وكان من أسباب نجاحه أنه وجد من يُصدقه ويتبعه"[2] في حين تم إهمال التَّعليم الشَّعبي بشكل مُتعمّد، وحرمان عامة الشعب من حقهم في المعرفة. لم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل تجاوزه إلى استهداف النُّخبة المُثقفة من العلماء والأدباء والمفكرين الجزائريين، وذلك من خلال مُمارسة أساليب قمعية شملت النَّفي والقتل والتَّهجير، خوفًا من انتشار الوعي الوطني الذي من شأنه تعبئة الشعب وتحفيزه على مُقاومة الاحتلال ومُمَارساته القمعية وسياساته التَّضليلية.

1.2.أ-2. العوامل الثقافية والاجتماعية:

_ **الارتباط بالتراث:** شهدت بَواكير النهضة الأدبية في الجزائر هيمنة واضحة للتراث حيث انصرف اهتمام الأدباء بشكل كبير إلى الأشكال الأدبية التقليدية الموروثة، مثل القصيدة العمودية والمقالة الكلاسيكية والخطابة. وقد مثّلت هذه الأشكال، في تلك الفترة أدوات تعبيرية قوية عن الهوية والقيم العربية والإسلامية، فضلًا عن كونها وسائل مهمة

[1] مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر(دراسة)، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998م، ص35.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في مقاومة الاستعمار، و"سلاحا يُشهر في وجه العدو، هذا العدو الذي يسعى إلى طمس هوية الشعب المغلوب"[1] إلا أن هذا التوجه نحو الماضي، والتركيز على القديم، أفضى إلى إعاقة ظهور أشكال أدبية حديثة كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية، فالأدباء الذين تبنوا فكرة الارتباط الوثيق بالتراث قصروا جهودهم في نطاق تقليدي ضيق لم يستطيعوا الخروج عنه، حال دون خوضهم غمار التَّجريب في مجالات إبداعية جديدة، بخاصة وأنهم كانوا ينظرون إليها على أنها ثقافة غربية دخيلة مرتبطة بالاستعمار.

عدم الاهتمام بالقصة القصيرة: والإيمان بدورها كنوع أدبي مهم له قيمته الأدبية والثقافية، وهو ما أدى إلى تأخر ظهورها واكتمالها، وحتى بعد ظهورها بقيت تعاني من انعدام النشر والترجمة.

1.2.أ-3. العوامل الأدبية والفنية:

_ **ضعف الحركة النقدية:** وغياب دورها في تقويم الإسهامات الأدبية و إثرائها جعل الساحة الأدبية الجزائرية تخلو من أي إطار توجيهي يساعد الأدباء والكتّاب الجزائريين على تطوير أساليبهم وصقل تجاربهم الإبداعية التي تتيح لهم إنتاج نصوص إبداعية جديدة.

في ظل هذه الظروف العصية والأجواء القمعية السائدة في الجزائر، والتي "أراد الاستعمار الفرنسي أن يجعل منها جزيرة معزولة عن العالم العربي"[2] كان من الصعب على القصة القصيرة أن تجد لها مِساحة للتطور والازدهار كجنس أدبي مُكتمل الملامح.

إن هذه الأسباب مجتمعة هي التي جعلت الحياة الفكرية والأدبية في الجزائر- في حينها-، تكاد تكون مُنعدمة، بما في ذلك الفنون السَّردية، وعلى رأسها القصة الجزائرية القصيرة في أول ظهور لها، والتي وُسِمت بالمُتعثرة.[1]

---

[1] مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر(دراسة)، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998م، ص33.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالإضافة إلى أن مثل هذه الأشكال النثرية الجديدة، لم تجد من الأقلام القصصية من يؤمن بها وبدورها على اعتبار أن "مفهوم الأدب في تلك الحقبة كان ينحصر في الشعر وحده دون الفنون الأخرى"[2] فقد كان جل ما يُكتب خارج نِطاق الشِّعر لا يستقطب اهتمام القراء ولا يُلائم أذواقهم.

أيضا إلى جانب هذا الأمر، "لم يكن للمستعمر ليسمح للجزائريين عموما والمثقفين خصوصا بالاحتكاك بغيرهم أو فتح جسور الاتصال بهم، اعتقادا منه بوأد ثقافتنا العربية الاسلامية وتقويضٍ لمَحلِّيَاتنا وعاداتنا وتقاليدنا"[3] وهو السبب الذي زعزع كيان ومقومات الثقافة الأمازيغية والعربية الاسلامية في الجزائر وجعلها تفقد توازنها وسط ألاعيب الاحتلال، باحثة عن شخصيتها الحقة بُغية النهوض من جديد ورسم مسار طريقها الصحيح.

1.2. ب. بدايات التشكل والظهور:

مما لا شك فيه أن الباحث في تطور الأدب العربي في الجزائر سيجد "الدراسة المتأنية لتاريخ الأدب تثبت أن النثر قد اجتاز عدة مراحل قبل أن تنضج عباراته وتتحرر من الرواسب التقليدية "[4]، وهذا مَردُّه الأول سيطرة الاستعمار الفرنسي على الحياة المادية والفكرية والأدبية للمجتمع الجزائري، بحيث إنها جعلت من التكوين الفكري لشريحة المثقفين الجزائريين ذوي رؤية ضيقة منعزلة عن العالم الخارجي.

هذا غير أن "الوجه السياسي كان يخفي وراءه أبعادا ثقافية وحضارية عميقة، أو يمكن القول أن الظاهرة الفكرية والثقافية، حكّمت الظروف أن تتجلى في البُعد

---

(1) ملفوف صلاح الدين: بيبليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة (النشأة والتطور)، م07، ع07، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة، الجزائر، ماي2008م، ص158.

(2) محمد رقيبات وخلف الجردات: القصة القصيرة في الوطن العربي بين الأصالة والمحاكاة (بحوث المؤتمر النقدي الثامن عشر)، (د ط)، جامعة جرش ،الأردن، أفريل 2015م، ص233.

(3) علاوة كوسة: أدبية القصة الجزائرية القصيرة (0200-2012م)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم تخصص الأدب الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد الأمين دباغين- سطيف، 2016/2015م، ص17.

(4) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط05، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007م، ص87.

السياسي"[1]، فعدم رضوخ الشعب الجزائري لفرنسا ومقاومته لاحتلالها كان حاضرا دائما يرافق "الأديب والسياسي والمفكر، يَسيرون جنبًا إلى جنب في الفترات الحاسمة، وقد تختلف وسائل كل منهم في التعبير عن هذه الفترات، ولكن الغاية عند كل منهم واحدة وهي توعية الجماهير بالظروف التي تعيشها"[2] وكانعكاس ملموس لذلك، ظهرت "الحركة الوطنية(...) فأخذت تخطو نحو التنظيم وظهرت الأحزاب بدءًا بنجم شمال افريقيا الذي أنشئ في **1926م**، ثم جمعية العلماء المسلمين الجزائريين **سنة 1937م**، وكان امتدادا جديدا لنجم شمال افريقيا، وتحول حركة انتصار الحريات الديموقراطية **سنة1946م**، ثم أحباب البيان والحرية **سنة 1944م**، الذي أصبح الاتحاد الديموقراطي للبيان الجزائري سنة **1945م**"[3] ورغم تعدد التسميات إلا أن الغاية ظلت واحدة وهي التصدي للمشروع الاستعماري الفرنسي، والحفاظ على الهوية الوطنية الجزائرية بمقوماتها الثقافية والدينية واللغوية.

من هنا بدأت ملامح القضية الجزائرية تتشكل من أجل التمهيد لمرحلة جديدة، بوعي عميق "يتصدى به الأهالي للغزو الثقافي الاستعماري الذي اشتدت موجاته"[4] بخاصة وأن المستعمر بأساليبه الخبيثة طمس كل مقومات الثقافة العربية، والاسلامية الجزائرية وقضى على كل مَشَاربها من خلال سَعيه الشَّديد نحو تضييع الهوية الحقيقية للشعب والوصول إلى هدفه الأساسي المتمثل في جعل الجزائر ولاية إقطاعية تابعة لفرنسا.

ثم إن التيار الإصلاحي الذي صَحِبته هذه الحركات الوطنية كان له الدَّور الأساسي في شد الهِمم، وشحن العقول لتحسيسها بإلزامية التّحرر من قيد المُستعمر، فأسهم ذلك بشكل كبير في المساعدة على تحريك الأقلام الجزائرية، وتحفيزها على الكتابة، والتعبير عن آرائها وإسماع صوت الشعب، داخل وخارج الوطن؛ على اعتبار أن "المثقف مناضل

---

(1) مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ط02، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، (د ت)، ص38.
(2) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ط01، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، ص99.
(3) مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة الجزائرية، ص38.
(4) خلف جردات ومحمد رقيبات: القصة القصيرة في الوطن العربي بين الأصالة والمحاكاة، ص233.

مُلتزم بقضايا الجماهير بالدرجة الأولى"[1] وهو الدافع الذي استوجب البحث عن أرضية تحقق ذلك، إذ "أصبحت الصحافة الوطنية بوجهها الإصلاحي قبلة للكلمة- شعرا ونثرا- حين فتحت أبوابها للإنتاج الأدبي مخصصة لذلك أركانا ثابتة، أو دورية، بعناوين مختلفة مثل: المقال الأدبي، معرض آراء الأفكار، القصص الأدبي، فانطلقت فيها المقالة القصصية إلى جانب الحكاية العامة والحكاية الأدبية، والمقالة الصحفية والدينية"[2] وهكذا أصبح للأديب الجزائري أرضية للكتابة والتأليف، يسمع بها صوته للجماهير والعالم.

ومما يجدر الإشارة إليه أيضا؛ أن القصة الجزائرية القصيرة في أول ولادة لها كانت تتناول موضوعات اصلاحية واجتماعية، مرتكزة في ذلك على القصصية في غالب الأحيان دون سائر الأدوات الفنية الأخرى[3] وقبل أن تتبلور وتنضج سيماتها كان يطلق عليها تسمية: "القصة الإصلاحية".[4] بالإضافة إلى أنها كانت مُحددة في نوعين:

أ. المقال القصصي

ب. الصورة القصصية

فإذا كان "المقال القصصي هو البذرة الأولى لبداية القصة فإن الصورة القصصية هي البداية الحقيقية للقصة الجزائرية، وقد نشأت في نفس الوقت مع المقال القصصي وسارت معه واستمرت حتى الاستقلال بينما توقف المقال عند قيام الثورة"[5].

وعلى ذكر (المقال القصصي والصورة القصصية) فلا مَناص من سوق التعريفات التوضيحية لِتِلُكم المصطلحات لكي تكون الرؤية واضحة لدى القارئ.

---

(1) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص10.
(2) ملفوف صلاح الدين: بيبليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة (النشأة والطور)، ص158.
(3) ينظر: خلف الجردات ومحمد رقيبات: القصة القصيرة في الوطن العربي بين الأصالة والمحاكاة، ص236.
(4) شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985م)، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998م، ص48.
(5) عبد الله خ.الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، (د ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، 1983م، ص87.

تقول "**نور سلمان**" في تعريفها **للمقال القصصي:** "عرفت الصحافة العربية المقالة القصصية التي عايشت المقالة الإصلاحية وتبنت فكرة الإصلاحيين، ودافعت عنها بأسلوب خطابي واعظ، أما تعريفها للصورة القصصية فهو أنها سرد ينتهي بخاتمة تضمن وعضا مباشرا وتقليدا، فلم تتحرر من أسلوب المقالة القصصية في السرد التقريري المسترسل، والوعظ التعليمي المباشر، ويمكن اعتبارها نواة بدائية للقصة القصيرة"[1] هذا عن مفهوم المقال القصصي، أما الصورة القصصية، فهي وفقا للدارسين في هذا الشأن فإنه يعبر عن الشكل الأدبي الأكثر قربًا من القصة الأدبية بمفهومها الحديث، بحيث ظهر أول ما ظهر "في كتاب: (الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير) "**لمحمد السعيد الزاهري**"، و أول صورة قصصية ظهرت خلال المرحلة الأولى، هي صورة "عائشة" التي تصدرت مواد ذلك الكتاب"[2] وكانت بمثابة محاولة واعية لتوظيف الشكل السردي في خدمة الأفكار الإصلاحية والاجتماعية.

ومن جملة الكتابات الأدبية التي ظهرت أيضا تزامنا مع هذه الفترة، نجد الأدب الجزائري باللغة الفرنسية وما يشغله من مساحة بين النّتاجات الأدبية الجزائرية باللغة الأم وعلى الرغم من أنه غريب في نفسه ومنفي من موطنه الذي كُتب فيه إلا أنه وجب الإشارة إليه، ولو إيجازًا؛ كونه يشكّل "ظاهرة ازدواج الأدب في الجزائر"[3] وهو بهذا التوصيف يثير مسألة نقدية مهمة لدى الكثيرين، تتمثل في "الصراع بين العربية وهي لغة الجزائريين الوطنية، وبين الفرنسية وهي لغةٌ دخيلة اكتسحت نفوس بعض الجزائريين وتسربت إليهم عن طريق الاستعمار السياسي للجزائر من قبل الفرنسيين"[4] فقد سعت فرنسا بمختلف وسائل التعليم فرنسة الشعب الجزائري وطمس هويته الثقافية واللغوية، عبر

---

[1] نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ط01، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م، ص418.

[2] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، ص145.

[3] عبد الله خ.الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص240.

[4] عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954م)، ط02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م ، ص19.

فرض اللغة الفرنسية لغةً رسمية في الإدارة والتعليم والإعلام، وإقصاء اللغة العربية من الفضاءات الرسمية والاجتماعية، مما أدى إلى انقسام نفسي ولساني داخل المجتمع.

هذا غير أنه لا خلاف بين اثنين بأن الكُتّاب الجزائريين باللغة الوطنية هم الأغلبية المطلقة، وإذا كانت ظروف تاريخية معروفة هي التي أفضت إلى أن يكون فريق من الكتاب الجزائريين كانوا يَدْبجُون أفكارهم باللغات الأجنبية ولا سيما الفرنسية، فإن هذه الظروف زالت وأصبح الجو اللغوي مُلائمًا لجميع الجزائريين لكي يعبروا في أغلبيتهم بلغتهم الوطنية بدون عقدة ولا إشكال.

من وجهة نظر مغايرة، نجد بعض الآراء النقدية تغيّب هذه الازدواجية من حيث اللغة، وتركز بَدلها على المضمون، مُعتبرةً بأن الرّسالة التي يحملها النص السردي هي الأهم، وتبعا لهذا السياق يرون أن القصة الجزائرية القصيرة– وإن كانت قد كُتبت بغير لغتها الأم– فقد أسهمت هي الأخرى في التعبير عن مَكنُونات الشَّعب الجزائري، ومشاكله والتعريف بقضيته والدفاع عنها باللغة الفرنسية، على الساحتين العربية والدولية.

هكذا وجدت القصة الجزائرية القصيرة مُتنفّسًا لها لتنمو "كمشروعِ نوعٍ جديدٍ، يمضي في خُطواته الأولى واعدا متعثرا في الوقت نفسه، دون وعي تام بشروط كتابة هذا اللون الأدبي"[1].

1.2.ج. القصة الجزائرية القصيرة (الظهور الأول) :

إن الحديث عن أول ظهور للقصة الجزائرية يصعب تحديده بصفة دقيقة؛ لأن أغلب النقاد والدارسين الذين تكلموا عنها، اختلفوا فيها. وما سنقوم به نحن الآن، لن يتعدى نطاق العرض لبعض أهم آرائهم.

ذكر "**عمر بن قينة**" في كتابه: (في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما) أن القصة القصيرة ظهرت "–على استحياء– **سنة 1908م** على يد "**محمد بن**

[1] خلف الجردات ومحمد الرقيبات: القصة القصيرة في الوطن العربي بين الاصالة والمحاكاة، ص233.

عبد الرحمان الديسي" من خلال قصته: (المناظرة بين العلم والجهل)، وهي مُحاولة لا يُمكن تشبيهها إلا بحال الصّبي الذي بدأ يتعلم المَشي في أول أيامه"[1] وقد تحدث فيها عن موضوع الجدلية بين العلم والجهل وحكم بينهما بلسان العدل، كشخصيات ثلاثٍ تتحاور لتُحرك أحداث هذه المناظرة الجميلة، والقريبة في شكلها إلى شكل الحكاية والمقالة القصصية الاجتماعية.

هذا غير أن "**أحمد طالب**" له قول آخر في ذلك، إذ يرى أن: "قصة (فرانسوا والرشد) "**لمحمد سعيد الزاهري**"، هي أول محاولة قصصية ظهرت إلى الوجود، نشرتها جريدة الجزائر في عددها الثاني، في العاشر من شهر أوت ألف وتسعمئة وخمسة وعشرون"[2] وهو نفس ما ذهب إليه "**عبد المالك مرتاض**" في فاتحة كتابه: (القصة الجزائرية المعاصرة) بحيث يقول: "شهد الشهر السابع من خمسة وعشرين من هذا القرن ميلاد القصة الجزائرية على يد "**محمد السعيد الزاهري**" الذي نشر في جريدة (الجزائر) محاولة قصصية عنوانها "فرانسوا والرشيد""[3] وتناول فيها موضوع المساوات بين الجزائريين والفرنسين في الجزائر، وبالرغم من أن ما كتبه "من الوجهة الفنية لا ينبغي له أن يرقى إلى مُستوى الكِتابة القصصية بكل ما يحمل اللّفظ من معنى"[4] ورغم ذلك يوجد من البحثين في هذا الشأن من عَدَّها مُحاولة ناجحة في فتح باب التأليف والكتابة في هذا النوع الجديد من الأدب.

من وجهة نظر أخرى، فقد كتبت "**عايدة أديب بامية**"، في دراسة لها لـ: (تطور الأدب القصصي الجزائري**(1925-1967م)** أن "أول قصة منشورة هي قصة:(دمعة على البؤساء) التي نشرتها جريدة (الشهاب) في عدَدَيْها الصّادرين **يومي 18 و28 من**

---

(1) عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما)، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص165.

(2) أحمد الأخضر طالب: الأدب الجزائري الحديث، (د ط)، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2007م، ص9.

(3) عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص07.

(4) عبد المالك مرتاض: صورة المقاومة الوطنية في قصة فرانسوا والرشيد للزاهري، مجلة انسانيات- المجلة الجزائرية في الانثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، م07، ع03، جامعة وهران، جويلية- سبتمبر2003م، ص ص33-54.

شهر أكتوبر عام 1926"[1] وهي قصة كتبها "**علي أبي بكر السلاوي**"، تكلم فيها عن الطَّرِقِيين وعن المُرابِطين في موضوع استغلالهم للدِّين في خدمة مَصالحهم الذاتية وخِداع الشَّعب.

أما "**شريبط أحمد شريبط**" في كتابه: (تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية القصيرة) فقد خصص عدة أوراق بعنوان عريض يتحدث فيه عن "**أحمد رضا حوحو**" رائدا للقصة الجزائرية القصيرة، ثم فصل في الدوافع التي أهَّلته للرِّيادة، وربطها بصدى تجربته بين الباحثين؛ الأمر الذي مَكَّنه من التعبير عن أفكاره "بِعدّة أشكال فنية كالقصة والرواية القصيرة، والمسرحية والمقالة الأدبية، والنقدية، والصحافية، والعزف على بعض الآلات الموسيقية، خُصوصًا آلة البْيَانو، ولكن القصة القصيرة كانت الأثيرة؛ ففيها صوَّر آراءه في موضوعات شتى خُصوصًا موضوع الإصلاح الاجتماعي الذي أولاه اهتماما كبيرا منذ رجوعه إلى الجزائر في بداية عام **1946م** وانتسابه إلى جمعية العلماء المسلمين"[2] بحيث تحدث فيها – أي في القصة القصيرة – عن قضايا المجتمع الجزائري في ظل الاستعمار، مسلطًا الضوء على مظاهر التَّخلف الاجتماعي، والجمود الفكري، والانحرافات الأخلاقية، داعيًا إلى اليقظة والنهضة عبر خطابٍ فني يجمع بين النَّقد والسُّخرية، وبين التصوير الواقعي والنزعة الإصلاحية.

أما "**مخلوف عامر**" فيذهب إلى ربط مسار وِلادة القصة الجزائرية الحقّة بأُدباء المهجر، إذ يرى أنه "لا مانع من الإقرار بأن القصة الجزائرية القصيرة نشأت جنبًا إلى جنبٍ مع القصة التُّونسية على يد "**محمد العريبي**" منذ **1939م**"[3] وأسس لموقفه هذا" بالنظر إلى الظروف الموضوعية، باعتبار أن "**محمد لعريبي**" لم تكن كتاباته مقالات قصصية ولا صُورًا قصصية، بل تجاوزتهما إلى مستوى أكثر نُضجًا"[4]. وهنالك أيضا من

---

(1) عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)- دراسة، تر: محد صقر، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م، ص306. ينظر أيضا : شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، ص48.

(2) شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص60.

(3) مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة الجزائرية القصيرة، ص52.

(4) المرجع نفسه، ص53.

النُّقاد والباحثين من يُرجع أسبقية الرِّيادة لهذا الفن النّثري إلى ""**محمد سعيد الزاهري**" في قصته (عائشة) ضمن المجموعة القصصية: (الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير) وذلك عام **1928م** (...) لأنها قريبة إلى فنِّيات القصة القصيرة وهيكلها عمومًا"[1] وبما أنه لا يسع البحث ذكر كل الآراء لكثرتها سنكتفي بهذا الحد.

إن كل الإسهامات القصصية باختلاف مُستوياتها من جهة الفنية والقصصية "تعتبر محاولات أولى جادة في مسار تاريخ القصة الجزائرية"[2] كذلك يمكن اعتبارها مرآةً صادقة لأولى مراحل التأسيس لهذا الشكل الأدبي، حيث اجتمعت فيه الرغبة في التجريب مع الوعي المبدئي بوظيفة ودور الأدب الهام في المجتمع، رغم ما اعتراها من بساطة في البناء أو مباشَرة في الطرح.

2.2. مسارات التشكل:

أثناء الحديث عن مسار القصة الجزائرية القصيرة على تعاقب فترات تطورها سيحاول البحث تصليت الضوء في هذه الجزئية على أهم الجوانب التي تربطه بموضوع الدراسة: (التجريب في القصة الجزائرية القصيرة).

وبناءً عليه، سيحاول البحث الوقوف عند "كل شكلٍ اتخذته القصة القصيرة، وكل أسلوب اقتربت منه وكل مرحلة تاريخية مرت بها، بل وكل كاتب كبير مارسها– ترك على النوع في عمومه آثارًا لا تنمحي بمرور الزمن"[3] هذا دون أن يغفل عرض الآراء النقدية المُتعلقة بكل مرحلة ليستطيع من خلالها رصد أهم التطورات التي طرأت عليها.

2.2.أ. قبل الاستقلال (القصة القصيرة تتجَنَّدُ مع المقاومة):

---

[1] مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ط02، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، (د ت)، ص46.

[2] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1931- 1976)، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م، ص24.

[3] ينظر: محمد عبيد الله: القصة القصيرة وحديث النهايات، ضمن: ملف فن القصة القصيرة، مجلة فيلاديلفيا الثقافية، ع06 (عدد خاص)، جامعة فيلاديلفيا، الأردن، 2010م، ص49.

ارتبط مسار تطور القصة الجزائرية القصيرة وظروفها في فترة ما قبل الاستقلال بالثورة التحريرية أكثر شيء، "فلما جاء الله بالثورة الجزائرية العظيمة فاندلع أُوَارُها في نوفمبر من سنة أربع وخمسين من هذا القرن وتشتت المثقفون الجزائريون في أصقاع من الأرض (...) أخذوا يقرأون للقوم فيعُزُّ عليهم أن يقرؤوا دون أن يكتبوا لهم، مقابل ذلك عن ثورة التحرير التي كان العالم يرقب مسيرتها خُطوَةً خطوة، ويتابع حركاتها وِجهَةً وجهة"[1] ولما كان لزاما على الجميع النُّهوض والتّصدي للمستعمر، تجنّدت القصة معهم في الصفوف مُعبِّرة عن الأدب في ثوب المُقاومة وأخذت على عاتقها مسؤولية الحديث عن مضمون الثورة وأحداثها الحافلة بقصص المجاهدين والوطن والحرية والمقاومة متجاوزة بذلك كل موضوع خارجًا عن هذا النِّطاق.

فالوضع أصبح "يُطالب بأدبٍ مُلتزم يخدم قضايا المجتمع ويرفض الأدب العابث الذي من شأنه أن يوقظ غرائز الناس بوصف الأدوار الغرامية، والنُّهود الكاعِبة، والسيقان المُدملجة والشِّفاه الكرزية، والأليات الملمومة الراقصة"[2] فالأدب في هذه المرحلة لم يكن مجرد ترف ثقافي، بل كان صوتا و سلاحا فكريا يعبر عن هوية وطن، تسعى لاستعادة كرامته.

ولأن القاص جزء من الواقع الذي يكتب عنه فقد "أصبحت الثورة تفرض نفسها على كتاباته".[3] من هنا ظهر التيار الواقعي بما يعبر عنه من التزام اجتماعي، وانحياز إلى قضايا الإنسان الجزائري المكافح، وتصوير دقيق للتحولات السياسية والاجتماعية التي فرضتها مرحلة الكفاح الوطني ضد الاستعمار، مع سعي واضح إلى استلهام هموم الجماهير وآمالها، وإبراز مآسي الاحتلال وآثاره في نسيج الحياة اليومية ، وقد كان ذلك بفضل مجموعة من كتاب القصة الجزائرية القصيرة الذيناستطاعوا أن يوظفو القصة القصيرة في خدمة الشعب ونصرة القضية الجزائرية نذكر منهم: ""**أبو العيد دود**" و"**عبد**

---

(1) عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص07.
(2) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص11.
(3) أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، ط01، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996م، ص165.

الحميد ابن هدوقة" و"**الطاهر وطار**" و"**الجنيدي خليفة**" و"**عثمان سعدي**"، و"**حنفي بن عيسى**"، و"**محمد خليل**" و"**محمد صالح الصديق**"، وكاتب هذه السطور– أي "**عبد الله ركيبي**"– وغيرهم ممن أسهم بقصصهم في هذا الاتجاه"[1] وذلك من خلال نزعتهم القومية القوية، التي انعكست على قصصهم مغيرة بذلك في مضامين القصة الجزائرية القصيرة وموضوعاتها، بعد اندلاع الثورة لتصبح بهذا وسيلة للتعبير عن الحرية والدفاع عن الأرض والشرف والكبرياء القومي، واقفة في كثير من الأحيان عند شخصية البطل الجزائري الثوري الثائر، واصفة له ولبطولاته، وناقلة لأخباره، ومثمنة لتضحياته.

"ومن الملاحظ أن القصة في هذه المرحلة نالت حظا وافرًا من التَّطور الفني عما سبق"[2] بخاصة وأن دافع الكتابة اضحى موجودا، يساعد على اعطاء فسحةٍ أوسع من ذي قبل أمام القُصَّاص للكتابة والتأليف.

إذن، وقوفًا عند هذه المُتغيرات المساعدة، أخذ الأدباء في المحاولات الجادة لكتاباتهم مع تعدد حوافزها، "فهناك من كتب بدافع ملء الفراغ، للشعور بأن الأدب الجزائري قد خلا من القصة القصيرة (...) وهناك من كتب القصة للتجربة، أو بدافع الحماس للثورة، فأراد أن يسجل أحداثها. لكن هناك من كتب القصة بدافع فني، أي بدافع أدبي يحقق ذاته وهذا النوع هو الذي استطاع أن يساهم في تطور القصة القصيرة الجزائرية" [3] فظهر على الساحة الأدبية فئة من الكتاب يكتبون بِرُؤيا نالت حضّها من العُمق.

وبهذا تعددت الموضوعات القصصية وتنوعت مَشاربها من وحي الواقع المُعاش "فظهرت موضوعات جديدة تتحدث عن الاغتراب وعن الهجرة وعن الحرب والثورة وآثارهما، تصف الجبل وتُدِين الاستعمار، وتُصور مُشاركة المرأة في الثورة والنِّضال، أو تتحدث عن الموظف الجبان وعن خيانة الوطن، وعن الجندي الذي ذاق مرارة

---

(1) عبد الله ركيبي: تطور القصة الجزائرية القصيرة، ضمن: مجلة الآداب، ع10 (عدد خاص)، مشاكل الأدب العربي المعاصر، بيروت، لبنان، أكتوبر1977م، ص101.

(2) أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1931-1976)، ص25.

(3) مصطفى ع. الشافي مصطفى: ملامح من عالمهم القصصي (دراسات في القصة العربية القصيرة)، ط01، منشورات دار الوفاء للدنيا والطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1998م، ص167.

العبودية في الجيش الفرنسي فالتحق بالثورة، أو عن الفلاح الذي سُلبت أرضه فكافح لاستردادها "[1] وبهذا تعددت المواضيع القصصية وتباينت من حيث الأساليب السردية المستخدمة وأصبحت القصة القصيرة سِلاحًا من أسلحة الثورة التي خطّت على إثرها أولى خطوات تطورها نحو الأحسن؛ تتغذى من "دنيا الواقع وسط الدم واللهب"[2] وترصد آمال الشعب ومعاناته تحت وطأة الاستعمار، كما وقفت أيضا على سرد قصص الثائرين والمجاهدين وبطولاتهم وتضحياتهم، من أجل تحرير الوطن وطرد الاحتلال.

2.2.أ-1. القصة الجزائرية القصيرة المكتوبة بالفرنسية:

حظيت القصة الجزائرية القصيرة المكتوبة باللغة الفرنسية بدورها، اهتماما لافتا في هذه الفترة، بفضل التزامها "بالقضايا الوطنية، ومشاكل الشعب، وما عاناه الأنسان الجزائري من عذاب وشقاء من المستعمر، كما سايرت نضال الإنسان العادي البسيط من أجل الحرية والكرامة، فكان هذا الالتزام مع قيام الثورة واستمرارها"[3] وبهذا أصبحت لغة المستعمر سلاحا يستعمل ضده، يناقش ويعرض لمواضيع وطنية وقومية تنادي بالحريات بلسان فرنسي وروح مُشَبَّعة بالفكر العربي.

من بين الأسماء البارزة التي عنيت بهذه الكتابات القصصية الجزائرية الناطقة باللغة الفرنسية نجد: "**كاتب ياسين**" ، "**مولود معمري**"، "**مولود فرعون**"، "**محمود ديب**"، "**آسيا جبار**" وآخرون. هذا، ويرى "**عبد الله ركيبي**" أن هذا الصنف من القصة الجزائرية المكتوبة بلغة أجنبية، إنما هو "أدب مَرحلي"[4] بحيث إن وجوده ارتبط بفترة معينة فقط.

---

(1) عبد الله ركيبي: تطور القصة الجزائرية القصيرة، ص101.
(2) عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، (د ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص186.
(3) أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1931-1976)، ص26.
(4) عبد الله ركيبي: تطور القصة الجزائرية القصيرة، ص102.

من جهة أخرى يرى "**أحمد طالب**" تعليقا وتعقيبا على تطور القصة الجزائرية في فترة ما قبل الاستقلال أنها راحت "ضحية الانفعال السريع، والكتابة بغير رصد من الموهبة"[1] ومقصده من هذا أن عمل الكاتب فيها كان شبيه بعمل المؤرخ الذي يدون التاريخ بأسلوب تسجيلي مباشر، قائم في أغلبه على الوصف الخارجي والحوار، ما من شأنه أن " يشل الأحداث، ويفقدها الحرارة والتأثير".[2]

2.2. ب. القصة الجزائرية تحتفل بالاستقلال:

"استقلت الجزائر بعد سنوات طويلة من الكفاح المسلح، وعاد المجاهدون واللاجئون والمهاجرون إلى مُدنهم وقثراهم، وكان أول ما فكرت فيه جماهير الشعب الجزائري هو المستقبل"[3] أما الدولة الجزائرية المستقلة فقد كانت تركز على كيفية إعادة تشييد دولة جديدة تقوم على إصلاح كل ما أفسده الاستعمار طيلة قرن وربع القرن من الزمن.

بالحديث عن الأدب في هذه الفترة، نجد العديد من الأقلام الحاضرة، وبخاصة في مجال القص "أمثال "**الركيبي**" و"**الجنيدي**" و"**وطار**" و"**دودو**"، وغيرهم"[4] هذه الفترة التي كان فيها "الكاتب يحتل وضعا وسطا بين (الشعب الشاعر والجيش الحاكم"[5] وموقعه هذا هو الذي مَكَّنه من عَكس الصُّورة الاجتماعية التي تربط بين الشعب الطيب الذي يحلم بمستقبل زاهر ويقف مستعدا لكل عمل من شأنه تغيير الأوضاع الاجتماعية، والجيش الذي كثيرا ما يتولى الحكم في بلدان العالم الثالث.

أيضا، إذا كانت الحكومة قد بدأت تهتم منذ فجر الاستقلال بالمشاكل الاجتماعية للشعب فإن الكُتّاب الجزائريون – ومنهم القُصَّاص– قد شرعوا بدورهم في التّعامُل مع الثورة تعاملاً جديدا يتماشى والمرحلة الراهنة، لأن التّحول الحاصل على مستوى الحياة

---

(1) أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1931-1976)، ص87.
(2) المرجع نفسه، ص92.
(3) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص09.
(4) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص103.
(5) المرجع نفسه، ص10.

العامة بعد الاستقلال مسَّ جميع جوانبها، وأثَر بالمقابل على تطورات الحياة الثقافية والأدبية الجزائرية، والتي يمكن أن تُقسم على مرحلتين بارزتين:

2.2. ب-1. المرحلة الأولى: (بعد الاستقلال مباشرة):

إن أكثر ما يميز هذه المرحلة هو احتفاؤها بأدباء مُخضرمين عاشوا وكتبوا عن الثورة وما بعدها (الاستقلال) بحماس شديد وبازدواجية جامعة، تربط بين الجهاد والمقاومة، وبين الانتصار وفرحته، بخاصة وأن الثورة "ليست (...) شِعارًا يُرفع بل هي حقيقة أثبتتها الأحداث في ميدان المعركة وشعَر بها المُجاهد وهو في مُواجهة العدو"[1] فكل هذا ساعد على الدفع بعجلة الأدب الجزائري نحو أفضل ما كانت عليه سابقًا بخاصة منه ما يتعلق بالفنون النثرية كالقصة القصيرة.

"ولسنا نريد بالوقوف عند هذه الفنون النثرية إلا شيئا واحدا وهو اثبات أن فنون القصة (...) لم تُخلق من العَدم، وأنها تأثرت قليلا أو كثيرا بما وُجد منها قبل الاستقلال"[2]، لأنها تكونت من رحم الثورة التي تعد جزءا من حياة الأدباء والمبدعين الجزائريين الذين اختاروا القصة القصيرة وسيلة ليعبروا بها عن تاريخ الجزائر الحافل بالبطولات بكل صدق وأمانة.

وعلى الرغم من أن الشعب الجزائري قد تجاوز مرحلة الاستعمار إلى نيل الحرية والاستقلال **سنة 1962م**، إلا أن القُصَّاص الذين شهدوا المرحلتين بقيت كتاباتهم في أغلبها مُتعلقة بقضايا سابقة تتحدث عن فترة ما قبل الاستقلال "والتي تتمثل في الحرية والمحافظة على الشخصية الوطنية، والعُروبة، وما إليها من القضايا التي كانت تشغل بال المواطن الجزائري"[3] وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الثَّمن الذي دفعته الجزائر مقابل الحرية، ثمن غالٍ يستحيل على الأقلام القصصية تجاوزه هكذا، بمجرد نيل الاستقلال.

---

(1) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص15.
(2) المرجع نفسه، ص118.
(3) نفسه، ص11.

وحتى يكون البحث أكثر وضوحا في الحديث عن هذه المرحلة، وجب الإشارة –من باب الأمانة العلمية– إلى أن هناك كثير من الأسماء في هذه الفترة كانت معروفة بكتاباتها القصصية فيما سبق، اندثرت حمَاستُهم وتوقفوا عن الكتابة والتأليف بدعوى انعدام الحافز بعد أن "كانوا في أثناء الثورة التحريرية يَعُدون الكتابة أداةً من أدوات النِّضال والمُقاومة والقتال التي تواجه قوات العدو المتطورة (...) ويستثنى من هذه الملاحظة هؤلاء الأدباء: "**عبد الحميد ابن هدوقة**"، و"**أبو العيد دودو**" و "**الطاهر وطار**" الذين كتبوا قصصا عديدة من وحي الحياة، ولكنهم سرعان ما قل إنتاجهم في مجال القصة القصيرة– وبشكل ملحوظ– بعد سنة".[1]

يرجع بعض الدارسين انصراف هؤلاء الأدباء عن الكتابة الأدبية في هذه الفترة، إلى عدة أسباب تتباين من شخص لآخر أغلبها تعود إلى استغرق (هؤلاء الأدباء الذين توقفوا عن الكتابة) في مسؤولياتهم في مجال التعليم، سواءً الجامعي أو الثانوي. كما انشغل بعضهم الآخر بمتابعة دراساتهم العليا وتحضير الشهادات الجامعية، أو بالبحث عن سُبل العيش وتأمين الرزق. أما البعض الآخر فقد غادر البلاد مباشرة عقب الاستقلال الوطني لأسباب خاصة.

2.2. ب–2. المرحلة الثانية: (تشييد الدولة المستقلة):

شهد العقدان التاليان للاستقلال تحولات عميقة مست جميع مناحي الحياة في البلاد بحيث "انتعشت كل أنشطة الحياة وبدأ يظهر نوع من الاستقرار السياسي والاجتماعي وتحققت خلال هذه السنوات **(1968–1972)** عدة مُنجزات اقتصادية واجتماعية كتأميم الثروات الطبيعية وظهور الثورة الزراعية، وإنشاء المصانع الضخمة ومد وسائل النقل والاتصال وانتشار التعليم والطب المجاني وغيرها مما يشبه أن يكون إطارًا للثروات

[1] عطى الله الناصر: الأدب الجزائري خلال فترة السبعينات من القرن العشرين، مجلة دراسات لسانية، م02، ع08، مخبر الدراسات اللسانية النظرية والتطبيقية العربية والعامة- البليدة2، الجزائر، مارس2018م، ص ص251-252.

الثلاث الصناعية والزراعية والثقافية".[1] لقد ساعدت هذه التغيرات بشكل كبير في انتعاش المشهد الثقافي الجزائري وإعادة إحياء حركيته من جديد، بحيث تمثلت مظاهره في:

_ **ظهور الصُّحف والمجالات:** بخاصةً وأن الساحة الثقافية الجزائرية آنذاك شهدت ازدهاراً ملحوظاً للصحف والمجلات الأدبية، مثل مجلة "آمال" التي مزجت في منشوراتها الأدبية بين إبداعات الجيل الجديد من الشّباب الواعد وإسهامات جيل الثورة، إضافةً إلى ذلك، أدّت جريدة "الشعب" دوراً بارزاً في استكشاف وإبراز الطاقات الأدبية الصَّاعدة "خصوصا في فن القصة القصيرة "دروب القصة القصيرة" الذي كان يحرره الأديب "**الطاهر وطار**""[2] بحيث كان يظم نماذج منتقاة من القصص القصيرة التي كتبها أدباء وأسماء أدبية جديدة وواعدة على الساحة الأدبية الجزائرية؛ هذه الأسماء التي بدأت تميل إلى التجريب والانفتاح على تقنيات جديدة مستلهمة من التيارات الأدبية العالمية، مع احتفاظها بخصوصية محلية واضحة تعكس هموم الإنسان الجزائري وطموحاته.

_ **عودة الأدباء الجزائريين الذين إضطرتهم الظروف إلى مغادرة أرض الوطن قسراً.** من بين ابرز هؤلا الأدباء نذكر: "**محمد مصايف**"، "**عبد الله الركيبي**"، "**عبد الحميد بن هدوقة**"، "**أبو القاسم سعد الله**"، "**الجنيدي خليفة**"، "**أبو العيد دودو**" ،"**الطاهر وطار**" "**محمد الصالح باوية**" و "**عبدالله شريط**".

_ **البعثات التعليمية:** ونخص بالذكر هنا هؤلاء المثقفين الذين أوفدتهم الجزائر للعمل عندها في إطار التعاون بينها وبين والبلدان العربية الاخرى أمثال: "**عمر الدسوقي**"، "**عبد الواحد وافي**"، "**شكري فيصل**"، "**سعدي يوسف**"، "**محمد شكري عياد**".

تماشيا مع هذا السياق وابتداءً منه، ارتسم الوجه الجديد لفن القصة الجزائرية القصيرة، وبخاصة منها ما كان مرتبطا بالتجديد على مستوى الموضوعات التي أصبحت تتحدث عن الشعب الجزائري وكيف أنه "استطاع بعد مُرور سنوات قلائل أن يتحرر من

---

[1] عطى الله الناصر: الأدب الجزائري خلال فترة السبعينات من القرن العشرين، ص ص252-253.
[2] المرجع نفسه، ص253.

الجو النفسي والحضاري الذي كان يعيشه أثناء الثورة وبعدها، لينصرف في آخر الأمر إلى الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية التي كان يُعاني منها"[1] والمتتبع لفن القصة القصيرة لهذه الفترة بالذات، سوف يلحظ الفارق الكبير بين ما كانت عليه القصة الجزائرية القصيرة في أثناء الثورة وما يليها بعقدين من الزمن، وبين ما أصبحت عليه بداية من مطلع السبعينات، ذلك أن "العديد من الباحثين يَعُدُّون بداية السبعينات هي بداية المرحلة الأدبية الجديدة للكُتَّاب الشباب أو جيل هذه المرحلة من الأدباء الذين (...) يحاولون التجديد سواء في الموضوع أو الشكل، وكذلك في الرؤية والنظر إلى الواقع".[2] لاسيما و أنها كانت مرحلة تتسم بتغييرات اجتماعية وسياسية عميقة، ألزمت الأدب أن يُواكب هذه التحولات الجديدة بعينٍ نقدية و رؤية فنية أكثر نضجا وجرأة.

وخلال التَّمعُّن في نتاجات هؤلاء نجد أنهم ينقسمون في أساليبهم السردية واهتماماتهم الفنية إلى "نوعان أساسيان من القصة القصيرة .. في الأدب القصصي الجزائري، هما القصة التقليدية (الأصولية)، (...) والقصة التجريبية، وهي أحدث شكل قصصي في الأدب الجزائري المعاصر، إذ تعود بدايات ظهورها إلى السنوات الأولى من العقد السابع لهذا القرن (**1972-1975**"[3] بخاصة وأنها احتفت بظهور أقلام شابة جديدة أمثال ""**جروة علاوة وهبي**" و"**حرز الله محمد الصالح**" و"**الأعرج واسيني**" و"**محمد الأمين الزاوي**" و"**عبد العزيز بوشفيرات**" و"**عبد الحميد بورايو**"[4] هذا إضافة إلى آخرين كُثر، تزامن ظهورهم مع هذه الفترة "أمثال "**بلحسن**"، "**علاوة وهبي**" و"**العيد بن عروس**" و"**الجلالي خلاص**" و"**مصطفى فاسي**" و"**أحمد منور**" و"**مرزاق بقطاش**" وغيرهم ممن ظهروا في السنوات الأخيرة فقط، ولم يسبق لهم أن كتبوا في الثورة المُسلحة أو قبلها".[5] إن هذه الكوكبة الجديدة من القُصَّاص قد جسدت تحولا نوعيا في مسار القصة القصيرة الجزائرية

---

(1) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص121.
(2) عطى الله الناصر: الأدب الجزائري خلال فترة السبعينات من القرن العشرين، ص255.
(3) شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، ص39.
(4) المرجع نفسه، ص41.
(5) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص122.

حيث حملت كتاباتهم سمات الطموح إلى تجاوز القوالب التقليدية، والانفتاح على آفاق جديدة من الكتابة، كما اتسمت أعمالهم أيضا بالجرأة في تناول الموضوعات الوجودية والاجتماعية والسياسية.

"ويجدر بنا أن نلفت الانتباه إلى أن ملامح هذا الشكل لا تزال في بدايتها ولم تتجاوز إطار التجارب الفردية، كما أن النقد الأدبي لا يزال مُحجما عن دراسة نصوصها".[1]

بالحديث عن الموضوعات التي كان يتناولها الكتاب والمبدعين الجزائريين في هذه الفترة فقد كان أكثر ما يشغل هؤلاء وينعكس على مواضيع قصصهم التي يكتبونها هو "قضايا الجوع والمرض والثقافة، والديموقراطية، والسكن، والمواصلات والمرأة والتخلف والظلم عبر العالم، والبيروقراطية"[2] بحيث كانت هذه المواضيع الأكثر تأثيرا في نفوسهم والأقرب إلى التعبير عن واقعهم.

وتبعًا لهذا السِّياق، تغيرت أيضا اللغة الفنية "فلم يعد هؤلاء الكُتَّاب يهتمون اليوم باللغة في ذاتها، بل بما تقدمه هذه اللغة من دلالات رمزية موحية مناسبة، على أن أسلوب هؤلاء الكتاب ليس واحدا في جميع أعمالهم، بل يختلف من كاتب لآخر، ومن عمل أدبي لآخر"[3] وهو ما لم تكن عليه القصة الجزائرية القصيرة من قبل.

وبهذا التحسن تباينت التوجهات وتعدَّدَت أنماط الكتابة القصصية وأصبح القصاصون الجزائريون لا يكتبون بأسلوب واحد فحدثت الطفرة و "ظهر البَوْن الشَّاسع بين أسلوب الجيل الماضي وأسلوب هذا الجيل"[4] الذي أعطى لنفسه مِساحةَ إبداع أوسع في اختيار الموضوعات والأشكال السَّردية مما كانت عليه الحال فيما سبق، فتنوعت كتاباتهم وتعددت رؤاهم، وأصبح للسَّاحة الجزائرية أسماء فنية واعدة وجديدة في كتابة القصة القصيرة التجريبية و إن كانت في أولى خطوات نُضُوجِها.

---

[1] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، ص45.
[2] محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص123.
[3] المرجع نفسه، ص121.
[4] نفسه، الصفحة نفسها.

2.2.ج. القصة الجزائرية القصيرة في فترة العشرية السوداء:

"شكل واقع الجزائر فترة التسعينات منعرجا حاسما وحرجا في تاريخ الجزائر الحديث فأطلق على عقد التسعينات عدة تسميات منها: (العشرية السوداء، سنين الجمر، الحرب القذرة، عشرية الارهاب..."[1] وكلها تسميات كفيلة بالتعبير عن مدا تفاقم الوضع وسلبيته.

ولأن البحث في إثر الحديث عن هذه الفترة وجب عليه أن يستعرض بِداياتها.

"كل شيء بدأ في **19سبتمبر 1988م** عندما ألقى "**الشاذلي بن جديد**" خطابا انتقد فيه بنقد لاذع حزب جبهة التحرير الوطني، وحمَّل رجال الدولة مسؤولية تضييع الجزائر ودعا الشعب الجزائري للدفاع عن نفسه".[2] تلقى الشعب الجزائري هذه الرسالة و راح يقلبها ويفسرها كل بحسب فهمه وتصوراته الخاصة محاولا فك شفرات ما يرمي إليه قائلها.

في **(4أكتوبر 1988م)** بدأ نفر من الشَّباب يتجمهرون في شوارع بعض الأماكن في الجزائر العاصمة ثم امتد هذا التجمهر ليشمل بعض مناطق و ولايات الوطن. لم يكن سبب هذه التجمعات واضحا في بدايته، وهو ما فتح مجالا للرأي والرأي الآخر "وتضاربت الرؤى في تفسير الظاهرة فمنهم من وصفها بـ: (مظاهرات الخبز) (...) وهناك من اعتبر الأحداث تعبيرا شعبيا عفويًا عن سُوء الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية بِدليل أن المُظاهرات لم تحمل أي مَطالب سياسية واضحة، وأن أحداث العُنف مسَّت كل الجِهات السِّياسية والإدارية وحتى الأمنية، أما "**مرزاق بقطاش**" فيرى أن الأحداث انتفاضة شعبية ضد السُّلطة وأسبابها ودوافعها فإن الشعب هبَّ ليقول كلمته ويُعلن رفضه لمُحتكري الرأي الواحد"[3] ونتيجةً لذلك نَشب صِراعٌ حاد بين الشَّعب وبين أجهزة الدولة وسقطت أرواح كثيرة بسبب ذلك، وانتشر الخراب يستهدف أملاك الدولة من قِبل جماعات مَجهولة، ولأجل الحد من هذا جاء الرَّد من طرف الدولة الجزائرية "في **ثالث يوم** من المُظاهرات

---

[1] نسيم حرار: أدباء الجزائر (مبدعو التسعينات الأكثر حظوة بالدراسات الجامعية)، ط01، إي كتب- شركة بريطانية للطباعة والنشر والتوزيع، ماي 2018م، ص19.

[2] يحي أبو زكريا: الحركة الإسلامية المسلحة في الجزائر(1978-1993م)، ط01، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، 1993م، ص53.

[3] نسيم حرار: أدباء الجزائر (مبدعو التسعينات الأكثر حظوة بالدراسات الجامعية)، ص21.

(6أكتوبر1988م) لتشهد أمسية ذلك اليوم عملية لم تُكشف تفاصيلها حتى يومنا هذا".[1] تسارعت الأحداث بعدها وتداخلت بتعقيداتها وغُموض مُجرياتها، ودخلت البلاد في عدة أزمات سياسية واقتصادية جعلت الشَّعب يدخل في إضرابات شاملة، والدولة تُعلن حالة الطوارئ لأكثر من مرة، وتوالت التفصيل وتراكمت حتى تاريخ **29جوان 1992م**، أين اغتيل "**محمد بوضياف**" خلال تجمع أقامه بعنابة، لتدخل من حينها البلاد في بداية طريق مُظلم وعامرٍ بالدَّموية، بسبب ذلك شهدت الجزائر فترة مأساوية يعجز اللسان عن وصفها[2] فبقدر تأزم هذه المرحلة بقدر ما كان الانعكاس جليا على النفوس البشرية المبدعة بخاصة وأنها "مرحلة لا يزال جزءا منها غامضًا أو غير مفهوم، لخصه الصِّراع بين السُّلطة والجماعات الإسلاماوية وربما أطراف أخرى"[3] لم يكتب التاريخ عنها شيئا وبقيت هذه الفترة فيها من الثغرات مالا يعلم به إلا الله سبحانه وتعالى، ونتيجة لهذا اتَّجَه الأدب إلى التعبير عن الواقع بنمط مغاير، فظهر ما يسمى بأدب الأزمة "بمعالمه الفنية والفكرية يحاول أن يرصد التراكمات التي عرفتها الفترة ومحاولا أن يعكس أيضا أثر هذه التحولات في المجتمع الجزائري بأقلام أدباء هذا الوطن"[4] بحيث إنه حاول أن يُعبر عن وعي جديد يَصف حال البلاد والعباد طيلة عشر سنوات دامِيةٍ مليئة بالألم والدم والخوف.

فلما استفحل هذا الوضع، فضّل الكثير من نُخبة المثقفين والمبدعين خيار الهِجرة على البقاء في ظل الضغوطات التي كانت تُمارس ضِدَّهم، لأجل البحث عن مكان آمن يحفظ لهم أرواحهم، ويمكنهم من الكتابة بسلام، هذا غير أن البعض الآخر منهم اختار البقاء مع التزام الصَّمت، وبالرغم من هذا إلا أنه يوجد هناك من المُثقفين والمبدعين من تعرض للقتل أو دَفعَته عدم قُدرته على تقبل الأوضاع إلى الانتحار.[5] يقول "**جيلالي**

---

(1) نسيم حرار: أدباء الجزائر (مبدعو التسعينات الأكثر حظوة بالدراسات الجامعية)، ط01، إي كتب- شركة بريطانية للطباعة والنشر والتوزيع، ماي 2018م، ص21.

(2) ينظر: نسيم حرار: أدباء الجزائر (مبدعو التسعينات الأكثر حظوة بالدراسات الجامعية)، ص ص23

(3) مليكة ضاوي: تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995-2005م)- دراسة موضوعتيه فينة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، 2015/2014م، ص(ب).

(4) نسيم حرار: أدباء الجزائر(مبدعو التسعينات الأكثر حظوة بالدراسات الجامعية)، ص19.

(5) ينظر: الجيلالي خلاص، ألَق النجوم الشتوي (مقالات في الأدب والسياسة)، (د ط)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011م، ص 27.

خلاص" عن هذه المأساة المُحزنة: "فليذكروا أن صَحافي وكالة الأنباء الجزائرية "**بن مشيش**" قُتل يوم **10 أكتوبر 1988م** وأن الشاعر "**بوخالفة**" انتحر يوم **25 أكتوبر 1988م** (معذرة أنا أعتبر الانتحار تعبيرًا مأساويًا عن رفض الواقع) (...) ثم إن بداية **سنة 1988م** كانت فاجعةً بالنسبة للوسط الثقافي، ولقد انتحر "**صالح زايد**" أحد المُفكرين الجزائريين النُّزهاء والقاصة الشَّاعرة "**صفية كتو**")."[1] وكل ذلك بسبب رفضهم لما آلت إليه حال البلاد، وعدم قدرتهم على تقبُّل الواقع المأساوي المرير.

كذلك من بين الأدباء/المبدعين الذين شهدوا أحداث هذه الظروف و"عاشوا أزمة هوية حقيقية نتيجة الأزمة الجزائرية وقد استهدفتهم الجماعات المسلحة بشكل علني: "**الطاهر وطار**"، "**جيلالي خلاص**"، "**مخلوف عامر**"، "**مرزاق بقطاش**" ..الخ، وبعضهم أيضا عاش تمردا فكريا ضد مؤسسات الدولة والجماعات المسلحة مثل: "**عيسى لحيلح**" ولأن هذه الطبقة كانت تُبدع وتنظم تعبيرا عن الوجود الانساني، كما أن أدباء التَّسعينات منهم من بدأ مَساره الأدبي قبل الفترة أمثال:("**واسيني الأعرج**"، "**الطاهر وطار**"، "**أحلام مستغانمي**"، "**رشيد بوجدرة**"، "**عبد الله حمادي**"، "**عاشور فني**"..)، ومنهم من بدأ مساره الأدبي خلال فترة التسعينات فقط أمثال:("**بشير مفتي**"، "**عيسى لحيلح**"، "**زهرة ديك**"، "**احميدة العياشي**"، "**عزالدين جلاوجي**"، "**فضيلة الفاروق**"، "**يوسف أوغليسي**"، "**عبد الله العشي**"، "**عبدالقادر حميد**".."[2] هذا إضافة إلى غيرهم من الأدباء/المبدعين القُصَّاص منهم والروائيين الذين حاولوا أن يُعبروا عن واقع المأساة التِّسعينية وما حملته في طياتها من اضطرابات تَمسُّ بوحدة الشعب الجزائري وتماسكه، كل حسب تجربته الخاصة ورؤيته المتفردة.

---

[1] الجيلالي خلاص، ألَق النجوم الشتوي (مقالات في الأدب والسياسة)، (د ط)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر 2011م، ص 27.

[2] نسيم حرار: أدباء الجزائر (مبدعو التسعينات الأكثر حظوة بالدراسات الجامعية)، ص09.

فمثل هذا التراكم الكبير والمكثف من الأحداث الحزينة والمأساوية، وإن كان يتسم بالسِّلبية أكثر من أي شيء آخر، فهو في شِقِّه المُغاير يعتبر سببا قويا ودافعا إيجابيا فاعلاً، منح القصة القصيرة نفَسًا جديدا نحو التطور؛ بخاصة وأن كل الأقلام القصصية في هذه الفترة كانت تحت الضَّغط ما ألزمها نحو منحى التَّجريب لابتكار طرائق وأساليب كتابة جديدة، فتولدت عن هذا قصصا تجريبية أكثر وضوحا وتوظيفا لأساليب سردية تتناسب مع خصوصية المرحلة وأحداثها المعقدة مثل الأسطورة والرمز والتكثيف والتمثيل والإيحاء وتعدد الأصوات.. وغيرها من تقنيات السرد المبتكرة؛ تحمل أفكار الأدباء، وتعبر عن واقعهم دون أن تقحمهم في سِكَّة الخطر، وفي الوقت ذاته تدفع بالقصة الجزائرية القصيرة إلى خطوة أخرى نحو التطور في ظل هذه المعايير الجديدة التي أعادت تعريف القصة الجزائرية القصيرة بوصفها فضاء للتفكير الإبداعي الحر.

3.2 القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة:

لقد شهدت القصة الجزائرية القصيرة في الأعوام القليلة الأخيرة من الفترة الحالية (المعاصرة) تطورا بارزا من حيث التنوع في الأساليب الفنية والتقنيات السردية بحيث أصبحت أكثر انطلاقًا واستيعابًا للأشكال الأدبية المعاصرة، وأكثر جرأة وثراءً في تناول القضايا المطروحة، علاوةً على ذلك، فإن ملامح التجديد فيها "لم تقتصر فقط على تغيير المواضيع وجعلها أكثر جرأة؛ بل إن اختلاف الطَّرح قد أسَّس لِفكرةٍ جديدة مَفادها التَّعبير عن حال الفرد وما يختلجه؛ من خلال كسر الطابوهات والولوج إلى المُحرَّم لبناء فكر قائم على حرية البوح".[1] لقد أدى بها هذا التغيير الجوهري إلى اتباع مسار مُغاير تماما عمَّا كانت عليه سابقا، حيث أصبحت:

_من حيث المحتوى والمواضيع: لم تعد القصة القصيرة مقتصرة على المواضيع التقليدية مثل الثورة التحريرية أو الصراعات الاجتماعية، بل توسعت لتشمل قضايا

[1] جمعة مصاص: القصة الجزائرية القصيرة ومسارات التجديد، مجلة فصل الخطاب ، م13، ع01، مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر- جامعة ابن خلدون- تيارت، الجزائر، مارس2024م، ص397.

معاصرة مثل الهجرة غير الشرعية، البطالة، الهوية الثقافية، التطرف الديني، والعولمة. على سبيل المثال، قصة: (العبور) للكاتب "**واسيني الأعرج**"؛ تتناول هذه القصة موضوع الهجرة غير الشرعية من خلال شخصية شاب جزائري يحلم بالوصول إلى أوروبا، مما يعكس معاناة الشباب الجزائري في البحث عن مستقبل أفضل، كما تم التطرق إلى مواضيع أكثر شخصية مثل العلاقات الإنسانية، الصراعات النفسية، والبحث عن الذات. في قصة "ظِل امرأة" للكاتبة "**أحلام مستغانمي**" مثلا؛ نجد أن الكاتبة قد ركزت على الصِّراعات الداخلية للشخصية الأنثوية في المجتمع الذكوري، وهو أحد صور الكتابة القصصية التي تعكس تحديات المرأة الجزائرية.

_من حيث الشكل الفني والتقنيات السردية: أصبح القاص الجزائري أكثر ميلًا لتجريب أشكال سردية جديدة، مثل السرد غير الخطي، استخدام تيار الوعي، واللعب بالزمن والمكان لخلق تأثيرات درامية وفنية، على سبيل المثال؛ في قصة "ذاكرة الماء" للكاتب "**رضا حوحو**"، استخدم الأديب في قصته هذه تقنية السرد غير الخطي حيث تتداخل الأزمنة بين الماضي والحاضر لتقديم رؤية شاملة لتجربة الشخصية.

كما تميزت القصة القصيرة المعاصرة باستخدام لغة غنية ومتنوعة، حيث تمزج بين الفصحى والعامية، وأحيانًا الفرنسية، لتعكس التنوع الثقافي واللغوي في المجتمع الجزائري. في قصة "الليل الطويل" للكاتب "**محمد ديب**" مثلا، نجد هذا المزج اللغوي الذي يعكس الثراء المتباين لتعدد الثقافات في الجزائر.

_من حيث التفاعل مع التكنولوجيا: مع انتشار الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، بدأت القصة الجزائرية القصيرة تظهر في الفضاء الرقمي، سواء عبر المدونات أو المنصات الأدبية الإلكترونية، مما سمح بوصول أوسع للجمهور. كما بدأ بعض الكتّاب في استكشاف أشكال جديدة من القصص التي تعتمد على التفاعل مع القارئ، مثل القصص التي تقدم خيارات متعددة للنهاية، أو تلك التي تستخدم الوسائط المتعددة. مثل ما ورد في قصة (الطريق إلى برلين) للكاتب "**سليم بركات**"، أين نجد

استخدامه للصور والفيديوهات المُصاحبة للنص، مما يعكس تأثير التكنولوجيا على الأدب.

_من حيث الانتشار والتلقي: بدأت بعض القِصَصِ القصيرة الجزائرية تُترجم إلى لغات أجنبية، مما أسهم في تعريف العالم بالأدب الجزائري المعاصر. على سبيل المثال تم ترجمة العديد من قصص "**الطاهر وطار**" إلى الفرنسية والإنجليزية، مما سمح بوصولها إلى جمهور أوسع. كما أصبحت القصة الجزائرية القصيرة حاضرة في المهرجانات الأدبية الدولية، مما أعطى الكتّاب فرصة للتفاعل مع أدباء من مختلف الثقافات، كما هو الحال في مهرجان "أدب البحر الأبيض المتوسط" الذي تم تنظيمه في إيطاليا؛ وفيه تم تقديم أعمال كتّاب جزائريين مثل "**كاتب ياسين**"، الدَّاعي الذي أسهم في تعزيز الحوار الثقافي بين الجزائر والعالم.

تأثر الكُتّاب الجزائريون المعاصرون كثيرا بهذا التغيير، وقد انعكس ذلك بشكل كبير في كتاباتهم من خلال محاولاتهم استيعاب وتوظيف تقنيات الكتابة الجديدة، والانفتاح على العالم وعلى قضايا الإنسان، في ظل العولمة والتكنولوجيا والاضطرابات الاجتماعية والنفسية المعاصرة، ولعل من أبرز هؤلاء الكتاب الذين اتَّبعوا خط المُغايرة في كتابة القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة: ""**بشير مفتي**"، "**علاوة كوسة**"، "**السعيد بوطاجين**" "**نسيمة بوصلاح**"، "**وافية بن مسعود**"، "**لامية بلخضر**"، "**عزالدين جلاوجي**"، "**عمارة لخوص**"، وغيرهم كثيرون ممن تجاوزوا طابع الرَّتابة الروائية بكسر الطابوهات ومُحادثة الممنوع عبر انتهاج تكتيك جديد"[1] أسهم وبشكل كبير في تحرير الخطاب السردي من قيود التقريرية والمباشرة، ومنحه أبعادًا رمزية وتأويلية رحبة، مكنت القصة الجزائرية القصيرة من الدُّخول في حوار عميق مع تحولات الذات والواقع، وجعلتها أكثر قدرة على التعبير عن تعقيدات العصر ومآزق الإنسان الحديث، من خلال طرائق فنية تتزاوج بين التجريب السردي والوعي النقدي العميق بالتحولات الاجتماعية والوجودية الكبرى.

[1] جمعة مصاص: القصة الجزائرية القصيرة ومسارات التجديد، ص394.

وبناءً على ذلك يَعتبر الناقد المصري "**محمد عبيد**" **الله** "عالم اليوم، عالما قصصي بامتياز، فهو عالم الحالات، والتمزقات، والتَّكسرات، عالم (الاستِحاش)، وعُزلة الفرد وتمزُّق الجماعات والهُويات، وكلها من الأمور الأساسية رُؤيَويًا في نوع القصة القصيرة"[1] بحيث إنها تساعد في خلق مسار جديد يستوقف القراء بمضامينه التي تحاكي الأفق المفتوح لأحداث العالم ومتغيراته المتسارعة بعيدا عن كل الأشكال التقليدية القديمة.

وعليه، فأي حديث عن نهاية أو تراجع هذا النوع الأدبي (القصة القصيرة) فهو غير متوقع إطلاقا بخاصة وأن كل ما يتعلق بها إنتاجا واستهلاكا أضحى يُسجِّل حضورًا كبيرا وواسعا على كل المستويات.

ثم إن مثل هذا النوع من الأنواع الأدبية، لو لم يكن له المكانة المَرمُوقة، والتأثير الفعال على النُّفوس المُحبة للقراءة، ما استطاع استقطاب الكثير من الأقلام السيالة "وللتمثيل أشير إلى إحصائيات أوردها الباحث المصري "**محمد مصطفى سليم**"، تفيد أن عدد الكتّاب الذين نشروا مجموعات قصصية في الربع الأخير من القرن العشرين بلغ **(1077 كاتبا)**، ومجموع انتاجاتهم يتجاوز خمسة آلاف مجموعة، في المدة نفسها، وهذا مثال من **مصر** وحدها"[2] فكيف القول إذا أخذنا احصائيات العالم العربي ككل بما فيهم الجزائر.

الأرقام بالتأكيد ستكون أصدق برهان على مدا مقروئية وحضور هذا النوع من الأدب في فلك الأنواع الأدبية السائدة.

إذا، هذا هو الأمر الذي أدى بالقصة الجزائرية القصيرة إلى تبني مُنعرج جديد تتجاوز به كل الثوابت المعهودة، لتفتح لها مجالا واسعا يدخل ضمن التجريب في القصة الجزائرية القصيرة؛ بخاصة وأنه أصبح سِمة العصر التي مسَّت كل كتابات الكُتاب

(1) محمد عبيد الله :القصة القصيرة وحديث النهايات، ص45.
(2) المرجع نفسه، ص45.

والقصاصين باختلاف انتماءاتهم العرقية وتوجهاتهم الفكرية، بما فيهم القاص الجزائري المعاصر، حيث نجد في قصصه اقبالا ملفتًا لتوظيف تقنيات التجريب كميزة أساسية تتماشى ومتطلبات الوضع الراهن.

الفصل الرابع

تمظهرات التجريب في نماذج من القصة الجزائرية القصيرة

أولا- على مستوى التشكيل اللغوي.

1- اللغة الساخرة في القصة القصيرة: (الوسواس الخناس) من المجموعة القصصية (وفاة الرجل الميت) للسعيد بوطاجين

ثانيا- على مستوى البنية السردية.

1- تجليات زمن السرد النفسي في القصة القصيرة: (ظلال شجرة السدر) من المجموعة القصصية (تكسير الرياح) للعيد بن عروس

2- التشكيل المكاني في القصة القصيرة: (شمس الناحية الشرقية من حينا) من المجموعة القصصية (تكسير الرياح) للعيد بن عروس

ثالثا- على مستوى المتخيل السردي.

1- تجليات العجائبية ورمزيتها في القصة القصيرة: (السفر إلى منتهى الحدود) من المجموعة القصصية (جحيم تحت الثياب) لخالد ساحلي

أولا– على مستوى التشكيل اللغوي:

1.1. اللغة الساخرة في القصة القصيرة: (الوسواس الخناس) من المجموعة القصصية: (وفاة الرجل الميت) للسعيد بوطاجين:

1.1.أ. مدخل إلى السخرية في النصوص السردية الأدبية:

تُعدّ السخرية تِقنيةً أدبية مُؤثّرة، وأحد أساليب التَّعبير الفَعَّالة التي تمنح النص السردي قِيمته الجمالية ووَقعه القوي على المُتلقين، بحيث "يَستعمل فيها الشخص ألفاظًا تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المُتكلم حقيقةً، وهي صورة من صور الفكاهة، إذا استخدمها فنان موهوب بذكاء، وأحسن عرضها؛ تكون في يده سلاحا مُميتا".[1] ذلك أنها قادرة على تفكيك الخطاب المهيمن، وكشف مفارقاته الداخلية دون الوقوع في المباشرة أو الوعظ، كذلك بالسخرية يستطيع الكاتب تحرير اللغة من قوالبها الجاهزة ومنحها طاقة إيحائية مزدوجة تجعلها تنزاح عن ظاهرها لتقول ما لا يُقال.

لربما هذا هو السبب الذي أدى بالعديد من الكتاب إلى تَبني مثل هكذا تقنيات سردية في نتاجاتهم السردية، فالسخرية بما تحمله من مميزات تتفرد بها عن غيرها من أساليب التعبير الأخرى، استطاعت أن تلبي احتياجات الكتاب التعبيرية وتوصل أفكارهم بطريقة أكثر تأثيرا وعُمقا، هذا إلى جانب أنها أتاحت مساحة أوسع للمراوغة والتلميح بعيدا عن التصريح المباشر من خلال استعمال الطرافة حِينًا واللَّذع حِينًا آخر، وقد يمزج الكاتب بينهما أيضا لينتج نصا مُؤثرا وجذابا.

من هذا المنطلق، تتجلى السخرية في النصوص القصصية بوصفها أداةً تعبيريةً ثريةً، يتم توظيفها ليس فقط كأداة للنقد اللاذع، وإنما أيضا وسيلة داعمة للسرد في أثناء النصح والتوجيه، وأسلوبا تعبيريا لدفع الأذى وتفريغ الطاقة[2] ونعني بالطاقة مجمل

---

[1] حسين علي محمد: التحرير الأدبي، العبيكان للنشر والتوزيع، ط07، الرياض، السعودية، 2011م، ص16.

[2] ينظر: فاعور ياسين: السخرية في أدب إميل حبيبي، (د ط)، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993م، ص14.

الضغوط النفسية التي قد تصيب الفرد أو تتشابه لدى الجماعة، ووظيفة السخرية هنا هي التخفيف من هذه الضغوطات بما تتسم به من طابع كوميدي طريف.

فالنص القصصي إذا ما أضفى عليه كاتبه طابع السخرية، يتحول إلى نص تجريبي عميق الدلالة، بحيث إنه يتجاوز معايير القصة التقليدية ويتعدَّاها إلى التعبير عن مواقف فكرية وفلسفية خاصة، مستمدة من رؤية الكاتب تجاه عبثية الأشياء وتناقضات الواقع والعالم التي يعبر عنها، بأساليب لغوية ودلالية تحمل من المفارقات ما يبعث على الصَّدمة والإضحاك.

كذلك تقوم السخرية على إعادة إنتاج الواقع من خلال "الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائض الانسانية، الفردية منها والجمعية"[1]، فهي مرهونة بمستعملها ومدى قدرته على توظيفها بمهارة وذكاء.

"وقد وجد في تاريخ الأدب العالمي والعربي سَاخِرون كُثر (...) من أولئك الساخرين "**أريستوفان**" **Aristophanes** الإغريقي صاحب مسرحية الضفادع، و"**سرفانس**" **de Cervantes** الإسباني صاحب رواية **دون كيشوت**، (...) وفي أدبنا ظهر إمام الساخرين وهو "**الجاحظ**" وقصته في وصف قاضي البصرة معروفة ومشهورة. و"**بهلول**" الذي اقترن اسمه باسم الخليفة "**هارون الرشيد**" (...) وفي عصرنا لابد أن نذكر الكاتب المصري "**إبراهيم المازني**" صاحب كتاب "صندوق الدنيا".[2] أما في الجزائر فإن استخدام هذا الأسلوب من الكتابة القصصية التي توظف طابع التهكم والسخرية له أسماء كثيرة تمثله لربما أبرزها ما يعبر عنه من كتابات قصصية (على سبيل المثال لا الحصر) عند الكاتب والقاص "**السعيد بوطاجين**".

يعد القاص "**بوطاجين**" من بين عديد القصاصين الجزائريين الذين يغلب على كتاباتهم طابع السخرية، خاصة في مجموعاته القصصية بعنوان: (وفاة الرجل الميت)،

---

(1) حسين علي محمد: التحرير الأدبي، ص 16.

(2) عادل ع الله الفريجات: السخرية وتقنياتها في القصة القصيرة السورية، مجلة منتدى الأستاذ، م07، ع03، المدرسة العليا للأساتذة- قسنطينة، الجزائر، سبتمبر2011م، ص 18، 19.

وهي عبارة عن سبع قصص تعالج في مضمونها موضوعات عدة تتعلق بالجانب الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري وعاداته وتقاليده وأعرافه، وبالسلطة وبما فيها من أمور تستحق النقد والاستهزاء سواء تلك المرتبطة بالأشخاص أم بالسياسة والقوانين الصادرة عن الهيئات الحاكمة.

نجد القاص "**بوطاجين**" في هذه المجموعة القصصية يركز على جوانب معينة دون غيرها وكأنه يرى فيها ما يستحق السخرية والتهكم مستخدما في ذلك أساليب لغوية متقنة بدلالات عميقة ومُوحية تستدعي التأمل وإعادة التأويل كما هو الحال في قصته القصيرة: (الوسواس الخناس)؛ إذ يتناول فيها القاص العديد من مظاهر الفساد الاجتماعي والسياسي ويعرضها بلغة ساخرة وأسلوب تهكمي فيه من النقد واللذع ما يُعرِّي الكثير من تناقضات الواقع الجزائري المَسكوت عنه.

فيما يلي دراسة تحليلية لذلك.

1.1.ب. تجليات اللغة الساخرة في (الوسواس الخناس):

تُعد قصة: (الوسواس الخناس) أحد النماذج القصصية الجزائرية التي يمكن أن تندرج ضمن مسار التجريب في السرد الجزائري المعاصر، وذلك بالنظر إلى ما تحفل به من توظيف مكثّف للّغة الساخرة والفكاهة السوداء كاستراتيجية نصيّة قوية تستطيع كشف مفارقات الواقع وتفكيك أنساقه السُّلطوية.

يقول السارد: "أيها الفقراء والعراة وذوو المعدات اليابسة ، لقد حتن وقتكم ستعرفون الأعياد والابتسامات والندى وأنواع الفرح ، بفضلنا نحن لسكارى و أبناء الحرام والعاقين بالوراثة.."[1]

يقول أيضا في موضع آخر: "قال الراوي وهو مخلوق كذاب لا يؤتمن، أن السلطان طبق سياسة التقشف في السنة القادمة ولهذا منع الضحك، وقد أعلنت الصحف –في

[1] السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص08.

السنة القادمة أيضا– أنه سيقضي على عنصر الألم ، وأن علماءه يكدون لتطويلا دواء يجعل المواطنين صالحين جدا.."[1]

تتحدث هذه القصة عن مُفارقات الواقع الجزائري المليء بالفساد والظلم والاستبداد يظهر ذلك جليا من خلال مضمون القصة وما تحفل به من أحداث عَمد القاص إلى عرضها بأسلوب يغلِب عليه طابع السخرية والتهكم في أكثره، وبِلُغة غنية بالمُفارقات اللغوية والدلالية التي تعكس زيف الواقع الجزائري وتناقضاته الاجتماعية والسياسية والثقافية.

في هذا السياق، تُستثمر السخرية كخيار بلاغي وجمالي يرتكز عليه المِعمَار السردي، وينفتح عبره النص على آليات التجريب، سواء من خلال بناء الشخصيات أو تشكيل الفضاء أو تمثيل الزمن، فالسخرية هنا ليست مجرد أداة وإنما هي منظور إبستمولوجي يشق اللغة ويزعزع الثوابت، وينفتح على تمثيل عبثية الواقع الجزائري المُثقل بالفساد والاستبداد والتناقضات القيمية وما تعبر عنه من نفاقٍ اجتماعيٍ وأنظمة سياسية فاسدة، وتلاعب بالدين وبالحريات وغيرها..

1.1.ج. دور الشخصيات في تشكيل المفارقات الساخرة في القصة:

تعتبر قصة: (الوسواس الخناس) نصًا سرديًا زاخرًا بالمفارقات الساخرة، التي تتشكل من خلال تفاعل الشخصيات مع بعضها البعض ومع الواقع المحيط بها؛ فالشخصيات هنا هي بمثابة البنيات الرمزية المُحمَّلة بالدلالات التي تتجاوز وظيفتها الحكائية لتغدو أدوات خطابية تُفجّر التناقضات الاجتماعية والسياسية، وتؤسس لشكل سردي تجريبي يستثمر الكاريكاتور والعبث والمفارقة في إنتاج المعنى.

[1] السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص16.

تتراوح هذه الشخصيات بين "السلطان" بوصفه رمزًا للسلطة الاستبدادية، و"عبد الوالو"، الذي يمثل الشخصية العبثية الساخرة، إضافة إلى "مدير الخير" ومجموعة من الشخصيات الثانوية التي تكرّس المُفارقة بين الخطاب الرسمي والواقع الفوضوي.

_ عبد الوالو:

يعتبر "عبد الوالو" شخصية مركزية في القصة والمِفتاح التأويلي الذي يتم به فهم المفارقات الساخرة التي يُكرسها النَّسق السردي، إذ إن دوره يتجاوز كونه مُجرد شخصية رئيسية تقود الأحداث إلى كونه "أداة نقدية هامة" تعكس رؤية القاص للمجتمع والسلطة والتاريخ، لهذا نجد القاص لا يقدمه كشخصية نمطية، بل ككيان لغوي ساخر، مفتوح على مستويات عديدة من التأويل، بدءًا باسمه في حد ذاته.

إن هذا الاسم (عبد الوالو) وما يرمز إليه من معنًا ودلالة تقصَّدها القاص يفكك الثنائيات التقليدية بين الهوية واللانتماء، الحضور والغياب، التابع والرافض، فهو اسم يوحي بالخضوع والتبعية لكنه في الوقت ذاته اسم لا يُنسب إلى جهة محددة ("والو" في العامية تعني "لا شيء") مما قد يعكس شعور الشخصية بعدم الانتماء أو كونها مُجرد ضحية للعبثية السياسية والاجتماعية.

هذا غير أنه ومن منظور مغاير نجد أن هذه الشخصية هي شخصية فاعلة في النص ولها حضورها الذي يميزها عن غيرها من الشخصيات بخاصة وأنها شخصية محورية تتحرك في فضاء مُحمّل بالمفارقات، لتُسائل بدورها منطق السلطة والخطاب الديني والإداري، بأسلوب يتقاطع مع الأنماط السردية التقليدية ويؤسس لتجريب لغوي وسردي قائم على التهكم البنيوي.

من أكثر ما يميز شخصية "عبد الوالو" اتصافه بسلوكياتٍ وأفكارٍ ساخرة تعكس وَعيه بواقعه السَّوداوي الحزين، حيث تمتد سخريته إلى منطق الزمن في القصة، وإلى السلطة والمجتمع، والمسؤولين ورجال الدين، والتهكم من حال الفقراء والمنبوذين، كذلك

تطال سخريته العاجزين عن التغيير، كل هذا يجعله في صراع دائم مع واقعه العبثي المليء بالتناقضات.

إلى جانب سخريته، يتمتع "عبد الوالو" بشخصية مُدركة وواعية وعيًا عميقًا بمُحيطه وأحداثه وخَباياه، وبسببه يتكشف زيف الخطاب السلطوي، ويتصاعد الصراع بين الفئات المتناقضة داخل القصة، خصوصا أنه يجسد التمرد الذي يقف في مواجهة "السلطان ومدير الخير ورجال الدين"، عبر تعريتهم بالمفارقات الساخرة، فالسرد هنا يتماهى مع رؤية "عبد الوالو" للعالم، فيصبح التهكم أكثر من مُجرد طريقةً في التعبير، إذ إنه في هذه يُمثل الأداة البنيوية التي يتم بها تنظيم الفعل السردي نفسه.

يتجلى ذلك في القصة في عديد المواضع مثل قول السارد: "**لقد أرسلت قرارًا هامًا: يعلن السلطان لكل أفراد الرعية الأوفياء أنه سيهدي ألف ناقة محملة بالذهب لكل من أحضر عبد الوالو حيًا أو ميتًا، كما يطمئن الحاشية بأنه أمر رسوله الخاص بالذهاب إلى الخارج قصد إحضار شيطان وشيطانة لإعادة توازن مدينة العميان**". [1]

في هذا الموضع من السرد، تتجلى السخرية في المفارقة بين الخطاب السلطوي وواقع السلطة ذاته، حيث يصدر السلطان قرارًا يكرس وهم "العدو الخارجي" عبر اختراع أزمة جديدة (إحضار شيطان وشيطانة)، في محاولة منه لإبقاء قبضته على الحكم، إذ تكشف هذه المفارقة عن استمرارية منطق الحكم القائم على خلق الأزمات الوهمية لضمان بقاء السلطة، حتى لو استدعى ذلك اختراع أعداء غير موجودين.

يتضمن المقطع السردي أيضا حالة من التضخيم الساخر، حيث تأتي عبارات مثل "ألف ناقة محملة بالذهب" لتعكس السخاء السلطوي المبالغ فيه، مقابل حقيقة الفقر الذي تعاني منه الرعية، كما أن تعبير "مدينة العميان" لا يُحيل فقط إلى غياب النظر، بل إلى فقدان الوعي والانقياد الأعمى للسلطة، مما يعمق المفارقة الساخرة في النص.

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت - مجموعة قصصية، ط01، رابطة كُتّاب الاختلاف، ماي2000م، ص46.

يقول السارد في موضع آخر: "**الإمام بالسوط، الجلاد بالسجادة، اللص بالمسبحة، والقاضي بالعصا لمن عصى**".[1]

في هذا المقطع السردي تظهر المفارقة الساخرة من خلال تناقض أدوات الشخصيات مع أدوارها، حيث تكشف عن ممارستها للقمع والتسلط والنفاق الاجتماعي بدلاً من القيام بدورها الحقيقي في تحقيق العدالة، تسلط هذه المفارقة الضوء على التناقض الواضح بين القيم الظاهرة للسلطة والفعل الفعلي لها، مما يدفع القارئ للتأمل في حقيقة الأدوار الاجتماعية والتّدَيُّن في ظل الفساد.

_ السلطان:

شخصية "السلطان" في القصة هي عبارة عن تمثيل كاريكاتوري لتلك السلطة المطلقة التي تعيد إنتاج الأزمات وتُفرغ اللغة من مضمونها، فكل خطاب يصدر منه لا يتعدى كونه مجرد إلهاء سياسي بشعارات رنانة وعبثية، فالمفارقة الساخرة هنا لا تُوظف في النص القصصي كحيلة بلاغية، يُراد بها الإبهار من حيث فنيات استعمال اللغة الخطابية، وإنما تقصَّدها القاص على اعتبار أنها إحدى الأدوات التجريبية التي تفضح فشل الخطاب الرسمي في إنتاج المعنى، وتكشف عبثية النظام الذي يتغذى على الأعداء الوهميين ومَسرَحَة السُّلطة.

يتجلى ذلك في القصة من خلال صورة "السلطان" الذي يظهر فيها كحاكم مُستبد يتخذ قرارات عبثية تتناقض مع المنطق. يقول السارد: "**وكانت دُنيا العرب شاسعة وحَبلى بالتنديدات وساحات الإعدام والأقراص المُضادة للشَّرف.**

_ إنها لكم، قال السلطان أطال الله عمره".[2]

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت - مجموعة قصصية، ط01، رابطة كُتّاب الاختلاف، ماي2000م، ص13.
[2] المصدر نفسه، ص 09.

تكمن السخرية في هذا المقطع السردي في العبارة: (إنها لكم، قال السلطان أطال الله عمره)، حيث يبدو السلطان وكأنه يمنح شعبه مظاهر القمع والاضطهاد على أنها هِبات ومِنح وهدايا في مفارقة ساخرة تكشف عن انزياح دلالة الهبة؛ فالهبة، في أصلها، تعني العطاء بغرض إسعاد الآخر أو مساعدته، لكنها هنا تتحول إلى تنديدات فارغة، وساحات إعدام، ووسائل قمع أخرى، عبر عنها السارد بهذه الطريقة الساخرة ليفضح طبيعة السلطة التي لا تجيد تقديم أي شيء لشعبها بخلاف العنف والقمع والاستبداد.

كما أن عبارة: (أطال الله عمره) التي تستخدم عادة للدعاء بطول العمر، تأتي هنا لتوظف خارج سياقها التداولي المألوف في إطار آلية لغوية تجريبية تقوض الثوابت الدلالية للخطاب التقليدي وتفتح الباب أمام المفارقة الساخرة لإعادة تشكيل العلاقة بين اللغة والواقع وبين العبارة ومحمُولها الإديولوجي بما يسمح للغة أن تمارس دورها النقدي كجهاز بلاغي مُقاوم لعبثية السلطة التي تُمارس الاستبداد تحت ستار الحكم المطلق مُتجاهلةً دورها الأساسي في تحقيق العدالة والإصلاح.

ـ مدير الخير:

يظهر "**مدير الخير**" في القصة بوصفه امتدادًا لثنائية (السخرية/العبث)، إذ تتجلى شخصيته من خلال ما يصدره من خطابات بيروقراطية قائمة على الشكليات والتفاهة التنظيمية، مما يعمق مفارقة التسمية (مدير الخير) التي تجعل منه خطابا نقديا تجريبيا يخلخل البنية الإدارية السائدة ويضعها في مرمى السخرية.

من بين المشاهد العديدة التي تعبر عن ذلك في النص، قول "**عبد الوالو**" لـ "**مدير الخير**" يسأله: "**لمَ لم تفكر هذه المدينة في اصطياد النجوم وتعليقها في المراحيض؟**".[1]

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت - مجموعة قصصية، ط01، رابطة كُتّاب الاختلاف، ماي2000م، ص17.

يحمل هذا التساؤل إشارة ضمنية واضحة لـ"عبد الوالو" وهو يسخر من طريقة تفكير الإدارة البيروقراطية التي لا ينشغل فيها مَسؤُولُوها إلا بالمشاريع العبثية التي لا فائدة منها بدلا من معالجة الأزمات الحقيقية التي تواجه المدينة وتؤرق بال الشعب.

السؤال إذن، لا يعبر عن رغبة فعلية في معرفة الإجابة، لأنه في هذا الموضع يراد به الكشف بذكاء عن طريقة تفكير المسؤولين ونَهجهم العقيم في إدارة الأوضاع، مُمثلين في "مدير الخير" وحاشيته وأعوانه الذين لا يملكون أي رؤية لإدارة شؤون المدينة، بِخلاف خلق المشاكل واستحداث الأزمات لضمان البقاء في مناصبه.

إن هذا النوع من الخطابات حينما يوظفها القاص في نصه القصصي عادة فهو لا يسعى بها إلى الإقناع أو التفسير، بل إلى التهكّم من داخل بنية اللغة ذاتها، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال الانزياح اللغوي الحاد عن المألوف والربط بين عناصر لغوية متنافرة (النجوم، المراحيض)–مثلما ورد في المقطع السردي أعلاه– مما يكرّس ما يُعرف في الكتابة التجريبية "ببلاغة اللامعقول".

تبعا لهذا السياق يقول "**مدير الخير**" مُتحدثًا عن التغيرات التي طرأت بعد قتل "**الوسواس الخناس**": "**مشكلتنا كبيرة، لقد أصبحنا كالآخرين، ككل الرعية، من نعظ الآن أيها الزعيم ومن ننصح؟**".[1]

في هذا المقطع السردي تتجلى المفارقة الساخرة في خوف "**مدير الخير**" وأتباعه من فقدان مناصبهم بعد زوال العدو الذي كانوا يستخدمونه لتبرير سُلطتهم وشرعية مناصبهم فبدلاً من الاحتفاء بالأوضاع يظهرون على النقيض من ذلك تماما.

هنا تتبدَّى المفارقة الساخرة لهذا المشهد السردي بوصفها كآلية أسلوبية متقدمة تُعبّر عن استبدال المنطق الإصلاحي الظاهري للسلطة بخطاب تبريري قائم على افتعال الأزمات، غير أن ما يمنح هذا المقطع بعده التجريبي هو اشتغاله على تقويض المرجعية

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت - مجموعة قصصية، ط01، رابطة كُتّاب الاختلاف، ماي2000م، ص46، ص44.

الثابتة للخطاب السُلطوي عبر بنيةٍ لغوية تُفرغ العبارات من مضمونها الأخلاقي وتُحيلها إلى أدوات تُشَرعِن العَبث السلطوي الذي لا يهدف إلى حل المشكلات بقدر سَعيِه إبقاء هيكل السلطة الفاسدة على حالها، حتى لو كان ذلك من خلال افتعال الأزمات.

من هذا المنطلق يمكن أن نستنتج بأن كل ما يبدو قولًا عابرًا أو ساخرًا في القصة: (الوسواس الخناس) هو (في جوهره) مظهر من مظاهر التجريب في الكتابة السردية التي تعمل على توظيف العبث اللغوي بوصفه موقفًا جماليًا وفكريًا مضادًا للأنساق السلطوية والمؤسسات الخطابية المتآكلة.

1.1. د. مفارقة الاحتفال بالمأساة:

تعتبر آلية (الاحتفال بالمأساة) في قصة: (الوسواس الخناس) أحد الأساليب التجريبية البارزة التي وظفها القاص في نصه السردي، حيث تقوم على تقويض المعنى التقليدي وإعادة تشكيل العلاقة بين العلامة ومَحمولها الدلالي بما يحقق خلخلة البُنى السردية التقليدية ومساءلة المسلمات الخطابية والأخلاقية المألوفة في النص.

يعمد القاص من خلال هذه التقنية إلى زعزعة أفق التوقع لدى القارئ عبر توظيفه للخطابات في غير موضعها مما ينتج عنه نسق سردي ساخر تتداخل فيه المأساة بالكوميديا ولحظات البهجة بالألم والفقر والموت فتحدث المفارقة الساخرة ويصبح النص بهذا الشكل بنية مفتوحة على تعدد القراءات التي تتحدى الأطر الجمالية الجاهزة وتؤسس لكتابة سردية مغايرة تنحاز إلى التفكيك والتجريب.

في القصة: (الوسواس الخناس) يظهر ذلك جليا في قول السارد: "**أيها الفقراء والغُراة وذوو المعدات اليابسة! لقد حان وقتكم، ستعرفون الأعياد والابتسامات والندى وأنواع الفرح، بفضلنا نحن السكارى وأبناء الحرام والعاقين بالوراثة ستطلع عليكم نهارات سماوية ساطعة**".[1]

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت - مجموعة قصصية، ط01، رابطة كُتّاب الاختلاف، ماي2000م، ص 08.

وأيضا قوله في موضع آخر: "**قال عبد الوالو لأصدقائه: هذا النعش الفسيح يُسمى مدينة. مثل الأطفال ضحكوا، ثم قهقهوا كثيرًا..**"[1]

في هذين المقطعين السرديين، يُجسد القاص شكلًا من أشكال العبث الواعي، الذي يُحيل إلى وعي سردي منحاز إلى التجريب، حيث يوظف مفارقة "الاحتفال بالمأساة" عبر تحويل المفردات ذات الطابع التراجيدي (كالجوع، والعُري، والموت، والقبر، والفساد) إلى مداخل للفرح والضحك والابتهاج، وبهذا تتحقق الصدمة القرائية و يُحدث الشَّرخُ في الوعي القِرائي التقليدي الذي يضع المُتلقين أمام مشهد لغوي مُضاد للمنطق السردي الكلاسيكي.

فتقنية السخرية هنا لا يريد بها القاص ترفًا لغويا وإنما الغاية من توظيفها هي تحقيق بناء جمالي ينطوي على أبعاد نقدية وفكرية عميقة، تتغذى على تضخيم المفارقات وتغريب المألوف، ما يمنح النص طاقة تجريبية تُعيد تعريف حدود السرد ووظائفه.

فالمقطع الأول هو تعبير من السارد عن حقيقة الخطابات السياسية التبريرية و عن أصحابها الذين لا يكفون أفواههم عن الشعب بوعودهم الكثيرة عن السعادة الوافرة و الحياة الهانئة، غير أن الحقيقة أمر آخر تماما.

أما المقطع الثاني فيتحدث فيه عن مدينته وما آلات إليه من حالة مأساوية، فرغم أنها كالنعش(القبر) في ضيقها وظلمتها و وُحشتها واحتوائها للأموات ولكل ما يَمُتُّ صِلةً بالسِّلبية والخوف والموت إلا أن هذا الواقع لا يُخيف أصدقائه بقدر ما يُضحكهم، وهي مفارقة ساخرة أخرى يعبر بها السارد عن التناقض العميق الذي يلُفُّ مَدارات الحياة التي يعيشها ومجتمعه والتي لا تفرق في نظره عن الموت والقبر في شيء.

1.1. هـ. المفارقة الزمنية كآلية ساخرة:

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت - مجموعة قصصية، ط01، رابطة كُتّاب الاختلاف، ماي2000م، ص ص 08-09.

في القصة: (الوسواس الخناس) عدة مواضع سردية تعبر عن استعمال القاص للمفارقات الزمنية كآلية ساخرة يريد بها خلق سياق زمني مضطرب، يتجلى ذلك في قول السارد: "**على إحدى الشاهدات يقرأ: يوم 6- 3 - 1957. دُفن المدعو عبد الوالو الذي وُلد يوم 6 - 1 - 58. تغمد الله روحه**".[1] هنا في هذا المقطع السردي نجد أن الشخصية "**عبد الوالو**" دُفن قبل أن يُولد! وهذه واحدة من أقوى المفارقات الزمنية في القصة، حيث يتم فيها كسر البنية الزمنية التقليدية للسرد بما يعيد تشكيل علاقة المُتلقين بالنص ويزعزع ثوابتهم الإدراكية؛ ففي هذا المشهد السردي تم تسجيل وفاة المدعو: "عبد الوالو" قبل تاريخ ميلاده، وهو ما يعبر عن المفارقة كآلية ساخر في النص، يتم فيها تخلي القاص عن التسلسل الزمني الخطي بوصفه أداة للحكي المتماسك واستبداله بمنطق عبثي يشتغل على المفارقة واللامعقول.

إن هذا التوظيف التجريبي للزمن يعكس رغبة القاص في تفكيك التصورات النمطية حول الزمن بوصفه سياقًا موضوعيًا للحدث، ليحوّله إلى بُعد رمزي يعكس الاغتراب الوجودي والاختناق السياسي الذي يُفرغ الزمن- كرمز للتطور والنمو- من معناه ويجعله أداة لتَرسيخ العبث واللَّاجدوى، وفي الوقت نفسه، يدفع بالقارئ إلى إعادة التفكير في علاقة الإنسان بمصيره. وفي المعنى ذاته للولادة والموت، وذلك ضمن أفق جمالي جديد يتجاوز القوالب الواقعية التقليدية.

يقول السارد في موضع آخر: "**قال الراوي، وهو مخلوق كذاب لا يُؤتمن، أن السلطان طبّق سياسة التقشف في السنة القادمة ولهذا منع الضحك، وقد أعلنت الصحف - في السنة القادمة أيضًا - أنه سيقضي على عنصر الألم، وأن علماءه يكدّون لتطوير دواء يجعل المواطنين صالحين جدًا، في العام الماضي إن شاء الله سيصبحون في حجم الأرانب**".[2]

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت - مجموعة قصصية، ط01، رابطة كُتّاب الاختلاف، ماي2000م، ص10.
[2] المصدر نفسه، ص16.

الملاحظ في هذا المقطع السردي أن المستقبل يتقدم كحدثٍ مُنجز، بينما تُطرح فيه الحلول للماضي، وهو ما يحقق المُفارقة الزمنية الساخرة؛ تقصدها القاص ووظفها هنا بوصفها الأداة إيديولوجية التي يفضح من خلالها استراتيجيات الخطاب السياسي الذي يُراكم الوعود الزائفة ويروّج للإنجازات المؤجلة، في حين يبقى الواقع غارقاً في المأساة والتقهقر، فمن خلال هذا البناء الزمني اللامنطقي يُفكك النص العلاقة التقليدية بين الحدث وزمنه، ويعيد تشكيل الوعي السردي على نحو يجعل من القارئ طرفًا في إدراك عبثية السلطة وآلياتها، كشكل من أشكال التجريب الذي يقوم على زعزعة الثابت وتقويض النموذج، وتوسيع أفق التلقي عبر إحداث خرق فني ووظيفي في بنية النص.

1.1. و. اللغة الخطابية الفارغة:

في (الوسواس الخناس) يوظف القاص هذا الأسلوب من الكتابة لغرض تقديم رؤية تشاؤمية عن واقع تُهيمن عليه مظاهر السُلطوية والفساد. يتجلى ذلك من خلال خطابات أصحاب السلطة، وتصريحات الحاشية، وحتى في لغة الإعلام التي تسعى إلى تبرير الاستبداد وتلميع صورته، ومثال ذلك من القصة في قول السارد: " **قرارا هاما: يعلن السلطان لكل أفراد الرعية الأوفياء أنه سيُهدي ألف ناقة مُحملة بالذهب لكل من أحضر "عبد الوالو" حياً أو ميتاً كما يُطمئن الحاشية بأنه أمر رسوله الخاص بالذهاب إلى الخارج قصد إحضار شيطان وشيطانة لإعادة توازن مدينة العميان**".[1]

هنا، في هذا المقطع السردي، لا تُطرح اللغة بوصفها أداة إبلاغية تنقل القرار، وإنما كقناع بلاغي يَتَوسَّل التّضخيم والتّهويل لصناعة هيبة زائفة تُغطي هشاشة السلطان وعجز نظامه؛ فالإعلان الذي أدلى به عن المكافأة الخرافية: "**ألف ناقة محملة بالذهب**" لِمن يُسلم "**عبد الوالو**" حيًّا أو ميتًا هو في الأصل لا يعكس حافزًا واقعيًا بقدر ما يكشف عن العقلية السلطوية لنظامه المُتصدع الذي لا يتغذى إلا على الخرافة والتضليل.

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت - مجموعة قصصية، ط01، رابطة كُتّاب الاختلاف، ماي2000م، ص46.

يُتبع هذا الإعلان وعدٌ عبثي آخر من السلطان يفيد فيه بأنه قد أرسل رسولا خاصا إلى الخارج لجلب "شيطان وشيطانة" من أجل "إعادة التوازن إلى مدينة العميان".

إن هذه الصيغة الغارقة في الأسطرة الرمزية التي تنزاح إلى وهم الإنجاز ضمن صياغات الخطابات الفارغة، تعد من أبرز تجليات التجريب في النص، وظيفتها التّهكم من قرارات السلطة وجعلها نكتا مبطنة تعري طبيعة النظام وتكشف فيه عن حقيقة اشتغال الخطاب السياسي الذي يُعاد فيه تشكيل الخطاب نفسه عبر توظيف المفارقات الساخرة ليغدو أداة كشف لا وسيلة تغليف، فتنهار بذلك الحواجز بين الجدي والساخر وبين الخطابي والسردي، لصالح بنية هجينة تُربك القارئ وتدفعه إلى مساءلة ما يقرأ.

في نفس السياق، وفي مقطع سردي آخر، يقول السارد على لسان المذيع: "**وقال المذيع: إنه لجيل محظوظ، خير خلف لخير سلف: المشاريع، المصانع، الجامعات الدجاج، البطاقات البريدية، الملاعق، العمارات الضخمة**".[1]

هنا، في هذا المقطع السردي، تظهر المفارقة الساخرة في الخطاب الإعلامي الذي يدمج بين قضايا جوهرية بمسائل تافهة، مما يجعله فاقدًا لمصداقيته. فالإدراج العشوائي لمفردات مثل "الدجاج" و"الملاعق" ضمن الإنجازات الوطنية يكشف عبثية هذا الخطاب الذي يسعى إلى تقديم صورة وهمية عن الازدهار، بينما تعيش الرعية في واقع مأزوم يتناقض مع ما تروج له السلطة.

اعتمد القاص هذه الآلية في القص ليحدث المفاقرة الساخرة ويُقوِّض سلطة اللغة الرسمية ويحولها إلى نص مُفكك ذاتيًا، حيث تسقط جديتها تحت وطأة التهكم البنيوي الذي يندرج ضمن منطق التجريب من خلال الاختراق لوظيفة اللغة ذاتها، وتفجيرا لآلياتها المستقرة، بما من شأنه أن يُؤدي إلى زعزعة الوعي القرائي وجعله يشتغل خارج منطقة الاطمئنان الخطابي.

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت - مجموعة قصصية، ط01، رابطة كُتّاب الاختلاف، ماي2000م، ص09.

أخيرا يمكن القول بأن القاص "**بوطاجين**" في قصته القصيرة: **(الوسواس الخناس)** إضافة إلى أنه عرف كيف يوظف اللغة الساخرة ليعبر من خلالها عن رؤيته النقدية للواقع السياسي والاجتماعي، فقد تمكن أيضًا من جعل هذه الآلية جهازا تفكيكيا مزدوج الأثر:

فعلى المستوى الإدراكي، استهدف القاص تفكيك الرسائل السياسية التي تُصاغ على نحو يُراد له أن يكون مُقنعًا، لكن ما إن يُعاد تأملها في سياقها الساخر حتى تنكشف هشاشتها وتناقضاتها، ليتحول بهذا فعل القراءة من مُجرد استهلاكٍ سلبيٍ للمعنى إلى فعل نقدي فاعل، يُفكك الرسالة ويتأمل في بنيتها وأهدافها، وهنا تبرز قيمة التجريب في النص إذ لا يُقدَّم المعنى بشكل مباشر، بل يُنتج عبر التوتر بين السخرية والجد، وبين الظاهر والمضمر، مما يجعل القارئ شريكًا في تفكيك الخطاب واكتشاف زيفه وتلاعباته.

أما على المستوى النفسي، فقد عرف القاص كيف يستثمر في التوتر الناتج عن الجمع بين الهزل والفجاءة في نصه، والذي يُعد بدوره مظهرًا من مظاهر التجريب الجمالي في النصوص السردية الحداثية. يتم توظيفها بداع إحداث خلخلة وجدانية على مستوى التلقي والانفعال الشعوري الذي يجعل القارئ واعيًا أولا: بالمضمون السياسي الذي يستبطنه النص، وثانيًا: وعي باللعبة السردية التي تتحكم في بنيته؛ وهنا تتجلى المفارقة التي تتخطى حدود السرد التقليدي، حيث لا يعود القارئ مجرد مستهلك للنص، بل يصبح شريكًا في تفكيك الخطاب السلطوي، متماهياً مع الرؤية الساخرة التي يقترحها النص فيتطور تفاعله –أي القارئ مع النص–ويصبح شريكا مدعوا – ضمنيًا – للانخراط في موقف نقدي تجاهه، وكأن النص يطلب من قارئه أن يشاركه في تَعرية هذا الخطاب والكشف عن تناقضاته.

على المستوى الجمالي، تمنح السخرية للنص أفقًا فنيًا مفتوحا يتأرجح بين الكوميدي والتراجيدي، وبين التهكمي والمأساوي كثنائيات فاعلة تغذي المفارقة وتسهم في تعميق الأثر الجمالي للنص، عبر أدوات تجريبية تتجاوز النماذج الجاهزة و التصنيفات المألوفة

وبهذا يكتسب النص قدرة مضاعفة على تعزيز مقروئيته وجذب المتلقين و إعطائهم تجربة قرائية فريدة.

ثانيا– على مستوى البنية السردية :

1.2. تجليات زمن السرد النفسي في القصة القصيرة: (ظلال شجرة السدر) من المجموعة القصصية: (تكسير الرياح) للعيد بن عروس:

1.2.أ. مدخل إلى بنية الزمن السردي في النص:

يُشكل الزمن أحد أهم مُكونات النصوص السردية، فهو جزء لا ينفصل عن بنيتها الفنية أو بالأحرى "جزء من اللعبة السردية"[1] كما يقول "**جيرار جينات**"، فلا يمكن للنص السردي أن يحقق وظائفه الفنية والجمالية والتبليغية، إلا من خلال حضور الزمن، خاصة وأن "الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"[2] فالزمن في النص السردي الروائي والقصصي، ليس مجرد إطار جامد يَروي فيه السارد الأحداث، بل هو عنصر ديناميكي وفعّال يستمد أهميته من خلال الكيفية التي يُعاد تشكِيلُه بها داخل هذا النص.

والزمن النفسي خلاف الزمن الطبيعي، ذلك أن لكل منهما خصائصه وأُسُسه التي يقوم عليها "فإن كان الثاني موضوعيًا قِياسيًا فإن الأول ذاتي لا يمكن الاتفاق في قياسه إذ هناك عوامل عقلية ونفسية تُسهم في تحديده، فيختلف مِقداره من شخصية لأخرى حسب العوامل"[3] وحسب حالة الأفراد الداخلية وما تعيشه من مشاعر وتوترات نفسية وذاتية متباينة.

---

[1] جيرار جينات: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ط03، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1996م، ص475.

[2] صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، م23، ع02/01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر1994م، ص445.

[3] منيرة شرقي: دلالات الزمن النفسي في رواية اللاز للطاهر وطار، مجلة المدونة، م01، ع01، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات- بليدة2، الجزائر، أكتوبر2014م، ص122.

استنادا إلى هذا المُعطى، يمكننا الآن الانتقال للحديث عن الزمن السردي في النصوص القصصية الحديثة والمعاصرة، وعن الكيفية التي اشتغل بها الكُتاب على تقنياته في نتاجاتهم القصصية والروائية، مُتجاوزين بذلك نمط تشكيل الزمن التقليدي الذي كان يُعرض في أغلب حالاته بشكل خطي ومتسلسل كزمن طبيعي "بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه المستقبل، ولا يعود إلى الوراء"[1] مما يجعله قابلا للقياس وفق وحدات الوقت المتعارف عليها في الواقع المادي.

في العقدين الأولين من القرن العشرين و"مع ظهور مدرسة تيار الوعي، التي تهتم بمستويات الوعي والذاكرة والحلم وغيرها من الأساليب والتقنيات التي تعمل على بلورة الانحرافات الزمنية بشكل خاص"[2] في هذه الفترة وما يأتي بعدها إلى غاية يومنا هذا انفتح الباب واسعا أمام القُصَّاص والروائيين لتفكيك السرد التقليدي وإعادة تشكيل الزمن داخله بأساليب مبتكرة، وغير خطية.

تبعا لهذا السياق ظهرت العديد من الكتابات السردية لأصحابها، يوظفون فيها الزمن بتقنياته الجديدة المستمدة من مدرسة تيار الوعي، مثل السرد غير الخطي، وتقنيات توظيف تيار الوعي الداخلية، والحوارات النفسية كالمونولوج، والحلم، والتداعي الحر وتفتيت الزمن السردي كالاستباق والاسترجاع وغيرها.. وكل هذا لأجل ابتكار تجربة سردية فريدة، تبتعد عن النمط التقليدي، وتكشف عن الزمن النفسي للشخصيات التي تتحرك داخل النص، بأسلوب جديد ومبتكر.

لم يكن العالم العربي بمعزل عن هذا التأثير وعن هذه التقنيات السردية الحديثة بمختلف أشكالها التجريبية، فقد انكب الكُتاب العرب على استيعابها وتوظيفها في أعمالهم الأدبية، كلٌ بما يتناسب ورؤيته الفنية وأساليبه الإبداعية.

---

[1] عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، (د ط)، دار الأمان-مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، (د ت)، ص116.

[2] المرجع نفسه، ص119.

ومن بين هؤلاء الكُتاب، يبرز القاص الجزائري "**العيد بن عروس**" في قصته القصيرة: **(ظلال شجرة السدر)**، ضمن مجموعته القصصية: **(تكسير الرياح)**، حيث اعتمد فيها على عدة تقنيات سردية تجريبية، كان أبرزها ما يتعلق بزمن السرد النفسي فما المقصود بهذه التقنية؟ وكيف وظّفها القاص "**بن عروس**" في قصته القصيرة: **(ظلال شجرة السدر)؟**

هذا ما سنسعى إلى استجلائه بالدراسة والتحليل فيما يلي:

1.2.أ-1. الزمن النفسي (مفهومه):

هو زمن نسبي داخلي في النص السردي يهتم بالعالم الداخلي للشخصية ويبتعد عن الحركة الخارجية لها، وهو بهذا التوصيف "غير محكوم بمنطق التتابع الذي تتطلبه خطية الزمن الحتمية من جهة ويقتضيه منطق العلة (القاضي بسبق السبب للنتيجة) من جهة أخرى، وإنما هو محكوم بمنطق الشخصية الذي هو بطبعه منطق ذاتي خاص بها وبما تعيشه وكثيرا مالا يُفهم منطقه وعِلَّته سواها، وعلى هذا الأساس يمكنها أن تنتقل في عالمها الباطني بين الأزمنة (...) كما يمكنها أن ترتد إلى ماض حقيقي أو وهمي أو أن تَثِب إلى المُستقبَل".[1] وكل هذا في زمن غير خطي يتسم بالمرونة ويخضع للتأويل الذاتي.

1.2. ب. تحليل تجليات الزمن النفسي في قصة (ظلال شجرة السدر):

تعتبر القصة القصيرة: **(ظلال شجرة السدر)** لكاتبها القاص "**العيد بن عروس**" نموذجًا أدبيًا ثرياً بالتقنيات السردية التي تعكس تجربة زمنية معقدة، يتجلى ذلك من خلال استعمال الكاتب لتقنيات الزمن النفسي بوضوح في قصته.

فالزمن النفسي- كما أشرنا إليه سابقا- هو: "الزمن الذي يرتبط بتقنيات تكسير تعاقبية الزمن- روايات تيار الوعي واللاوعي- المُنهمر عبر فَيضان الذاكرة والتّداعي

[1] قسومة الصادق: باطن الشخصية القصصية (خلفياته وأدواته وقضاياه)، ط01، دار الجنوب للنشر، تونس، 2008م، ص ص172-173.

الحُر والمونولوج الداخلي والخيال والحلم، كما أنه الزمن الذي يصعب قِياس مُدته المَعلومة فقد يَطول وقد يَقصُر بحسب الحالة النَّفسية التي عليها الشخصية"[1] لهذا نجده في أغلبه غير مُنسجم مع الزَّمن الطبيعي إذ إنه يتجاوز البُعد الكرونولوجي (الزمن الخطي الخارجي) وينغمس في الزمن الداخلي للشخصيات حيث يُصبح قياسه مَرهونًا بالشعور والانفعالات لا بِعَدد السَّاعات والأيام.

1.2. ج. تداخل الأزمنة:

يمكن النظر إلى (تداخل الأزمنة) في قصة: (ظلال شجرة السدر) لا كمجرد تقنية سردية، وإنما كخيار جمالي تجريبي يُعيد تشكيل علاقة المتلقي بالنص، ويدفعه إلى تجاوز القراءة الخطية الأحادية إلى قراءة استبطانية متشظية.

في قصة: **(ظلال شجرة السدر)** نلاحظ أن الزمن النفسي يُهيمن على بنية السرد حيث تتقاطع فيه استرجاعات الماضي مع توترات الحاضر وانزياحات المستقبل ما ينتُج عنه نسيج زمني مُلتبس يتَّسم بالغُمُوض والتَّشويش المقصودين، هذا التداخل الزمني لا يؤدي فقط إلى تفكيك الحدود الفاصلة بين الأزمان، وإنما يمس أيضا بثوابت الوعي القرائي ويزعزعها، فيدفع المُتلقين إلى إعادة قراءة النص وتحليله عدة مرات لأجل تفكيك طبقاته المعنوية المتراكبة ومحاولة فهمها.

على سبيل المثال، تبدأ القصة بمنولوج داخلي يحمل سمات الحلم أو الرؤية الهَلوسيّة إذ يقول السارد:"**وكأنني أسبح في بركة ساخنة**"[2] ثم يسترسل في وصف هذا المشهد الغرائبي الذي يتداخل فيه الحسي بالمستحيل: "**وبرؤية مشلولة رأيت أشلاء الديك تتجمع ببطء في أحد زوايا شجرة السدر ليبني جسمه كاملا**".[3] في هذا المقطع، تتجلى النزعة التجريبية من خلال نسف المرجعية الواقعية، واستدعاء منطق الحلم واللاوعي، ما

(1) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط02، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2015م، ص99.
(2) العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص19.
(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

يخلق زمناً سردياً هجيناً تتداخل فيه صورة "الديك" قبل الذبح (الماضي) مع هيئة تجمّعه العجائبي (الحاضر المُفترض) بما يكرِّس رؤيةً سرديةً لا خطية تعتمد على التفكك الزمني بوصفه أداة فنية لتوليد الدَّهشة.

يكمل السارد بقول: "**بعدها استدار نحوي بعد أن تسلل إلى الخارج شيئا ما وأجهش بالبكاء..**"[1] في هذا المقطع السردي، يُضفي القاص بعدًا شعوريًا مأزومًا على المشهد، يُجسد من خلاله اضطراب الوعي السردي لدى الشخصية الساردة وتلاشي إحساسها بالفواصل الزمنية؛ إذ لا يُقدَّم الزمن هنا كمعطى واقعي متماسك، بل كزمن داخلي ذاتي يُعاد تشكيله تبعًا لانفعالات الشخصية وتقلبات وعيها المشوش، حيث تتداخل الوقائع مع الرؤى والأحلام. ويأتي هذا التوظيف بوصفه اختيارًا تجريبيًا واعيًا من طرف القاص، يرمي من خلاله إلى تفكيك البنية الزمنية التقليدية، وزعزعة أفق التلقي لدى القارئ، مما يُحدث توترًا سرديًا يدفعه إلى تفاعل نشط مع النص بوصفه تجربة شعورية مركبة، لا تكتمل إلا بإعادة ترتيب الأحداث ذهنياً.

إنّ هذا التلاعب المقصود بالبنية الزمنية يُعدّ من أبرز سمات السرد التجريبي؛ إذ إنه – إلى جانب كونه آليةً لتفكيك الشكل السردي التقليدي وتجاوزه – يسعى إلى إشراك المتلقي في دوامة من التساؤلات والتأويلات المتعددة، ما يُضفي على النص طابعًا انفتاحيًّا يسمح بإعادة قراءته وفهمه وتأويله في كل مرة بمنظور جديد.

1.2. د. تسريع/ تمديد الزمن:

1.2. د-1. تسريع الزمن :

في القصة توظيف بارز لهذه التقنية (تسريع الزمن) في عدة مواضع من البناء السردي، تعمّدها القاص بهدف تسريع إيقاع السرد وبناء توتر درامي يخدم البنية الشعورية للنص ويعيد تشكيل علاقة المُتلقين بالأحداث.

---

[1] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص19.

يتجلى هذا التسريع الزمني بوضوح في الجزء الذي يقوم فيه القاص بسرد ما قامت به العجوز "مسعودة" من أفعال على لسان "الديك" بما فيها: (قتل الربيع، إحراق الأشجار قتل الكلب والحمار) إلى أن ينتهي السرد عند المشهد الذي يصف فيه "الديك" نفسه وكيفية نحر العجوز لعنقه.

في هذا المشهد، يُلخّص السارد سلسلة من الوقائع المأساوية على هيئة مشاهد قصيرة ومتتابعة، تُجسِّد أحداثًا متعدّدة تفصل بينها فواصل زمنية ممتدة. غير أن النص يتجاوز هذه الفواصل دون تقديم أي تفصيل، فيتّخذ السرد بذلك طابعًا مجزأً يتّسم بسرعة الإيقاع، ما يؤدي إلى انتقالات زمنية سريعة ومتلاحقة بين الأحداث.

لقد تعمّد القاص استعماله لهذا الأسلوب في قصته: (ظلال شجرة السدر) لخدمة أغراض بنيوية ووظيفية محدّدة، كشدّ انتباه المتلقين نحو نتيجة مقصودة، أو لتحقيق تكثيفٍ دلالي يُجسّد حالة من التوتر أو الاختناق داخل النسيج السردي.

من أمثلة ذلك في القصة قول السارد: "**لقد سكن هنا هاجس الإبعاد والتقتيل فرحل الكثير وأُبيد الكثير**".[1] إذ نلاحظ من خلال هذا المقطع السردي بأن السارد قد التَجأ إلى استعمال عبارة مركّزة تحوي دلالات مُكثفة، اختزل فيها الكثير من التفاصيل التي لم يرد أن يفصل فيها فاكتفى بالوثبات السريعة يُعدِّد فيها أهمها بإيجاز مُفرط؛ يتضح ذلك في المقطع السردي من خلال ما تعبر عنه الكلمتين: (الإبعاد والتقتيل) من دلالات مكثفة وعبء سردي زمني ثقيل، بحيث اختزل السارد بهما سلسلة من الأحداث والمواقف المتعاقبة، دون الحاجة إلى استعراضها تفصيليًا.

إن هذا الاختزال المتعمد دليل واضح على الوعي التجريبي الذي يتقصَّده القاص في التعاطي مع الزمن السردي في قصته (ظلال شجرة السدر) حيث إنه عرف كيف يُغلِّب فيه الإيجاز الكثيف على التفصيل، فيتحول السرد بذلك إلى ومضات مُتقطِّعة تُوحي

[1] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص20.

أكثر مِمَّا تُفصِّل، وهو ما نجده حاضرا عنده في موضِعٍ آخر من القصة أين يقول السّارد: "**تمت الصفقة، أمسى الديك في زَرِيبة العجوز زاهيًا... ظل الحزن بادياً على أفراد الأسرة لبُعده عنهم... في صباحٍ أول صمت الديك... في يوم ثانٍ غاب... يومٌ ثالث حتّم حزن مُثقل بشيء قد يحدث**".[1]

نلاحظ هنا، في هذا المقطع السردي، بأن القاص قد اعتمد على الجمل القصيرة المتتابعة، مع تسلسلٍ زمني متسارع يغطي فترة زمنية طويلة (عدة أيام) في عبارات مقتضبة، وقد تقصَّدها ليس فقط لأنه يريد بها التسريع من وتيرة الحكي، وإنما المراد من اعتماده لهذا الأسلوب الذي يغلب عليه توظيف الجمل القصيرة هو إعادة تشكيل الزمن في وعي القارئ بخلق انطباعٍ يجعله يحس بأن الزمن النفسي قد أصبح هو الحاكم لِبِنية السرد، وليس الزمن الواقعي؛ فالكاتب حين يستعمل هذا الأسلوب في الكتابة القصصية فهو يريد به تقلّيص الامتداد الزمني الفعلي للأحداث ليكثّف الشعور بالقلق والترقب الذي يسيطر على الشخصيات.

فرغم أن المدة الحقيقة في المقطع السردي –قيد التحليل– تصف مُجريات أحداث كثيرة وطويلة زمنيا، إلا أن السَّارد أرادها عابرة وسريعة وعَجِلةً، ليوجه انتباه القارئ إلى أن ما يهمه منها ليس تفاصيل تلك الأحداث، وإنما المُهم فيها هو نتيجتها وتأثيرها النفسي، ولربما أفضل مثال على ذلك من القصة: (ظلال شجرة السدر) يكمن في قول السارد: "**وصمتت الأسرة وصمت الوقت لأن المنبه قد صمت!**".[2] يعبر هذا المقطع السردي عن ذروة الانهيار الزمني والشعوري في القصة (ظلال شجرة السدر) حيث يتلاشى فيه الزمن الخارجي (الواقعي) تماما ويحل محله الصمت (الذي يتمثل في صمت الديك) فصمته هنا لا يعني غياب صوتٍ مألوف، بل يعني غياب نظام زمني كاملٍ كان

---

[1] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م ، ص22.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يضبط حياة الشخصيات وإيقاع يومياتها المنتظم ليتحول حاضرها إلى فراغ زمني مشبع بمشاعر الحزن والفقد.

بهذا يكون السرد قد بلغ لحظة تجريبية قصوى، يتماهى فيها الزمن النفسي بالشعوري، وتتحول فيه اللغة من وظيفة التوصيل إلى أداة تكثيفٍ دلالي قادرة على نقل وقائع الفاجعة والألم والفقد وغيرها من المشاعر والأحاسيس، ليس عبر الوصف التَّفصيلي لها، وإنما عبر اختزالٍ رمزيٍ عميقٍ يُضاعف من أثر الحدث في وعي القارئ ويدفعه إلى إعادة التَّفكير في أزمنة النص، لا كخطوط مستقيمة، وإنما كحلقات شعورية مُنكسرة ومُتداخلة.

1.2. د-2. تمديد الزمن:

تعتبر تقنية تمديد الزمن، أحد أدوات السرد المهمة التي يستخدمها القاص إذا أراد تفصيل مشهد سردي محدد أو إبراز لحظة معينة بدافع إعادة تشكيل إدراك القارئ للزمن داخل النص وترك الأثر الشعوري العميق في نفسه وجعله يُحس بتمدد الزمن وبأهمية تلك اللحظة أو ذلك المشهد أو ربما العكس. وهو ما نجده واضحا في قصة: **(ظل شجرة السدر)** في بعض مواضعها مثل قول السارد في المقطع السردي: " **ظلت تُبسمل وتَحمد تُبسمل وتحمد إلى أن أنهت المهمة الأولى**".[1]

نلاحظ في هذا الموضع من السرد تكرارا لفظيا لعبارتي (تُبسمُل) و(تَحمد) وهو تكرار وظيفي أراده القاص بهدف خلق حالة من التباطؤ الزمني المَحسوس ليشعر القارئ من خلاله بطول الوقت وبُطء مُروره؛ فالتكرار هنا وظيفته تبطيء اللحظة وتمديد زمنها الداخلي كي يتسنى للقارئ مُعايشة هذه الحالة الشعورية (الملل والروتين) التي تَمُر به الشخصية العجوز "**مسعودة**" أثناء قيامها بطقوسها الغريبة ذات الطابع الشعائري الطويل

[1] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م ، ص21.

والمتكرر مثل التَّمسمل والحمد، ومثل: ذبح الديك/الدوران به حول أغصان شجرة السدر/وضع الحناء عليه/ تدويره على الابن/طبخه بريشه/نتف ريشه..

كذلك نجد استعمال القاص لهذه التقنية (تمديد الزمن) في موضع آخر من قصته: (ظلال شجرة السدر)، يقول السارد: "**صمت كان يريد أن يَنخر كل شيء، ويبعث بالرُّعب الذي يمنعني من الاقتراب من الشجرة، فتُنسج خلال ذلك الحكايات التي كان علي أن أصدقها**".[1]

في هذا المقطع السردي، تظهر بوضوح مشاعر الفزع والاضطراب والخوف والفراغ الوجودي التي يعيشها السارد، إذ إننا من خلال قوله يمكننا الشعور بالصمت الكئيب الذي يحيط به ويغذي قلقه الداخلي، ما يجعله إحساسا مُوحشا يصل به إلى حالة من التأزم الشديد. ينعكس هذا الوضع بالضرورة على إدراكه، فيشعر بأن الصمت الذي يلفّه قد يمتد طويلا جدا فلا يبقى أمامه غير الذكريات والتخيلات الحزينة التي تربطه بالمكان، فتتراكم في أعماقه، وتملأ الفراغ الذي من حوله لتتغذى من حالة التوجس المستمرة في نفسه.

إن إدراك الزمن في هذا المشهد لم يعد خارجيًا أو خطيًا، بل صار زمنًا داخليًا ممتدًا، يتّسع بفعل الخوف والتأمل والارتداد إلى الذاكرة، مما يعمّق من الشعور بالعجز والجمود أمام لحظة وجودية مشحونة بالقلق.

بهذا المعنى تتحوّل تقنية (تمديد الزمن) في بنية النص السردي من أداة وصفية إلى آلية تفكيك للزمن الواقعي وإعادة تشكيله ضمن فضاء بديل تتداخل فيه الانفعالات النفسية بالحس الشعوري الذي يجعل القارئ يعيش تجربة قراءة جديدة في زمن بديل، يتداخل فيه الشعوري بالنفسي ويتكثف فيه الإحساس باللحظة حتى يلامس حدود التوقف.

---

[1] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م ، ص23.

فالتمديد الزمني أحد تقنيات التجريب الفاعلة في المشروع التجريبي القصصي، من خلاله يستطيع القاص تُغيير إيقاع السرد في نصه، وإعادة ترتيب علاقة الشخصية بذاتها مع قدرته توجيه نظرة القارئ إلى المادة الحكائية على نحو يزعزع أنماط التلقي التقليدية ويقوّض بنيتها، مُفضِيًا إلى توليد بنية سردية مغايرة وغير نمطية.

1.2. هـ. توقف الزمن/ الزمن الدائري:

1.2.هـ-1. توقف الزمن:

في هذه الحالة يعمد القاص عند توظيفه تقنية (توقف الزمن) في نصه السردي إلى تعليق الأحداث والوقوف عند مشهد واحد أو لحظة واحدة، يركز عليهما بشكل مُكثف ليجعل القارئ يُحس بأن الزمن مُتوقف.

في القصة (**ظلال شجرة السدر**) وظَّف القاص هذه التقنية في موضعين بارزين:

الموضع الأول في قول السارد في مُستهل حديثه: "**وكأنني أسبح في بركة ساخنة وبرؤية مشلولة رأيت أشلاء الديك تتجمع ببطء في أحد زوايا شجرة السدر**".[1]

في هذا المقطع السردي الذي يبدو أقرب إلى الهذيان منه إلى الواقع، يتوقف الزمن كليًا وتفقد الشخصية الساردة إحساسها وإدراكها بتعاقب الزمن لتعيش الصدمة وتغرق في فضاء لا زمن فيه، وكأنها عالقة في حالة لا واعية وضبابية المَعالم، فلا هي تعيش الحاضر، ولا هي تستعيد الماضي أو تتخيل المستقبل، وكأنها عالقة في نفقٍ شُعوري ضبابي لا مَعالم له.

هذا الشعور يحيلنا إلى حالة أشبه بالكابوس، وليس الكابوس كالحلم؛ "فالكابوس حلم مزعج يسوق صورا فضيعة ومشاهد مُفزعة، وأخطارا تهدد شَّخص الحالم أو أحدًا يحبه،

---

[1] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص19.

ويُصاحب الكابوس انفعالا شديدا في الجهاز العصبي، فيستيقظ الحالم وهو في حالة ذعر وهلع وارتياب شديد".[1] وهو تمامًا ما يعبر عنه السارد في النص القصصي: (ظلال شجرة السدر) لاحقا إذ يقول: "**هنا ازداد شعوري بالحرارة وبضيق يطوق عنقي مما جعلني أتململ في مكاني اتحسس حرارة جسمي..**".[2]

من خلال هذه المقاطع السردية السالفة الذكر، يتضح السبب الذي ولَّد الصدمة وجعل السارد يفقد القدرة على التعايش مع هذا الموقف الشعوري المتأزم، والذي أدى بدوره إلى تعطيل الزمن النفسي للسرد وتوقفه.

في الموضع الثاني: "**إنني مرتاح هنا لأن هذه الشجرة تقيني الشيء الكثير، إذ إنني لم أعد أصلح لوقتكم هذا لقد استغنيتم عني**".[3]

يصور لنا القاص في هذا المشهد ملامح الشخصية الساردة (الديك) وهي في حالة من الاستسلام والرضوخ التام لمصيرها، وبما أنها في رمزيتها داخل النص كانت مُؤشراً زمنيًا يتم به تنظيم الوقت للآخرين، فإن نهايتها تُحِيل إلى توقف الزمن ذاته، من حيث كونها لم تعُد صالحة للوقت.

والمفارقة اللافتة هنا هي أن "الديك" رغم مأسوية مصيره فإنه يُظهر سلوكا معاكسا لذلك (الإرتياح) في محاولة فاشلة منه للتَّمويه وعدم الإقرار بمشاعره الحقيقية تجاه مجتمعه (الإحباط والخذلان والإنكسار الداخلي) فبعدما خدَمهم طويلًا قابلوا خدماته هذه بالإقصاء والنِّسيان.

وهنا يتوقف الزمن في النص القصصي، لا كحدث سردي، وإنما بوصفه رمزا داخليا لانهيار المعنى واختفاءه، فالشعور بتوقف الزمن إذا، هو شعور ذاتي مرتبط بوعي

---

[1] تهاني بن عبد الله: توظيف الحلم في القصة القصيرة السعودية من 1400هـ إلى 1420هـ(دراسة موضوعية فنية)، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجيستير، قسم الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1420-1428 هـ، ص105.

[2] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، ص19.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الشخصية الساردة ووضعيتها النفسية الداخلية، وبتوظيفه–أي تقنية تقف الزمن– يستطيع القاص تقريب القارئ من العوالم الداخلية لشخصياته وجعله شريكا لانفعالاتها وأحاسيسها الداخلية.

ختامًا لهذا العنصر، يمكن القول بأن القاص من خلال توظيفه لتقنية (توقف الزمن) قد نجح في تفكيك البنية الزمنية التقليدية لنصه القصصي وإعادة تشكيلها بما يخدم متطلبات الوعي التجريبي في الكتابة السردية، فقد حوّل الزمن من إطار خطيّ جامد إلى أداة تعبيرية تشتغل على تكثيف الانفعالات النفسية وتضخيم التوترات الداخلية للشخصيات الساردة. كذلك استطاع من خلال توظيفه لهذه التقنية أن يفتح أمام القارئ أفقًا شعوريًا جديدًا، ويمنحه إمكانية التوغّل في البُنى النفسية العميقة والمعقّدة لشخصيات القصة.

1.2. هـ–2. الزمن الدائري:

يُعَدّ الزمن الدائري في السرد أحد أبرز مظاهر التجريب في البنية الزمنية للنصوص السردية الحديثة والمعاصرة. تقوم هذه التقنية على تكرار الأحداث أو المشاعر بشكل مستمر، حيث يُعاد بها استحضار اللحظات أو الانفعالات السابقة، مما يمنح الزمن بعدًا دائريًا يتجاوز التسلسل الخطي التقليدي، وبالتالي يصبح الزمن تجربة غير خطية تعبّر عن التوتر الداخلي للشخصيات، ويكشف عن النمط التكراري في تعاملها مع الأحداث والصراعات التي تبدو عالقة في دائرة لا تنتهي.

تُبرز القصة: (ظلال شجر السدر) استخداما مُميزا لهذه التقنية من أولها إلى آخرها، أين قام القاص بتوظيفها كآلية فنية تساعد على فهم العلاقة الموجودة بين الذاكرة والواقع وتأثير كل منهما على الآخر.

تبدأ القصة بوصف مأساوي لذبح الديك كمشهد أساسي تنبني عليه أحداث القصة كلها، بحيث يُعيد السارد تدويره أو تدوير تأثيره على الشخصيات في السرد كل مرة وكأن زمن القصة يدور في دائرة مغلقة دون أن يترك الزمن يتدفق بشكل خطي، هذه

الاستمرارية في الرجوع إلى نفس الحدث تجعل الزمن يتحول إلى تجربة نفسية متواصلة يتعذر فيها حدوث تغير ملموس في الحدث ذاته، مما يعزز مفهوم الزمن باعتباره حلقة مغلقة.

يقول السارد: "وكأنني أسبح في بركة ماء ساخنة وبرؤية مشلولة **رأيت أشلاء الديك**.."[1] ثم في وسط أحداث القصة نجد عودة إلى الحديث عن الديك إذ تقول الشخصية الساردة: "**تململ الديك** في تراب شجرة السدر.."[2] وبعدها في موضع آخر أين كان الحديث فيه عن الأسرة المالكة للديك قبل بيعه، يقول السارد: "..حدث ذلك و**كان الديك عزيزا في العيون**"[3] ثم يتوالى ذكر الديك أو الحديث عمَّا يربطه به إلى تَتِمَّة القصة، أين يقول فيها السارد: "ظل السهب الحالم يتماوج بعشبه و دَادِه بعد رحيل العجوز، ولكنه **جمع شتات عظام الديك الأنيق**".[4]

نلاحظ من خلال هذه المقاطع السردية السابقة الذكر بأن مشهد (الديك) قد لازم جميع أحداث القصة بتطوراتها إلى النهاية عبر استحضار الشخصيات لتداعياته في مختلف أزمنة السرد كعنصر ثابت لا يتغير، وهذا ما جعل من النهاية عودة رمزية إلى نقطة البداية، وكأن الزمن يدور في حلقة مفرغة، وتبقى شجرة السدر محور هذه الحلقة الزمنية، وهنا تزداد أهمية الرمز في تعزيز البعد التجريبي، بحيث تصبح الشجرة بمثابة الشاهد على جميع الذكريات الماضية منها والحاضرة المتكررة، كذلك هي الرمز الذي يجعل الزمن النفسي للشخصيات دائريا من خلال ما تُعبر عنه من ذكريات تَتِم الشخصيات اجْتِرارها وتكرارها كلما مَرَّت بالشجرة أو شاهدتها.

---

(1) العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م ص19.
(2) نفسه، ص21.
(3) نفسه، الصفحة نفسها
(4) نفسه، الصفحة نفسها.

يقول السارد: "..**الصمت المحيط بشجرة السدر التي تعلقت بأعلامها قطع القماش البيضاء ورِيش ملون هو رمز الفدية بلا منازع**". [1]

يتبين لنا من خلال هذا المقطع الدلالة التي ترمز إليها شجرة السدر وسط السُّهب لأن فيها من العلامات ما يجعل تداعي الذاكرة عند رؤيتها، ما يؤدي إلى خلق دورة زمنية تكرر الماضي ولا تسمح له بالتطور أو الانتهاء، فتبقى الشخصيات مشدودة إليه ومتأثرة به في حياتها الحاضرة رغم تغير الزمان والمكان.

إن هذا الإدخال لعنصر (الزمن الدائري) بمفهومه الرمزي والنفسي في القصة (ظلال شجرة السدر) هو أحد أوجه تقنيات التجريب التي أجاد القاص توظيفها لفك ارتباط الأحداث بالزمن الخطي التقليدي، وبذلك أصبح الزمن في القصة تجسيدًا للاحتباس النفسي والتكرار الشعوري الذي يعكس التوتر الداخلي للشخصيات ويتجاوز محدداتها الزمنية المعتادة.

1.2. و. زمن السرد النفسي والرمزية في (ظلال شجرة السدر):

يعد الرمز أحد الأساليب التعبيرية الحداثية التي يستخدمها القُصَّاص والروائيين المعاصرين في نصوصهم السردية بسبب ما تحمله من قدرة على تجاوز المعنى المباشر للنص و خلق فهم أعمق لدلالاته التي تصبح ذات مستويات تأويل متنوعة، فباستعمال الرمز يستطيع الكاتب أن يتدارك ما من شأن اللغة أن تعجز في التعبير عنه في كثير من الحالات، خاصمنها ما كان مقترنا بالتعبير عن العوالم النفسية الداخلية للشخصيات الساردة وما تحمله من مشاعر وتوترات وهواجس يصعب على اللغة المباشرة و العادية أن تُجسدها أو تعبر عنها بكفاءة.

في القصة (ظلال شجرة السدر) وظف القاص هذا الأسلوب التعبيري بشكل بارز ومكثف، وذلك بداعي إكساب النص جمالية فنية تعزز من قيمته التعبيرية أولا، وثانيا:

---

[1] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص23.

لأنه يريد بهذا التوظيف للرمز فتح حوار غير مباشر مع القارئ لإشراكه في عملية التأويل لأحداث قصته وملامسة دواخل شخصياتها لصالح رؤية أدبية مغايرة تسمح بالتعبير عن الهواجس النفسية والتوترات الداخلية والمعاناة الوجودية بشكل غير تقليدي.

_ الديك:

يعد الديك في القصة: **(ظلال شجرة السدر)** رمزا للتضحية والفداء ، كما أنه يرمز للنظام والترتيب اللذان قلَّ ما يستمران في مجتمع فوضوي يحكمه قانون الغاب والمصالح الشخصية.

_ شجرة السدر:

هي رمز للحياة والموت، رمز الذاكرة الاجتماعية الشاهدة على جميع الأحداث السعيدة والمأساوية.

_ العجوز مسعودة:

ترمز إلى قوى الشر الذي لا يستثني أحدا، تُدمر الجمال والحياة، وتستغل براءة الضعفاء لأجل تحقيق مصالحها الأنانية. هي رمز الظلم الذي يعبث بمصائر الآخرين بدون أي اكتراث أو مبالات.

_ السُّهُب:

رمز لامتداد المكان والزمان، وأحلام الإنسان. أما وصف السارد لتقلباته بين الأخضر واليابس فهو انعكاس لتقلبات الحياة وأحوال الناس وطبائعهم ومشاعرهم.

بعد هذا التحليل يمكن أن **نخلص أخيرا** للقول بأن قصة: **(ظلال شجر السدر)** قد أجادت التعبير عن الإنسان وصراعه مع الحياة والموت في ظل مخاوفه التي تربطه بالموروث الثقافي وبأرض الانتماء، وبالمجتمع وقوانينه وقيمه الظالمة المستبدة في أكثر حالاتها.

كذلك عبرت القصة عن مظاهر انهيار النظام الاجتماعي أمام سلطة قِوى الموروث الشعبي وطقوسه المُتأتية من الخرافة والجهل.

القصة عرفت أيضا كيف توظف الزمن النفسي كطاقة تعبيرية قادرة على تكثيف الشعور وتأزيم الموقف وتعميق البعد التأملي من خلال سعيها إلى ملامسة ذوات الشخصيات واستنطاق لحظاتها الداخلية المعطوبة، بعيدا عن انتظام الزمن الخارجي أو تسلسله المنطقي.

2.2 التشكيل المكاني في: (شمس الناحية الشرقية من حينا) من المجموعة القصصية: (تكسير الرياح) للعيد بن عروس:

2.2.أ. مدخل إلى بنية تشكيل المكان السردي:

يُعد المكان مُكونا أساسيا ومُهمًا في بناء أي نص سردي فهو الوعاء الذي يحوي كل عناصره والرافد الذي يحتضن أحداثه وتتحرك فيه شخصياته. ويختلف تصميم وتصوير الأمكنة وتوظيفها في النصوص السردية باختلاف أصحابها واتجاهاتهم الفنية والرُّؤيَوية، وكذلك وفق الغايات السردية التي يسعون إلى تحقيقها، سواء كانت رمزية، نفسية، أو اجتماعية.

هذا التنوع في استعمالات المكان منحه الأهمية الكبيرة ليكون "أحد المحاور الرئيسية التي تدور حولها نظرية الأدب، ففي الآونة الأخيرة (...) أصبح يكتسي قيمة خاصة جعلت منه عنصرا جماليا ودلاليا في العمل الفني".[1]حيث إنه لم يعد مُجرد هيكل مَوضعي أو وصف جُغرافي للشّكل الخارجي للمكان، بل باعتباره مجالًا نفسيًا يرتبط "بالهوية والكينونة والوجود".[2] وأكثر من ذلك، فقد أصبح القُصاص والروائيين يوظفونه

---

[1] فاطمة الزهراء بن يحيى : المكان داخل النص الروائي (الدلالة، الأنماط، الأبعاد)، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، م01، ع01، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع- الأبيار، الجزائر، جانفي 2013م، ص212.

[2] عبود أوريدة: المكان في القصة الجزائرية الثورية، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجيستير تخصص أدب عربي حديث، كلية الآداب واللغات- جامعة مولود معمري- تيزي وزو، الجزائر، 2009/2008م، ص23.

بوصفه الحاضنة التي تحتضن جميع عناصر السرد "فالزمن والشخوص والسمات النفسية لهذه الشخوص والأحداث، مظاهر تتجلى ولا تتحرك إلا داخل المكان".[1]

تبعا لهذا السياق يتضح لنا بجلاء التحول الجوهري الذي طرأ على المكان في السرد العربي الحديث والمعاصر، بحيث تحول إلى فضاء ديناميكي يتقاطع فيه الواقعي بالمتخيل، والنفسي بالموضوعي، خاصة بعد تطور مفهومه عند البنياويين "تزامنا وظهور كتاب "**باشلار**" **Bachelard** (جماليات المكان) الذي قدم فيه دراسة منهجية لقراءة المكان في العمل الأدبي وذهب إلى أن العلاقة بالمكان تنطوي على جوانب معقدة تجعل من معايشته عملية تتجاوز وعي الإنسان إلى اللاوعي، فالإنسان لا يحتاج إلى بقعة جغرافية ليسكن فيها، ولكنه يرنو إلى بقعة يُنْبِت فيها جذوره، وتتأصل فيها هويته، فيصبح المكان مرآة عاكسة لذات الإنسان وهويته".[2]

على صعيد الكتابات الأدبية السردية الجزائرية نجد الكثير من الأدباء والروائيين الجزائريين ممن اهتم بهذا المُكون السردي كعنصر دلالي وجمالي فاعل في نصوصه الأدبية السردية ووظفه وفق تقنيات السرد التجريبي أمثال القاص الجزائري "**العيد بن عروس**" من خلال قصته القصيرة **(شمس الناحية الشرقية من حينا)** في المجموعة القصصية **(تكسير الرياح)**.

وفيما يلي دراسة تحليلية مُعمقة تُوَضِّح ذلك.

2.2. ب. المكان في (شمس الناحية الشرقية من حينا):

لقد أجاد القاص الجزائري "**العيد بن عروس**" توظيف المكان في قصته القصيرة (شمس الناحية الشرقية من حينا) بطريقة فنية بارعة تسمح بخلق دلالات عميقة تزيد من جمالية النص وتساهم في التعبير عن مضمون القصة بشكل أكثر إيحاءً وإثراءً، وقد

---

[1] عبد الحميد المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية،ط01، دار الفارس للنشر والتوزيع-عمان، الأردن، 2001م، ص09.

[2] روضة علي حمادي: التشكيل المكاني في رواية رجال في الشمس، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، م09، ع01، مارس2019م، ص07.

ارتكز في توظيفه على وصف المكان كفضاء ذي أبعاد نفسية واجتماعية، تجعله "يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد".[1] بمعنى أنه يشكل لنا شخصية ثالثة تؤثر في مُجريات الأحداث ومصائر الشخصيات وسلوكياتها وانفعالاتها الوجدانية والعاطفية.

ونحن إذ نريد عرض هذه القصة بالتحليل والدراسة المعمقة لأبعادها ومستوياتها المكانية وجب أولا أن نوضح نقطة مهمة مرتبطة بكيفيات تقسيم هذا العنصر السردي لضمان رؤية متكاملة وواضحة للقارئ الكريم.

2.2.ج. تقسيم المكان السردي:

يخضع تقسيم المكان السردي في الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة إلى العديد من وجهات النظر المتباينة التي تجعله لا يثبت على تقسيم واحد متفق عليه، ومع ذلك يمكن للباحث في هذا المجال أن يلاحظ أثناء بحثه عن كيفيات تقسيم المكان في مختلف الدراسات والبحوث السابقة بأن أغلبها يصب في اتجاهين اثنين:

فأما الاتجاه الأول فهو التقسيم الذي يقوم على ثنائية المكان المغلق والمكان المفتوح.

2.2.ج-1. المكان المُغلق:

المكان المُغلق هو المكان الذي يمتلك حدودا مكانية واضحة، ومساحة معلومة تعزله عن العالم الخارجي. من أبرز صفاته أنه ضيق ومنغلق، وغالبا ما يكون هذا المكان هو مكان العيش والسكن كالبيت الذي يُؤوي الإنسان، وهو في هذه الحالة مكان اختياري يسكنه بإرادته لما فيه من أمان يُعزز شُعوره بالراحة والحماية.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ،ط01، بيروت، لبنان، 1990م، ص26.

قد يكون المكان المُغلق أيضا إجباريا مَفروضا على الإنسان قسرًا، مثل السجن أو الإقامة الجبرية، وفي هذه الحالة يتحول المكان إلى فضاء مُغلق يبعث على الخوف والعزلة والإكراه.

في القصة القصيرة: (شمس الناحية الشرقية من حينا) تم ذكر العديد من الأماكن التي تحمل صفة "الأماكن المغلقة" بأبعاد رمزية موحية ودِلالات عاطفية عميقة، من أهمها:

ـ الحي:

يبرز الحي في القصة القصيرة: (شمس الناحية الشرقية من حينا) كمكان مِحوَري مغلق تتوزع وتلتقي خلاله الشخصيات فلطالما كانت الأحياء "أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتُشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تُغادر أماكن إقامتها أو عملها".[1]

يقول السارد: "**عندما يُصبح الحي مُواجها للشمس من الناحية الشرقية في الوقت الموافق لذلك أي عندما يتوزع الأطفال مودعين أحضان أمهاتهم مُؤقتا في أزقة حينا الضيق وعندما يأخذ "عمي العنابي" الذي أُتلفت رِجله اليُمنى في الحرب العالمية مكانه على الكرسي الخشبي أمام باب داره حيث يكون الحارس المَجَّاني للحي ومُسجل أحداث النهار فيه وعندما تختلط أصوات الحَوَّاتين بأصوات الخضَّارين..**".[2]

يقول أيضا في موضع آخر: "**كنت أجلس مع أصدقائي في الحي ننتقل في حديثنا من الأفلام الهندية وأفلام (عنتر وعبلة) إلى مغامرات (إدي كونستانتين) إلى البحر والعسكر..**".[3]

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ،ط01، بيروت، لبنان، 1990م، ص79.
(2) العيد بن عروس، تكسير الرياح - مجموعة قصصية، ص61.
(3) العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ، ص63.

يتجلى الحي في هذين المقطعين السرديين الزاخرين بالتوصيفات على أنه أحد الفضاءات الاجتماعية الحيوية الهامة في القصة، لاسيما وأنه المرآة التي تعكس الحياة اليومية لسكانه بكل تفاصيلها، ففي أزقته وشوارعه الممتدة إلى بعضها البعض في كل الاتجاهات تتلاقى الشخصيات وتتطور مُجريات الأحداث وتنتشر، فالحي هو الحاضنة المكانية المغلقة التي تستوعب كل هذه الأحداث بتناقضاتها، خاصة إذا كان الحدث يتعلق بقصة مثل قصة "**عبد الحليم**": مع حبيبته، لأن مثل هذه العلاقات مرفوضة وفق الأعراف الاجتماعية ومُحرمة بحسب التشريعات الاسلامية. يقول السارد: "**ها هُم اهلكِ قد ثاروا هذه المرة لَمَّا قص عليهم "عمي العنابي" حكاية تَعلُّقي بك، وأصدقائي (...) وجدو في القصة موضوعا هامًا ينشغلون به بعض الوقت...**".[1]

من خلال هذا التحليل يمكن لنا أن نتبين الدور الفاعل الذي يلعبه الحي في تدفق أحداث القصة وتشكيل مصائر شخصياتها، خصوصا عندما يحتوي في أرجائه شخصية مثل "عمي العنابي"؛ الحارس المجَّاني للحي ومُسجل أحداث النهار فيه.

إن تواجد مثل هكذا شخصية فريدة في الحي قد أدى وبشكل عميق إلى تغيير طبيعة هذا المكان الحيوي إلى مكان مغلق مُراقب يَحُدُّ من حُريات الأفراد وحركيتهم.

_ حجرة الكتابة:

في نهاية القصة يظهر الراوي وهو يصف نفسه في حجرته أمام مائدة مُستديرة يكتب رسالته تحت ضوء المصباح الساخن، تظهر الحجرة كفضاء داخلي حميمي يرتبط بعملية الكتابة والتعبير عن المشاعر العميقة التي يُحس بها الراوي، يقول السارد: "**على- المائدة المستديرة المبعثرة فوقها عدة جرائد ومجلات وطنية ودولية وتحت ضوء المصباح الساخن الذي أمد الحجرة بنوع من الدفء أنهى الرجل رسالته..**".[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص 62.

[2] نفسه، ص64.

يعبر هذا المقطع السردي على طبيعة المكان الذي يتواجد فيه الراوي كلما حل الليل وانسدل الظلام على مكامن الحي الذي يعيش فيه، هذه الغرفة ذات المعالم المحدودة هي التي تأويه وتحتضن وحدته وخلوته مع أفكاره التي لا يجد لها تصريفا من غير تدوينها على شكل رسائل وتركها علها تجد طريقا ومخرجا يخرجها إلى العالم فيعرف الجميع بما فيهم حبيبته بكل ما يكنه لها من مشاعر دفينة.

2.2.ج-2. المكان المفتوح:

الأماكن المفتوحة عبارة عن فضاءات رحبة وواسعة لا تحدها حواجز أو حدود ضيقة تقيد من حُريتها وانطلاقها، لهذا كثيرا ما تكون هذه الأماكن "مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها (...) تجد فيها الشخصيات نفسها غادرت أماكن إقامتها الثابتة مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن التقاء الناس خارج بيوتهم".[1]

في قصة: (شمس الناحية الشرقية من حينا) حظيت الأماكن المفتوحة بحضور لافت ومتباين يدعوا إلى الاهتمام به، وبما يحمله من دلالات نفسية ورمزية تُعمق من فهمنا للنص ولأحداثه وشخصياته، وقد تجلا حضورها فيما يلي:

_ البيت:

يظهر البيت في القصة : (شمس الناحية الشرقية من حينا) ضِمنيًا من خلال مُجمل التَّوصيفات التي وصف بها السارد "عبد الحليم" مكان تواجده، وقد قال عنه أنه ضمن سكنات الحي الذي يواجه الشمس من الناحية الشرقية، وبأن بابه يُقابل باب منزل عائلته: "**حمدت الله كثيرا لأن باب بيتكم كان مُقابل باب بيتنا..**"[2] وهو على الأرجح مسكن واسع و نطاق الرؤية منه مفتوح على الحي كله لأنه مُرتفع يحوي عِدَّة طوابق بحسب ما عبر

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص40.

[2] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص64.

عنه السارد في قوله: "**كنت أراقب أشعة الضوء الخافتة المنبعثة من ستائر نوافذ بيتكم فأحاول أن أُطمئن نفسي على أنك لم تنامي بعد...**".[1]

هذا البيت بالنسبة للراوي هو المكان الذي يعمد إليه كونه يجد فيه الملجأ المريح الذي يأويه و حبيبته التي يُمَنِّي بها نفسه كلما اختلى بها، في مُخيلته وأحلامه وأمنياته.

يقول السارد: ".. **في مُخيلتي رأيتك، كنت كالشمس... رأيتك شمسا في النهار وقمرا في الليل، رأيتك نجما ساطعا لا يُمكن لمثلي أن يصل إليه ولكن يمكن له أن يتمتع ببهائه من بعيد ! كما يُمكن أن يتعذب ببهائه من بعيد!**".[2]

في هذا المقطع السردي الذي يصف فيه السارد حبيبته بأسلوب بصري وجداني بليغ، وبتوصيفات مُتلاحقة تجمع بين صِفتي الجمال الساحر والبعد المستعصي، تتجلى لدينا نقطة التوتر والمفارقة، مُمثلة في صورة الحبيب "عبد الحليم" الذي يجمع في حُبه بين السعادة والمعاناة من حيث إنه يفرح بمشاهدته لحبيبته من بعيد (نافذة غرفتها/سطح المنزل) ولكنه يعاني بسبب صعوبة الوصول إليها ليصبح (البيت) في هذه الحالة هو المكان الوحيد المفتوح الذي يجعله يسترخي ليطلق العنان لمخيلته و يمني نفسه بحبيته كيفما شاء و رغب وكأن البيت في هذه الحالة هو المهرب الوحيد الذي يلتجأ إليه فيدفع به إلى البحث عن مَلاذٍ آخر، فلا يجد غير عالم الخيال والذكريات يستحضرهما في ذهنه.

_ سطح البيت:

يمكن أن نعتبر سطح المنزل من الأماكن المفتوحة في هذه القصة لأنه مكان عالٍ وذات مَعالم مفتوحة نِسبيًا بخاصة وأنه لا سقف له غير السماء الكبيرة، وارتفاعه يعطي مجال نظر واسع للرائي، وقد تحدث عنه القاص واصفا له بأنه المكان الذي تُطل منه

---

[1] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص61.

الحبيبة مع عائلتها إذا ما كان هناك حفلات أعراس فهو يُتيح لهم إمكانية التواصل أو التشارك مع العالم الخارجي من خلال مجال الرؤية والمراقبة من بعيد. يقول السارد: "**كذلك أحس بسرور عظيم عندما يُقام عُرس داخل الحي إذ تُعتبر هذه فرصة أراك فيها ولو من بعيد تتفرجين من فوق سطح بيتكم مع إخوانك على المُغني الشَّعبي الكفيف المدعو لإحياء حفل العرس**".[1] وهو بهذا التوصيف يؤكد على أن سطح المنزل كفضاء مفتوح رغم أنه مجرد مكان للمشاهدة إلا أنه فرصة مهمة بالنسبة له؛ يستغلها ليتبادل من خلالها الأنظار وحبيبته من بعيد.

_ دُكّان الحي:

يُعد دكان الحي في القصة مكانًا مُهمًا جدا بالنسبة للراوي، بخاصة وأنه المكان الوحيد الذي يُتيح للشخصية الساردة "عبد الحليم" فُرصة رؤية مَحبوبته وجها لوجه، ولو للحظات سريعة وخاطفة. يقول السارد: "**أحسن اللحظات عندي حينما نلتقي وجها لوجه داخل دكان الحي الوحيد ننظر إلى بعضنا، تَنْسَحبين بسرعة بلا أي رد ولا أي مَوعد...**".[2]

إن هذا المقطع السردي يُظهر بوضوح كيف أن دُكان الحي كمكان مفتوح وواسع، يَحتضن أحسن لحظات السارد وإن كان هذا المكان لا يَستوعب لقاءه بحبيبته كيفما يشاء إلا أنه يلبي الغاية جزئيا، إذ إنه يوفر لهما التّواصل الكامل و إن كانت لحظات اللقاء قصيرة وسريعة جدا من يحث القياس الكمي إلا أنها ذات قيمة وجدانية كبيرة لديه؛ الأمر الذي يُفضي به إلى حالة من السعادة والسرور الكبيرين.

_ الصحراء:

---

[1] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص63.

[2] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م ، ص63.

إن الصحراء كمكان مفتوح مترامي الأطراف له من المواصفات ما يجعله ذا طبيعة معادية للحياة، لاسيما وأنه يتسم ببيئة قاسية تسودها الحرارة الشديدة والمساحات الرملية الشاسعة التي تنعدم فيها مظاهر الحياة.

لقد وردت الصحراء في القصة كتصوير تخييلي متكرر أكثر من مرة في ذهن السارد، يصف بها دواخله ويترجم من خلالها مشاعره التي يملأها الفراغ العاطفي. فالصحراء هنا ترمز إلى العزلة واليأس، ترمز إلى المسافة النفسية التي تفصل بين السارد وحبيبته والتي تبدو بعيدة المنال، برغم كل ما بذله من جهد وسعي للاقتراب منها وكسر تلك الحواجز التي تحول بينهما. يقول السارد: "**رأيتك في بلاد مختلفة، صحاري واسعة ذات قِفار..**".[1] ويقول أيضا في موضع آخر من القصة القصيرة : "**فعلا... ها أنت في تلك الصحراء البعيدة المُترامية الأطراف رغم الشتاء ورغم الصيف... هي المشقة في سبيلك لا تهم... لكن إلى متى وكيف؟**".[2]

هنا من خلال هذه المقاطع السردية يتضح لنا أن الصحراء كفضاء مفتوح ليس مجرد مكان جغرافي عادي، إذ يرمز إلى مشاعر الغربة والضياع. فالسارد يرى فيها صورة بصرية شبيهة بمعاناته العاطفية ذات الامتدادات الطويلة، وهو من خلالها يتساءل متى وكيف تنتهي ولكنه لا يلقى جوابًا.

_ الشارع الرئيسي للمدينة:

دائما ما يكون الشارع الرئيسي في المدينة فضاءً واسعا يقصده الناس من مختلف الفئات والأحياء المجاورة، نظرًا لما يتمتع به من مزايا جغرافية وخدماتية تميّزه عن باقي الشوارع الفرعية، والتي نادرًا ما يَعبرها المارة مُقارنة بالشَّارع الرئيسي.

---

[1] المصدر نفسه، ص61.

[2] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص62.

في قصة (شمس الناحية الشرقية من حينا) يظهر الشارع الرئيسي على أنه فضاء حضاري نابض بالحياة، فهو نقطة العبور اليومية للكثيرين، بما فيهم حبيبة السارد "**عبد الحليم**": "**رأيتك في الشارع الرئيسي للمدينة الواسع بِنظَّاراتك الشمسية تنشرين العذاب والحب وتسيرين فيه بِبُطء وتبتسمين!**"[1]، وهو السبب الذي يعزز من إمكانية التقائه بها يوميا وبشكل متكرر سواء كان ذلك اللقاء عرضيا أو مقصودا "**خفق قلبي كم مرة عندما استقرت عيني في عينك ذات الأهداب الجميلة في عرض شارع المدينة الواسع ولكن سرعان ما أقف مُمَدّدا وحيدا كشُرطي يَحرس باب إحدى العِمارات". يقول كذلك: "ارتعدت كم مرة عندما رأيتك من بعيد بفستانك الطويل الفضفاض الأزرق...**".[2]

من المُلاحظ من خلال ما تعبر عنه هذه المقاطع السردية السابقة الذكر أن الشارع الرئيسي للمدينة لا يزيد السارد "عبد الحليم" إلا تأزُّمًا لحالته النفسية التي تعاني العُزلة والمُعاناة، فرغم امتداده واتساعه إلا أنه لا يهبه وحبيبته إلا الرؤية البصرية دون اللقاء الفعلي وكأنه حَيِّز مفتوح على تصادم النظرات وتبادل الابتسامات لا غير (تسيرين ببطء وتبتسمين/استقرت عيني بعينك) ثم يليها الفراق والتباعد (ولكن سرعان ما أقف مُمَددا وحيدًا). يخلق لنا هذا المشهد السردي حالة من التناقض العاطفي لدى السارد، بحيث يجعله في حيرة وجدانية لا يعرف فيها هل يفرح للقاء حبيبته أم يحزن لأن لقائهما لا يزيد شيئا في تطور علاقتهما. يقول السارد: "**في أرضك هذه الواسعة أحسست بالغربة... دنوت منك وكان الفراغ الفراغ... وكانت المسافة جد بعيدة**".[3] هنا في هذا المقطع السردي بيان واضح على أن تلك اللقاءات السريعة التي كانت تحدث بين الحبيبين لا تنقص من فجوة التباعد شيئا.

---

(1) المصدر نفسه، ص61.

(2) نفسه، ص62.

(3) العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص 62.

فيما يخص الاتجاه الثاني فهو يقوم على ثنائية **المكان الأليف والمكان المعادي.** تتأسس هذه الثنائية و "تتحدد وفقا للحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات، وفي اللغة يقال "ألفت الشيء وألفت فلانا إذا أنست به" فالألفة كلمة مرتبطة بالاستئناس والارتياح. فكل مكان نحبه وننجذب إليه ونتوق للبقاء فيه مكان أليف، أما المكان المعادي يرتبط بمعاني الوحشة والنفور".[1]

2.2.ج-3 المكان الأليف:

"أي المكان الذي نحب"[2]، كما يُعرفه "**باشلار**".

يلاحظ المُتأمل في القصة: (شمس الناحية الشرقية من حينا) بأن المكان الأليف قد اتخذ أبعادا نفسية ورمزية محورية في تشكيل الأحداث وتوجيه مشاعر الشخصيات.

في القصة، استخدم الراوي المكان الأليف وسيلة للتعبير عن الذكريات، الحنين والعلاقات الإنسانية. يظهر ذلك من خلال مُجمل التوصيفات التي وصف بها محيطه الذي ينتمي إليه وخاصة الحي؛ هذا المكان الحميمي الذي يعتبره عالمه الصغير، إذ يضم كل عزيز على قلبه من أناس، بدأً بأهله وأصدقائه وحبيبته التي تسكن مقابلهم في الحي وانتهاءً عند معارفه وجيرانه من أبناء الحي أمثال(عمي العنابي وصاحب الدكان)، وكل الذين كانوا جزءا من طفولته التي شكَّلت شخصيته. يقول السارد: "**حين أعود إليك بعد أن انسحبت من ذلك الزمن أرى فيك أشياء كثيرة، أرى أغنياتي التي كنت أُردِّدُها وكانت في الغالب عاطفية تَنُمّ عن ذوق سليم، أرى فيك أصدقاء الحي: عمر، ميلود، اعميشة...**".[3]

هذا المقطع السردي يعبر عن القيمة العاطفية للحي كمكان أليف يرتبط بالسارد فهو ثابت في الذاكرة كرمز للاستقرار في عالم متغير. إنه جزأ من هوية الشخصية

---

[1] روضة علي حمادي: التشكيل المكاني في رواية رجال في الشمس، ص10.
[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984م، ص31.
[3] العيد بن عروس، تكسير الرياح - مجموعة قصصية، ص63.

الساردة "عبد الحليم" وصندوق ذكرياته الذي يبقى بطول الزمن. يقول السارد: "**فعلا الوقت ليس هو الوقت الآن والساعة ليست هي الساعة الآن ويذكرني بذلك الأصدقاء الذين لم ألتق بهم منذ رحيلي**".[1]

2.2.ج-4. المكان المعادي:

والذي يقول عنه "**باشلار**": "مكان الكراهية والصراع، لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعالِيًا والصور الكابوسية".[2]

في القصة القصيرة **(شمس الناحية الشرقية من حينا)**، يظهر المكان المعادي في عدة أشكال تخييلية ذات دلالات نفسية ورمزية. يقول السارد: "**رأيتك في بلاد مختلفة، صحاري واسعة ذات قفار**".[3] يقول في موضع آخر: "**ها أنت في تلك الصحراء البعيدة المترامية الأطراف رغم الشتاء ورغم الصيف..**".[4] كذلك قوله في مقطع سردي آخر: "**وسرعان ما رحلتِ (...) ولكن كنت أراكِ في البلاد الواسعة إلى أن بقيت وبقيت...**".[5]

تُبرز هذه المقاطع السردية تجليات الشرود العميق الذي عاشه السارد "**عبد الحليم**"، مُجسدة في أماكن مُعادية كالصحراء والبلاد الواسعة وغيرها من الفضاءات الموحشة والغامضة ذات الدلالات السلبية، والتي ترمز إلى الغربة، الفراغ، والصراع الداخلي. وهي كذلك فضاءات تعبيرية تعكس بشكل عميق الصراع النفسي للسارد، مما يمهد لفهم أبعاده العاطفية المُعقدة.

في هذا السياق، يظهر السارد "**عبد الحليم**" كشخصية مركزية تعاني من فراغ رهيب بداخلها بسبب الكثير من التناقضات التي جعلت منه شخصية حزينة تتألم أكثر مما

---

[1] المصدر نفسه، ص64.
[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 31.
[3] العيد بن عروس، تكسير الرياح - مجموعة قصصية، ص61.

[4] العيد بن عروس: تكسير الرياح - مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص 62.
[5] المصدر نفسه، ص 64.

تفرح، ولربما أهم أسباب ذلك يرتبط بالبعد العاطفي الذي عاشه وحبيبته: "**هكذا كنت قريبة بعيدة..**"[1]، فرغم كل محاولاته الاقتراب منها إلا أنه لم يوفَّق: "**وكانت المسافة جد بعيدة رغم أنني طويت السهول والجبال... مددت يدي إليك وكان الفراغ، الفراغ ولم تصل يدي إلى يدك**".[2]

بعد الفراغ من تحليل القصة القصيرة **(شمس الناحية الشرقية من حينا)** لصاحبها "**العيد بن عروس**"، تجلت لدينا مجموعة من الاستنتاجات المُهمة التالية:

_ لعب المكان في القصة القصيرة دورا جوهريا في بناء القصة وأحداثها وتحديد مصائر شخصياتها والتأثير على نفسياتهم.

_ تباينت استعمالات الراوي للأمكنة في القصة وتعددت بحسب دلالاتها الرمزية والنفسية.

_ في القصة كانت الشخصية المركزية التي تدور حولها أحداث القصة مثالا حيا لأحد أوجه التناقضات الاجتماعية التي يعيشها الكثير من الشباب في علاقاتهم مع أحبائهم وسط بيئة تسيطر عليها القيود اجتماعية ودينية الصارمة.

_ يظهر الحي بوصفه فضاءً مفتوحًا في القصة على أنه واحدة من القوى غير المباشرة، التي تمارس الرقابة الاجتماعية على الأفراد.

_ تظهر المرأة في القصة على أنها شخصية فريدة ومثالية لكنها الصعبة المنال.

_ في القصة استعمال مُكثَّف للمكان كفضاء دِلالي ورمزي يُعبر عن انفعالات الشخصيات السَّاردة ويُترجم أبعادها النّفسية والاجتماعية.

---

[1] نفسه، ص63.
[2] نفسه، ص62.

_ أسهم الوصف الذي استعمله القاص في تصوير الأمكنة والفضاءات المختلفة لقصته، في إضفاء طابع جمالي على القصة.

ثالثا– على مستوى المتخيل السردي :

2.3. تجليات العجائبية ورَمزِيَّتُها في القصة القصيرة: (السفر إلى منتهى الحدود) من المجموعة القصصية: (جحيم تحت الثياب) لخالد ساحلي:

1.3.أ. مدخل إلى جماليات العجائبي في النصوص السردية:

في مجال الكتابات الأدبية السردية، وبالتحديد في الرواية والقصة القصيرة، ظهرت في الأعوام القليلة الماضية أشكال كتابة تجريبية كثيرة على الساحة الأدبية الجزائرية لأصحابها الشَّغوفين بكل ما هو جديد. لقد اختار هؤلاء الفئة من الروائيين والقصاص المجددين طريق المجازفة والخروج عن تقاليد الكتابة السردية المعروفة والانخراط في آفاق تجريبية جديدة قِوامها "التمرد على القوالب السردية التي اقترنت بالواقعية في الرواية الجزائرية الكلاسيكية في بداياتها، وبالتحديد بعد الاستقلال (...) هذا الخروج والتمرد دعا بالضرورة إلى استلهام عوالم خيالية قائمة على الحلم واللاوعي واللامعقول وخلق تضاريس جديدة للفكر الإبداعي".[1]

ولعل العجائبية أحد أبرز هذه الأشكال والعوالم المستحدثة ضمن هذا السياق باعتبارها عنصرا فاعلا وقادرا على الجمع بين الواقع وبين عوالم التخييل والأوهام وتوظيفهما في قالب سردي واحد يحقق القول: "توليد سرد قصصي جديد غني بالدلالات التي تجمع بين سحر الإيهام واللامنطق وقوانين الواقع".[2]

---

[1] بدرة قرقوى: البعد العجائبي من منظور تجديدي تجريبي في الإبداع الروائي الجزائري، مجلة التعليمية، م13، ع02، مخبر تجديد البحث في تعليمية اللغة العربية في المنظومة التربوية الجزائرية، كلية الآداب واللغات والفنون - جامعة سيدي بلعباس، الجزائر،2023م، ص593.

[2] سمية خلفة: جمالية السرد العجائبي في القصة الجزائرية القصيرة، (جنية البحر) و(الرجل من عالم آخر) لجميلة زنير أنموذجا، مجلة معارف، م18، ع02، جامعة أكلي محند أولحاج- البويرة، الجزائر، ديسمبر 2023م، ص324.

وحتى تكون دراستنا لهذه الأداة التجريبية مُؤسسة، وجب علينا أولا أن نشير إلى أن هناك مُصطلحات تشترك معها في بعض الجوانب الاصطلاحية مثل الفانتازيا والعجائبية وغيرها من المصطلحات التي يمكن لغير المُختصين أن يعتقد بأنها تُعبر عن معنى واحد. لكنها في الحقيقة تختلف اختلافا جوهريا من حيث المفهوم والسياق الأدبي.

فالعجائبية كمصطلح أدبي أجنبي مُستورد، عند انتقالها إلى السَّاحة الأدبية العربية واجهت إشكالية الترجمة. "فتعدد الترجمات لهذا المصطلح نتج عنه صِيغ ومفاهيم كثيرة خلقت ثغرة واضحة في استقبال العجائبية عند النُّقاد العرب والمُحْدثين" [1] غير أننا لن نتوقف عند هذه النقطة للخوض في تفاصيلها، لأنها ليست محور بحثنا. وبناءً على ذلك سيقتصر حديثنا هنا على تناول مفهوم العجائبية وتحليل أبعاده بذاته.

ورد مفهوم العجائبية عند "**تزفيتان تودوروف**" **Tsvetan Todorov** على أنها: "التردد الذي يُحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يُواجه حدثًا (فوق) الطبيعي حسب الظَّاهِر".[2]

وهو الرأي ذاته عند "**سعيد يقطين**"، إذ يرى أن العجائبي يجب أن يتأسس "على قاعدة الحيرة أو التَّردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيان، إذ عليهما أن يُقررا إذا كان يتصل بالواقع أم لا، كما هو الوعي المشترك".[3]

إن معنى القَولين هنا يفيد بأن مفهوم العجائبي مرهون بالأثر النفسي الذي يحدث على مستوى الكائن (القارئ) عندما يتواجه مع النص السردي العجائبي ويَتملَّكُه الشَّك والحيرة من مضمونه ما إذا كان واقعيا أو ينتمي إلى عالم فَوق طبيعي، هذا التَّردد الذي يعيشه القارئ بين المساحة الوُسطى التي تَفرِق بين الواقعي والخارق هو ما يُمثل عند كل من "**تودوروف**" و "**يقطين**" جوهر العجائبي.

---

[1] زينب شهابة ومحمد .ب بويجرة: السرد العجائبي بين الموروث العربي و الغربي (دراسة وتحليل لبنية النص العجائبي)، مجلة لغة- كلام، م07، ع01، مخبر اللغة والتواصل بجامعة أحمد زبانة- غليزان، الجزائر، انفي2021م، ص303.

[2] تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار الكلام، الرباط، 1993م، ص18.

[3] سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2012م، ص233.

وبهذا الطرح يتضح جليًا مدى تأثير العجائبي في القارئ، خصوصًا وأنه يخلق حالة من التوتر بين الواقعي واللاواقعي، مما يمنح الكاتب القدرة على إعادة تشكيل العالم السردي "عبر تفتيت خطه الزمني الرَّتيب، والنَّيلِ من نمطية العالم المَحسوس باستنطاق الكائنات والجمادات، ورسم ملامح فيزيولوجية وسُلوكيات خارقة لشُخوص لا تماثل النموذج الصوري"[1] ولا يتحقق ذلك إلا من خلال السرد ومن داخله، وبالتالي يصبح العجائبي هنا "ظاهرة نصية متعلقة بالخطاب، وليست خارج نصية، فنحن متعلقون بشفاه الراوي، بكلمات الخطاب؛ هي وحدها الجحيم وهي وحدها الخلاص".[2] من هنا يتبدى العجائبي بصورة أوضح، وتتحدد ماهيته استنادًا إلى روافد متباينة تمنح النصوص السردية عمقًا دينيًا، أسطوريًا، تراثيًا، وتاريخيًا:

_**الروافد الدينية** وما تزخر به من خوارق ومعجزات الأنبياء والصالحين. إضافة إلى عوالم فوق إدراكية كعالم الجنة والنار.

_ **الروافد الأسطورية** التي تتحدث عن التفسيرات والعلامات الميثولوجية وما تجسده من عوالم فوق طبيعية في سبيل فهم بِدائي للكون.

_ **الروافد التراثية والتاريخية** التي تقوم على قصص الخرافات والقصص العاطفية الاجتماعية التي تجمع الانسان بجنس غير جنسه كالحيوان والجن والشياطين والملائكة كذلك قصص الأمثال والقصص الرمزية وقصص الحيوان.[3]

إن هذه الأبعاد والروافد لا تكتفي بإغناء تفاصيل العالم السردي الواقعي فقط، بل تسهم أيضا في خلق نصوص قصصية وروائية ذات بنية سردية مبتكرة تتسم بقيمة جمالية عالية ودلالات رمزية وفكرية عميقة.

---

(1) عزالدين عبد الحميد ولحبيب عمي: تمثلات العجائبي في رواية (التراس) لكمال قرور، مجلة الممارسات اللغوي، م15، ع01، مخبر الممارسات اللغوية بجامعة مولود معمري- تيزي وزو، الجزائر، 2024م، ص ص310-311.

(2) حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م، 43.

(3) ينظر: سمية خلفة: جمالية السرد العجائبي في القصة الجزائرية القصيرة (جنية ابحر) و(رجل من عالم آخر) لجميلة زنير أنموذجا، نقلا عن: سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970-2002)، (د ط)، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، 2003م، ص36.

بناءً على هذا الطرح، تتضح لنا الرؤية حول العجائبية بوصفها مفهومًا ديناميكيًا يتجاوز حدود الواقع إلى فتح آفاق جديدة للتخييل، مما يتيح مجالًا خصبًا للتحليل النقدي.

تبرز أعمال القاص الجزائري "**خالد ساحلي**" في هذا السياق، باعتبارها أحد النماذج القصصية المتميزة لتجليات العجائبية في السرد الجزائري المعاصر، ومثالا غنيا لتوظيفها الفني، إذ يعتمد القاص في نصوصه القصصية على العجائبية بشكل لافت، لإثراء العالم السردي الذي يقدمه للقارئ، وهو ما يَظهر بجلاء في قصته: **(السفر إلى منتهى الحدود)** هذه القصة التي أجاد فيها تقديم تجربة سردية غنية بتداخل العناصر العجائبية مع تفاصيل الواقع.

1.3.ب. العجائبية في (السفر إلى منتهى الحدود):

في القصة: **(السفر إلى منتهى الحدود)** تتجلى عناصر العجائبية بوضوح في الشخصيات، والأماكن، والأحداث، لتخلق لنا عالمًا قصصيًا فريدًا يمزج بين الواقع والخيال، ويخلخل الثواب الإدراكية للقارئ، كمفارقة تجريبية واعية تورط المتلقي في فضاء سردي تتقاطع فيه الواقعية مع العجائبية على نحو يصعب فيه الفصل بينهما.

تبدأ القصة مع الشخصية البطلة: "الجمعي" والتي توضع منذ البداية في سياق غرائبي يؤسس لعلامات استفهام لا يجد لها القارئ إجابات.

تنطلق هذه الشخصية–في أول ظهور لها في النص– في رحلة بحث عن المدعو: "بوبريدعة" في ظروف ودوافع مُبهمة، لكن سرعان ما تتكشف الصورة ويتضح أن هذه الشخصية المدعوة "بوبريدعة" هي نواة التوتر في السرد بسبب ما تحمله من مواصفات خارقة تثير الدهشة والرعب، هذه الشخصية ليست فقط غريبة في تمظهرها بل هي أيضًا المحفّز الذي يتم به تفكيك المنطق السردي المتعارف عليه، لأنها تفتح الباب أمام تدفق الأحداث غير المتوقعة، وتخلق فضاءً تخييليًا لا يخضع لقوانين السببية أو العقلانية وبسببها تتحوّل جميع الأحداث في القصة إلى مساحة تعجّ بالمفاجآت.

إن هذا النوع من التلاعب بالبنية السردية والاعتماد على الشخصيات والأحداث العجائبية هو ما يجعل من النص القصصي نصا تجريبيا، يروم اختيار حدود النوع القصصي نفسه بالإنزياح عن القوالب الجاهزة نحو أفق تعبيري أكثر حرية و تنوعا؛ فالقصة: (السفر إلى منتهى الحدود) لا تكتفي هنا بخلق الغرابة في المضمون فقط، بل تتعداه إلى ممارسة التجريب في الشكل أيضا، وذلك من خلال تحوير منطق السرد، واستدعاء عناصر تنتمي إلى عوالم ما وراء الواقع بطريقة تجعل المتلقي في حالة ارتياب دائم، متسائلًا عن طبيعة ما يقرأه: أهو واقعٌ مشوَّه، أم حلمٌ متجسد، أم محض فنتازيا قصصية؟

1.3.ج. الشخصيات والأماكن العجائبية:

1.3.ج-1. الشخصيات العجائبية:

تعد الشخصية عموما أحد أهم ركائز البناء السردي، بحيث لا يمكن لنا تصور أي نص سردي دون شخصيات، فالشخصيات "من مكونات السرد التي تبعث فيه روح الحركة"[1] وهي العنصر الحيوي الذي يقوم بمختلف الأفعال المترابطة والمتكاملة في سياق السرد، وفي غياب الشخصية يستحيل أن تتحقق الأحداث أو تتشكل الحبكة، لأنها النواة التي تدور حولها التفاعلات وتنشأ منها الصراعات والحلول، مما يضعها في موقعٍ أساسي لا يمكن تجاهله في أي عمل قصصي.

أما الشخصية العجائبية "فهي القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي وعليه يقع (...) من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال"[2] بمعنى أنها المركز الذي يولد العناصر العجائبية ويكون موضع التأثير في الوقت ذاته، بفضل ما تحمله من خصائص

---

[1] ربيعة براخلية وليلى جودي: أشكال حضور الشخصية العجائبية في رواية (الحوات والقصر) للطاهر وطار، مجلة لغة- كلام، م06، ع04، مخبر اللغة والتواصل بالمركز الجامعي أحمد زبانة- غليزان، الجزائر، ديسمبر2020م، ص185.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط01، دار الأمان، المغرب، 2009م، ص197.

تتجاوز المألوف سواء كان ذلك من خلال مظهرها أو تصرفاتها أو قدراتها على تجاوز الواقع التقليدي إلى الخارق غير الطبيعي.

يحفل النص السردي القصصي للقصة القصيرة (السفر إلى منتهى الحدود) بمثل هذه الخصائص العجائبية السابقة الذكر على مستوى كامل بنائه السردي، خاصة شخصية البطل "بوبريدعة" وابنته "خدوج"

ـ "بوبرديعة"، (تجسيد للعجائبي المخيف):

يعتبر "بوبريدعة" أهم الشخصيات العجائبية في القصة، بحيث يبرز في النص كشخصية تتقاطع فيها صفات الأسطورة والخرافة مع الملامح الاجتماعية الواقعية.

يقول الراوي: "**كان ذائع الصيت بما يفعله من أعمال خارقة مخيفة جعلت الناس يفزعون بمجرد ذكر اسمه، حتى إنهم جعلوه أكثر من بشري**". ويقول أيضا في موضع آخر: "**سمعت الكثير عنه من أفواه المعجبين والخائفين والمبهورين والمصدقين، بل حتى المؤلهين لأفعاله!**".[1]

إن هذه الشخصية العجائبية التي تجمع بين الخارق والمخيف مثل: "**لحس المنجل وهو مُحمّر بعد نزعه من الجمر، وخرق شدقه بسكين عريض، وغرز الإبرة في عينيه**" ومثل قراءة الأفكار والتنبؤ بالمستقبل نحو قول السارد: "**في أثناء شطحاته المجنونة يخبرك عن السبب الذي دفعك إلى زيارته، وعن فشلك في مسعاك، وعن هدف قصدك له، يخبرك عن أمور داخل بيتك، وما تخفيه من مال**" هي أحد العناصر الغرائبية في النسج الحكائي الذي يعكس اشتغال التجريب في مستوى بناء الشخصية وتشكيل الدلالة فمن خلال اسناد صفات وطقوس سحرية مرعبة لشخصية "بوبريدعة" يتجاوز السرد الأطر العقلانية التي تقيد الفعل القصصي في نماذجه الكلاسيكية ليعيد تشكيل العلاقة بين المتلقي والنص، ويجعل فعل القراءة نفسه مشوبًا بالحذر والتوجس والانبهار.

[1] خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014م، ص13.

يقول السارد: "**حتى أصحاب الجاه وحاملي الشهادات العليا والمناصب الرفيعة في الدولة يلجأون إليه ليقضي لهم حاجاتهم**"[1] في هذا المقطع السردي تبرز سلطة ونفوذ هذه الشخصية الغامضة بأفعالها غير الطبيعية، فسطوته الواسعة وتأثيره النافذ على حياة الآخرين بفضل ما يملكه من خوارق أخَلَّ بثوابت العالم المرجعي وأفْرَغها من معانيها لتحدث المُفارقة التي تجعل من السلطة والعلم وكل ما يمنح المكانة من مرجعيات حقيقية بلا معنى أمام سطوة الخارق.

واللافت في هذا التصور أن شخصية "بوبريدعة" تظل محاطة بالغموض، لا تُفَسَّر ولا تُفكك، بل تُقدَّم بوصفها لغزًا يتعذر تأويله تفسيرًا نهائيًا، وهو ما يعكس توجهًا فنّيًا ينتمي إلى منطق التجريب الذي يرفض الحسم الدلالي، ويُبقي على التوتر بين الفهم وعدمه، إنها شخصية تنفتح على احتمالات متعددة للتأويل، وهو ما يعزز الطابع التجريبي للنص، ويُبعده عن التفسير الواحدي أو البناء الخطّي المتعارف عليه، فبالنسبة لابن عمه "السعدي بن البطاحي" فهو بمثابة: "..**شيطان في ثوب إنسان، وله علاقة بالجن والأبالسة والسحرة!**".[2] أما بالنسبة للآخرين فإن الشخصية تتحدث عن ذلك في قولها: "**انظر يا بني، أنا بالنسبة للبعض شيطان رجيم، وللبعض الآخر المُخلِّص، وأملك الخوارق، وللبعض مُخادع شرير يتعامل مع الجن،..**".[3]

أخيرا، يمكننا القول من خلال هذا التحليل لشخصية "بوبريدعة" العجائبية: لقد أجاد الراوي تقديم الشخصية وعرضها في القصة القصيرة كشخصية محورية تمثل مركزية العجائبية، وتُساير الأحداث بمشاهدها المُقلقة والمُثيرة، بحيث جمع فيها بين الرهبة والإبهار والخوف، وحتى الغموض، كمكونات توصيفية تجتمع في شخصية البطل وتجعل منه نقطة جذب للمُعجبين والخائفين والمُصدقين والمُبتهلين على حد سواء.

---

[1] خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014م، ص13.
[2] المصدر نفسه، ص19.
[3] نفسه، ص24.

"بوبريدعة" إذا، ليس مُجرد شخصية عجائبية في سياق القصة، بل هو المِفصل الذي يجمع بين العجائبي والواقعي، وبين الخرافة والحقيقة في النص السردي القصصي (السفر إلى منتهى الحدود)، ما يجعل منه تجليا بالغ الكثافة لاشتغال التجريب في القصة الجزائرية القصيرة التي تسعى في نماذجها المعاصرة إلى كسر شكل الكتابة النمطي وإعادة ابتكار الأدوات التعبيرية بما يعكس تحولات الكتابة الحداثية وأفقها المغاير.

ـ "خدوج"، (العرافة الفاتنة):

تتكشف شخصية "خدوج" في القصة بوصفها امتدادًا للفضاء العجائبي الذي يحيط بوالدها "بوبريدعة" إلا أن طريقتها في فرض حضورها وتأثيرها يتخذ مسارًا مُغايرًا.

فإذا كان "بوبريدعة" يفرض وجوده بما يقوم به من خوارق مُخيفة، فإن "خدوج" تُمثل الغواية الماكرة، يتجلى ذلك في قول السارد: "**فقالت المرأة بصوت خافت رنان يثير شهوة: ـ يومك سعيد سيد (ربيع)!**".[1] إن هذه الشخصية التي يلقبونها (المليحة) ليست مجرد وسيطة بين الراوي و"بوبريدعة"، بل هي تمثيل مغاير للعجائبي في سياق المقاربات التجريبية الواعية، حيث إن هذه الشخصية لا تقوم على الخوارق الصارخة كما هو الحال مع والدها "بوبريدعة"، بل تعتمد على غواية ناعمة تنفذ إلى الأعماق دون ضجيج، وتعيد صياغة العلاقة بين الواقعي واللامرئي بأسلوب ملتوٍ وساحر، وبهذا تكون "خدوج" نموذجًا فنيًا لاشتغال التجريب من خلال تفكيك الصورة النمطية للشخصية العجائبية وإعادة تركيبها بصيغة أنثوية غامضة تتوسّضل الفتنة والتلاعب النفسي بدل القوة المباشرة.

يظهر ذلك من خلال حرص الراوي في وصفه لها على أن تظهر بملامح أنثوية ساحرة، تجمع بين الجمال الأخَّاذ والقُدرة على النَّفاذ إلى خفايا النفوس، مما يجعلها خطِيرةً بقدر ما هي فاتنة، وهو ما يُعبر عنه أول لقاء لها معه، إذ راحت تتلاعب به بنظراتها وصوتها، مُستخدمة لغة مُزدوجة بين التلميح الصوفي والإغواء الحِسي. يقول الراوي:

---

[1] خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014م ، ص20.

"..**كانت تنظر إلي بعينين ساحرتين سلبت مني إرادتي**".[1] ويقول أيضا: "**ضحكت وبحركة فاتنة: أنا خدوج ويسموونني المليحة؛ "خدوج العرافة". ألم تسمع بها؟**"[2]، حتى إنها تلمس كفه وتقرأ مستقبله، في مشهد يبدو وكأنه طقس سِحري يجذبه إلى مَصيره المَحتُوم، يقول الراوي: "**وقفت السيدة تنظر يمينا وشمالا ثم قالت: هات راحة يدك**"[3] وبعدها أكمل يصف المشهد: "..**حرّكت إصبعها السَّبَّابة في خُيوط يدي ثم قالت: أنت مرهق في البحث عن نفسك فلا تجدها، تفتقد وجودك، ودونك أسرار تريد مَعرفتها، فحَاذر أن يمنحك القدر أشياء، ويسلب منك شيئا تراه في عيوني لما حدَّقتَ في!**"[4]

إن كل هذه التوصيفات التي تشكل شخصية الفاتنة "خدوج" في القصة: (السفر إلى منتهى الحدود) هي ما يجعل منها شخصيةً ذات تجربةٍ سرديةٍ مُستقلة مجازيا ودلاليا بخاصة وأنها تمثل المفارقة الجمالية التي ترفد فعل التجريب في النص بمستوى أعمق مما تعبر عنه من تعقيد والتباس، يظهر ذلك من خلال ما تعبر عنه من "إغواء أنثوي نافذ" بمقابل ما يعبر عنه الشخصية المحورية "بوبريدعة" ممثلا في "القوة الذكورية الخارقة".

لقد حظيت هذه الشخصية بِدَور فاعل ومُهم في تشكيل مسار الأحداث، بحيث جعلها القاص الحلقة الواصلة بين العجائبي والواقع، يتجلى ذلك من خلال كونها السبب الذي يحدث التحول في الراوي: من باحث متوجس إلى تابع مأخوذ ومن ثم وريثًا لمملكة "بوبريدعة" بعد وفاته، فهذا التحول في حد ذاته جزء من المنطق التجريبي للنص فالتجريب هنا لا يقتصر على الشكل أو اللغة، وإنما يتجلى في البنية الرمزية التي تقود الأحداث من منطق الفاعلية إلى منطق القدر، ومن الحرية إلى الاستِلاب، دون الحاجة إلى مبررات سردية تقليدية. يقول السارد:

---

(1) خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ص22.
(2) المصدر نفسه، ص21.
(3) نفسه، ص22.
(4) نفسه، الصفحة نفسها.

"**ثم تكلمت: أنا (رسولة) ولتعلم أكثر فلا ترتاب، أنا ابنته!**".[1]

"**أصدرت بعض الرموز غير المفهومة على كف يدي، لم تكلمني إلا بصمت رهيب أخل بتوازني العقلي؛ ثم قالت: تأكد "بوبريدعة" سيمنحك أغلى ما عنده**".[2]

"**نظرت إلى عينيها من جديد وجدت عينًا زرقاء والأخرى خضراء وذبت فيهما ولم أستفق سنين...**".

من خلال تتبع أحداث النص يمكن للقارئ أن يلاحظ بأن "خدوج" قد تم توظيفها من طرف القاص كشخصية سحرية تسلب الراوي وعيه تدريجيًا، في تماهٍ ذكي مع مفاهيم السحر والانخطاف، ما يجعل من العلاقة بينهما (خدوج والراوي) فضاءً خصبًا لتجريب تأثير العجائبي على الذات، لا بوصفه خارقًا ماديًا، بل كقوة اختراق داخلي.

يتجلى ذلك في النص من خلال ما تعبر عنه القصة من وصف لحال الراوي ونهايته التي لم يستطع فهم كيف وصل إليها.

ففي نهاية القصة حينما يكشف القاص عن حقيقة الأحداث، يدرك الراوي أنه وقع في فخّ "خدوج" منذ اللحظة الأولى، وأنه منذ ذلك الحين لم يعد يملك خيارًا في تحديد مصيره، فقد صار أسيرًا لها وللعالم العجائبي الذي تُمثله، لقد تزوجها دون وعي، وأصبح جزءًا من طقوس والدها "بوبريدعة" وخوارقه، كقدَرٍ مُحتَّم ووسيلة استلاب سِحرية أودَ بهت إلى مصيره المجهول، وفي هذا يقول: "**بعدما توفى "بوبريدعة" وبطلت تعويذته؛ عرفت أنني متزوج من ابنته خدوج، ولنا أطفال، وكنت تابعا "لبوبريدعة" وذراعه اليمين!**". يقول أيضا: "**لقد صرت وريث "بوبريدعة" في خوارقه التي لا أعلم من أين تظهر هذه القوة المستخرجة من الأشياء، وبَايَعني الأتباع!**".[3]

---

[1] خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014م ، ص23.
[2] المصدر نفسه، ص22.
[3] نفسه، ص25.

من خلال ما سبق، يتبيَّن لنا في الختام أنّ القاص قد أحسن توظيف شخصية "خدوج" داخل نسيج نصّه القصصي، بحيث عرف كيف يجعل منها تجسيدًا حيًّا لفكرة تمثيل العجائبي ذاته، بكل ما يحمله من تنويعات في الأنماط والأشكال وطرائق التأثير لقد شكّلت هذه الشخصية لبِنةً أساسية في المشروع التجريبي الذي تنهض عليه القصة من حيث الرؤية العميقة للعالم وللإنسان، وللقدر.

1.3.ج-2. الأماكن العجائبية:

إن المكان العجائبي هو أحد انعكاسات تطور مفهوم المكان في السرد الحديث والمعاصر، ذلك أن العجائبي يتطلب في حضوره فضاءات وأمكنة مَخصوصة تستوعب خوارقه، هذه الأمكنة التي يجب أن تنسجم مع طبيعته المُخيفة أو الخارقة والمُثيرة للتَّساؤل أو القلق، هذه الأمكنة التي تُصبح مسرحا لتقويض المنطق وإرباك الحواس لأنها لا تتوافق مع طبيعة الأمكنة العادية والمألوفة.

يصف لنا الراوي في القصة القصيرة (السفر إلى منتهى الحدود) مكانين ذا توصيفات عجائبية بارزة، فأما المكان الأول فهو الزاوية ذات المعمار الإسلامي العتيق وأصوات التلاوة الجماعية لحلقات الذكر حيث يتواجد الشيخ "السعدي بن البطاحي" يصف الراوي هذا المكان بتفاصيل غير مألوفة، تتقاطع فيه المرجعيات الدينية مع البعد الجمالي التمثيلي مما يمنح القارئ تجربة حسية تتجاوز التلقي التقليدي وتؤسس لبنية سردية غير نمطية تنزاح بالقارئ عن المكان المألوف لتُدخِله ضمن عوالم سحرية لم يألفها من قبل. تجلى ذلك في النص من خلال قول الراوي: "**تقع الزاوية بأرض بطحاء لا يجاورها مسكن عدا ديار خدم الزاوية، كانت عبارة عن بناء واسع فسيح مطلي ببياض الجص الناصع، قبب كثيرة بلون أخضر زجاجي، وأعمدة نحاسية، وأقواس على الأبواب الكثيرة في تناغم مِعماري قديم، وفي البَهو الكبير مقاعد خشبية مُثبتة، وأحواض بها حنفيات مذهبة، اختلط بها لون الأخضر لقِدَمها، أكواب موضوعة على رفوف مُرتبة**

كعساكر، كانت الأرضية حجارة ضاربة في الاحمرار مُستوية، وسياج دائري بأعمدة حديدية كهيئة رماح، ونجمة خماسية كبيرة وهلال في البوابة الرئيسية..".[1]

المكان العجائبي الثاني هو المزرعة ، هذا المكان الذي يحمل من التوصيفات ما يجعل منه مكانا عجائبيا بامتياز، لاسيما وأنه يحتضن بين جَنبَاته وجُدرانه "بوبريدعة" أكثر شخصية عجائبية في القصة.

إن المزرعة وإن كانت مكانا عاديا في ظاهرها إلا أن مُجمل الأحداث التي تجري ضِمنها هو ما يجعل منها غير ذلك، وصف الراوي لهذا المكان بأنه بعيد ومُنعزل عن العالم الخارجي ومُخيف، ليس مَحض صُدفة. يقول الراوي: "**مشينا أكثر من أربع ساعات في الطريق السريع إلى أن وصلنا إلى ولاية بعيدة، وعبر طريق مُترَّب وصلنا إلى مزرعة كبيرة بها حُراس وكِلاب**".[2]

لقد استغرقت رحلة الراوي إلى هذا المكان أكثر من أربع ساعات بالسيارة ليصل وبعد وصوله يكتشف أنه مكان غامض ومحروس بالكلاب والحراس من كل جهة رغم أنه مكان خال يَندُر المُرور قُربه أو الذهاب إليه، فلو لم تكن المزرعة مكانا عجائبيا لما احتاجت إلى كل هذه الحراسة المُشدَّدَة، إنها بالنسبة لصاحبها "بوبريدعة" مَخبر تجاربه وحافظة أسراره وخوارقه، وحِجابَها الذي يَحجُبها عن انظار المُتطفلين والغُرباء، بخاصة وأن فيها تتعطل القوانين الفزيائية والمنطقية، يقول الراوي تعبيرا عن ذلك: "**عرفت أن "بوبريدعة" وفي الأشياء التي يفعلها ويقول بها فيها بعض القوانين التي يعرفها دون غيره، قواعد خاصة به، لم يصل إليها فهمنا، تأكدت أنه يلجأ إلى قوى أخرى تفوق قوة البشر والعلم، وتأكدت من جواسيسه الذين يملكون سرعة الضوء وأشياء أخرى..**".[3]
يتجلى التجريب هنا من خلال تفكيك القاص للحدود بين المعرفة العقلية والعجائبية و من

---

(1) خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014م، ص14.
(2) المصدر نفسه، ص23.
(3) نفسه، ص25.

ثم إعادة تشكيل نص قصصي مغاير ينبني على علاقة الشخصية بالمكان وفق منطق داخلي جديد لا يخضع لقواعد السببية، بل يُبنى على إدراكٍ مُتحول ومُفارقٍ للواقع.

1.3.ج-3. الأحداث العجائبية:

الحدث كمفهوم مرتبط بالنص السردي الأدبي، هو "مجموعة وقائع وأفعال تدور حول موضوع عام بتصوير الشخصيات التي تكشف عن أبعاده، وهو المحور الأساسي الذي يربط بين عناصر القصة أو الرواية، وتأتي هذه الأحداث سواء الأساسية منها أو الفرعية لتوضيح الأفكار للمتلقي، وتأثر على نفسيته بطريقة ما".[1]

هذا غير أن الأحداث العجائبية تختلف في مفهومها عن الأحداث الواقعية من حيث درجة التأثير على المتلقين، فالأولى أكثر تأثيرا من الثانية. إن الأحداث العجائبية في النص السردي عندما تؤثر على المتلقين تدفعهم إلى حالة من التساؤل عن حدود الواقع وتخلق لديهم شعورا بالدهشة أو الخوف أو حتى الرغبة في استكشاف هذا العلم غير المألوف.

أما الأحداث الواقعية فهي أقل تأثيرا مُقارنة بالأحداث العجائبية، وتأثيرها على المتلقين يكون محدودا، حيث إنها لا تُشعرهم إلا بالتعاطف أو الارتباط بالشخصيات والمواقف بسبب قربها من تجاربهم اليومية التي تندرج ضمن إطار واقعي مألوف.

تَبرُز عجائبية الأحداث في القصة القصيرة **(السفر إلى منتهى الحدود)**، في عِدّة مواضع من القصة تم فيها تجاوز حدود الواقع المألوف وخرق قوانين الطبيعة. على سبيل المثال، حينما التقى الراوي بالشخصية العجائبية "بوبريدعة"، لم يلبث أن بدأ يفكر بينه وبين نفسه عن بعض الأمور التي حيرته من جهة "بوبريدعة" مثل سبب اختبائه عن الأنظار في مكان بعيد مُحاط بالحُراس والكلاب، ورغم أن هذه التَّخمِينات كانت في نفسه إلا أنه يتفاجأ بعلم "**بوبريدعة**" بها دون أن يخبره. يقول الراوي: "**جلست وأنا أفكر في**

[1] بدرة قرقوى: البعد العجائبي من منظور تجديدي في الإبداع الروائي الجزائري، ص599.

الدَّاعي الذي جعله يسكن بعيدا عن بلدته الأصلية، وهذه المئات من الكلومترات! وكأنه يعلم فيما أفكر فيه قال:

_ تتساءل ولا شك عن سبب انتقالي إلى هنا؟

_ صحيح هذا ما أفكر فيه، كيف علمت بذلك ؟".[1]

كذلك يبرز حدث عجائبي آخر في موضع آخر من القصة، فبعد أن مكث الراوي مع "**بوبريدعة**" نصِيبًا من الزمن في مزرعته هذه شاهد فيها من الأحداث ما لا يُصدقه عقل ولا يخطر على بال بشر.

لقد شاهد الراوي أحداثا تفوق قوة البشر وتتجاوز العِلم. يقول الراوي: "**طال بنا اللقاء، ورأيت حينها بعض الرؤوس التي تُنزع من أصحابها ثم تعود إلى مكانها وبعض النار التي تخرج من الجُدران، والجَمر الذي يأكله أتباعه، تأكدت أنه جمر حقيقي لمَّا لمَستُه حرقني**".[2] كذلك يقول في موضع آخر: "**تأكدت من جواسيسه الذين يملكون سُرعة الضَّوء وأشياء أُخرى**".[3]

إن هذه المقاطع السردية تَعبير صريح عن أحداث ومشاهد تنتمي إلى عوالم خارقة لا تخضع لقوانين الفيزياء أو المنطق العقلي ولا حتى يُمكن تفسيرُها وفقا للعلم الحديث وهذا ما يمنح القصة بُعدها العجائبي ويضع القارئ في مُوَاجهة سردية غير مألوفة الأحداث.

فالقارئ هنا يُصبح أحد الأطراف في عملية التأويل المُعقدة لأحداث النص القصصي، ولا شك سيتذبذب فيها بين الشَّك والقُبُول لهذا العالم الذي يتداخل فيه المُمكِن بالمستحيل (حالة التَّردد كما يصفها **تودوروف**). ولأنه يتصادف مع مشاهد تتجاوز فهمه

---

(1) خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ص24.
(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(3) نفسه، ص25.

فلابد له أن يتجاوز حدوده الإدراكية المُعتادة ويَخُوض في تجربة سردية جديدة تُلزمه إعادة النظر في مفهومه للواقع نفسه.

تبعًا لهذا السياق يتكرر الحدث العجائبي مع الراوي مرة أخرى في موضع آخر من القصة، وهذه المرة "بوبريدعة" هو من يفاجئ الراوي، إذ يخبره فجأة بأنه يعرف بِحُبِّه لابنته "خدوج" وأيضا، يعلم بأنه–أي الراوي– قد كتب عنه في بُحوثه العِلمية ما يُكذِّب حقيقة أفعاله وخوارقه، رغم أن هذه البُحوث لم يَطَّلِع عليها أحد من غير صاحبها. يقول الراوي :

"..**همس في أذني :**

_ أنت واقع في حب "خدوج"، مُغرم أنت بالمَليحة ؟

وقال أيضا:

_ كتبتَ عني ما تُكذبني به في دراساتك، وقلت إنه سحر أسود؟

_ الحقيقة أنني كتبت ذلك ولم يطّلع عليه أحد سواي..".[1]

إن هذا الانتهاك الصريح للخصوصية العاطفية والفكرية للراوي، والذي يتم فيه الكشف عن المَكنون وتجاوز حاجز الزمان والمكان بِطرائق مُبهمة وغامضة، هو بمثابة تعبير صريح آخر عن الأحداث العجائبية التي تتكر على امتداد كامل نسيج النص القصصي وتَطوُّرات أحداثه.

وبهذا نَخلُص أخيرا إلى أن الأحداث العجائبية في النص القصصي **(السفر إلى منتهى الحدود)** تشكل عنصرا جوهريا في بنائه السردي، وتعزيز دلالاته وبنيته الفنية، بل

[1] خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014م ، ص ص24-25.

وتمتد إلى القارئ ذاته فتجعله في حالة من الدهشة والتردد، وتفتح أمامه آفاق القراءة على تعددية التأويلات كشريك فاعل في تفسير النص.

1.3. هـ. رمزية العجائبي في (السفر إلى منتهى الحدود):

1.3.هـ-1. الصراع بين المُقدس والمُدنس:

تكشف القصة القصيرة: (السفر إلى منتهى الحدود) عن جدلية المقدّس والمدنّس من خلال شخصيتي "الشيخ السعدي" وابن عمه "بوبريدعة"، حيث يمثل الأول الطهارة الدينية بينما يجسّد الثاني القوة الخارقة التي تتلاعب بحدود الفهم البشري. وبينهما، نجد البطل (الراوي) يتأرجح في بحثه عن الحقيقة، لكنه ينتهي بالذوبان والغرق في العالم الذي كان يسعى إلى استكشافه وفك شيفراته.

هذه الجدلية العميقة تعكس لنا وبوضوح تام كيف يمكن للإنسان أن يجد نفسه عالقًا بين هذين الحدّين (المقدس/المُدنس) حيث لا يكون الاختيار بينهما دائمًا أمرًا واضحًا أو ممكنًا.

_ المُقدس (الزاوية ورمزية الطُّهر الرُّوحي):

يبرز المُقدّس في القصة من خلال فضاء "الزاوية"، هذا الفضاء الذي يظهر في القصة بشكل مَهيبٍ، مُحاط بالسكينة والرهبة والهيبة لما يحمله من طابع النقاء والانضباط الروحي بحيث يصبح كل من يدخله مُستغرقًا في تأمل ذاته ومُراجعتها، تمامًا كما حدث مع الشخصية البطلة "ربيع": "**فعلتُ كل الذي فعلت مُعتقدا ما أنا مُقبِل عليه في حقٍ بِجرم نفسي؛ بتفكيري في الولوج إلى هذا المكان الذي تبدو عليه السكينة والهيبة والوقار. كنت أسمع تناغما للتلاوة الجماعية لحلقات الذكر، زادتني رهبة وقشعريرة حتى إن جلدي تَيبَّس وأنا أسمع كلام الله عن المُعتدي والظالم لنفسه**".[1]

[1] خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014م ، ص14.

تتعزز هذه القداسة أكثر حينما يلتقي الراوي بإمامها الشيخ "السعدي بن البطاحي" هذه الشخصية التي تُمثّل صورة رجل الدين المحافظ والحريص على نقاء المكان وطهارته من كل عيب قد يُنقص من قدسيته. إن شدة حرص هذا الإمام على الزاوية وقدسيتها جعله يرفض أبسط الأمور التي يمكن أن تتسبب في تشويه صورتها. يبرز هذا بوضوح من خلال ردة فعله الرافضة بمجرد تفوّهِ للراوي باسم ابن عمه "بوبريدعة" داخل أسوار الزاوية، إذ يَرُد عليه قائلًا: "**أرجوك لا تذكر اسمه من الآن فصاعدا في الأماكن التي يُذكر فيها اسم الله، فابن عمي هذا شيطان في ثوب إنسان وله علاقة بالجن والأبالسة والسَّحرة!**".

هنا تتضح طبيعة المُقدّس في القصة، إذ يرتبط بالتحذير من المُدنّس وأخطاره في حالة الاقتراب منه كمُحاولة جادة لإقصائه.

_ المُدنس (السحر والخوارق والممارسات المشبوهة):

يمثل "بوبريدعة" وعالمه تجسيدًا للمُدنّس، بحيث يتم تصويره في القصة القصيرة على أنه شخصية تحوم حولها الشُّبُهات، يمارس أعمالًا خارقة، ويتعامل مع القوى الغيبية بطرائق ملتبسة. يصفه الراوي في بداية القصة: "**كان ذائع الصيت بما يفعله من أعمال خارقة مخيفة جعلت الناس يفزعون بمجرد ذكر اسمه، حتى إنهم جعلوه أكثر من بشري..**".[1]

هذه الأوصاف التي تُكسب النص السردي جوًا من الرعب والغموض، هي ما يجعل من "بوبريدعة" شخصية مشبوهة تقع في منطقة رمادية بين البشري (الممكن) والخارق (المستحيل).

كما أن اللقاء به يزيد من حِدَّة هذا التَّناقض، حيث يجد السارد نفسه مأخوذًا بعالمه الغريب، خاصة حينما يرى مظاهر القوى الخارقة تحدث من حوله بلا أي تعليل يُفسِّرها.

(1) خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014م، ص13.

يقول الراوي: "**رأيت حينها بعض الرؤوس التي تنزع من أصحابها ثم تعود إلى مكانها وبعض النار التي تخرج من الجدران والجمر الذي يأكله أتباعه، تأكدت أنه جمر حقيقي لما لمسته فحرقني**".[1]

هنا، نرى انتقال البطل من نطاق المقدّس إلى المدنّس، ومن الزاوية إلى عالم السحر والخوارق، في رحلة ذاتية تتلاشى فيها إدراكاته المألوفة لصالح قوى مُبهمة يَعجز عقله عن فهمها أو استيعابها.

1.3.هـ-2. ثنائية الجمال والخطر:

تُجسد "خدوج" هذه الثنائية بامتياز. في تكوينها تجمع هذه الشخصية الأنثوية بين الجمال الفاتن والقدرة الغامضة بحيث تستعملهما في تطويع إرادة البطل. يقول عنها الراوي: "**أنوثة صارخة وجمال فيه من السحر ما فيه!**".[2]

1.3.هـ-3. رحلة البحث عن الذات:

تأخذ القصة بعدًا رمزيًا عميقًا يتمثل في رحلة البطل لاكتشاف ذاته. يبدأ رحلته بالبحث عن "بوبريدعة"، وينتهي به الأمر بأن يُصبح وريثًا له في خوارقه التي لا يعلم من أين تظهر. هذه الرحلة تعكس تحولًا نفسيًا عميقًا يُبرز العجائبية كوسيلة لفهم الذات.

1.3.هـ-4. النهاية العجائبية:

من المفارقات العجيبة التي تتضمنها القصة هو تحول الراوي إلى وريث "بوبريدعة" ولخوارقه في النهاية، كآلية تجريبية تؤسس لحدث مفاجئ وغير قابل للتفسير المنطقي لجأ إليها القاص في نهاية قصته لإحداث صدمة لدى القارئ وكسر أفق التوقع لديه

---

[1] خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب - مجموعة قصصية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014م، ص24.
[2] نفسه، ص23.

حيث فتح له أفقًا واسعًا من التأويلات المُتعددة التي قد لا تتوافق مع التوقعات التي نشأ عنها النص منذ البداية.

الخاتمة

الخاتمة:

خِتامًا يمكن القول إن التجريب بوصفه عملية ديناميكية مستمرة تسعى إلى إعادة تشكيل الأشكال الأدبية؛ قد أدّى دورًا هامًا في إثراء المشهد الأدبي بشكل عام.

أما على مستوى القصة الجزائرية القصيرة تحديدا، فقد أسهم بشكل ملحوظ في تطوير أدوات الكتابة الفنية وأساليب التعبير الإبداعي لهذا النوع الأدبي المميز.

وفي ضوء هذا المسار وكمحاولة جادة منا الإجابة على الإشكالية المطروحة ومجمل ما تتفرع عنه من أسئلة طرحناها في المقدمة، واستنادا إلى ما خلص إليه البحث من خلال الدراسة التطبيقية يمكن القول :

_ إن مفهوم **التجريب في الأدب** يقوم جماليًا على كسر النمطية وتفكيك الأشكال الموروثة بحثًا عن بدائل تعبيرية تتجاوز الحدود المعيارية للنوع الأدبي، أما فلسفيًا فيتأسس على الرغبة في إعادة صياغة العلاقة بين **اللغة والواقع** عبر مساءلة المرجعيات وفتح النص على أفق التأويل واللايقين، فمثلا في الرومانسية ارتبط التجريب بالذاتية والخيال، وفي الرمزية بالانزياح نحو الإيحاء والمضمر، بينما بلغ ذروته في الحداثة مع السعي إلى **تفجير البنية الشكلية** وتكريس الغموض، ومع ما بعد الحداثة تحول إلى **استراتيجية تفكيكية** تستند إلى التهجين، المحاكاة الساخرة، وتعدد الأصوات، وهكذا تطور من نزعة جمالية إلى **وعي فلسفي** يجعل النص فضاءً للانفتاح والتجاوز الدائم.

_ مرت القصة الجزائرية القصيرة بتطورات نوعية بدأت بالمرحلة **التمهيدية** التي ارتبطت **بالخطاب الإصلاحي والتوعوي** إبان الحقبة الاستعمارية، حيث غلبت عليها الوظيفة **التوعوية**، بعد الاستقلال انتقلت إلى طور **التأسيس** الذي اتسم بالواقعية الاشتراكية **وتوثيق التحولات الاجتماعية**، أما في السبعينيات والثمانينيات فنجد أن القصة الجزائرية القصيرة في هذه الفترة قد اتسمت **بنزعة تجريبية بارزة** تتجه نحو تفكيك البنى التقليدية السائدة وتجاوزها إلى توظيف أساليب كتابة مغايرة مثل استعمال الرمز والأسطورة

واللغة الشعرية، في التسعينيات هيمنت عليها **كتابات العنف والصدمة** كانعكاسٍ للمأساة التي كان يمر بها الوطن، أما في الألفية الثالثة فقد أصبحت تتميز **بوعيٍ ما بعد حداثي** يتجلى في التهجين:(تداخل الأجناس، وتعدد الأصوات)، وقد ساعد على هذه التحولات عوامل عدة أبزرها ما كان مرتبطا بأوضاع البلاد الداخلية بخاصة منها ما كان مرتبطا بالتحولات السياسية والاجتماعية، كذلك على الصّعيد الثقافي والأدبي نجد انفتاح الأدب الجزائري على المناهج النقدية الحديثة، وتنامي حاجته إلى **جمالياتٍ بديلة** تعكس راهن الإنسان الجزائري.

_ إن **أهم الدوافع** المتوصل إليها في هذا البحث والتي أدت بالقاص الجزائري إلى تبني التجريب كآلية كتابة جديدة كانت مرتبطة أولا **بقصور البنية السردية التقليدية** عن تمثيل تحولات واقعه المعقد ، وثانيا **بوعي القاص الجزائري بذاته الإبداعية** وبخصوصيتها التي أضحت تُطالبه بالبحث عن وسيلة يثبت بها صوته ككاتب في المشهد العربي والعالمي.

_ من خلال ما أوردناه في بحثنا من آراء نقدية تعبر عن التجريب السردي في القصة الجزائرية القصيرة نستنتج بأن التجريب السردي في القصة الجزائرية القصيرة قد استطاع أن يحقق **توازنا نسبيًا** بين **التجديد الفني** و**الحفاظ على الهوية الثقافية**، وذلك من خلال مقدرته على تفعيل مختلف الآليات الحداثية في نصوصه القصصية دون التفريط في المرجعيات المحلية؛ ذلك ما يظهر من خلال النماذج القصصية المدروسة والتي تفيد بأن القاص الجزائري قد استوعب جيدا تقنيات السرد العالمية **وعرف كيف يعيد توظيفها بما يتلاءم وخصوصية البيئة الجزائرية ولغتها وتاريخها وتراثها المحلي.**

_ وفقا للنصوص القصصية المدروسة نستنتج أيضا بأن النص القصصي الجزائري قد وفق بدرجات متفاوتة في استيعاب تناقضات الواقع الجزائري والتعبير عن إشكالات الفرد واحتياجاته المختلفة فقد تحدث عن الثورة وبطولاتها وعن الهمّ الوطني الجماعي، وعن أزمة الاغتراب والهوية، تحدث أيضا عن التمزق الاجتماعي وعن طموحات الفرد

الجزائري وآماله ومعاناته، وعن كثير من المواضيع التي كانت تشغل بال الفرد الجزائري وتعكس يوميات حياته، بهذا الشكل نجح القاص الجزائري في انتاج مادة قصصية ذات أبعاد جمالية وفنية راقية جمع فيها بين التوثيق والرمزية، وأتاح من خلالها تعدد الأصوات وتباين الرؤى.

_ إن استعمال القاص الجزائري لتقنيات **التجريب لم يكن في جوهره عبثيًا بل جاء في الغالب مؤسسًا على إدراك لحاجة النص السردي إلى تجديد بنياته وتوسيع آفاقه التعبيرية** وعليه، يمكن القول بأن أغلب النماذج القصصية الحداثية التي أنتجها القُصاص الجزائريين كانت نماذج راسخة الوعي تؤسس لتجديدٍ سردي أصيل.

إضافة إلى هذه النقاط خلص البحث أيضا إلى مجموعة من النتائج الهامة تتمثل في:

1. أسهم التجريب في جعل القصة الجزائرية القصيرة أكثر قدرة على استيعاب التحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية الجزائرية، كما دفع هذا التوجه نحو تحرير السرد من القوالب النمطية الرتيبة وتجاوزها، فنتج عن هذا منح الكُتَّاب الجزائريين حرية أكبر ومساحة أوسع لاستكشاف أساليب جديدة للسرد والتعبير عن آرائهم الفكرية و النقدية المتعلقة بالواقع الجزائري ومتغيرات العصر بدقة ومرونة وعمق.

2. إن الوعي بالتجريب في القصة القصيرة قد جعل للقصة الجزائرية القصيرة مكانة هامة بين الكتابات الأدبية الأخرى، بخاصة وأنها استطاعت أن تقدم لنا قراءة معمقة ودقيقة للواقع الجزائري ورهانات العصر المتسارعة، بحيث أصبحت أحد أساليب الكتابة المُقاومة التي تهدف إلى تفكيك النسق المركزي السائد وتوليد سرديات بديلة تُعبر عن هموم الفرد والجماعة بطرائق غير مألوفة.

3. لم يعد السرد القصصي الجزائري يقتصر على تقديم الواقع بطريقة مباشرة بل أصبح يستخدم اللغة بطرائق مُبتكرة تتجاوز النمطية التقليدية من خلال اللعب

بالألفاظ والجمل والتراكيب والمزج بين الفصيح والعامِّي، كذلك أصبح السرد القصصي الجزائري يستخدم السخرية السوداء والتهكم والمفارقات الساخرة كأدوات نقدية مهمة في الكتابة التجريبية ليعبر من خلالها عن التناقضات الاجتماعية والسياسية والنفسية التي تكشف عن عمق الأزمة التي تعيشها الشخصيات والمجتمع.

4. ساعد استخدام تقنيات التجريب في القصة الجزائرية القصيرة على كسر الحدود الأجناسية لهذا النوع الأدبي، والانفتاح على أشكال أدبية أخرى مثل الشعر والمسرح، والفنون البصرية والاستعانة بها لخلق نصوص قصصية أكثر ديناميكية وحيوية.

5. إعادة تشكيل الزمن في السرد القصصي الجزائري يعد من أبرز التحولات التي طرأت على القصة الجزائرية القصيرة الحديثة، بحيث لم يعد الزمن فيها مجرد إطار ثابت، بل تحول إلى عنصر ديناميكي يتحكم في إيقاع السرد ويؤثر على الحالة النفسية للشخصيات، أما الأحداث فلم تعد تُروى بترتيب تسلسلي، لأنها أصبحت تتبع منطق الذاكرة والتداعي الحر، واعتماد تقنيات جديدة مثل الاسترجاع والاستباق والتداخل الزمني والزمن النفسي، مما يجعلها أكثر تعقيدًا وتأثيرًا وعمقا في الطّرح.

6. شهد المكان في القصة الجزائرية القصيرة التجريبية تحولا جوهريا من حيث وظيفته السردية وبنيته الدلالية، إذ لم يعد مجرد مسرح للأحداث، بل أصبح جزءًا من بنية السرد وعنصرًا نفسيًا ودلاليًا يعكس التوترات الداخلية للشخصيات ويؤثر في تطورها وفي مسارات القصة وأحداثها.

7. لم يعد الفضاء القصصي للقصة القصيرة الجزائرية التجريبية محصورًا على الأطر الواقعية، بل انفتح على العوالم المتخيلة والعجائبية التي جعلت النص ذا مستويات قراءة تأويلية متعددة.

8. أتاحت هذه النزعة التجريبية التي مست بالقصة الجزائرية القصيرة استثمار الفضاءات الأسطورية والغرائبية التي تستلهم الإرث الثقافي الجزائري والعالمي فظهرت

على الساحة الأدبية الجزائرية قصص تستند إلى الرموز الشعبية والخرافات المحلية لكنها تعيد تأويلها برؤية حداثية وطابع نقدي بنَّاء.

9. لعب الرمز دورًا محوريًا في تعزيز الأبعاد التأويلية للنصوص القصصية الجزائرية، إذ لم تعد المعاني تُقدَّم للقارئ بشكل مُباشر، بل أصبحت تُصاغ بطريقة تعتمد على التلميح والإيحاء، مما يفتح المجال أمام تعدد القراءات.

10. كذلك أصبحت الرمزية أداة جمالية في القصص الجزائرية القصيرة، وعنصرًا بنائيًا يُسهم في تعميق دلالات النصوص ويمنحها بعدًا فكريًا أوسع، فمن خلال هذه التقنية، تمكن السرد القصصي الجزائري من جعل القراءة عملية تأويلية نشطة تُتيح للقارئ المشاركة في فك شفراته.

11. لقد أدى التجريب في القصة الجزائرية القصيرة إلى جعل القارئ عنصرًا فاعلًا في عملية التأويل، حيث لم تعد النصوص تقدم معاني جاهزة، بل أصبحت تترك مساحة واسعة لإعادة التفسير وفقًا لرؤية القارئ وقناعاته الخاصة.

12. لقد أسهم الإقبال المتزايد على استعمال تقنيات التجريب في القصة القصيرة الجزائرية إلى بروز نزعة تفكيكية واضحة هيمنت على أغلب النصوص المعاصرة، ما يعكس ميلا ملحوظا لدى القاص الجزائري إلى زعزعة البنى السردية التقليدية لأجل انتاج خطاب سردي جديد، ذا طابع تأويلي مفتوح ولانهائي يتعارض مع كل يقين قرائي سابق.

13. استطاعت القصة الجزائرية القصيرة من خلال انخراطها في المشروع التجريب القصصي إزاحة مركزية الراوي المهيمن والمراهنة على فكرة تشتت صوت الراوي وتعدد منظورات الرؤية السردية بما يحقق القراءة التشاركية للنص القصصي.

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم (رواية ورش).

المصادر

01. السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت – مجموعة قصصية، ط01، رابطة كُتّاب الاختلاف، ماي 2000م.

02. العيد بن عروس: تكسير الرياح – مجموعة قصصية، (د ط)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م.

03. خالد ساحلي: جحيم تحت الثياب – مجموعة قصصية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014م.

المراجع العربية

01. الحلبي موفق: البيان الداداي– دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، المكتبة المستنصرية، بغداد، العراق، 1998م.

02. القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط05، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007م.

03. القاسم عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: أحمد عناية ومحمد الإسكندراني، (د ط)، دار الكتب العلمية، لبنان، ج01، (د ت).

04. ذياب خ. إبراهيم: دراسات في فن القصة، ط01، دار وفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2001م.

05. آمال فريد: الرومانسية في الأدب الفرنسي، (د ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1977م.

06. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط02، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2015م.

07. أحمد الأخضر طالب: الأدب الجزائري الحديث، (د ط)، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2007م.

08. أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، ط04، دار النهضة للطبع والنشر الفجالة، مصر، القاهرة، (د ت).

09. أحمد خليل: فن القصة القصيرة عند وليد إخلاصي، (د ط)، دار التعليم للنشر، القاهرة، مصر، 2019م.

10. أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، ط01، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996م.

11. أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1931-1976)، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م.

. أحمد المدني: فن القصة القصيرة بالمغرب (في النشأة والتطور والاتجاهات)، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980م.

12. أدونيس: الصوفية والسوريالية، ط03، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2010م.

13. أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، (د ط)، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، 1949م.

14. إميل حبيبي: السخرية في أدب إميل حبيبي، (د ط)، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993م.

15. الجيلالي خلاص: ألَق النجوم الشتوي (مقالات في الأدب والسياسة)، (د ط)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011م.

16. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، لبنان، 1990م.

17. حسن الصميلي وآخرون: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، ط01، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

18. حسين علي محمد: التحرير الأدبي، العبيكان للنشر والتوزيع، ط07، الرياض، السعودية، 2011م.

19. حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م.

20. خليل إبراهيم أبو دياب: دراسات في فن القصة القصيرة، ط01، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1991م.

21. رجاء عيد: لغة الشعر (قراءات في الشعر العربي المعاصر)، (د ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003م.

22. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ط02، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 2009م.

23. سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

24. سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، (د ط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985م.

25. سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2012م.

26. سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970–2002)، (د ط)، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، 2003م.

27. شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط01، دار الأمان، المغرب، 2009م.

28. شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في القصة القصيرة (1960–2000م)، ط01، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع – دسوق، مصر، 2011م.

29. شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947–1985م)، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998م.

30. صالح فضل: لذة التجريب الروائي، ط01، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، 2005م.

31. عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1970م.

32. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ط02، دار النهضة العربية للطابعة والنشر، بيروت، لبنان، 1972م.

33. عبد الله خضر محمد: الأدب العربي الحديث ومذاهبه، ط01، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2017م.

34. عبد الله خضر محمد: المذاهب الأدبية (دراسة وتحليل)، مطبعة دار القلم، بيروت–لبنان، (دت).

35. عبد الله خضر محمد: المذاهب الأدبية (دراسة وتحليل)، (د ط)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (دت).

36. عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، (د ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

37. عبد الحميد المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، ط01، دار الفارس للنشر والتوزيع–عمان، الأردن، 2001م.

38. عبد الحميد الغرباوي: كتابة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، ط01، مطبعة الخليج العربي– تطوان، المغرب، 2016م.

39. عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925–1954م)، ط02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م.

40. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م.

41. العربي زبيري: تاريخ الجزائر المعاصر، (د ط)، ج01، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م.

42. عيسى بن سعيد ب.ع الحوقاني: التأريخ للأدب العربيّ حسب نظريّة النشوء والارتقاء (تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي نموذجًا)، ص1062.

43. عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، (د ط)، دار الأمان– مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، (د ت).

44. فاعور ياسين: السخرية في أدب إميل حبيبي، (د ط)، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993م.

45. فؤاد زكريا: الأورجانون الجديد لفرانسيس بيكون، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994م.

46. فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، (د ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2002م.

47. فؤاد قنديل: فن كتابة القصة القصيرة، (د ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2002م.

48. فراس الريموني: حلقات التجريب في المسرح، ط01، دار حامد، عمان، الأردن، 2012م.

49. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999م.

50. قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، ط01، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م.

51. كامل م.م. عويضة: فرانسيس بيكون فيلسوف المنهج التجريبي الحديث، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993م.

52. كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ط01، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010م.

53. ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، ط01، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 2005م.

54. لطفي زيتوني: الرواية العربية البنية وتحولات السرد، ط01، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2012م.

55. م. روزنتال و ب. يودين وآخرون: الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، ط03، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م.

56. مجدي فرح: تأملات نقدية في المسرح، ط01، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000م.

57. محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، (د ط)، دار نوميديا، الجزائر، 2007م.

58. محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، ط01، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2008م.

59. محمد رقيبات وخلف الجردات: القصة القصيرة في الوطن العربي بين الأصالة والمحاكاة (بحوث المؤتمر النقدي الثامن عشر)، (د ط)، جامعة جرش، الأردن، أفريل 2015م.

60. محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، (د ط)، مطبعة الكاتب المصري للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1973م.

61. محمد سبيلا وعبد السلام ب.ع. العالي: ما بعد الحداثة، فلسفتها (دفاتر فلسفية، نصوص مختارة)، ط01، ج02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.

62. محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر، تصدير عزيز أباضة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1955م، ص26.

63. محمد عدناني: إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ط01، جذور للنشر، الرباط، المغرب، 2006م.

64. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط09، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، أكتوبر 2008م.

65. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط01، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، أكتوبر 1997م.

66. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط03، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984م.

67. محمد كامل الخطيب: (نظرية الشعر، كتب مدرسة الديوان)، (د ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1996م.

68. محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ط01، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م.

69. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، ط02، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 2006م.

70. محمود تيمور: اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، (د ط)، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1970م.

71. مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، 1998م.

72. مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر(دراسة)، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998م.

73. مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ط02، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، (د ت).

74. مسعد بن عيد العطوي: الأدب العربي الحديث، شبكة الألوكة، ط01، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، 2009م.

75. مصطفى ع. الشافي مصطفى: ملامح من عالمهم القصصي (دراسات في القصة العربية القصيرة)، ط01، منشورات دار الوفاء للدنيا والطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1998م.

76. مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ط04، دار الكتّاب العرب، ج01، بيروت، لبنان، 1974م.

77. منصور عيد: كلمات من الحضارة، ط01، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، 1995م.

78. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط01، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، 2003م.

79. نسيم حرار: أدباء الجزائر (مبدعو التسعينات الأكثر حظوة بالدراسات الجامعية)، ط01، إي كتب- شركة بريطانية للطباعة والنشر والتوزيع، ماي 2018م.

80. نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ط01، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م.

81. عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما)، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

82. عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، (د ط)، دار الأمان- مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، (د ت).

83. علي عبد الجليل: فن كتابة القصة القصيرة، (د ط)، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2005م.

84. فاعور ياسين: السخرية في أدب إميل حبيبي، (د ط)، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993م.

85. فؤاد زكريا: الأورجانون الجديد لفرانسيس بيكون، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994م.

86. فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، (د ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2002م.

87. فؤاد قنديل: فن كتابة القصة القصيرة، (د ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2002م.

88. فراس الريموني: حلقات التجريب في المسرح، ط01، دار حامد، عمان، الأردن، 2012م.

89. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999م.

90. قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، ط01، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م.

91. يحي أبو زكريا: الحركة الإسلامية المسلحة في الجزائر(1978-1993م)، ط01، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، 1993م.

المصادر الأجنبية

1. la Rousse, Dictionnaire de Français, Maury-euro livres-manche court, juin 2002, p164.

2. Oxford, advanced learners, dictionary of english a shornby, seven thedition, oxford university press, 2006, p513.

المراجع المترجمة إلى العربية

1. أندري بريتون: بيانات السريالية (1924)، (د ط)، دمشق، سوريا، 1978م.

2. إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم منوفي، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000م.

3. بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر:عبد الوهاب المسيري وفتحي التركي، ط03، دار الفكر – دمشق، سوريا، 2010م.

4. بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشافعي، ط01، دار توبقال للنشر(سلسلة المعرفة الأدبية، بدعم من وزارة الثقافة والاتصال)، الدار البيضاء، المغرب، ، 2001م.

5. تشارلز داروين: أصل الأنواع، تر: مجدي محمود المليجي، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2004م.

6. تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار الكلام، الرباط، 1993م.

7. جيرار جينات: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ط03، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1996م.

8. جيرار برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار ومحمد بريرى، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003م.

9. جون ماكوري: الوجودية، تر: إمام ع. الفتاح إمام، عالم المعرفة، ط01، ع58، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، 1982م.

10. جان بول سارتر: الوجود والعدم (بحث في انطولوجيا الظاهراتية)، تر: عبد الرحمان بدوي، ط01، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، 1966م.

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

12. ديفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية (مقدمة قصيرة جدا)، تر: أحمد محمد الروبي، ط01، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2016م.

13. رينيه ويلك: تاريخ النقد الأدبي الحديث (1850- 1950)، المجلد الثالث (عصر التحول)، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، (د ط) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.

14. رينيه ويليك وأوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، ط01، الرياض، السعودية، 1991م.

15. سيغموند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ط04، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1923م.

16. سيغموند فرويد: سيغموند فرويد (حياتي والتحليل النفسي)، تر: مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، ط04، دار المعارف- القاهرة، مصر، 1994م.

17. سيغموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، ط05، دار المعارف- القاهرة، مصر، 1998م.

18. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984م.

19. كافن هول: مبادئ علم النفس الفرويدية، تر: دحام الكيال، ط03، دار المتنبي، بغداد، العراق، 1988م.

20. ليود سبينسر وأندرزيجي كروز: عصر التنوير، تر: إمام عبد الفتاح، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005م.

21. ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، تر: حيدر حاج إسماعيل، ط01، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، سبتمبر 2009م.

22. مارجريت روز: ما بعد الحداثة، تر: أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1994م.

23. موريس نادو: تاريخ السريالية، تر: نتيجة الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1992م.

24. ميشال فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، (دط)، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007م.

25. البيانات السبع، دادا، نقلا عن قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية الصادق، ط01، ج02، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م.

26. عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)- دراسة، تر: محد صقر، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م.

المجلات والدوريات

01. إحسان عبد الهادي س.ن ومحمد مصطفى أحمد: عصر التنوير وتأسيس الاتجاهات النقدية في الفكر السياسي الألماني، مجلة الدراسات السياسية والأمنية، 04، ع، 07، مركز الدراسات المستقبلية، العراق (إقليم كردستان)، جوان 2021م.

02. إبراهيم بوخالفة: القصة القصيرة من المحلي إلى العالمي، مجلة النص، م07، ع02، كلية الآداب واللغات جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي، الجزائر، 2021م.

03. أحمد شكري غالي: الحداثة بلا كهنوت، مجلة الناقد، ع13، دار رياض الريّس للكتب والنشر– بيروت، لبنان جويلية1989م.

04. بثينة علي: التجريب في فنون ما بعد الحداثة (الفن الفقير نموذجا)، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، م36، ع01، سوريا، مارس2020م.

05. بدرة قرقوى: البعد العجائبي من منظور تجديدي تجريبي في الإبداع الروائي الجزائري، مجلة التعليمية، م13، ع02، مخبر تجديد البحث في تعليمية اللغة العربية في المنظومة التربوية الجزائرية، كلية الآداب واللغات والفنون –جامعة سيدي بلعباس، الجزائر ،2023م.

06. بوجمعة شتوان: الكتابة ضد الحداثة من منظور ما بعد الحداثة، مجلة تمثلات، م02، ع01، مخبر التمثلات الفكرية والثقافية بجامعة مولود معمري– تيزي وزو، الجزائر، أفريل 2017م.

07. بولعشار مرسلي: الرمز الصوفي في تقويم النقاد المحدثين، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات بجامعة الوادي، م12، ع02، الجزائر، سبتمبر2020م.

08. تينهينان أ. حدة ومريم ف. عريوات: الحركة السريالية في الأدب: قراءة في التجربة الإسبانية، مجلة العلوم الإنسانية، م24، ع01، جامعة محمد خيضر– بسكرة، الجزائر، جوان 2024م.

09. جابر عصفور: التجريب والمسرح، مجلة فصول، م13، ج01، ع04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1980م.

10. جمعة مصاص: القصة الجزائرية القصيرة ومسارات التجديد، مجلة فصل الخطاب، م13، ع01، مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر– جامعة ابن خلدون– تيارت، الجزائر، مارس2024م.

11. حبيب بوهرور: تمثلات التغيير الفكري في الشعر الأوروبي الحديث (التجربة الفرنسية)، مجلة الن(ا)ص، م08، ع02، منشورات جامعة جيجل، الجزائر، ديسمبر 2013م.

12. حبيب بوهرور: تجليات التحديث الفكري في الشعر الأوروبي الحديث، مجلة مقاليد، م04، ع07، مخبر النقد ومصطلحاته، قاصدي مرباح- ورقلة، الجزائر، ديسمبر 2014م.

13. حسناء علي محمد علي وآخرون: أثر السريالية الأوروبية على المصورين المصريين، مجلة حوار جنوب جنوب، كلية التربية النوعية – جامعة أسيوط، م02، ع04، مصر، جانفي 2019م.

14. حسين شرارة: أثر الحرب العالمية الأولى على الفن المعاصر وتحولاته (دادا وما بعد دادا كحالة دراسية)، منشور بحثي: بحوث ودراسات، الإصدار08، بيروت، لبنان، ديسمبر 2016م.

15. حبيب الله علي إبراهيم علي: نقد الشعر عند جماعة الديوان، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة وهران، ع02 و03، الجزائر، جانفي2013م.

16. خديم أسماء: منزلة العقل في عصر الأنوار، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، م1، ع01، منشورات المركز الجامعي مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر، ديسمبر 2007م.

17. دندي محمد إسماعيل: السريالية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية السورية- دمشق، ع409، سوريا، أكتوبر 1997م.

18. رحال عبد الواحد: التجريب الروائي (سياقات التعريف واستراتيجيات التوظيف)، مجلة أبوليوس، م08، ع02، جامعة محمد الشريف مساعدية – سوق أهراس، الجزائر، جويلية 2021م.

19. ربيعة براخلية وليلى جودي: أشكال حضور الشخصية العجائبية في رواية (الحوات والقصر) للطاهر وطار، مجلة لغة- كلام، م06، ع04، مخبر اللغة والتواصل بالمركز الجامعي أحمد زبانة- غليزان، الجزائر، ديسمبر2020م.

20. رماني إبراهيم: الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة حوليات، معهد اللغة و الأدب العربي، جامعة الجزائر، م02، ع02، الجزائر، 1993م.

21. زرقوق محمد ومراد تاجنانت: آراء الفيلسوف الفرنسي فولتير في الإسلام والسيرة النبوية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، مطبعة جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، م16، ع02، 2024م.

22. زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية (العشق المقدنس) لعز الدين جلاوجي، مجلة النص، كلية الآداب واللغات جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي م02، ع01، الجزائر، 2016م.

23. زينب شهابة ومحمد .ب بويجرة: السرد العجائبي بين الموروث العربي و الغربي (دراسة وتحليل لبنية النص العجائبي)، مجلة لغة- كلام، م07، ع01، مخبر اللغة والتواصل بجامعة أحمد زبانة- غليزان، الجزائر، جانفي2021م.

24. سعاد شابي: إشكالية قراءة الخطاب الصوفي، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، م09، ع09، الجزائر، ماي2010م.

25. سلامة محمد رضا العمري: ميزان الرومانسية في الشعر العربي الحديث من البناء الفني إلى لازمة التصوير(رؤية نقدية)، م35، ع01، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، جامعة الأزهر، مصر، أكتوبر 2022م.

26. سهام ناصر ورشا أبو شنب: مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، م36، ع05، جامعة تشرين- اللاذقية، سوريا، 2014م.

27. سمية خلفة: جمالية السرد العجائبي في القصة الجزائرية القصيرة، (جنية البحر) و(الرجل من عالم آخر) لجميلة زنير أنموذجا، مجلة معارف، م18، ع02، جامعة أكلي محند أولحاج– البويرة، الجزائر، ديسمبر 2023م.

28. صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، م23، ع02/01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1994م.

29. طيبون فريال: بنية الحوار في المجموعة القصصية (اعتقني من جنتك) لآسيا رحاحلية، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، م01، ع01، جامعة زيان عاشور– الجلفة، الجزائر، 2018م.

30. عبد الرشيد هميسي: قضية تطور الأنواع الأدبية في النظرية النقدية الغربية الحديثة، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، كلية الآداب واللغات جامعة الشهيد حمة لخضر، م03، ع04، الجزائر، 2020م.

31. عبد السلام طويل: التجربة الأدبية عند محمد شكري، مجلة آفاق (مجلة اتحاد كتاب المغرب)، ع67، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء، المغرب، أفريل 2002م.

32. عبد الله ركيبي: تطور القصة الجزائرية القصيرة، ضمن: مجلة الآداب، ع10 (عدد خاص)، مشاكل الأدب العربي المعاصر، بيروت، لبنان، أكتوبر 1977م.

33. عبد المالك مرتاض: صورة المقاومة الوطنية في قصة فرانسوا والرشيد للزاهري، مجلة انسانيات– المجلة الجزائرية في الانثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، م07، ع03، جامعة وهران، جويلية– سبتمبر 2003م.

34. عادل ع الله الفريجات: السخرية وتقنياتها في القصة القصيرة السورية، مجلة منتدى الأستاذ، م07، ع03، المدرسة العليا للأساتذة– قسنطينة، الجزائر، سبتمبر 2011م.

35. عزت ملا إبراهيم وآخرون: الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب– لاهور، ع24، باكستان، 2017م.

36. عزالدين عبد الحميد ولحبيب عمي: تمثلات العجائبي في رواية (التراس) لكمال قرور، مجلة الممارسات اللغوي، م15، ع01، مخبر الممارسات اللغوية بجامعة مولود معمري– تيزي وزو، الجزائر، 2024م.

37. عطى الله الناصر: الأدب الجزائري خلال فترة السبعينات من القرن العشرين، مجلة دراسات لسانية، م02، ع08، مخبر الدراسات اللسانية النظرية والتطبيقية العربية والعامة– البليدة2، الجزائر، مارس2018م.

38. عيسى بن سعيد ب.ع الحوقاني: التأريخ للأدب العربيّ حسب نظريّة النشوء والارتقاء (تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي نموذجًا)، مجلة كلية البنات الإسلامية بأسيوط، م17، ع02، مصر، جوان 2020م.

39. غلام رضا كلجين راد وآخرون: نشأة القصة القصيرة ومميزاتها في مصر، مجلة فصيلة دراسات الأدب المعاصر، م03، ع11، جامعة آزاد الإسلامية – فرع جيرفت، إيران، 2011م.

40. غنية بوبيدي: مظاهر التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية (رواية البيت الأندلسي) لواسيني الأعرج نموذجا، مجلة أوراق، م02، ع01، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة– جامعة باتنة1، الجزائر، مارس2020م.

41. فاطمة الزهراء بن يحيى: المكان داخل النص الروائي (الدلالة، الأنماط، الأبعاد)، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، م01، ع01، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع– الأبيار، الجزائر، جانفي 2013م.

42. فاطمة ع الرحمان م محارب وآخرون: السريالية في مصر والاستفادة منها لاستحداث مطبوعات نسجية رقمية، مجلة جامعة جنوب الوادي الدولية للعلوم التربوية، جامعة الوادي الجديد، م06، ع11، مصر، ديسمبر 2023م.

43. قازرون محمد أعراب: روح الأنوار، مجلة مجتمع تربية عمل، م08، ع01، 2023م، منشورات مخبر مجتمع تربية علم، الجزائر.

44. كمال لعور: الحداثة النقدية عند "أبولو" جهود الجماعة في خلخلة النظرية الشعرية التقليدية، مجلة دراسات، جامعة بشار، م08، ع02، الجزائر.

45. ملفوف صلاح الدين: بيبليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة (النشأة والتطور)، م07، ع07، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح– ورقلة، الجزائر، ماي2008م.

46. محمد بن علي: إشكالية استقبال المفاهيم الغربية في البيئة الثقافية العربية – مفهوم التنوير نموذجاً، مجلة أبعاد، م01، ع01، مخبر الأبعاد القيمية بجامعة وهران، الجزائر، (عدد خاص) جانفي 2014م.

47. محمد ع الله المحجري: ما بعد التنوير والحداثة مراوحة الارتحال بين المعياري واللامعياري، مجلة أبوليوس، م11، ع01، كلية الآداب واللغات جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، الجزائر.

48. محمد عبيد الله: القصة القصيرة وحديث النهايات، ضمن: ملف فن القصة القصيرة، مجلة فيلاديلفيا الثقافية، ع06 (عدد خاص)، جامعة فيلاديلفيا، الأردن، 2010م.

49. المدرني سعيد عمر: التدوين التاريخي الأوروبي خلال القرن الثامن عشر، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة المسلية، الجزائر، م4، ع7، 2014م.

50. مدوري منال: حكاية القصة القصيرة الكلاسيكية في السرد العربي– ضمن: ملف القصة القصيرة ع06 (عدد خاص)، مجلة فيلاديلفيا الثقافية، جامعة فيلاديلفيا، الأردن، 2010م.

51. مليكة بن قومار: إشكاليات التجريب اللغوي في الشعر العربي المعاصر (شعر ما بعد السبعينات أنموذجا)، مجلة المعيار، كلية أصول الدين بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة، م26، ع02، الجزائر، 2022م.

52. منى إبراهيم إسماعيل أبو شادي: نظرية التطور عرض ونقد، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، جامعة الأزهر، م15، ع01، مصر.

53. منيرة شرقي: دلالات الزمن النفسي في رواية اللاز للطاهر وطار، مجلة المدونة، م01، ع01، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات– بليدة2، الجزائر، أكتوبر2014م.

54. نور الهدى حلاب: التجريب الروائي في الرواية النسوية الجزائرية، مجلة حوليات الآداب واللغات، م06، ع02، كلية الآداب واللغات جامعة محمد بوضياف – المسيلة، الجزائر، ماي 2018م.

55. نورالدين بوزار: مدرسة فرانكفورت في جيلها الأول ومساءلتها لمشروع التنوير، مجلة الحوار الثقافي، م05، ع02، مخبر حوار الحضارات، التنوع الثقافي وفلسفة السلم بجامعة مستغانم، الجزائر.

56. هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح العالمي (النظرية والتطبيق)، مجلة فصول، (عدد خاص بالمسرح والتجريب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ج02، م 14، ع01، مصر، 1995م.

57. هناء مهري وإسماعيل بن صفية: آليات التجريب في المسرح المغاربي، مجلة آفاق للعلوم، م04، ع14، جامعة زيان عاشور– الجلفة، الجزائر، جانفي2019م.

58. هند حسن س.م الفلافلي: جماليات الحركة المستقبلية في مصر كمدخل ثراء للتعبير في فن الرسم المعاصر، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، م22، ع02، جامعة حلوان– القاهرة، مصر، ماي 2022م.

59. وفاء برتيمة: أبعاد التسامح الإنساني في فلسفة فولتير، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، م07، ع01، مطبعة جامعة خيضر بسكر، الجزائر، 2018م.

60. ينظر: مدوري منال: حكاية القصة القصيرة الكلاسيكية في السرد العربي– ضمن: ملف القصة القصيرة ع06 (عدد خاص)، مجلة فيلاديلفيا الثقافية، جامعة فيلاديلفيا، الأردن، 2010م.

61. ينظر: محمد عبيد الله: القصة القصيرة وحديث النهايات، ضمن: ملف فن القصة القصيرة، مجلة فيلاديلفيا الثقافية، ع06 (عدد خاص)، جامعة فيلاديلفيا، الأردن، 2010م.

62. نصيرة عيدات وعليلي فضيلة: تمظهرات التجريب الروائي في الرواية النسائية الجزائرية، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، م05، ع01، كلية الآداب واللغات – جامعة الوادي، الجزائر، مارس2022م.

63. نجلاء العيفة: التجريب المصطلح والمفهوم، مجلة المداد، م10، ع02، جامعة زيان عاشور – الجلفة، الجزائر، ديسمبر2020م.

64. وديعة بنت عبد الله أحمد بوكر: العلاقة الترابطية بين الرمزية والسريالية كمصدر لإثراء التصوير المعاصر، مجلة التربية الفنية، كلية التصاميم والفنون، جامعة جدة، السعودية، 2011/2010م.

65. روضة علي حمادي: التشكيل المكاني في رواية رجال في الشمس، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، م09، ع01، مارس2019م.

66. السيد دياب يوسف دويدار: الكلاسيكية في الأدب (رؤية إسلامية)، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، م19، ع01، جامعة الأزهر، مصر، 2002م.

67. الطاهر الهمامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)، مجلة الحياة الثقافية، م35، ع411، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، جويلية 2005م.

68. علي زغينة وآخرون: السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع01، 2004م.

69. غنية بوبيدي: مظاهر التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية (رواية البيت الأندلسي) لواسيني الأعرج نموذجا، مجلة أوراق، م02، ع01، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة- جامعة باتنة1، الجزائر، مارس2020م.

70. المسرح والتجريب، (تدخل عبد الكريم برشيد)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م14، ع01، مصر، جانفي 1995م.

71. مختار ولد عزاوي وعمر بن طرية: حضور القصة القصيرة في التراث الأدبي عند العرب، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجزائر، م13، ع02، أفريل2021م.

الرسائل الجامعية

1. تهاني بن عبد الله: توظيف الحلم في القصة القصيرة السعودية من 1400هـ إلى 1420هـ (دراسة موضوعية فنية)، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير، قسم الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1420-1428هـ.

2. زهيرة بولفاس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009م.

3. عبود أوريدة: المكان في القصة الجزائرية الثورية، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير تخصص أدب عربي حديث، كلية الآداب واللغات- جامعة مولود معمري- تيزي وزو، الجزائر، 2009/2008م.

4. علاوة كوسة: أدبية القصة الجزائرية القصيرة (2000-2012م)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم تخصص الأدب الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد الأمين دباغين - سطيف، 2016/2015م.

5. عبد الوهاب، منار: التجريب في القصة السورية (1970-2000)، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، كلية الآداب، جامعة حلب، سوريا، 2004م.

6. مليكة ضاوي: تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995-2005م) - دراسة موضوعاتية فنية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة، 2015/2014م.

المواقع الإلكترونية

01. ينظر: آينز، كريستوف: ما هو الفن الطليعي، تر: سامح فكري، تاريخ الإصدار: 2016/04/17م، تاريخ الإطلاع: 2020/03/10م، الموقع الإلكتروني: https://ahmed-elhadary.blogspot.com/2016/04/avant-garde.html

02. ينظر: البتول بسام: فنون وتسلية (الفن الطليعي)، تاريخ الإصدار: 2021/05/22م، تاريخ الإطلاع: 2023/09/14م، الموقع الإلكتروني: https://e3arabi.com

03. ينظر: تميم، نجاة: المونولوج الداخلي في رواية (سوق مريدي) لقاسم حول، تاريخ الإصدار: 2013/02/16، تاريخ الإطلاع: 2023/05/02م، الموقع الإلكتروني : https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=345834

04. ينظر: خرتش، فيصل: الشاعر أورخان ميسر (كان يريدها سريالية عربية)، تاريخ الإصدار: 2021/10/27م، تاريخ الإطلاع: 2023/05/03، الموقع الإلكتروني : https://newspaper.albaathmedia.sy

05. ينظر: الدادائية، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2024/01/03م، الموقع الإلكتروني : https://www.syr-res.com/article/14997.html

06. ينظر: الحركة الطليعية (الفن الطليعي)، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2024/01/01م، الموقع الإلكتروني https://artarchivear.com/artists :

07. ينظر: الحركات (مستقبلية)، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2023/09/01م، الموقع الإلكتروني https://www.theartstory.org/movement/futurism :

08. ينظر: حسونة المصباحي: يوسف الخال وشعراء مجلة (شعر)، جريدة العرب الثقافي، تاريخ الإصدار: 2007/07/26م، ص09. تاريخ الإطلاع: 2023/05/02م، الموقع الإلكتروني https://www.alarab.co.uk/pdf/2007/07/07-26/p09.pdf :

09. ينظر: مدارس الفن: الدادائية – 1914م، تاريخ الإصدار: 2019/02/21م، تاريخ الإطلاع: 2021/05/07م الرابط https://www.etarfanni.com :

10. ينظر: عواد علي: القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد، المجلة الإليكترونية (الجديد)، تاريخ الإصدار: 2016/02/01م، تاريخ الإطلاع: 2023/06/06م، الموقع الإلكتروني https://www.aljadeedmagazine.com :

11. ينظر: طليعي (مصطلح فني)، (د ت)، تاريخ الإطلاع: 2023/09/20م، الموقع الإلكتروني: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/avant-garde

12. ينظر: طليعي، تاريخ الإصدار: 2014/04/21م، تاريخ الإطلاع: 2023/09/28م، الموقع الإلكتروني: https://www.marefa.org

13. ينظر: المستقبليةFuturism ،)د ت)، تاريخ الإطلاع: 2024/01/02م، الموقع الإلكتروني: https://artarchivear.com/artists/futurism

الملاحق

الملحق 01:

أسماء جميع الأعلام الواردة في المذكرة :

الإسم باللغة العربية	الإسم باللغة الأصلية	تاريخ الميلاد/ الوفاة
أرثر رامبو	Arthur Rimbaud	1854 - 1891
أريستوفان	Aristophanes	الميلاد حوالي 446 ق م
إسحاق نيوتن	Isaac Newton	1643 - 1727
إرنست ميلر همنغواي	Ernest Miller Hemingway	1899 - 1961
إميل زولا	Émile Zola	1840 - 1902
إيميلي جين برونتي	Emily Jane Brontë	1818 - 1848
إيمانويل كانط	Immanuel Kant	1724 - 1804
إيف تانغي	Yves Tanguy	1900 - 1955
إتيان جول ماري	Étienne-Jules Marey	1830 - 1904
ألبرت أينشتاين	Albert Einstein	1879 - 1955
ألبير كامو	Albert Camus	1913 - 1960
ألفرد دو فينيي	Alfred de Vigny	1797 - 1863
ألفونس دو لامارتين	Alphonse de Lamartine	1790 - 1869
أندريه ماسون	André Masson	1896 - 1987
أنطون بافلوفيتش تشيخوف	Anton Pavlovitch Tchekhov	1860 - 1904
أوستن وارن	Austin Warren	1899 - 1986
أومبرتو بوتشيوني	Umberto Boccioni	1882 - 1916
بيتر بروكر	Peter Brooker	1925 - 2022
بيرسي بيش شيلي	Percy Bysshe Shelley	1792 - 1822
بنيامين بيريه	Benjamin Péret	1899 - 1959
بول إيلوار	Paul Éluard	1895 - 1952
بول فاليري	Paul Valéry	1871 - 1945
بول فيرلين	Paul Verlaine	1844 - 1896
بول كلي	Paul Klee	1879 - 1940
بول ناش	Paul Nash	1889 - 1946
بيير ريفيردي	Pierre Reverdy	1889 - 1960

ت. س. إليوت	T. S. Eliot	1965 - 1888
تريستيان تزارا	Tristan Tzara	1963 - 1896
تزفيتان تودوروف	Tzvetan Todorov	2017 - 1939
تشارلز تشادويك	Charles Chadwick	///
تشارلز روبرت داروين	Charles Robert Darwin	1882 - 1809
ثيودور أدورنو	Theodor W. Adorno	1969 - 1903
جاليليو جاليلي	Galileo Galilei	1642 - 1564
جان باتيست بوكلان (موليير)	Jean-Baptiste Poquelin (Molière)	1673 - 1622
جان بوديار	Jean Baudrillard	2007 - 1929
جان بول سارتر	Jean-Paul Sartre	1980 - 1905
جان دو لافونتين	Jean de La Fontaine	1695 - 1621
جان كوكتو	Jean Cocteau	1963 - 1889
جان موريس	Jean Moréas	1910 - 1856
جوان ميرو	Joan Miró	1983 - 1893
جوستاف كوربيه	Gustave Courbet	1877 - 1819
جون أدينغتون سيموندز	John Addington Symonds	1893 - 1840
جون براون	John Brown	1859 - 1800
جورج لوكاش	György Lukács	1971 - 1885
جورج فيلهلم فريدريش هيجل	Georg Wilhelm Friedrich Hegel	1831 - 1770
جياكومو بالا	Giacomo Balla	1958 - 1871
جينو سيفيريني	Gino Severini	1966 - 1883
جيمس جويس	James Joyce	1941 - 1882
جيوفاني بوكاتشيو	Giovanni Boccaccio	1375 - 1313
ريتشارد هولسنبيك	Richard Huelsenbeck	1974 - 1892
رينيه ماغريب	René Magritte	1967 - 1898
رينيه ويليك	René Wellek	1995 - 1903
ستيفان مالارميه	Stéphane Mallarmé	1898 - 1842
سلفادور دالي	Salvador Dalí	1989 - 1904
سيغموند فرويد	Sigmund Freud	1939 - 1856

شارل بودلير	Charles Baudelaire	1867 - 1821
غاستون باشلار	Gaston Bachelard	1962 - 1884
غوستاف فلوبير	Gustave Flaubert	1880 - 1821
غي دو موباسان	Guy de Maupassant	1893 - 1850
فرانز كافكا	Franz Kafka	1924 - 1883
فرانسوا بيير غيوم غيزو	François Pierre Guillaume Guizot	1874 - 1787
فرانسوا ماري آرويه (فولتير)	François Marie Arouet (Voltaire)	1778 - 1694
فرانسيس بيكابيا	Francis Picabia	1953 - 1879
فرانسيس بيكون	Francis Bacon	1626 - 1561
فرديناند برونتيير	Ferdinand Brunetière	1906 - 1849
فريدريش فيلهلم نيتشه	Friedrich Wilhelm Nietzsche	1900 - 1844
فيليب سوبو	Philippe Soupault	1990 - 1897
فيليبو توماسو مارينيتي	Filippo Tommaso Marinetti	1944 - 1876
فيكتور ماري هوغو	Victor Marie Hugo	1885 - 1802
فيلهلم ينسن	Wilhelm Jensen	1911 - 1837
كارل هاينريش ماركس	Karl Heinrich Marx	1883 - 1818
كارلو كارا	Carlo Carrà	1966 - 1881
كارولين تيسدال	Caroline Tisdall	///
كريستوفر لاش	Christopher Lasch	1994 - 1932
كريستوفر مارلو	Christopher Marlowe	1593 - 1564
كليبر هيدنز	Clébert Huidens	1997 - 1913
كونت دو لوتريامون	Comte de Lautréamont	1870 - 1846
لويس أراغون	Louis Aragon	1982 - 1897
ماري وولستونكرافت شيلي	Mary Wollstonecraft Shelley	1851 - 1797
مارسيل دوشان	Marcel Duchamp	1968 - 1887
ماكس أرنست	Max Ernst	1976 - 1891
ميغيل دي ثيرفانتس	Miguel de Cervantes	1616 - 1547
ميشيل فوكو	Michel Foucault	1984 - 1926

وليام جيمس	William James	1910 - 1842
ويليام شيكسبير	William Shakespeare	1616 - 1564
هانز آرب	Hans Arp	1966 - 1886
هنري دي سان سيمون	Henri de Saint-Simon	1825 - 1760
هوجو (هوكو) بال	Hugo Ball	1927 - 1886

الملحق02:

ملخصات النماذج القصصية المُعتمدة في الدراسة:

_ ملخص القصة القصيرة: (ظلال شجرة السدر):

تدور أحداث القصة (ظلال شجرة السدر)

حول "**ديك**" كان يمثل رمزًا الزمن والتقاليد،

يتم التضحية به بسبب صفقة تهور قام بها رب الأسرة للعائلة المالكة له وبين عجوز اسمها "**مسعودة**" معروفة بطقوسها الغريبة .

بعد بيع الديك للعجوز، تحل الكآبة على أفراد هذه العائلة التي تدرك متأخرة فداحة ما أقدمت عليه حينما سمحت في الديك، إذ لم يعد هناك من يوقظهم للصلاة صباحا، أو يضفي على تلك السهب الواسعة التي يسكنونها حياة بعد أن اختفى صياح الديك وخيم مكانه الصمت القاتل وكان شيئا من روح المكان قد تلاشى.

يتداخل السرد الواقعي بالخيالي حين يظهر الديك كطيف يحاور الراوي، كاشفًا عما حل به وعن خفايا الماضي ورمزية الظلم والتغيرات الاجتماعية القاسية. شجرة السدر، كشاهد صامت، تتلطخ بدم الديك، لتصبح رمزًا للتضحية والخذلان، بينما يواصل السهب احتضان بقايا ذكرى الديك المذبوح كما تحمل الحياة آثار من رحلوا دون أن يسمع صوتهم.

ملخص القصة القصيرة: (شمس الناحية الشرقية من حينا):

تحكي قصة (شمس الناحية الشرقية من حينا) عن ذكريات حب المستحيل الذي عاشه الراوي في شبابه. في حيّه الضيق، حيث كان "**عمي العنابي**" يسجل تفاصيل الحياة اليومية، وكان الراوي المغرم مشغولا بترقب جارته، الفتاة التي أحبها لكنها كانت دائما بعيدة المنال. لهذا اعتبرها رمزًا للحب والسراب معًا، فمهما حاول الاقتراب منها (في دكان الحي، في شوارع المدينة الواسعة، وحتى في خياله) كان دائمًا هناك فراغٌ وصحاري تفصل بينهما.

مع مرور السنوات، ورحيل الراوي عن الحي، تارك وراءه كل ما يربطه بهذا الحب الذي لم يكتمل. غير أن الذكريات لم تفارقه و الحنين يعيده إلى الأيام الخوالي، حيث كان يراقب أشعة الضوء المتسللة من نافذتها ليطمئن أنها لم تنم بعد، وحيث كان ينتظر الأعراس فقط ليراها من بعيد.

كبر الجميع، صار الشاب أبًا والفتاة أمًّا، لكن الراوي ظلَّ عالقًا في حنينه مشدودا إلى محبوبته التي يُمَاثلها بالشمس؛ تحرقه لكنها تمنحه الدفء أيضًا. في نهاية القصة، يكتب لها رسالة مليئة بالشجن، كأنها محاولة أخيرة للوصول إلى حبٍّ لم يُولد إلا في الخيال.

ـ ملخص القصة القصيرة (السفر إلى منتهى الحدود):

تحكي قصة: (السفر إلى منتهى الحدود) عن رحلة بحث الراوي عن "**بوبريدعة**"، الشخصية الغامضة التي تحيط بها الأساطير والخرافات. يبدأ الراوي رحلته من متجر "**الجمعي**" للحوم، حيث يحاول الوصول إلى ابن أخيه الإمام، لكن تتعقد الأمور عندما يجد نفسه في زاوية صوفية، حيث يلتقي بالشيخ "**السعدي بن البطاحي**"، الذي يحذره من بن عمه "**بوبريدعة**" ويصفه بأنه: "شيطان في ثوب إنسان".

غير آبهٍ بالتحذيرات، يواصل الراوي بحثه حتى تلتقي به امرأة تُدعى "**خدوج** العرّافة"، امرأة ذات جمال وخوارق هي الأخرى. توصله إلى أبيها "**بوبريدعة**" في مزرعة بعيدة. هناك، يشهد أحداثًا خارقة، ويكتشف أن "**بوبريدعة**" يتحكم بقوى غامضة.

تنتهي القصة بكشف صادم، إذ يجد الراوي نفسه واقعًا في حب "**خدوج العرافة**"، ليدرك بعد سنوات أنه أصبح تابعًا "**لبوبريدعة**" ووريثًا لخوارقه، دون أن يفهم كيف تحول مصيره إلى هذا القدر المجهول.

_ ملخص القصة القصيرة (الوسواس الخناس):

تحمل قصة (الوسواس الخناس) نَفَسًا رمزيًا وساخِرًا، حيث تحكي عن مجموعة من المنبوذين والمشردين والثائرين بالفطرة الذين يعتقدون أنهم قتلوا "الشر" أو "الوسواس الخناس"، فيعلنون بداية عصرٍ جديد ملؤه النور والعدالة.

لكن سرعان ما تتكشف المفارقة الساخرة، إذ يتسبب غياب "الشر" في اختلال النظام، فتتعطل حياة السجانين، والقضاة، والأئمة، والجلادين، الذين يجدون أنفسهم بلا عمل في مدينة العميان. يتحول الحلم الثوري إلى فراغ قاتل، ويضطر السلطان لإعادة التوازن باستيراد "شيطان جديد"، في إشارة إلى دوامة الاستبداد التي تعيد إنتاج نفسها.

تنتهي القصة بعبثية مطلقة، حيث يكتشف الجميع أنهم كانوا يبحثون عن أنفسهم الهاربة منهم.

_ صور غلاف المجموعات القصصية محل الدراسة:

فهرس المحتويات

مقدمة .....أ- ح

الفصل الأول
الأنوار و ما بعدها، التأسيس لعقلٍ جديد

توطئة 11

أولا- الأنوار 12-18

1.1- بيكون وأوهام العقل، من التجريد إلى التجريب 12

2.1- فولتير وتحرير العقل 14

3.1- مآخذ عن الفكر التنويري 17

ثانيا- ما بعد الأنوار 18-25

تمهيد.....18

1.2- ما بعد الأنوار نحو رؤية لامعيارية للفهم الإنساني 19

1.2.أ- داروين وفكرة النشوء والتطور/ النظرية البيولوجية 21

2.2- التطور الأدبي غير الخطي/ من الثبات إلى التحول 22

ثالثا- التيارات الانتقالية التقليدية 25-48

1.3- الكلاسيكية/ العودة إلى النموذج القديم 26

2.3- الرومانسية 28

3.3- الرومانسية العربية في ميزان التجريب 35

4.3- الرمزية وتجليات المضمر في الأدب 38

5.3- الرمزية في ميزان التجريب 47

الفصل الثاني
التجريب والكتابة البديلة

أولا- الطليعية مهاد أشكال الكتابة الجديدة 50-75

1.1- الطليعية، المفهوم ودواعي النشأة 50

1.1.أ- الحركة المستقبلية 53

1.1. ب- الدادائية/ الفن في حدود اللامعقول 57

1.1.ج- السريالية ثورة على الوعي 61

2.1- الحركات الطليعية باب إلى التجريب 74

ثانيا- التجريب 75-94

تمهيد.....75

1.2- التجريب قراءة في حدود المصطلح 75

1.2.أ- التجريب في معناه المعجمي 76

1.2. ب- التجريب في معناه الاصطلاحي 78

2.2- التجريب، أصل ذيوع المصطلح 78

3.2- التجريب في مفهومه الأدبي 81

4.2- التجريب الأدبي، الخصائص و المرجعيات 87

ثالثا- الكتابة البديلة 94-100

تمهيد 94

1.3- نهاية الحداثة 95

2.3- ما بعد الحداثة 96

3.3- التجريب أداةً للهدم والبناء في ما بعد

الفصل الثالث
القصة القصيرة الجزائرية: المفهوم ومسارات التشكل

أولا- القصة القصيرة ضبط مفاهيمي 102-115

تمهيد 102

1.1- القصة القصيرة من حيث مفهومها اللغوي و الاصطلاحي 103

2.1- ميلاد القصة القصيرة 109

ثانيا- القصة الجزائرية القصيرة 116-143

1.2- النشأة 116

2.2- مسارات التشكل 126

3.2- القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة 139

الفصل الرابع
تمظهرات التجريب في نماذج من القصة الجزائرية القصيرة

أولا- على مستوى التشكيل اللغوي 145-159

1.1- اللغة الساخرة في القصة القصيرة (الوسواس الخناس) من المجموعة القصصية (وفاة الرجل الميت) للسعيد بوطاجين 145

1.1.أ- مدخل إلى السخرية في النصوص السردية الأدبية 145

1.1. ب- تجليات اللغة الساخرة في (الوسواس الخناس) 147

1.1.ج- دور الشخصيات في تشكيل المفارقات الساخرة في القصة 148

1.1. د- مفارقة الاحتفال بالمأساة 153

1.1. هـ- المفارقة الزمنية كآلية ساخرة 155

1.1. و- اللغة الخطابية الفارغة 156

ثانيا- على مستوى البنية السردية 159

1.2- تجليات زمن السرد النفسي في القصة القصيرة (ظلال شجرة السدر) من المجموعة القصصية (تكسير الرياح) للعيد بن عروس 159

1.2.أ- مدخل إلى بنية الزمن السردي في النص 159

1.2. ب- تحليل تجليات الزمن النفسي في (ظلال شجرة السدر) 162

1.2. ج- تداخل الأزمنة 162

1.2. د- تسريع/تمديد الزمن السردي 164

1.2. هـ- توقف الزمن/الزمن الدائري 168

1.2. و- زمن السرد النفسي والرمزية في (ظلال شجرة السدر) 172

2.2- التشكيل المكاني في القصة القصيرة (شمسُ الناحية الشرقية من حينا) من المجموعة القصصية (تكسير الرياح) للعيد بن عروس 174-186

2.2.أ- مدخل إلى بنية تشكيل المكان السردي 174

2.2. ب- المكان في (شمس الناحية الشرقية من حينا) 175

2.2. ج- تقسيم المكان السردي.....176

ثالثا- على مستوى المتخيل السردي 186

1.3- تجليات العجائبية ورمزيتها في القصة القصيرة (السفر إلى منتهى الحدود) من المجموعة القصصية (جحيم تحت الثياب) لخالد ساحلي 186

1.3.أ- مدخل إلى جماليات العجائبي في النصوص السردية 186

1.3. ب- العجائبية في (السفر إلى منتهى الحدود) 190

1.3. ج- الشخصيات والأماكن العجائبية 191

1.3. د- الأحداث العجائبية 198

1.3. هـ- رمزية العجائبي في (السفر إلى منهى الحدود) 201

الخاتمة 205

قائمة المصادر والمراجع 210

الملاحق.....223

فهرس المحتويات 242

ملخص الدراسة

الملخص

الملخص:

تتناول هذه الأطروحة دراسة لمظاهر التجريب في القصة الجزائرية القصيرة، من خلال التطبيق على نماذج قصصية مُختارة لأصحابها: العيد بن عروس ، خالد ساحلي، السعيد بوطاجين. وهي قصص تندرج ضمن النطاق الزمني المرتبط بالعقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين.

تبعًا لطبيعة الدراسة التي اقتضت علينا اتباع منهجية تتناسب مع الأهداف المرجوة تحقيقها، تم تقسيم الدراسة وفق الخطة التالية:

فصل أول: يتناول فيه البحث تأصيلا فكريا للتيارات التي أسست للحداثة وما بعدها، من خلال تتبع الجذور الفلسفية والفكرية التي مهدت لهذه التحولات، مُمَثَّلةً في عصر الأنوار وما بعد الأنوار كمرحلتين هامتين أثّرتا في مَعالم الفكر الإنساني وتغيير مساره من وضع لوضع آخر مُغاير تماما.

في مرحلة الأنوار ركز البحث على أبرز ما يمثل هذه الفترة من حيث التأثير وامتداداته الفكرية والمعرفية، ومن خلاله عرض وحلّل أهم الأفكار المُتعلقة بالتيارين العقلي والتجريبي بريادة المُفكِّرَين: الإنجليزي "فرانسيس بيكون" والفرنسي "فولتير"، مُستعرضًا عُمق تجربتهما الفكرية وما طرحاه من تساؤلات مِعيارية عَميقة حول الإنسان والكون، كل بحسب توجهه و رؤيته الجديدة للعالم.

انتقل الفصل الأول بعدها للحديث عن بعض المآخذ والسَّقطات التي وقع فيها هؤلاء مُمَثِّلي المرحلة التنويرية تمهيدا للحديث عن المرحلة التي تليها: (ما بعد الأنوار).

في مرحلة ما بعد الأنوار تمت مُكاشفة أهم الأسس اللامعيارية المرتبطة بالشمولية والتعددية والنسبية كمنطلقات جديدة بدأت تتأسس مع أساتذة الشك الريبيين وتتجاوز الفهم التنويري المعياري. وفيها ركزت الدراسة على "داروين" وفكرة النشوء والتطور ثم قامت

بربط تأثير هذه النظرية البيولوجية وما يمثلها على الأدب بعد انتقالها إليه، شارحة بالأمثلة لهذه الرؤية ومنطلقاتها.

بعد هذا التأصيل الفلسفي للأنوار وما بعدها، انتقل الفصل إلى مبحث آخر بعنوان: "التيارات الانتقالية التقليدية". في هذا المبحث تناولت الدراسة تحليلا لبعض التيارات التي تدخل ضمن هذه الفترة؛ مثل الكلاسيكية التي تقوم على مبدأ التطور الرجعي ومحاكاة الأقدمين بأساليب تعبيرية يغلب عليها سيطرة العقل على حساب الخيال الذي يَخفُت صوته فيها. ومثل الرومنسية التي جاءت على أنقاض الكلاسيكية تنادي بالإعلاء من شأن العاطفة والذات الإنسانية والخيال. ومثل الرمزية التي ظهرت كرد فعل مباشر على ما يسبقها بحيث اهتمت بالرمز والإيحاء غير المباشر كوسيلة تعبير تقيل اللغة العاجزة في عثرتها وتُمكّن مُستخدميها من ولوج عوالم الذات المُعقدة. كما لم ينسى البحث في هذا الموضع الحديث عن امتدادات كل من التيارين الرومنسي والرمزي وتأثيرهما على العالم العربي شرحا وتحليلا .

ولأن الفصل في كليته تعبير عن الامتداد التاريخي للتجريب في أول بوادر ظهوره الغير مُعلن فقد كان ينتهي دائما بخلاصة تربطه بهذا السياق.

يأتي الفصل الثاني بعد الأول، وفيه يتم تسلط الضوء على التيارات الطليعية، ومن خلالها تقوم الدراسة بعد الحديث عن الإطار المفاهيمي للمصطلح ودواعي النشأة على استعراض أبرز المدارس التي تندرج ضمنها، مُحلِّلة تأثيرها في تطور الأساليب الفنية واللغوية.

لكثرة هذه المدارس وقع الاختيار على ثلاثة منها، وهي على الترتيب: المستقبلية التي تُعنى بالرفض التام لأي عناصر أدبية أو فنية متربطة بالماضي وتجاوزها إلى التركيز على المستقبل بوصفه حركة دينامية تعكس وجه الحياة المعاصرة ومتغيراتها المتسارعة.

تحدثت الدراسة بعدها عن الدادائية وما تعبر عنه من أفكار تلتزم بمبدأ النفي والإلغاء لما يسبقها من تيارات سابقة، عن طريق فكرة الهدم والعبث والسخرية من كل ما يمت صلة بالفن والجمال، وفي هذا الاطار قامت بمحاربة الفن باللافن، تعبيرا منها عن اللامنطق الذي خيَّم على العالم.

تناول البحث أيضا تيار السريالية وما جاء به من أفكار مُتمِّمة لما يسبقها، ويقف بالتحليل والدراسة لعلاقته بنظريات التحليل النفسي عند "فرويد" والاستلهام منها بما يخدم رؤيته وتوجهاته الفنية والفكرية، لينتقل بعدها للحديث عن أبرز تأثيراته على الفكر العربي الحديث، بخاصة منه ما يتعلق بمصر وسوريا ولبنان، كأكثر البلاد العربية التي شهدت تأثرا بهذا التيار.

يُنهي الفصل حديثه عن الطليعية بعوان: "الطليعية في ميزان التجريب" محاولا من خلاله ربط هذه المرحلة الهامة بالتجريب وتبيان أهمية دوره في المساعدة على تَشكُّلِه.

ينتقل البحث في ذات الفصل إلى مبحث آخر بعنوان "التجريب" وفيه يستعرض بالدراسة والتحليل لماهية التجريب والآراء النقدية التي تعبر عن مفهومه بوصفه مُمارسة إبداعية تتجاوز القوالب السردية التقليدية، حيث يتتبع جذوره المَفاهيمية في الفكر الفلسفي والأدبي، ويستعرض خصائصه ومرجعياته، وصولًا إلى ارتباطه بحركتي الحداثة وما بعد الحداثة، مع تسليط الضوء على طبيعة العلاقة التي تربط كلًّا منهما بالتجريب.

في الفصل الثالث حاول البحث دراسة كل ما يتعلق بالقصة الجزائرية القصيرة من حيث التأصيل لها أولا من خلال: ضبط الإطار المتعلق بمفهومها اللغوي والاصطلاحي، ثم الحديث عن نشأة القصة القصيرة في العالمين الغربي والعربي، وبعدها تم تخصيص الحديث عن القصة الجزائرية القصيرة وعن مسارات تطورها، وأهم المحطات الفارقة التي أسهمت في ترسيخ بنيتها المتجددة مثل فترة السبعينيات وأحداث التسعينات وصولا إلى فترة العصر المعصر وما تتميز به من انفتاح على العالم ومتغيرات العصر المعاصر.

كان الفصل الرابع تعبيرا عن تَمظهُرات التّجريب في القصة الجزائرية من جانبها التطبيقي، تم فيه تحليل النماذج القصصية المُختارة والكشف عن مظاهر التجريب التي تجلت في بنياتها السردية التي تنوعت بين السردية والتخييلية واللغوية.

وقع الاختيار للنماذج القصصية على كل من:

_قصتين قصيرتين الأولى بعنوان: (ضلال شجرة السدر)، والثانية بعنوان: (شمس الناحية الشرقية من حينا) من المجموعة القصصية: (تكسير الرياح) لصاحبها القاص "العيد بن عروس".

_قصة قصيرة واحدة بعنوان: (السفر إلى منتهى الحدود) من المجموعة القصصية: (جحيم تحت الثياب) لصاحبها القاص "خالد ساحلي".

_قصة قصيرة واحدة بعنوان: (الوسواس الخناس) من المجموعة القصصية: (وفاة الرجل الميت) لصاحبها القاص "السعيد بوطاجين".

تنتهي الدراسة بخاتمة تُلخص مُجمل النتائج التي توصل إليها البحث في شكل نقاط متتالية، تجيب على مجمل الأسئلة التي تم طرحها في الإشكالية المطروحة في المقدمة، ومن خلال هذه النتائج يتأكد القول بأن: القصة الجزائرية القصيرة قد استطاعت أن تقفز بخطوات واعدة نحو الانفتاح على آفاق تجريبية جديدة، مكَّنتها من تجاوز أشكال الكتابة الكلاسيكية والانخراط في مَسارات الكتابات الحداثية العالمية، وفي ذات الوقت عرفت كيف تحافظ على خصوصيتها المحلية وروحها الجزائرية، بالاستثمار في الموروث الثقافي والتاريخي، واستلهام البيئة الاجتماعية بكل تعقيداتها، وهو الأمر الذي منحها هوية سردية متميزة عززت مكانتها ضمن المشهد الأدبي العربي والعالمي.

الكلمات المفتاحية: التجريب، القصة الجزائرية القصيرة، الحركات الطليعية، التخييل، الحداثة، ما بعد الحدثة.

Abstract:

This thesis examines the manifestations of experimentation in Algerian short stories through the analysis of selected narrative examples by their authors: El Ayed Ben Arous, Khaled Sahli, and Said Boutajine. These stories fall within the time frame corresponding to the first two decades of the 21st century.

Based on the nature of the study, which necessitated adopting a methodology aligned with the intended objectives, the research was structured according to the following plan:

Introduction: This section provides a theoretical foundation for the intellectual currents that laid the groundwork for modernity and postmodernity by tracing the philosophical and intellectual roots that paved the way for these transformations. It specifically examines the Enlightenment and post-Enlightenment periods as two pivotal phases that profoundly influenced the contours of human thought, shifting its trajectory from one paradigm to an entirely different one.

During the Enlightenment period, the study focused on the most influential aspects of this era, particularly its intellectual and epistemological extensions. It analyzed the fundamental ideas associated with rationalism and empiricism, as led by the English thinker Francis Bacon and the French philosopher Voltaire. The research examined the depth of their intellectual experiences and the profound normative questions they raised concerning humanity and the universe, each according to his unique perspective and new vision of the world.

The introduction then moved on to discuss some of the flaws and shortcomings of these representatives of the Enlightenment era, paving the way for a discussion on the subsequent phase: Post-Enlightenment.

In the Post-Enlightenment phase, the study uncovered the most significant non-normative foundations related to holism, pluralism, and relativism as new starting points that began to take shape with the skeptical philosophers, surpassing the normative understanding of the Enlightenment. The study focused on Darwin and his theory of evolution and development, exploring how the biological theory and its implications influenced literature after its transition into this field, providing examples to explain this vision and its origins.

After this philosophical foundation of the Enlightenment and its aftermath, the introduction moves to a section titled "Traditional Transitional Movements." In this section, the study analyzes several movements within this period: Classicism, which focuses on regressive development and the imitation of the ancients, prioritizing reason over imagination; Romanticism, emerging from the decline of Classicism, emphasizing emotion, the human self, and imagination; and Symbolism, which arose as a direct reaction to these movements, using symbols and indirect suggestion to express complex thoughts, surpassing the constraints of language. The study also explores how both Romanticism and Symbolism extended their influence on the Arab world.

Since the introduction as a whole is an expression of the historical extension of experimentation in its early, unannounced appearances, it always concludes with a summary that connects it to this context.

The first chapter follows the introduction, and it focuses on the avant-garde movements. Through this, the study begins by discussing the conceptual framework of the term and the reasons for its emergence, then proceeds to review the most prominent schools that fall under this category, analyzing their impact on the development of artistic and linguistic techniques.

Due to the large number of these schools, three of them were selected, in the following order: Futurism, which is concerned with

the total rejection of any artistic or literary elements connected to the past, surpassing them to focus on the future as a dynamic movement that reflects the face of contemporary life and its rapid transformations.

The study then discusses Dadaism and the ideas it represents, adhering to the principle of negation and the elimination of previous movements through the concept of destruction, absurdity, and ridicule of everything related to art and beauty. In this context, it fought art with "non-art," as a means of expressing the irrationality that overshadowed the world.

The study also explores the Surrealist movement and its ideas, which complement the movements that preceded it. It provides an analysis of its relationship with the psychoanalytic theories of "Freud" and draws inspiration from them to serve its artistic and intellectual vision. The study then shifts to discuss the most significant effects of Surrealism on modern Arab thought, particularly in Egypt, Syria, and Lebanon, which are the countries most influenced by this movement.

The chapter concludes its discussion of avant-garde movements with a section titled "Avant-Garde in the Balance of Experimentation," in which it attempts to link this crucial phase with experimentation, demonstrating the significance of its role in shaping it.

The research then transitions to another section within the same chapter, titled "Experimentation." Here, the study delves into the essence of experimentation and the critical views that define it as a creative practice that transcends traditional narrative forms. It traces its conceptual roots in philosophical and literary thought, examining its characteristics and references, culminating in its connection to both Modernism and Postmodernism. The study highlights the nature of the relationship between each movement and experimentation.

In the second chapter, the research attempts to address all aspects related to the Algerian short story, starting with its conceptual and terminological foundation. It then discusses the emergence of the short story in both the Western and Arab worlds, followed by a dedicated discussion of the Algerian short story. The study outlines its development paths and the pivotal milestones that helped solidify its evolving structure, such as the 1970s, the events of the 1990s, and the period of contemporary times, which is characterized by openness to the world and the transformations of the modern era.

The third chapter represented the manifestations of experimentation in the Algerian short story from an applied perspective. It involved analyzing selected short story samples and uncovering the experimental features that emerged within their narrative structures, which varied between narrative, imaginative, and linguistic dimensions.

The selected short story samples included:

-Two short stories: The Shadows of the Sidr Tree and The Sun from the Eastern Side of Our Neighborhood, both from the short story collection Breaking the Winds by the writer El Eid Ben Arous.

-One short story: Journey to the Edge of Limits from the short story collection Hell Beneath the Clothes by the writer Khaled Sahli.

-One short story: The Whispering Demon from the short story collection The Death of the Dead Man by the writer Said Boutajine.

The study concludes with a summary of the main findings presented in a series of points, answering the central questions posed in the research problem introduced in the beginning. Through these results, it is confirmed that the Algerian short story has managed to take promising steps toward embracing new experimental horizons. This has allowed it to transcend classical forms of writing and engage in the pathways of global modernist

literature. At the same time, it has maintained its local specificity and Algerian spirit by investing in its cultural and historical heritage and drawing inspiration from its social environment with all its complexities. This has given it a distinctive narrative identity that strengthens its position within both the Arab and global literary scenes.

Keywords: Experimentation, Algerian short story, avant-garde movements, fictionalization, modernism, postmodernism.

Résumé:

Cette thèse porte sur l'étude des manifestations de l'expérimentation dans la nouvelle algérienne contemporaine, à travers une application sur des nouvelles choisies d'auteurs tels que El-Aïd Ben Arous, Khaled Sahli et Saïd Boutadjin. Ces textes s'inscrivent dans le cadre temporel des deux premières décennies du XXIe siècle.

Conformément à la nature de l'étude, qui exigeait l'adoption d'une méthodologie en adéquation avec les objectifs visés, la recherche a été structurée selon le plan suivant :

Introduction : Cette partie propose une fondation intellectuelle des courants ayant donné naissance à la modernité et à la postmodernité, à travers un suivi des racines philosophiques et idéologiques ayant préparé ces mutations. Ces fondements sont représentés par le siècle des Lumières et l'ère post-lumières, considérées comme deux étapes majeures ayant profondément influencé les contours de la pensée humaine et opéré un basculement radical de son orientation.

Dans la phase des Lumières, la recherche s'est concentrée sur les aspects les plus représentatifs de cette époque en termes

d’influence et de prolongements intellectuels et épistémologiques. Elle a ainsi exposé et analysé les idées fondamentales des deux courants, rationaliste et empiriste, portés respectivement par les penseurs Francis Bacon, en Angleterre, et Voltaire, en France. L’étude a mis en lumière la profondeur de leurs expériences intellectuelles et les questionnements normatifs qu’ils ont soulevés sur l’homme et l’univers, chacun selon son orientation et sa vision renouvelée du monde.

L’introduction a ensuite abordé certaines critiques et limites relevées chez les représentants de la période des Lumières, préparant ainsi le terrain pour l’étude de la phase suivante : celle de la post-Lumières.

Dans cette seconde phase, l’étude a mis en lumière les fondements non-normatifs liés aux notions de globalité, de pluralité et de relativisme, en tant que nouveaux points de départ ayant émergé avec les maîtres du scepticisme, et marquant une rupture avec la compréhension normative propre à l’héritage des Lumières.

L’analyse s’est alors centrée sur la pensée de Charles Darwin et sa théorie de l’évolution, en explorant la manière dont cette vision biologique a influencé le champ littéraire après sa transposition à celui-ci, en illustrant cette influence à travers des exemples concrets et une lecture approfondie de ses postulats.

Après cet ancrage philosophique des Lumières et de la post-Lumières, l’introduction s’est orientée vers une autre section intitulée : « Les courants transitionnels traditionnels ».

Dans cette partie, l’étude a proposé une analyse de plusieurs courants appartenant à cette période, tels que le classicisme, fondé sur un principe d’évolution régressive et d’imitation des Anciens, à travers des modes d’expression dominés par la primauté de la raison au détriment de l’imaginaire, dont la voix s’y trouve atténuée. Elle a également abordé le romantisme, venu en rupture avec le classicisme, prônant l’exaltation de l’émotion, du moi humain et de

l’imagination.
De même, le symbolisme a été présenté comme une réaction directe aux courants précédents, mettant l’accent sur le symbole et la suggestion indirecte comme moyen d’expression permettant de dépasser les limites d’un langage jugé insuffisant, et d’accéder aux profondeurs complexes de la subjectivité.

La recherche n’a pas omis, à cet égard, d’aborder les prolongements du romantisme et du symbolisme, ainsi que leur influence sur le monde arabe, en les expliquant et en les analysant de manière approfondie.

Étant donné que l’introduction constitue, dans son ensemble, une expression de l’extension historique de l’expérimentation dans ses premières manifestations non déclarées, elle se termine toujours par une conclusion qui la rattache à ce contexte.

Le premier chapitre succède à l’introduction. Il met l’accent sur les courants d’avant-garde, et à travers eux, l’étude procède — après avoir abordé le cadre conceptuel du terme ainsi que les circonstances de son émergence — à une présentation des principales écoles qui en relèvent, en analysant leur influence sur l’évolution des styles artistiques et linguistiques.

En raison de la multiplicité de ces écoles, le choix s’est porté sur trois d’entre elles, à savoir :

Premièrement, le futurisme, qui se caractérise par un rejet total de toute forme littéraire ou artistique liée au passé, et prône son dépassement au profit d’une focalisation sur l’avenir, conçu comme un mouvement dynamique reflétant le visage de la vie contemporaine et ses transformations accélérées.

L’étude s’est ensuite penchée sur le dadaïsme et sur les idées qu’il véhicule, fondées sur le principe de la négation et de l’annulation des courants qui l’ont précédé, à travers une logique de

destruction, d'absurde et de dérision à l'égard de tout ce qui touche à l'art et à l'esthétique.

Dans ce cadre, le mouvement dada a combattu l'art par le non-art, exprimant ainsi l'illogisme qui régnait sur le monde.

La recherche a également abordé le courant surréaliste et les idées qu'il a apportées en prolongement de ceux qui l'ont précédé, en analysant sa relation avec les théories psychanalytiques de Freud, et l'inspiration qu'il en a tirée au service de sa vision artistique et intellectuelle.
Elle s'est ensuite intéressée à ses principales influences sur la pensée arabe moderne, en particulier dans les pays qui en ont le plus ressenti l'impact, à savoir l'Égypte, la Syrie et le Liban.

Le chapitre se conclut par une section intitulée : « L'avant-garde à l'aune de l'expérimentation », tentant à travers elle d'établir un lien entre cette phase essentielle et la dynamique expérimentale, tout en mettant en évidence l'importance de son rôle dans le processus de formation de cette dernière.

Dans ce même chapitre, la recherche passe à une autre section intitulée « L'expérimentation », dans laquelle elle propose une étude analytique de l'essence même de ce concept, en examinant les opinions critiques qui le définissent comme une pratique créative dépassant les cadres narratifs traditionnels.

Elle retrace ses racines conceptuelles dans la pensée philosophique et littéraire, en exposant ses caractéristiques et ses référents, jusqu'à établir son lien avec les mouvements de la modernité et de la postmodernité, tout en mettant en lumière la nature des relations que chacun de ces deux courants entretient avec l'expérimentation.

Dans le deuxième chapitre, la recherche s'est attachée à étudier tous les aspects liés à la nouvelle algérienne courte, en

commençant par une tentative de fondation théorique à travers la définition de son cadre linguistique et terminologique.

L'étude a ensuite abordé la genèse de la nouvelle courte dans les mondes occidental et arabe, avant de se focaliser sur la nouvelle algérienne et les trajectoires de son évolution.

Elle a mis en évidence les étapes clés ayant contribué à l'enracinement de sa structure en perpétuelle transformation, telles que la période des années soixante-dix, les événements des années quatre-vingt-dix, jusqu'à l'époque contemporaine, marquée par une ouverture sur le monde et les mutations du temps présent.

Le troisième chapitre a constitué une expression des manifestations de l'expérimentation dans la nouvelle algérienne, sous son aspect appliqué. Il a été consacré à l'analyse des nouvelles sélectionnées, en mettant en évidence les formes d'expérimentation qui se sont révélées dans leurs structures narratives, lesquelles se sont diversifiées entre dimensions narratologiques, fictionnelles et linguistiques.

Le choix des textes narratifs s'est porté sur un ensemble de nouvelles représentatives, sélectionnées pour leur charge esthétique et expérimentale, à savoir :

Deux nouvelles, la première intitulée *« L'ombre du jujubier »*, et la deuxième intitulée *« Le soleil du côté est de notre quartier »*, extraites du recueil *« Fracture des vents »* de l'écrivain nouvelliste El-Aïd Ben Arous.

Une nouvelle intitulée *« Voyage jusqu'aux confins extrêmes »*, tirée du recueil *« Enfer sous les vêtements »* de l'auteur Khaled Sahli.

Une nouvelle intitulée *« Le Sournois Obsédant »*, issue du recueil *« La mort de l'homme mort »* de l'écrivain Saïd Boutadjine.

L'étude se termine par une conclusion qui résume les résultats principaux auxquels la recherche est parvenue, sous forme de points

successifs, répondant ainsi aux questions soulevées dans le problème posé en introduction. À travers ces résultats, il devient évident que : la nouvelle algérienne courte a su faire un bond prometteur vers l'ouverture sur de nouveaux horizons expérimentaux, lui permettant de dépasser les formes classiques de l'écriture et de s'inscrire dans les trajectoires des écritures modernes mondiales. En même temps, elle a su préserver sa spécificité locale et son esprit algérien, en exploitant son héritage culturel et historique, tout en puisant dans son environnement social dans toute sa complexité, ce qui lui a conféré une identité narrative distincte et renforcé sa position au sein du paysage littéraire arabe et mondial.

Mots-clés :expérimentation, nouvelle algérienne courte, courants avant-gardistes, fiction, modernité, postmodernité.